PERIFÈRICA

Revista para el análisis
de la cultura y el territorio

INTERNACIONAL

18
diciembre
2017

PERIFÉRICA

Revista para el análisis
de la cultura y el territorio

INTERNACIONAL

18
diciembre
2017

UCA Universidad de Cádiz
Vicerrectorado de Responsabilidad Social, Extensión Cultural y Servicios
Servicio de Extensión Universitaria

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE ECONOMÍA Y CONOCIMIENTO

Vicerrectorado de Responsabilidad Social, Extensión Cultural y Servicios de la Universidad de Cádiz

SERVICIO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA
Edificio Constitución 1812 (Antiguo Cuartel de La Bomba)
Paseo Carlos III, 3, 11003 Cádiz
Tfno.: 956 015 800 Fax: 956 015 891
e.mail: extension@uca.es
Web: http://revistas.uca.es/index.php/periferica

Periodicidad: anual

EDITA
Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
Vicerrectorado de Responsabilidad Social, Extensión Cultural y Servicios

CONSEJO DE DIRECCIÓN
Excma. Sra. Dña. Teresa García Valderrama.
Vicerrectora de Responsabilidad Social, Extensión Cultural y Servicios de la Universidad de Cádiz

CONSEJO CIENTÍFICO
Antonio Javier González Rueda (Editor).
Universidad de Cádiz, Grupo de Investigación APLICA-TS
Enrique del Álamo Núñez.
Director del Área de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz
Isabel Ojeda Cruz.
Directora General de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla
José Luis Ben Andrés.
Gestor Cultural. Diputación Provincial de Cádiz
Roser Mendoza Hernández.
Documentalista. Diputación Provincial de Barcelona
Salvador Catalán Romero.
Director del Servicio de Actividades Culturales de la UCA
Adelaida Ruiz Barbosa.
Universidad de Cádiz (Secretaria)

CONSEJO ASESOR
Alfons Martinell. Universitat de Girona
Eduard Miralles. Diputación de Barcelona
Fernando de la Riva. CERO-CRAC
Roberto Gómez de la Iglesia. c2+i, cultura, comunicación, innovación
Jesús Cantero. Oikos
Antonio Ariño Villaroya. Universitat de València

NORMALIZACIÓN Y CORRECCIÓN
Encarnación Castro Páez

© Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz
© Vicerrectorado de Responsabilidad Social, Extensión Cultural y Servicios de la Universidad de Cádiz
© Los Autores
Precio: 10 euros
ISSN: 1577-1172
e-ISSN: 2445-2696
http://dx.doi.org/10.25267/Periferica
D.L.: CA-7/2012

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
Paco Mármol

IMPRESIÓN
Santa Teresa industrias gráficas

Adquisición de números sueltos: Si desea adquirir números anteriores lo puede hacer al precio por unidad de 10 euros en la dirección arriba indicada.
Intercambios: Las entidades que deseen establecer intercambios con nuestra revista deben dirigirse a: extension@uca.es
Las ideas y opiniones expuestas en esta revista son las propias de los autores y no reflejan, necesariamente, las opiniones de las entidades editoras o del Consejo Científico.

Foto de portada: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.
· Herz Frank, Ten Minutes Older [Par desmit minutem vecaks], 1978, Vídeo de 35 mm en blanco y negro. 10 min., The National Archives of Latvia.
· Dirck van Baburen (atribuido a) San Sebastián atendido por santa Irene y su criada, hacia 1615 - 1621
Óleo sobre lienzo. 169 x 128 cm.
Periférica agradece su colaboración al Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Periférica es una revista pionera en Andalucía, la primera especializada en análisis cultural, que nace en 2000 y cuya gestión es responsabilidad del Servicio de Extensión Universitaria del Vicerrectorado de Responsabilidad Social, Extensión Cultural y Servicios de la Universidad de Cádiz.

Periférica es una iniciativa que emerge desde el sur de Europa con la vocación de aportar visiones periféricas sobre el fenómeno socio-cultural.

Periférica es necesaria porque los trabajadores y voluntarios de la cultura tendemos a ser periféricos en nuestros usos y actitudes y debemos recuperar un papel central.

Periférica es, en definitiva, el lugar en el que se puede discutir, razonar y debatir en torno a la cultura y a la gestión cultural

índice 18

diciembre 2017

EDITORIAL

ENTREVISTA
Entrevista a Santiago Eraso,
***Daniel Heredia* / 13**

CRÓNICA
Universidad y cultura: balance de una relación.
Relato del seminario de verano
del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya,
***Manuel J. Parodi Álvarez (relator)* / 27**

MONOGRÁFICO
Ideas, la cultura en el siglo XXI. Incertidumbres frente a certezas (adelanto editorial del Manual Atalaya de Gestión Cultural)

Introducción **/ 53**

La difícil relación entre educación y cultura. ¿Un divorcio inevitable y permanente? / *The difficult relationship between education and culture. An unavoidable and permanent separation?*,
***Gemma Carbó Ribugent* / 55**

Desigualdad, ¿existe alguna posibilidad de conseguir niveles de igualdad aceptables? / *Inequality. Is it at all possible to achieve acceptable levels of cultural equality?*, ***Modesto Gayo* / 65**

Desenredando la economía de la cultura / *Untangling the economy from culture*,
***Ramón Zallo Elguezabal* / 79**

Las industrias culturales y creativas / *Cultural and creative industries*, ***Enrique Bustamante Ramírez*** / 89

A moldura decisiva. Arte e tecnologia no século XXI, ***Teixeira Coelho*** / 119
El marco decisivo. Arte y tecnología en el siglo XXI, ***Teixeira Coelho*** / 129

¿Quiénes son los gestores artísticos? Una investigación sociológica sobre el caso francés, ***Vincent Dubois*** / 141
Who are the Arts Managers? A Sociological Research on the French Case, ***Vincent Dubois*** / 151

Lo que saben de las imágenes. Fotografía y medio digital / *What pictures tell us. Photography and digital media*, ***Alberto Martín Expósito*** / 161

TEMAS

¿Para qué sirve la longitud del brazo? Una aproximación al origen de las políticas culturales en el mundo anglosajón / *Why 'arm's length'? Examining the origins of Anglosaxon cultural policies*, ***Jorge Fernández de León*** / 173

Políticas culturales en los ayuntamientos del cambio. ¿Hacia unas políticas públicas de lo común? / *Cultural policies in the new wave of town councils. Are we moving towards making common policies public?*, ***Nicolás Barbieri*** / 183

Retrato del artista rock: Tres aproximaciones. Miradas de cine sobre The Rolling Stones, The Clash y Nick Cave / *A portrait of the artist as a rock star: Three approaches. The movies of The Rolling Stones, The Clash and Nick Cave*, ***Eduardo Guillot*** / 193

De lo que los objetos cuentan o la ciudad interpretada / *What objects tell us or the city interpreted*, ***José Ramón Barros Caneda*** / 203

ÓPERA PRIMA

La expansión urbanística de Vietnam vista por artistas. Perspectivas intergeneracionales / *Vietnam's Urban Expansion as Seen by Artists: Intergenerational Perspectives*, ***Cristina Nualart*** / 215

EXPERIENCIAS

Reflexionando sobre el Plan Nacional de Patrimonio Industrial: experiencias y expectativas para la educación en competencias en Andalucía / *Reflecting on the National Plan for Industrial Patrimony: experiences and expectations for skillbased education in Andalusia*, ***Aurora Arjones Fernández*** / 227

NORMAS DE PUBLICACIÓN Y DE EDICIÓN

NÚMEROS PUBLICADOS

18

Editorial

Imagen de la reunión del Consejo Asesor y del Consejo Científico de Periférica (Cádiz. 13 de julio de 2017)

PERIFéRICA cumple 18 años. Y tal motivo nos pareció una buena excusa tan buena como cualquier otra para convocar el pasado mes de julio de 2017 al Consejo Asesor y al Consejo Científico de la revista con el único objeto de evaluar su trayectoria. La tarde fue calurosa y todos — siendo consecuentes con la temperatura — fuimos claros y concretos: PERIFéRICA, la única y solitaria cabecera durante muchos períodos en el ámbito de la gestión cultural, había cumplido holgadamente con los objetivos que se fijaron en el ya lejano número 1 del año 1990 pero empezaba a exigir mejoras formales y de fondo. Al principio, fuimos una revista hecha desde la Universidad para atender al amplio sector profesional de los gestores y de los creadores y, desde hace algunos años, hemos comenzado a introducirnos con timidez en el competitivo mundo de las revistas científicas universitarias de contenidos abiertos. Ahora, somos más visible, pero, al mismo tiempo, menos singulares, menos diferentes.

Iniciamos, pues, una nueva etapa de tres años durante la que mostraremos progresivamente, cambios formales y de contenido para seguir siendo útiles sin traicionar aquel espíritu inicial de ser centrales desde la periferia.

En 18 años, el sector cultural, nuestro sector, ha cambiado tanto que la revista también debía renovarse poco a poco. En este primer número de esta segunda etapa, actualizamos su diseño y mejoramos muchos de los aspectos formales que llevaban siendo los mismos al pairo de una rutina que funcionaba. Durante los próximos tres años, a su vez, introduciremos modificaciones para que el ejemplar en papel sea un resumen de los mejores trabajos de la revista digital anual que sostenemos ahora en la plataforma de acceso abierto de la Universidad de Cádiz, la difundiremos manteniendo el concepto de que la revista sea accesible artículo a artículo y no número a número y seremos más permeables a nuevos sectores limítrofes del cultural y a demandas que se vienen asentando desde lo emergente.

Muchos cambios en la cabeza, las mismas ganas que hace 18 años y también deseos de oxigenar un Consejo Asesor y un Consejo Científico tremendamente masculino, en el que las canas ya son norma. Estos próximos tres años también nos traerán un relevo generacional para que, si el tiempo así lo dicta, la revista garantice su futuro.

18 años y 18 números. Gracias a aquellos que en algún momento se implicaron en la construcción de esta historia y gracias a quienes, aún sin saberlo, son el germen protagonista de la nueva PERIFéRICA.

http://dx.doi.org/10.25267/Periferica.2017.i18.01

ENTREVISTA

Entrevista a Santiago Eraso

Daniel Heredia / 11

entrevista

Entrevista a Santiago Eraso

Daniel Heredia

El nombre de Santiago Eraso (San Sebastián, 1953) ha estado muy presente en los medios de comunicación nacionales por cuestiones políticas, al ser destituido como Director General de Espacios y Contenidos Culturales de Madrid Destino. Sin embargo, en esta entrevista queremos profundizar en su trabajo, en su experiencia y en su forma de entender el vínculo entre la educación, el arte y la cultura. Decía Unamuno que cuando dos personas se encuentran no hay dos, sino seis personas distintas: una es como uno cree que es, otra como el otro lo ve y otra como realmente es; esto multiplicado por dos da seis. Este profesional de larga trayectoria en la gestión cultural –les recomiendo una visita a su página web– comparte con los lectores de *Periférica* algunas reflexiones donde habla con claridad. Para Santiago Eraso, "es mucho más importante invertir en una amplia red de pequeñas estructuras multiformes, plurales, que no en grandes equipamientos, icónicos, vinculados al flujo del turismo". En su web afirma que "actualmente" sigue investigando y trabajando en arte y cultura, "como autónomo e independiente". Suma y sigue. Este diálogo –realizado entre diciembre de 2016 y enero de 2017– se desarrolló a través de decenas de correos electrónicos, entre explicaciones y testimonios tangibles.

En muchos casos, como en el suyo, el bibliotecario empieza realizando actividades culturales y acaba convirtiéndose en gestor cultural. ¿Es (o fue) uno de los caminos para entrar en la gestión cultural?

Siendo usuario habitual de la Biblioteca Municipal de mi pueblo, mi afición a la lectura tuvo la suerte de toparse con aquella oportunidad laboral que, desde el inicio de mi vida profesional, me permitió vincular deseo, vida y trabajo. Esa azarosa circunstancia determinó mi futuro ya que unos años después me nombraron director del recién creado Departamento de Educación, Juventud y Cultura del Ayuntamiento de Tolosa. Hablo de finales de los setenta y principios de los ochenta. Eran los primeros tiempos de restauración de la democracia parlamentaria y de creación de toda la nueva estructura institucional. Una época de entusiasmo, la verdad. Pertenezco a una generación de gestores culturales que venimos de tiempos en los que conseguir abrir una guardería pública, inaugurar una casa de la cultura o un teatro, regenerar un museo o poner en marcha un nuevo centro de arte era un logro social. Hasta el presente, esa for-

tuna me ha acompañado siempre y nunca he dejado de vivir y trabajar apasionadamente. En mi caso, siempre vinculado a la administración pública. Primero, como te he comentado, en mi pueblo y después, veinte años en la Diputación Foral de Gipuzkoa, como Director de Arteleku de Donostia/San Sebastián, pionero centro de arte y cultura contemporánea hasta el año 2007, cuando disfruté de tres años de excedencia para cuidar de mi última hija. A partir de entonces, exceptuando el último año y medio que desempeñé el cargo de Director General de Contenidos y Espacios Culturales de Madrid Destino, he sido, y actualmente sigo siéndolo, un investigador y trabajador de la cultura autónomo vinculado a diferentes proyectos institucionales, entre los que cabe destacar mi participación en el equipo de dirección de UNIA arteypensamiento de la Universidad Internacional de Andalucía y, por supuesto, durante los dos años en los que se elaboró la propuesta conceptual y el programa fundacional y ganador, fui Director Cultural de la oficina para Donostia/San Sebastián Capital Europea de la Cultura 2016.

¿Cuáles fueron sus motivaciones antes y cuáles son ahora?

La pasión por el conocimiento, la curiosidad por la vida y el interés por activar mecanismos de transformación cultural a través del arte, en sus múltiples expresiones creativas, han sido siempre mis principales herramientas de trabajo. Como dice la filósofa y activista Marina Garcés en su último libro *Fuera de clase. Textos de filosofía de guerrilla*, para que pase algo a lo largo de nuestra vida podemos apoyarnos en tres potencialidades creativas: la de abrir (abrir posibilidades de vida que antes no existían), la de significar (producir significados nuevos o diferentes) y la de decidir (tomar una posición que no dejará las cosas tal y como estaban). Abrir, significar y decidir son tres maneras de hacer para que pasen cosas en nuestra vida personal y colectiva, privada y política.

¿Cuál cree usted que es la virtud de un buen gestor?

Sin ninguna duda, ser un buen mediador. Existen excelentes profesionales que son eficaces gestores de la realidad constituida, esa que nos vincula a formas determinadas de cultura. Me refiero a todo ese entramado de actividades que redundan en el fortalecimiento del orden establecido y que reafirman el carácter patrimonial y el valor comunitario de la cultura. Otros entendemos que también es necesario estar atentos a las emergencias estéticas, poéticas y políticas, a las interrupciones de sentido que se producen en los márgenes o en el interior del orden cultural instaurado. Es decir, hablo de facilitar mediaciones institucionales capaces de impulsar agenciamientos organizativos autónomos con poder para generar lenguajes y prácticas instituyentes no hegemónicas. Iniciativas que vayan, por un lado, más allá de la lógica identitaria o, por otro, de la instrumentalización mercantilista impuesta por la industria del ocio y el entretenimiento, que lamentablemente ha captado y encerrado nuestra subjetividad, convirtiéndonos en meros consumidores y haciéndonos olvidar nuestras propias capacidades. En definitiva, una mediación que posibilite herramientas y medios necesarios para intentar ampliar la potencia emancipadora de las prácticas culturales más creativas, invisibles, contra hegemónicas, antipatriarcarles, anticlasistas y antirracistas o incluso reforzar –por qué no- otras inscritas en el acervo popular pero que puedan activar comunidades autocríticas capaces de renovar esa cultura autocomplaciente y ensimismada que se reafirma en un nosotros de agregación defensiva y de confrontación con lo extraño o lo aparentemente incomprensible. Se trataría de impulsar una cultura que nos acompañe en el viaje al centro de la vida que queremos vivir y nos permita salir de la que nos obligan a soportar, que diría Santiago López Petit.

La pasión por el conocimiento, la curiosidad por la vida y el interés por activar mecanismos de transformación cultural a través del arte, en sus múltiples expresiones creativas, han sido siempre mis principales herramientas de trabajo.

¿Hay que trabajar siempre con pasión? Esto es lo que se destila de sus palabras.

En mi caso siempre ha sido así. Reconozco que tiene sus inconvenientes emocionales –decepciones políticas, frustraciones profesionales y malestares personales- pero para mí siempre ha sido un privilegio poder trabajar como servidor civil. Nunca he podido entender a los burócratas de la cultura pública que, teniendo la posibilidad de trabajar en un sector creativo, se convierten en aburridos gestores de la mediocridad institucional, y además, en demasiadas ocasiones, se vuelven auténticos valedores de la obstrucción administrativa y de la consiguiente parálisis institucional.

El compromiso de los ciudadanos hacia la cultura, ¿es cada vez menor?

Hoy, probablemente más que nunca, la cultura está plenamente presente en la vida de las personas, pero en demasiadas ocasiones tan solo como mercancía y valor de cambio. No deberíamos olvidar que este modelo responde a intereses muy concretos del orden económico neoliberal que pretende privatizar y capitalizar todo tipo de experiencias, incluidas las culturales. Lamentablemente, ahora que los recursos públicos son insuficientes o, mejor dicho, han decidido que sean escasos y mal distribuidos (hay abundancia pero en manos de pocos) se tiende cada vez más a reducir el valor de la cultura a una cuestión de coste-beneficio. Su defensa, por parte de algunos sectores profesionales, se limita a proteger su valor como motor económico de la industria; se la reduce a su condición utilitaria, despojándola de todo su potencial político –la capacidad democrática de las personas para pensar y construir las ciudades en las que queremos habitar–entendido como la suma de recursos comunitarios (escuela, vivienda, sanidad, trabajo digno, etcétera) que nos permitan vivir con dignidad.

Usted entiende que esto también es cultura.

Sí. Comparto la tesis que Jaron Rowan propone en su último libro *Cultura libre de Estado*, donde dice que el paradigma del consumo debe ser sustituido o corregido por otro que entienda los procesos de acceso, producción y distribución cultural en el marco de un amplio sistema social de derechos ciudadanos. Creo que nunca como ahora –cuando esta estafa neoliberal, denominada crisis, ha puesto patas arriba el sistema cultural público en Europa– son necesarias otras políticas para reformar de arriba a abajo el sistema cultural. La cuestión sigue siendo qué políticas. ¿Cómo nos ponemos de acuerdo para determinar qué tipo de políticas culturales se deben impulsar con recursos públicos y, por tanto, de interés social?

Viendo lo que le ha pasado a usted en los últimos meses, ¿es la gestión cultural una actividad arriesgada?

Después de cuarenta años de entusiasmo y pasión profesional, comparto la idea de la artista Alejandra Riera y el filósofo y terapeuta Peter Pál Pelbart cuando dicen que para abordar el futuro hay que comenzar por aceptar cierto desencanto y pesimismo inicial. Soy un incorregible utópico con altas dosis de escepticismo. Empiezo por reconocer cierta decepción, incluso fracaso, pero asumo que esta posición inestable puede ser también la condición previa para continuar abordando nuevas ilusiones. En concreto, en mi breve paso por Madrid Destino, en la medida que toda actividad instituyente es por definición transformadora (creo que, más allá de la buena gestión o el reformismo estético, esta era un labor que se esperaba de la nueva corporación) parece ser que algunas de las ideas y propuestas (creación de una nueva institución cultural municipal, menos burocrática y más ágil, que superara la bicefalia entre el Área municipal de cultura y Madrid Destino, su sociedad anónima de gestión, para que pusiera en el centro el valor de la cultura como derecho social y potencia educativa, y no tanto como negocio o mera atracción turística; otro modelo de gestión mucho más sostenible y razonable del patrimonio inmobiliario; una nueva economía distributiva de la cultura institucional que racionalizara los recursos y apostara mucho más por el tejido cultural creativo; una política mucho más social de precios y alquileres; un ambicioso plan de mediación y descentralización de los equipamientos culturales emblemáticos, etcétera) precipitaban, según parece, demasiadas alteraciones en la realidad institucional heredada y, en consecuencia, descontentos que afectaban a sus valedores o encubridores políticos, mediáticos y también, a algunos sectores más conservadores de determinados ámbitos profesionales, incluidos los poderes fácticos –viejos y nuevos– de la institución que pretendíamos regenerar. Tampoco estaba dispuesto a aceptar otras decisiones que estaban absolutamente en contra de mis principios políticos, éticos, profesionales y personales (por ejemplo, la cesión de edificios públicos a iniciativas privadas con claro interés particular o promoción personal y escaso provecho público y, por el contrario, la incapacidad por abordar un plan urgente de cesión de locales a iniciativas sociales con vocación pública) o a admitir ciertas políticas propagandísticas (como la celebración del último Bollywood) u otras de repliegue institucional (como el caso de los titiriteros con la

sucesiva capa de decisiones que implicó). En fin, me refiero a aquello que, con acierto, se ha venido denominando "guerras culturales", pero que en el fondo no son más que pugnas políticas – en este caso lamentablemente partidistas- sobre el control de lo simbólico.

Se considera por tanto una víctima de esa guerra.

Yo fui también una víctima de esa guerra, como lo fue primero Guillermo Zapata, luego Jesús Carrillo o la propia Celia Mayer y otros miembros de la nueva corporación. Ahora mismo, todas las fuerzas reaccionarias –incluidos sus serviciales poderosos medios de comunicación– tan solo persiguen la vuelta al orden y no pararán hasta que lo consigan. Para ellos es inaceptable que "las anomalías políticas" surgidas tras el 15M, que gobiernan las instituciones municipales con plena legitimidad democrática, puedan alterar las reglas de juego económicas, jurídicas y simbólicas del sistema. Así que se trataba, por todos los medios y utilizando cualquier arma –incluso la persecución contra la vida personal- de enfangar y atacar a los agentes que decidimos embarcarnos en esa aventura política. Encontrarme con la cara más sucia de la peor política y toparme con la versión más rastrera del amarillismo periodístico han sido, tal vez, las mayores decepciones de mi breve paso por el ayuntamiento de Madrid. No nos olvidemos de que las élites, mediante el control de la "hegemonía cultural", normalizan y regulan la vida social, validan o censuran determinadas tradiciones o normalizan las formas de relación social dominantes. Por eso, incluso cualquier cambio político de las estructuras de poder puede estar condenado al fracaso si no está acompañado por un cambio de las sensibilidades que animan la vida. Efectivamente, la cultura, las imágenes, la historia, la geografía son conflictos, son campos de batalla y, en nuestro caso, debíamos haber desplegado estrategias más ambiciosas y atrevidas que nos hubiesen permitido ganarlos o, por lo menos, intentarlo, porque ya han pasado casi dos años y esta oportunidad es muy difícil que se vuelva a repetir. ¡Ojalá me equivoque y este ciclo del nuevo municipalismo pueda alargarse en el tiempo para tratar de abordar auténticas reformas estructurales! Uno de mis filósofos más queridos, Walter Benjamin, que sufrió la llegada de Hitler al poder, más tarde el exilio y al final el suicidio, decía que a pesar de todo debemos organizar nuestro pesimismo. Podemos ser pesimistas porque la ideología dominante está ahí e intenta someternos, pero en las fisuras de esa presión siempre hay mil cosas por hacer. Organizar el pesimismo y la decepción quiere decir darle una oportunidad al deseo de ir más allá. La desesperanza nunca debe tener la última palabra, tampoco debemos abandonar la ambición, pero cuando el deseo se vuelve decepción política, frustración profesional y malestar personal, una vez analizados todos los elementos en discordia, ante nuestra incapacidad por hacer frente a la situación y reconociendo también mis propios límites y "errores" decidí abandonar el barco y, como Arquíloco (aquel griego tildado de cobarde por los suyos porque no estuvo dispuesto a morir ni a matar por su patria), arrojar el escudo y regresar a casa. Con la capacidad ejecutiva muy mermada y mi autoridad cuestionada, nunca me hubiera perdonado si hubiese continuado en el cargo tan solo por el poder o el dinero. Resistir puede ser la desobediencia, el boicot o la insumisión, pero también la deserción y la fuga. Una negación de los hechos que abre otras posibilidades, un paso al margen que nos descubre nuevas contingencias. Entre la coherencia absoluta y la incoherencia total existe un margen de movimiento para una vida que quiere resguardar su dignidad.

Dentro de sus líneas principales de trabajo están el arte, la cultura, la ética y también la política. ¿Debe entenderse como parte de un todo?

Hace poco, preguntaron a George Didi-Huberman –a propósito de su última exposición *Soulèvements* que hace unos meses se presentó en la Galería Nacional Jeu de Paume en París y que también podremos disfrutar en el MNAC de Barcelona–, si en las obras expuestas el carácter político primaba sobre el estético. Parafraseando a este célebre pensador también afirmo que el carácter político y el carácter estético no son dos dominios absolutamente separados, porque ¿qué prima en nuestro cuerpo, el hecho de que la sangre circule o el de que respiremos? Conducirse políticamente no es tomar partido por alguna organización en concreto -aunque es posible, por supuesto- porque, más allá de militancias explícitas y obediencias orgánicas, hay otras mil formas de manifestar la relación crítica que tengamos con la sociedad y con la historia, de las que la ética y la estética nunca están separadas. Como dice Jacques Rancière, lo político es una condición inherente a todo arte que traiga consigo una nueva manera de ver el mundo y que nos permita reconfigurar el ámbito de lo sensible, hacer visible lo que no lo es y escuchar como hablantes aquellos a quienes solamente son percibidos como animales ruidosos. El filósofo se refiere a ese mundo que se puede construir como una posibilidad, donde la transformación y el cambio serían los elementos que impulsarían un arte crítico. En estos términos, el fin de la política, de la historia y de la estética, que se anuncia desde hace varias décadas y que ha devenido en una posmodernidad acrítica donde toda vale, no es sino el resultado de un pensamiento uniformizado y conservador que tiende

FRENCH
FRENCH

a diluir toda eventualidad de cambio en una especie de arcadia acomodada donde cualquier tipo de antagonismo es borrado de la vida política. Como nos recuerda el artista Rogelio López Cuenca cuando se refiere al proceso de turistización museística de la ciudad de Málaga, el sistema es una máquina de digerir resistencias y críticas, y de utilizar esa energía y esas ideas para su propia expansión. Pero eso no tiene que conducirnos inexorablemente al cinismo o la banalización complaciente de las formas. Al contrario, hay que empezar por tener clara conciencia de las condiciones materiales de producción y de nuestras limitaciones individuales, pero también de sus oportunidades.

¿Cuál es su forma de entender el vínculo entre la educación, el arte y la cultura?

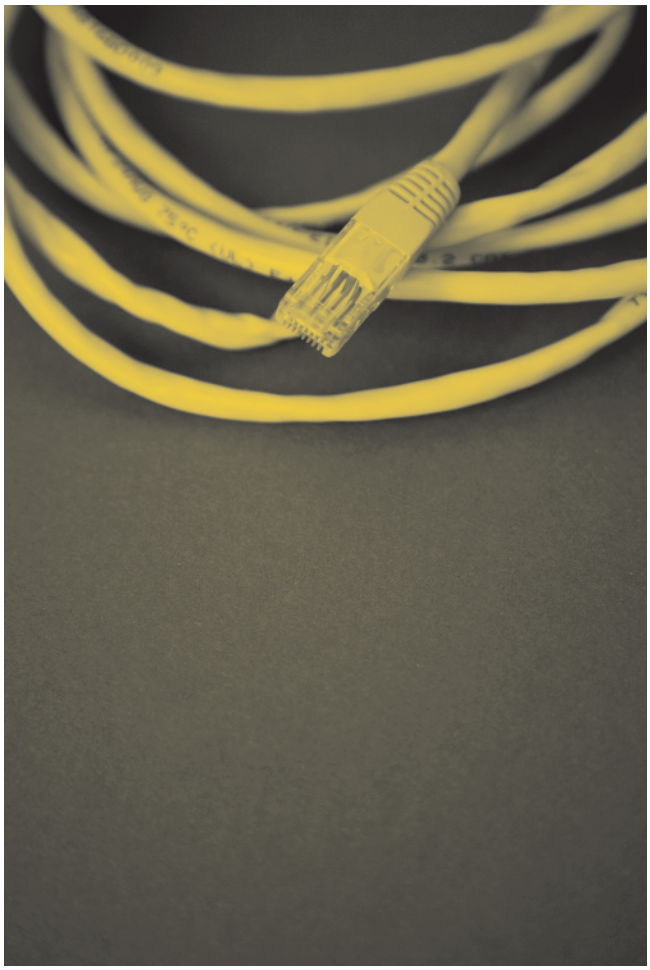
Cuando escribimos los textos del proyecto *Cultura para la convivencia* para conseguir el reconocimiento de Donostia/San Sebastián como Capital Europea de la Cultura 2016, insistimos mucho en que el terror y el miedo, el fanatismo y la intolerancia se combaten y se curan con más y mejor inversión pública en educación. Aquella afirmación se apoyaba en el convencimiento de que la convivencia democrática es la base ética sobre la que se sustenta la paz y la vida buena, entendida como vida plena, ancha y compartida y no estrecha, egoísta e individualista. La democracia, decíamos, debe entenderse como un diálogo entre ética y política, como un acuerdo colectivo entre lo general y lo particular, un proceso de emancipación personal y de resistencia social frente a todos los dogmas absolutos y sus mecanismos de imposición. No tengo ninguna duda de que el papel de la educación, la cultura y el arte son trascendentales para el progreso social. Ahora que el pragmatismo economicista trata de hacernos creer que esos saberes son inútiles, es el mejor momento para optar por una cultura de valores sociales y ecológicos, vinculada a su potencia educativa y transformadora que ayude a construir un mundo mejor. Tenemos la opción de elegir entre una política cultural que ceda el protagonismo exclusivamente al mercado y al consumo y otra que incentive largos procesos educativos, la formación y aprendizaje continuos a lo largo de toda la vida; que acentúe la participación de las nuevas generaciones emergentes, infancia y juventud, como sujetos activos y responsables de un futuro por venir y que sea capaz de integrar la creciente diversidad ciudadana, cultural, religiosa, de género, lingüística, entendiéndola como una oportunidad y no como una amenaza. Es decir, arte y cultura(s) mucho más a favor de prácticas emancipadoras, antipatriarcales, antirracistas y anticlasistas. Más allá de cierta concepción idealista de la educación y de la cultura –ese inconcreto y descontextualizado humanismo abstracto que tantas veces se invoca desde la propaganda política y la retórica institucional-, no podemos olvidar que el acceso al conocimiento y a la producción de saberes o la implicación social que pidamos o esperemos de las personas está atravesada por una pesada carga histórica –en términos marxistas hablaríamos de materialismo histórico–, que nos obliga a interrogarnos sobre su verdadero sentido democrático. Entre otras razones, porque la participación e inclusión social de los sujetos subalternos o pertenecientes a sectores marginalizados de la sociedad están determinadas por su condición de excluidos sociales, en definitiva, por aquello que sin vergüenza se denominaba como "condición de clase". Así pues, debemos entender que el acceso a la educación, el arte y la cultura no es lo mismo para la hija de una emigrante latinoamericana, soltera y con trabajo precario, que para el hijo de un magnate de la banca. Y esta es una cuestión que lamentablemente se olvida con demasiada frecuencia, porque la cultura no debería tener límites de acceso. Es responsabilidad de las instituciones democráticas poner los medios materiales para que nadie pueda ser excluido.

Por lo tanto, deberían organizarse más actividades donde las últimas tecnologías de la comunicación (Internet, medios telemáticos de comunicación, etcétera) estuviesen más presentes.

Tal y como se puede deducir de la respuesta anterior, pienso que el acceso a la información y al conocimiento son cruciales para la libertad de las personas y el desarrollo humano. A lo largo de la historia, los avances tecnológicos relacionados con la comunicación –la imprenta, la electricidad, la telefonía, la radio y TV, Internet, etcétera– y el modo de producción o los modelos de propiedad de los que dependen han sido fundamentales para entender el mundo actual y también para determinar cómo podría ser el venidero. Los que defendemos la educación, el arte y la cultura como bienes comunes planteamos que, frente a la actual concentración de poder y beneficios de las grandes compañías, la administración pública debería implicarse más en la democratización y socialización de las tecnologías de la comunicación.

¿Y cómo se hace eso?

Las políticas públicas tendrían que dejar de atender primordialmente a los intereses de las grandes industrias culturales del ocio y el entretenimiento y las corporaciones



tecnológicas relacionadas con el mercado de las telecomunicaciones. Y promover una reestructuración completa del entorno digital para apoyar mucho más a todo tipo de pequeñas y medianas iniciativas empresariales o asociativas que, como ya he dicho, permitan democratizar el uso de las tecnologías. Se trataría de gestionar el espectro electromagnético como un bien público mediante la plena apertura de las redes de cable, poniendo límites estrictos a la propiedad monopolística; proporcionar acceso gratuito a la banda ancha para todas las personas como derecho básico; incentivar las wiki locales inalámbricas abiertas; desarrollar el servicio de telefonía gratuita, creando un sistema mundial que elimine o disminuya sus costes (¿si se ha demostrado que técnicamente es posible a muy bajo coste porque no se desarrolla?); dar mayor protagonismo a iniciativas comunicativas sin ánimo de lucro, pero que puedan desarrollar su trabajo con dignidad laboral, a colectivos y plataformas cooperativas de información, frente a los grandes grupos mediáticos; activar medidas reales anti-brecha digital y de alfabetización tecnológica; fomentar el aprendizaje de los medios tecnológicos en las escuelas, para que desde la infancia se pueda adquirir una comprensión crítica de la comunicación digital; promover estrategias de participación política on-line, que conduzcan a una mayor implicación ciudadana y sustancial mejora de la democracia de cercanía, empezando por las instituciones de gobierno local; proteger la neutralidad de la red; regular estrictamente la privacidad; crear barreras legales contra la militarización de Internet y su uso para la vigilancia no autorizada; impulsar la investigación básica para el desarrollo de herramientas – software y hardware- de producción y distribución de saberes y conocimiento libres y comunales; promover todo tipo de licencias que permitan neutralizar el monopolio y el sistema restrictivo del copyright y así ampliar el dominio público y el acceso a los bienes culturales.

Parece difícil de conseguir.

La cuestión primordial es saber si el Estado y sus diferentes administraciones podrán liderar la existencia de infraestructuras básicas de comunicación, redes sociales y tecnologías digitales que se gobiernen como un bien común y, en consecuencia, disponibles para cualquiera en todo momento y lugar del mundo, o, como hasta ahora, seguirán siendo cómplices y continuarán apoyando estructuras y conglomerados empresariales privativos al servicio del mercado.

¿Cuál es la finalidad de un museo de arte contemporáneo?

Con ocasión de la exposición *república* de Juan Luis Moraza, en el catálogo editado por el Museo Reina Sofía, se publicó una larga conversación entre el artista y Joao Fernandez, subdirector de la institución. El museo es un espacio de experiencias, se decía, un tesoro sin propiedad, una reserva de la economía del usufructo que debería refutar la privación y lo privado. Y digo debería porque en la actualidad los mecanismos de privatización están penetrando también de forma subrepticia en la gestión de los museos públicos. El museo nunca es neutral porque constituye un sistema de protocolos y convenciones que definen el territorio del patrimonio común, pero también instituye y transforma sus contenidos ya que, a la vez, en principio, protege las artes de las exigencias perentorias de la cultura dominante y del mercado. No es solamente un depósito de fetiches porque lo que importa es la

negociación del presente más que la legitimación del pasado. Pero también es un espacio de interpretación y transformación, entendido como sistema de participación. Joaquín Vázquez de BNV producciones y la investigadora y comisaría artística Mar Villaespesa, en su texto *Ensayos de una nueva institucionalidad* publicado en la revista *Contexto,* señalan que en los últimos años hemos asistido a nuevas discusiones crítico-institucionales que si bien comparten algunos puntos de vista con las mantenidas a principios de los años setenta y posteriormente en los ochenta, también registran importantes diferencias. Como ha señalado Simon Sheikh, dicen, ambas críticas coinciden en indicar que el espacio museístico siempre está mediado por intereses ideológicos y económicos, al definir al museo ya no solo como institución depositaria de saberes, sino también como institución legitimadora del valor de una obra ante el mercado, y al cuestionar nociones como objetualidad, autoría, reproductibilidad o públicos. Pero, se diferencian en que la reciente crítica institucional, contrariamente a las anteriores que fueron una práctica, sobre todo, ejercida por artistas y dirigida contra las instituciones artísticas, se despliega desde una mayor pluralidad de actores, ya que incorpora nuevos espacios y sujetos de enunciación y se propaga, en muchas ocasiones, por parte de los comisarios y programadores de las propias instituciones. Además, la nueva crítica institucional no dirige su esfuerzo a oponerse o destruir la institución, sino que busca modificarla. Para ella, dice el autor *Notas sobre la crítica institucional*, la institución no es solo un problema, ¡es también una solución!, ya que puede ser un campo privilegiado donde ensayar nuevas relaciones entre instituciones y creación y un embrión de nuevas formas de organización política.

¿Pueden convivir "diferentes modelos museísticos"?

Claro, sin duda. De hecho, lo lamentable es que esa pluralidad que garantiza la diversidad está siendo asediada por un único modelo globalizador donde desaparece la capacidad de construir contextos locales críticos. Me refiero al tipo de museo que empieza a florecer en los ochenta, con la globalización y espectacularización de la cultura, fruto de la burbuja inmobiliaria y su hija menor, la cultural. Parafraseando a Manuel Borja-Villel, podemos decir que, sin lugar a dudas, los museos tienen que tener una dimensión histórica que les haga responder a las condiciones sociales del momento y el lugar donde se inscriben. Si pierden esa condición se convertirían en un eslabón más de la cadena de valor capitalista. Esa es una de las principales amenazas que se cierne sobre ellos. Como subraya el director del Museo Reina Sofía organizar exposiciones o colecciones sin tener en cuenta cuál es el papel de la institución en la sociedad en la que esta se inscribe puede acarrear fácilmente resultados opuestos a los que se desean: pasar de transformar nuestro entorno a reforzar el *statu quo*. Este tipo de museos de nueva generación, uno de cuyos emblemas es el Guggenheim de Bilbao, pasan a formar parte de la red de ciudades marca, cuyo objetivo principal es competir entre ellas para convertirse en focos de atracción empresarial. Son todas aquellas que, desde Málaga hasta Dubai o Taipei, pugnan por atraer masas de turistas –sobre todo clases pudientes– y capital financiero que se pueda invertir en sectores económicos emergentes. Una parte del coleccionismo privado más especulativo bebe también en ese tráfico de capitales.

¿En qué medida por tanto nos debemos replantear su función y su utilidad social?

Tras la revolución francesa, el nacimiento del museo público representa uno de los grandes gestos modernos de secularización, porque los objetos históricos, en otro tiempo ligados a la propiedad feudal y eclesiástica o la gran nobleza monárquica, ven transformado su destino y pasan a ser bienes públicos del nuevo Estado emergente. La *res publica* irrumpe entonces y el museo es una de las formas monumentales mediante las que el pueblo celebra y representa su poder. Ese nuevo discurso ilustrado sobrevino en un momento en el que la teoría del arte vinculó también, por primera vez, el juicio estético a la vida comunitaria y, a partir de entonces, asignó a las obras de arte una función social. Además los museos debían ser el complemento necesario para la instrucción y educación ciudadana. Estas premisas han sido fundamentales para comprender el papel de esta institución en el progreso social. El museo sería, por tanto, además de un espacio para la memoria, un lugar de puesta en circulación de las obras de arte destinadas a ampliar nuestra sensibilidad, desarrollar el valor estético y ético y, en consecuencia, el debate público. Así, el Museo de Louvre de París, inaugurado en 1793, puede considerarse el primer museo del pueblo y para el pueblo, en la medida que significó el traspaso de las colecciones de las clases dirigentes (monarquía, aristocracia e iglesia) a galerías de propiedad pública para disfrute y conocimiento del conjunto de la sociedad. Tanto es así que, desde sus inicios y durante muchos años, el acceso fue libre y gratuito. En esa misma ciudad, doscientos años después, se inauguró el Centro Georges Pompidou, el primero que en Europa estrena la que se conoce como "época de los museos espectáculo". Es decir, aquellos que tienden a poner el contenido -el valor patrimonial de uso público- al servicio del continente; y este, en primera instancia, a la generación de recursos mediante el flujo turístico y, después, al servicio del capital con la integración de empresarios y mecenas en sus órganos de gobierno. Es entonces cuando el ciudadano visitante se convierte en un cliente consumidor que ve mermados aquellos primigenios derechos de acceso libre al patrimonio común. El mismo Miguel Zugaza, director del Museo del Prado y principal artífice de su actual modernización, en un reciente artículo periodístico, apuntaba cierta preocupación cuando indicaba que efectivamente el fulgurante éxito popular y mediático de muchos museos se relaciona con la irrupción del fenómeno masivo del turismo y por el atractivo de las fascinantes adaptaciones arquitectónicas de sus vetustos edificios. Y añadía que el aparente éxito se puede volver inopinadamente en un rotundo fracaso pero según él, afortunadamente, habrían podido cambiar sus formas externas, pero no tanto su misión pública de conservación y educación, su identidad y razón de ser cultural. En una democracia cultural que se precie, la condición de servicio a todos los ciudadanos -sea cual sea su nivel de renta y a través de la gratuidad o mediante precios asequibles- debería preservarse, como garantía de que los bienes patrimoniales seguirán siendo también comunes. Porque, en otro caso, parafraseando a Hannah Arendt, el derecho a tener derechos quedaría sometido a la hegemonía del mercado, con el riesgo de incurrir en una progresiva restricción de los bienes culturales, excepción hecha, una vez de más, de aquellos que puedan adquirirlos.

¿Tan importante es ahora la rentabilidad en el trabajo de un gestor cultural? ¿Incluso en las administraciones públicas? ¿No puede acabar la cultura convirtiéndose solo en marca y propaganda?

Desde el momento en que la cultura se entiende como una industria más, poco a poco altera su misión educativa y su función social hasta transformarse en máquina de producción. Una gran parte de las nuevas leyes de patrimonio aprobadas durante las última décadas contemplan en sus enunciados apartados específicos dedicados a la sostenibilidad de los museos y centros culturales y, por tanto, a su gestión eficiente y rentabilidad económica. Es la nueva lógica neoliberal que pretende convertir los saberes y la experiencia estética en productos de mercado. La acción política sobre la cultura se justifica, entonces, por sus efectos económicos y se impulsan políticas que dejan al margen la democracia cultural para dar paso a una planificación economicista del patrimonio. Paul B. Preciado, cuando siendo aún Beatriz fue despedido, junto a Valentín Roma, por los patronos del MACBA por la coherencia y fidelidad intelectual a su proyecto expositivo, llegó a decir poco después en un artículo titulado *El Museo apagado* que si queremos salvar el museo quizás tengamos que, paradójicamente, elegir su ruina pública frente a la rentabilidad privada. No la ruina como espectáculo -añadiría yo- sino como posibilidad de partir de cero, como restauración y reconstrucción. Y si no es posible, entonces, quizás -añade Preciado- haya llegado el momento de ocuparlo colectivamente, vaciarlo de deuda y hacer barricadas de sentido. Apagar las luces para que, sin posibilidad alguna de espectáculo, el museo pueda empezar a funcionar como un parlamento de otra sensibilidad; un museo que ponga en cuestión las políticas y las pedagogías espectaculares para abrir un espacio público para la recomposición de los po-

sibles y la relectura de las historias, dejando al ciudadano formar parte activa de esos nuevos relatos. Pensar la cultura supone también recapacitar sobre el modelo de sociedad que queremos construir; sobre qué entendemos por bienes comunes y cómo hacemos para que su valor social sea respetado y fomentado, con el fin de que forme parte de los conocimientos, saberes, materiales estéticos y simbólicos fundamentales en la formación y sensibilización de las personas.

Vivimos en la sociedad del espectáculo en todos los sentidos de la palabra.

Los bienes culturales han pasado a formar parte de la cadena de valor competitiva y la economía del consumo cultural se determina, en gran medida, por las leyes de la oferta y la demanda y sus reglas de juego: invención de mitos artísticos, grandes campañas de publicidad y promoción, marketing y propaganda, complicidad interesada de los medios de comunicación de masas (incluidos los públicos, lamentablemente), producción de grandes eventos y festivales monumentales, etcétera. Una sofisticada gestión de la pulsión del deseo, canalizada a través del impulso del consumo o, mejor dicho, por el consumismo compulsivo, como exacerbación del intercambio de bienes consecuente (diferencia expuesta por el antropólogo y sociólogo Néstor García Canclini en su libro *Consumidores y ciudadanos)*. Además, quiero subrayar que ese mercado de la cultura, característico del capitalismo tardío que ya señalaron los primeros teóricos de la Escuela de Frankfurt (Horkheimer, Adorno o Marcuse), se organiza con la colaboración cómplice de los estados. No hay más que fijarse en la manera en el rescate de los bancos especuladores o, en otro sentido, el apoyo a las grandes industrias del ocio y la cultura, las ciudades marcas, y sus excesos urbanísticos y arquitectónicos, el soporte institucional a las grandes corporaciones tecnológicas de la información (la Europa del emprendimiento y la innovación) o los privilegios concedidos a las sociedad de gestión corporativas y el consiguiente control sobre la propiedad intelectual. Tanto es así que la parte se ha quedado con el todo y el sector industrial, con el beneplácito de las instituciones públicas, se ha erigido prácticamente en el único interlocutor de todo el complejo ecosistema cultural que tiene capacidad para negociar con las instituciones que aprueban leyes y consignan presupuestos. Una y otra vez, entre los representantes más reconocibles de los sectores culturales predominantes –cine y música- se trasmite la idea de que la única preocupación del mundo del arte y la cultura es el mantenimiento de su industria, y casi todos se olvidan de la importancia que tiene invertir también –yo añadiría sobre todo- en la supervivencia de un ecosistema mucho más complejo que, además de mercancías, produce una vasta y profunda red de experiencias artísticas y creativas, conocimientos científicos y humanísticos, recursos simbólicos y un extenso campo sensible para la experimentación, la curiosidad y la imaginación. Además de bienes comunes, relaciones sociales, intercambio de saberes, costumbres populares, pautas de comportamiento y herramientas de producción conceptual y tecnológicas. No cabe duda de que alrededor de la cultura existe una industria, igual que en torno a la educación (libros de textos, materiales y mobiliario escolar) o a la sanidad (en este sector no solo existe una industria, sino una gran maquinaria económica que, lamentablemente, obedece mucho más a los intereses privados de las empresas farmacéuticas que a los derechos sanitarios de las personas). Bienvenida sea, pero no como monopolio, no como excusa para capitalizar y privatizar los escasos recursos públicos dedicados al arte y la cultura.

¿Por qué se invierte menos en proyectos a medio y largo plazo?

Este modelo de cultura espectacular necesita productos efímeros de inmediato consumo y rápida obsolescencia. Hace unos meses, cuando Edu Maura, parlamentario vasco de Podemos presentó en el Congreso la propuesta de creación de una mesa para el estudio de una ley de estatuto para el artista, mantuvimos una conversación en la que yo insistía en que la cuestión de la economía y la ecología cultural es un tema central para pensar las políticas culturales. Lamentablemente, el sistema cultural dominante funciona con la misma lógica productivista, acelerada y consumista que el capitalismo impone en nuestras vidas. De hecho es un espejo donde se reflejan sus mismas señas de identidad: aceleración constante de la producción, competitividad, mercantilización, globalismo banalizado, contrario al internacionalismo localizado, desregulación, flexibilización, espectacularización, individualización, precarización, etcétera. Si entendemos que la ecología es sustancial al cambio de régimen económico, la ponderación debería serlo también a una cultura responsable con la vida sostenible en las ciudades. Creo que, frente a la característica celeridad urbana que determina también los ritmos desenfrenados de la actividad cultural –véanse los debates sobre la movilidad y contaminación de Madrid o Barcelona- sería mucho más consecuente hacer menos, con más tiempo y, sobre todo, con una mejor y más justo reparto de los recursos. Por ejemplo, invertir más en los sujetos creativos, dignificando su trabajo, y menos en los objetos-maquinarias institucionales que literalmente se "tragan" la mayor parte de los recursos. Se trataría de renegociar

un nuevo acuerdo de redistribución de los bienes públicos en beneficio del principal eslabón creativo que, por la forma en la que se trata a los creadores, paradójicamente, ahora mismo, es el último y peor tratado de la cadena de valor cultural. En fin, que seguimos actuando con la lógica de la burbuja, como si nada hubiera pasado en estos diez últimos años.

El panorama que pinta no es muy esperanzador.

En un reciente post de su blog, la artista Ohiane Altube, a propósito de su asistencia al último Festival Salmón de danza contemporánea de Barcelona, se preocupaba de que Barcelona en Comú –yo añadiría Ahora Madrid– no comprendiese que las políticas que con mayor o menor fortuna está intentando instaurar en temas como la vivienda, la energía o el género son completamente transportables al ámbito de la educación y la cultura. Si ni siquiera Barcelona en Comú comprende esto, ¿qué esperanza nos queda? Y cuando se preocupa por la precarización de los trabajadores culturales, más allá del estatuto y otras prerrogativas posibles, en buena lógica, se pregunta también si con una Renta Básica Universal, o sea, con saber que podrá pagar parte del alquiler y parte de la comida mensual, nos sería más fácil a todas: artistas, programadores, directores, público, soñar con otros posibles, y generar maneras más heterogéneas de creación, visibilización y transmisión sin que se nos atragante el imaginar lo desconocido. No me cabe duda que la si las prioridades vitales de la existencia –comida, vivienda, sanidad, educación y cultura- estuvieran cubiertas por derecho, probablemente las relaciones con el trabajo estarían mucho más determinadas por el deseo que por la obligación. Por lo tanto, el futuro de la política cultural debe enmarcarse en la confrontación consecuente con las grandes políticas económicas y sociales y las diferentes maneras de entender el mundo que hay detrás de ellas. La apuesta radical por una cultura democrática forma parte de las respuestas que nos damos cuando nos preguntamos en qué mundo queremos vivir.

http://dx.doi.org/10.25267/Periferica.2017.i18.02

CRÓNICA

Universidad y cultura: balance de una relación. Relato del seminario de verano del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya

Manuel J. Parodi Álvarez / 25

crónica

Universidad y cultura: balance de una relación. Relato del seminario de verano del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya

Manuel J. Parodi Álvarez
(relator)

En el mes de noviembre de 2017 la Agenda Cultural del Servicio de Extensión Universitaria de la Universidad de Cádiz cumplía 25 años, lo que pareció razón oportuna para dar forma a un foro de reflexión que centrase su atención en torno a la relación (en las dimensiones de pasado, presente y futuro) entre la Universidad y la Cultura, ubicando dicho espacio de reflexión en el seno de uno de los programas de Extensión Universitaria más longevos de España, los Cursos de Verano de la Universidad de Cádiz, que en el verano de 2017 celebraban su 68 edición. Para ello se contaría con la presencia de representantes de diferentes universidades, entidades y organizaciones españolas, bajo la idea integradora de conformar un caleidoscopio de voces y opiniones que aportasen miradas de futuro, convertidas en herramientas de análisis, sobre aquello que hace unos años conocíamos como "Extensión Universitaria" y que ahora contemplamos como la Dimensión Cultural (DC) de la Universidad; este espacio de reflexión y debate sería articulado como el seminario de verano B14. Universidad y Cultura: balance de una relación (Seminario de Verano del Observatorio cultural del Proyecto Atalaya).

Los coordinadores de este programa serían Antonio Ariño Villarroya, Vicerrector de Cultura e Igualdad de la Universidad de Valencia, y Antonio Javier González Rueda, Comisionado del II Plan Estratégico de la Universidad de Cádiz, y el curso se celebró los días 13 y 14 de julio de 2017, en el Aula de Teledocencia del Edificio Constitución de 1812 (el antiguo Cuartel de la Bomba), con una duración de 25 horas (de las cuales, 20 presenciales y 5 horas en Campus Virtual).

En la presentación de este espacio de reflexión y debate sobre la Dimensión Cultural de la Universidad participaron el rector de la Universidad de Cádiz, Eduardo González Mazo, y los coordinadores de la actividad, Antonio Ariño Villarroya y Antonio J. González Rueda. Los coordinadores apuntaron que la principal transferencia de conocimiento es contribuir al debate social, alimentar el debate público más allá de la perspectiva a veces *alicorta* del debate político, mientras que el rector señalaría que una de las principales tareas y objetos de acción de la Universidad es la Cultura, más allá de la agenda cultural, la Cultura entendida y practicada como herramienta de transformación social y como vehículo de presencia de la Universidad en la sociedad, de transmisión del conocimiento universitario en el ámbito de la sociedad, apuntando que el mundo universitario debe plantearse su

función como transmisor de la Cultura en el cuerpo social, y que la Universidad debe entenderse a sí misma como "productora de Cultura", ya que entre las funciones de la Universidad y más allá del innegable y no precisamente escaso valor de la investigación, la innovación, la transferencia, la docencia, se cuenta la presencia en la sociedad (precisamente de la mano de las antedichas misiones universitarias): en ello radica en buena medida el valor social de la Universidad, así como el desarrollo cultural y socioeconómico de las universidades, ya que investigar es transmitir cultura, y dar clase es transmitir cultura.

El programa se articuló en torno a varias ponencias y mesas de debate, con un formato ágil y pensado para fomentar la interacción entre los ponentes y los asistentes al curso, pues la dinámica interna de la actividad buscaba y permitía la permeabilidad y la transferencia de ideas entre los participantes en la misma.

La primera de las ponencias, la conferencia introductoria del curso, estuvo a cargo de uno de los coordinadores de la actividad, Antonio J. González Rueda (quien fue presentado por Antonio Ariño Villarroya), y llevó el título de "La dimensión cultural de la universidad en el estado español". El ponente aprovecharía la circunstancia de cumplirse los 25 años de agenda cultural en la UCA para felicitar al vicerrectorado de la Universidad gaditana, en su conjunto, por este cuarto de siglo de trabajo continuado y en crecimiento.

Entre otros conceptos lanzados por el conferenciante está el de entender la Cultura como un bien de primera necesidad. El ponente plantearía un debate relativo a la "Dimensión Cultural" de la Universidad en torno a una "frase de autor", de Josep Ramoneda, que plantea la idea de la Cultura como un bien para siempre (al estilo del planteamiento de Tucídides sobre la Historia y la Verdad), un bien que no garantiza el éxito entendido bajo premisas convencionales, precisamente, pero que permite afrontar la aventura dela vida con más herramientas y una mayor amplitud de miras y una mayor perspectiva.

La Dimensión Cultural (DC) de la Universidad, de acuerdo con González Rueda, se presenta como un elemento de conexión entre la "Extensión Universitaria" (entendida como programación, como convencionalmente sucedía) y la responsabilidad social de la Universidad; en el fondo, el ponente plantearía la oportunidad de que la Universidad llegue a encontrar su propio espacio en el ámbito de la Cultura dentro del campo de interacción entre Universidad y Sociedad, señalando además dos elementos distintivos en la DC, como son la creatividad y la expresividad.

Puso sobre la mesa el ponente la indefinición aún existente en lo relativo al término "Dimensión Cultural", que pasa por debilidades como la identificación de "conocimiento" (entendido demasiadas veces desde la perspectiva de lo cuantitativo) con "Cultura", un reduccionismo que nos aleja de la verdadera dimensión global de la Cultura, o la identificación en el propio ámbito universitario de "Cultura" con Artes y Humanidades, corriendo el riesgo de quedando al margen de este concepto el ámbito científico -tradicional (lo que nos pone ante la evidencia del tópico de la "Cultura" como una "cosa de letras").

Los antecedentes historiográficos de la extensión universitaria y de la DC serían asimismo considerados por el ponente, desde los primeros pasos ingleses de los siglos XVII y XVIII (la "Extension of University") hasta, ya en nuestro país, el precedente de Oviedo de 1898, la relación con el Krausismo, la extensión universitaria bajo el franquismo y la generalización administrativa del espacio de la extensión universitaria (con un vicerrectorado correspondiente a la misma) bajo las premisas de la LRU, hasta los Plenarios Nacionales de Extensión Universitaria: 1991-1993 y el Consejo de Rectores de la Universidad Española (CRUE).

Abordaría asimismo el ponente -tras el repaso historiográfico a la cuestión- el ámbito normativo que corresponde a la Dimensión Cultural (con ejemplos como el de la LOMLOU, 2001, artículos 1, 33 y 93), señalando cómo la Ley recoge la responsabilidad de las universidades en materia de la DC.

Otro debate a considerar es el de la "Tercera Misión" de la Universidad (junto a docencia e investigación),

> Apertura del seminario a cargo de D. Eduardo González Mazo, Rector Magnífico de la Universidad de Cádiz y de los coordinadores del seminario.

Luis Méndez (Universidad de Sevilla) abundaría en su intervención en los planteamientos precedentes, planteando la cuestión de la Cultura como una herramienta de futuro... como uno de los pilares fundamentales de la Universidad y de la acción universitaria.

una perspectiva especialmente necesaria dado que la DC aún no es identificada, en general, con una de las misiones y responsabilidades principales de la Universidad, no cuenta con grandes estructuras de apoyo, no suele entrar entre los objetivos estratégicos de los Planes Estratégicos de la Universidad y los indicadores culturales no son contemplados por los rankings, entre otros factores que revelan una situación en la que la DC se muestra aún como una marca difusa en el seno de las Universidades (algo que el ponente se detiene a considerar analizando la visibilidad de la DC en el campo semántico universitario).

Esta situación encuentra un paralelo en el problema de definición y de denominación (de definición en la denominación) de los vicerrectorados, apareciendo el concepto de "vicerrectorado de cultura" aún como una rara *avis*, y de ubicación en las estructuras y los organigramas universitarios, con la DC ubicada, por ejemplo, junto con deportes (la DC como "marca difusa" en las Universidades); algo que igualmente se refleja en los vicerrectorados *omnibus* ("de todo"), que cuentan con unas denominaciones enormes que engloban contenidos ¿dispares/dispersos? Todo ello muestra cómo la DC sigue hallándose aún, demasiado, en el ámbito de la indefinición, lo que se hace ver igualmente en la situación de los principales rankings globales, los cuales contemplan fundamentalmente las dimensiones investigadora y de transferencia, luego la docente-académica, pero en general no la DC, excepto algunos como el ránking CYD (que recoge las actividades clásicas de los tradicionales vicerrectorados de extensión cultural) o el ránking "Universidad en Cifras" (que no es un ránking *stricto sensu* aún).

Entraría el ponente a considerar algunas debilidades de la DC:

- Se ocupa espacio, se protagoniza vida universitaria pero genera poco debate y cuenta con poca presencia en los órganos de toma de decisiones.
- Resulta valiosa para la sociedad pero invisible para los rankings.
- Se trata de servicios profesionalizados, pero adolecen de falta de presencia en las redes técnicas de gestión.
- Cuenta con presencia en los equipos de dirección de las universidades pero con una cierta carencia de estructuras propias de coordinación-representación.
- Excesiva necesidad de novedades en oferta y programas (existe una relativamente excesiva sujeción a cambios, lo que provoca la ruptura de trayectorias consolidadas como consecuencia de la necesidad de cambios…)
- Desde un punto de vista técnico de la gestión, se adolece de cierta escasez de aplicaciones informáticas conjuntas.
- Se observa una relativa ausencia de objetivos delimitados, lo que va de la mano de una cierta falta de definición de la Misión de la DC.
- La DC sigue siendo periférica en la acción de gobierno de la Universidad.
- La DC integra subdimensiones que dificultan el desarrollo de un ámbito de definición de la propia DC.
- La DC no solo se "juega" en el terreno de juego de los vicerrectorados: el discurso de la DC debe ser integrador y tener en cuenta el polimorfismo del terreno en que se mueve.
- Se está produciendo un relativo envejecimiento de los RRHH.
- Se necesitan mejores recursos materiales.
- Se dispone de recursos económicos reducidos.
- Se sufre de la existencia de programas con poca trayectoria (efecto "Guadiana").

- Se cuenta con programaciones excesivamente/solo vinculadas a lo artístico (poco vinculadas a la Ciencia), y al mismo tiempo se dispone de poca relación con los creadores.

- Igualmente se cuenta en demasiadas ocasiones con programas poco innovadores.

-Se adolece de una cierta escasez de redes académicas y técnicas de coordinación.

- Se observa una desvinculación de las competencias culturales de los estudiantes.

- A nivel interno, se produce una escasa movilidad vertical del personal técnico.

- En el seno de la DC no se ha desarrollado el papel de "intercambiador" entre creadores y productores culturales.

- No se cuenta con liderazgo cívico desde el ámbito de la DC.

- El ámbito universitario de la DC, en líneas generales, no es un agente de innovación socio-cultural ni un marco de debate *ad futurum* en el seno del cuerpo social.

- La DC debe luchar, aún, con el hándicap-tópico de ser un gasto *poco útil*.

Al término de la ponencia se daría paso al debate en el que los asistentes participaron con sus aportaciones, cuestiones, dudas y reflexiones, señalándose por ejemplo el problema de la "contraprogramación" cultural (mismo caso de la dimensión local) y de los ámbitos de "torsión" y "contorsión" en la pugna por el espacio social de la DC entre la Universidad y otras instituciones, públicas o privadas, especialmente en los contextos locales en los que se insertan las universidades; desde la sala, y en la línea de lo anterior, se plantea que incluso se llega a cuestionar si la Universidad tiene que desarrollar programación cultural propia, problemática que guarda relación con el propio ámbito de definición de la DC universitaria, ya considerado por el conferenciante, ante lo que el ponente señalaría la conveniencia de la autodefinición de cada Universidad y de la la búsqueda de sus propios objetivos en función de sus características y de la naturaleza del "terreno" en el que se encuentra y sobre el que se articula.

Antonio Ariño abundaría en lo señalado por el ponente, señalando que se ha perdido el sentido de dónde surge el mandato universitario, pues la Universidad llega a suplir lo que no hacen otras instituciones (de nuevo flotaría en el discurso el problema de la indefinición de la DC), amén de la necesidad de respetar y cumplir el mandato legal de la Universidad como servicio público. Recordaría el profesor Ariño que la Universidad debe producir cultura científica, cultura crítica, y abundaría en la necesidad de no perder los referentes, lo que sin duda habrá de ayudar en la tarea de desarrollar un ámbito de definición (y de acción) coherente y potente. Ariño propondría la redacción de un documento definitorio, empleándola figura de los "planetas sin sol", símil que emplea para los ámbitos de indefinición… Plantearía asimismo la creación de un grupo de trabajo que estudie y trabaje la cuestión de la problemática común y de la indefinición de la DC y que traslade sus conclusiones y propuestas a la CRUE.

La ponencia inaugural (y el debate subsiguiente), servirían para encuadrar el marco teórico del curso, no sólo exponiendo el *status quaestionis* respecto a la DC y la tercera misión de la Universidad, sino sembrando ideas y conceptos en la sala y dibujando un espacio-tiempo teórico que serviría como base de acción para los debates posteriores, sin determinar ritmos pero ayudando al *tempo* del desarrollo de los contenidos del seminario.

Siguiendo con el orden cronológico y secuencial del desarrollo del seminario y sus contenidos, a continuación el primer día del mismo, 13 de julio de 2017, tendría lugar la primera de las mesas de debate, la mesa de debate *Universidad y Cultura vista por los responsables académicos*, que contó con la profesor José Marchena (Director General de Extensión Cultural y Servicio de Publicaciones de la UCA), como coordinador, y estuvo integrada por María Álvarez Fernández (Directora del Área de Extensión Universitaria de la Universidad de Oviedo), Cristina Guirao Mirón (Directora del Seminario Pensamiento y Cultura de la Universidad de Murcia), Elodia Hernández León (Vicerrectora de Cultura y Compromiso Social de la Universidad Pablo Olavide) y Luis Méndez Rodríguez (Director General de Cultura y Patrimonio de la Universidad de Sevilla).

Pondría el acento el moderador de la mesa en su intervención inicial en la necesidad de la visibilidad de la Cultura en el seno del ámbito universitario, poniendo en valor el trabajo de los gestores culturales universitarios.

Los distintos miembros de la mesa hicieron un planteamiento base de sus perspectivas sobre el tema objeto de atención por la misma, abriendo el debate María Álvarez Fernández (Universidad de Oviedo), quien llevó a cabo una retrospectiva historiográfica sobre el nacimiento de la Extensión Universitaria en la Universidad de Oviedo, caso pionero en España, con un programa de extensión cultural que fue el primero en España, en 1898, articulado en base a conferencias y enseñanzas, cátedras y excursiones. Asimismo

planteó una de las cuestiones clave de la situación actual, la consideración de la Cultura como problema en el seno de la gestión del ámbito universitario, tanto desde el punto de vista del reconocimiento de créditos (o no) por actividades de carácter cultural, como desde la perspectiva más amplia de la problemática de la definición de la Cultura como una realidad sujeta a encorsetamiento…, y de la necesidad de un concepto de Cultura abierto, más completo y articulado.

En el caso de la Universidad de Oviedo, Cultura no es un vicerrectorado sino un área, y se trata de crear, difundir, fomentar la Cultura adaptando la gestión a las demandas de la sociedad; otra necesidad, la de mantener lo bueno (equipos, programas), dando respuesta a nuevas demandas y adaptándose al terreno, atrayendo al cuerpo social, con la vista puesta en todos los públicos, pues se trabaja desde la convicción de la función social de la Universidad de Oviedo…, con la Cultura como vehículo de dicha función social.

Por su parte Cristina Guirao (Universidad de Murcia) comenzaría su intervención abordando la cuestión de los retos de la cultura universitaria, siendo uno de los cuales el paso de la extensión cultural a la DC. Así, la ponente señalaría los retos que tiene la Cultura en general y la DC universitaria en particular, en el ámbito de la participación, de la interacción Universidad-Sociedad, y en lo relativo a las sociedades participativas, o en lo relativo a la transferencia del conocimiento. Otros retos apuntados por la ponente tienen que ver con la profesionalización de los gestores culturales y con el desarrollo social, con entender desde la Universidad la Cultura como una herramienta del desarrollo social, idea que sobrevolaría las sesiones del curso a lo largo de todo el desarrollo del mismo.

Elodia Hernández (Universidad Pablo Olavide) plantearía un marco de reflexión general sobre la DC y sobre el origen del Proyecto Atalaya como vehículo de la DC, como instrumento de acción integrada, interuniversitaria, de las universidades andaluzas, abundando en la exposición realizada por el ponente inaugural, A.J. González Rueda, insistiendo en las particularidades de cada Universidad como factor a considerar a la hora de establecer las líneas de la DC de cada una de ellas y haciendo hincapié en el papel de la Cultura como vehículo educador del ciudadano y en el papel de la Universidad en este sentido.

Luis Méndez (Universidad de Sevilla) abundaría en su intervención en los planteamientos precedentes, planteando la cuestión de la Cultura como una herramienta de futuro…, como uno de los pilares fundamentales de la Universidad y de la acción universitaria, y como uno de los compromisos

> Mesa de Debate: Universidad y Cultura vista por los responsables académicos con D. José Marchena Domínguez (Universidad de Cádiz), Dª María Álvarez Fernández (Universidad de Oviedo), Dª Cristina Guirao Mirón (Universidad de Murcia), Dª Elodia Hernández León (Universidad Pablo de Olavide) y D. Luis Méndez Rodríguez (Universidad de Sevilla).

irrefutables de la Universidad de cara a su interacción positiva con la sociedad (la Cultura como ámbito amable, agradable, positivo, aunque relativamente falto de proyección y de planificación más allá de las agendas culturales). El ponente plantearía que quizá el debate no sea sólo "qué cultura queremos (desde la universidad)" sino "qué Universidad queremos", esbozando premisas como la indisolubilidad de Cultura y Patrimonio, el papel de la Cultura como motor creativo / factoría de ideas para la Universidad, señalando asimismo el rol de la DC como factor de vinculación con la creación, como ámbito para la creación de programas propios, como plataforma de inquietud cultural y como espacio de la transferencia del conocimiento.

Ya en el debate abierto con el público asistente, Antonio Ariño Villarroya señalaría la necesidad de la planificación estratégica en el ámbito de la DC, un ámbito muy específico y muy diferente de otros contextos más fácilmente cuantificables en su acción (como el de la producción de energía, que el profesor Ariño pondría como ejemplo de lo cuantificable), señalando que nos encontramos ante una problemática sensible a la hora medir el impacto socioeconómico de la Cultura y el impacto socioeconómico de la Universidad (¿cómo medir los resultados/el impacto de los productos culturales de la universidad?), sin pasar por alto las dificultades para

la planificación…, o la necesidad de encontrar el lugar propio de la DC en la Universidad, logrado lo cual será posible vencer la indeterminación y la indefinición en la que la DC aún se maneja. El mismo Antonio Ariño, además, plantearía la necesidad de la Economía de la Cultura, pero también señalaría la necesidad de la *poética de la Cultura* (además de su racionalidad económica), pues, como el co-coordinador del curso puso de manifiesto, la razón económica no es la razón exclusiva de todo.

Luis Méndez respondería señalando que se corre el peligro de la *banalización* de la Cultura a causa de la *mercantilización* de la Cultura: en el fondo, como apuntaba el Director General de Patrimonio de la Universidad de Sevilla hay quienes *sobrevuelan* el discurso del elitismo, de la élite, pero lo llaman excelencia. Desde el aforo se lanzarían conceptos como el de "capital cultural", señalándose que la Universidad es productora de capital cultural, frente a espacios intelectuales e ideológicos tópicos como el que sigue considerando a la Cultura como un marco secundario, y el que mantiene el hiato entre comunicación y cultura, que es necesario, por no decir imprescindible, romper.

La siguiente ponencia, titulada "La gestión cultural en el *curriculum* universitario: de la retrospectiva a la prospectiva" correría a cargo de Lluís Bonet Agustí (Director del Programa de Gestión cultural y profesor titular del Departamento de Economía de la Universitat de Barcelona), quien sería presentado por Antonio Ariño Villarroya.

Plantearía el ponente una retrospectiva inicial (para llegar al presente y luego lanzarse a la prospectiva) sobre la formación (universitaria) en gestión cultural, dibujando una comparativa entre el contexto internacional y el español, haciendo un recorrido desde los años 60 en Europa y América, y otro desde los años de la dictadura en España… Señalaría el *Encuentro de Benicassim* de 1983 como un momento capital, junto con la LRU, para dotar de autonomía a la Universidad (en general y en el ámbito de la Gestión Cultural -GC).

Punto de inflexión en la construcción de la gestión cultural en el *curriculum* universitario habría de ser la puesta en marcha de los Másteres oficiales con inclusión en los mismos (algo extendido a los programas de doctorado) de la GC. Ello permitiría no sólo formar sino investigar en GC. Así, señaló el ponente el Máster Oficial de Gestión Cultural de la Universidad de Barcelona (creado en 2007), y el Grado de Gestión Cultural creado en la Universidad de Huelva en 2012: de este modo, la GC haría un recorrido desde los posgrados a los grados (algo que constituye una novedad en España).

Entre los impactos de la Academia en el sector de la GC señalados por Bonet se cuentan el que ayuda a fijar la denominación (fija los espacios, el paisaje), con la extensión del título genérico de Gestor Cultural; proporciona legitimación académica, algo esencial para el reconocimiento legal y laboral; ofrece un campo propicio para la reflexión y la investigación sobre políticas culturales, y acompaña los cambios de perfil profesional, con el progresivo paso del predominio laboral del ámbito público al campo mixto, y con el surgir de nuevas orientaciones que dan paso a una mayor (y necesaria) diversidad de discursos, formatos, trayectorias.

Entre los déficits de la GC en la formación universitaria señalaría el ponente algunos como la estanqueidad, el formalismo, incluso cierta rigidez, con un excesivo peso de lo disciplinar en los programas docentes de cara a la formación de los GC, cierta escasa apertura a la innovación pedagógica, así como una netamente escasa flexibilidad y disponibilidad para incorporar nuevas problemáticas (inmigración, personas con necesidades especiales…, gestión del voluntariado) en la formaciones en materia de GC. Igualmente apuntó el ponente una aún débil internacionalización del ámbito de la formación en GC, la ausencia de un espacio de debate a escala nacional, y la -aún- insuficiente hibridación de la Academia con el mundo profesional.

Pasando a un ejercicio de prospectiva, Bonet plantearía la actualidad como una suma de escenarios en mutación. En un marco de visión a 10-25 años, señalaría el ponente varios ámbitos de acción, como el de la digitalización, que conlleva la transformación de productos y procesos y los cambios en los hábitos de consumo cultural; la globalización, que plantea retos como los de la competencia internacional (con la oportunidad del uso de idiomas, el dinamismo en los formatos pedagógicos, el desarrollo de casos internacionales, la movilidad del profesorado y los estudiantes); la robotización, con su impacto en el mercado laboral y en el mercado educativo; la institucionalidad (con el desarrollo de programas nuevos, de una financiación adecuada y con la recomposición del sistema universitario); y con el cambio social y político, que puede poner en evidencia el valor intrínseco (y extrínseco) de la cultura en el sistema social español.

Entre los retos que tiene ante sí la formación en materia de GC está el de formar equipos docentes comprometidos con el sector profesional y el mundo comunitario, que puedan conseguir legitimidad propia, que cuenten con mirada transdisciplinar (*intra* y *extra* universitaria) de modo que estén en condiciones de trabajar la transversalidad de lo cultural (algo difícil, de acuerdo con el ponente, debido a la arterioes-

clerosis imperante), el de construir equipos que sean nodos de redes y proyectos internacionales, que sean innovadores pedagógicamente, que estén abiertos a las nuevas generaciones y a perfiles heterogéneos (que sepan dar voz a la diferencia),y que junto a todo ello, puedan estar integrados en la lógica universitaria.

Señaló Bonet la necesidad de educar jóvenes profesionales con mentalidad crítica y abierta, con mirada amplia y capacidad de acción *glocal*, así como con capacidad de mediar y negociar con lógicas heterogéneas (y hasta lidiar con las mismas, con el papel de "mediador" del GC en perspectiva); igualmente apuntó la necesidad de impulsar la formación continua, y de adaptar y crear espacios de adaptación al cambio y al aprendizaje colectivo, reivindicando la oportunidad de capacitar para reinventar críticamente el puesto de trabajo, así como de *propagar el virus de la curiosidad analítica y el compromiso militante* con la disciplina y con el cuerpo social; se debe generar profesionales capaces de proponer, de ser críticamente referentes y de inspirar.

En el debate que seguiría a esta ponencia, Cristina Guirao (UMU) plantearía la cuestión técnica académica de las ventajas / inconvenientes de la opción del Master Oficial y el Master Propio… La propia pregunta pondría de manifiesto la preocupación del ámbito universitario por la misma organización (desde la perspectiva académica pero también administrativa) del cuerpo de los estudios.

Abundaría el debate en cuestiones relativas al histórico del proceso de construcción de la formación específica como GC., así como en la importancia del papel del GC como "mediador" (cultural, social, educativo, administrativo…); como reto para la Universidad se plantearía que quizá el camino para la propia institución universitaria pudiera pasar por crear grados generalistas y posgrados específicos.

Avanzando en el turno de intervenciones desde el aforo, Eduard Miralles señalaría que la primera edición del curso de posgrado en Cooperación Iberoamericana tuvo lugar en Cádiz en 1995 (Cádiz *también existe* en la retrospectiva, Miralles *dixit*), apuntaría que los cambios tienen que ver con las nuevas formas de pensar la política…, y plantearía la "frivolidad" con que las nuevas formaciones políticas afrontan el tema de la Gestión Cultural, poniendo en cuestión la aparente banalidad de la construcción de futuribles vacíos. Bonet señalaría a este respecto que en los momentos presentes parece que nos encontramos ante un retorno a la "democracia cultural" (mencionando la oportunidad de aprovechar ese momento para la reflexión, planteándolo como una oportunidad de reflexionar…).

La mañana del primer día del curso se cerraría con la mesa de debate *Universidad y gestión cultural vista por los responsables de los títulos de Grado y Posgrado*, que estuvo moderada por Carmen Santín Vilariño (UHU), y que contaría con la participación de Mª. Ángeles Jordano Barbudo (representante del Máster en Gestión del Patrimonio desde el Municipio, Universidad de Córdoba) y con Lluís Bonet Agustí (Director del Programa de Gestión cultural y profesor titular del Departamento de Economía de la Universitat de Barcelona).

Ángeles Jordano Barbudo presentaría el panorama de la adaptación de la UCO a las necesidades relativas a la formación en GC; el Grado en GC se implantó en Córdoba el curso académico 2014-2015, contando con un perfil amplio, generalista; en lo relativo a los estudios de Posgrado, la UCO cuenta con un Máster en Gestión del Patrimonio desde el Municipio (UCO), cuyo curso de implantación fue el 2008-2009 (60 créditos / 1 año; semipresencial; tres itinerarios; perfil profesional y perfil investigador).

El Máster de Gestión del Patrimonio de la UCO va destinado a un segmento amplio, que abarca desde estudiantes a técnicos, y que hace del Máster un mecanismo de "formalizar" desde el punto de vista académico la situación de los profesionales de las administraciones locales que trabajan en gestión del Patrimonio y que cuentan con la experiencia pero acaso no con la formación en un marco de referencia teórico y académico.

En su intervención, Lluís Bonet Agustí señalaría la conveniencia, lo imprescindible, de establecer relaciones de confianza entre la Universidad y las instituciones del territorio (*e.g.*, los municipios) de cara a trabajar en red desde la universidad con el territorio, de una parte, y de otra de cara a facilitar la inmersión de los estudiantes en la gestión (a través de prácticas en actividades de las instituciones del territorio), de cara a su formación; de este modo el ponente plantea la felicidad de un *trabajo de ida y vuelta* entre la Universidad y las entidades territoriales.

Algunos problemas que señala el ponente son el de integrar en el sistema de cuerpos estancos de la universidad una dinámica colaborativa (el espíritu de la cooperación), la necesidad del análisis crítico de los déficits, lo necesario de que la Universidad lleve a cabo y asuma una reflexión profunda sobre el binomio Universidad-Cultura, el envejecimiento del profesorado universitario, y la poca conciencia en las estructuras de gobierno de las universidades de la existencia de programas culturales y de gestión cultural desde la propia Universidad.

La moderadora de la mesa, Carmen Santín Vilariño (UHU), intervendría, para entre otras cosas, refrendar lo que señalaba Lluís Bonet sobre la falta de reflexión en la Universidad en relación con la Cultura, y con el papel secundario de la consideración de la Cultura dentro del ámbito universitario.

Santín plantearía asimismo la "dispersión" del profesorado en el ámbito de la GC, apuntando a que la propia materia a tratar lleva a que la docencia sea "dispersa", lo que puede ir en detrimento de la propia docencia.

Desde la perspectiva de la reflexión, Bonet pondría sobre la mesa la importancia de la multiplicidad de miradas, de las miradas heterodoxas de cara a la construcción de una Universidad amplia, crítica, abierta, mientras ya desde la perspectiva de lo práctico, Jordano expuso las medidas de la UCO para combatir la "dispersión" que mencionaba la moderadora de la mesa.

Antonio J. González Rueda preguntaría a Bonet si se han planteado en Barcelona la formación dual, a lo que Bonet responde poniendo sobre la mesa las dificultades académicas y administrativas que ello acarrea, menores en los títulos propios, mayores en el título oficial; señala que de alguna forma la formación dual está incluida en las asignaturas del plan docente, lo que de todos modos conlleva ciertas dificultades… Insistiría Bonet en la conveniencia de trabajar juntos -la Universidad con los ámbitos no universitarios- y en la necesidad de legitimar el ámbito de la DC de la Universidad, lo que, según señalaría, sólo se conseguirá ligando dicha acción a la planificación y a la búsqueda de objetivos.

La tarde de este primer día del seminario se abriría con la mesa de debate *Colaboración, Cooperación y Redes culturales en el ámbito de las universidades españolas*, que estuvo moderada por Antonio Ariño Villarroya, y contó como intervinientes con Faust Ripoll Domènech (Director del Servei de Cultura de la Universitat d'Alacant), María Álvarez Fernández (Directora del Área de Extensión Universitaria de la Universidad de Oviedo), y Carmen Santín Vilariño (de la Universidad de Huelva).

Carmen Santín hablaría del proyecto Atalaya (que en 2017 cumple 12 años) como caso de cooperación entre diferentes instituciones, tales como las diez universidades públicas andaluzas y otras instituciones como la Junta de Andalucía (a través de la Dirección General de Universidades de la administración autonómica andaluza), y como ejemplo de buenas prácticas en materias como la coordinación entre administraciones públicas, la coordinación de los ámbitos académico y de gestión y el Impulso, sostenimiento y proyección de una programación cultural "para toda la sociedad", desarrollando programas desarrollados impulsados desde cada Universidad, pero desplegados de forma integrada (en red), de manera que cada Universidad desarrolla/coordina programas que son respaldados y entendidos como propios por el resto de las universidades que forman parte de la red.

> Miralles señalaría que la universidad actúa, hasta cierto punto, como *depredador* de los saberes profesionales, cuando incorpora disciplinas nuevas a sus *curricula*, lo cual dice Miralles que es lógico cuando se trata de horizontes y demandas nuevos…

La ponente (que incidiría en el desarrollo de propuestas y programas conjuntos) fue desgranando diferentes programas de entre los que se desarrollan en el seno del proyecto Atalaya (cine, cómic, ciencia, creadores, arte y compromiso, flamenco en red, patrimonio cultural de las universidades públicas andaluzas…), incidiendo a su vez en qué universidad andaluza lleva el liderazgo de cada uno de ellos.

Faust Ripoll Domènech comenzaría hablando de la necesidad de la cooperación, la colaboración, la conformación de redes, exponiendo el modelo de la Xarxa Vives: la red de las Universidades de lengua catalana (señalando que la Red Atalaya cuenta con un gran peso como experiencia de trabajo en red); entre los problemas de la Xarxa, el ponente señaló los siguientes:

- Identidades diferentes.
- Presupuestos diferentes.
- Orígenes diferentes.
- Condicionamientos diferentes.
- Intereses diferentes.

Señalaría Ripoll que quizá no podrá surgir una "red" como Atalaya a partir de la Xarxa Vives (por la propia naturaleza de esta última), señalando con ello que los casos son multiformes, y las respuestas, por ende, también lo son…, y exponiendo asimismo el problema de los nodos y las redes: es posible tener nodos sin contar, no obstante, con redes articuladas como tales…

Haría hincapié el ponente en la necesidad de trabajar en red, de construir redes, y en la necesidad también de atender al polimorfismo de las redes, evitando la monocromía de lo monotemático, huyendo de la unicidad en las formas; con ello señalaba el ponente la necesidad de atender a la realidad de los distintos espacios y geografías (culturales, académicas…) a la hora de construir redes…

María Álvarez comenzaría su intervención señalando la necesidad de difundir y fomentar el intercambio la innovación, la creatividad y el trabajo en red no sólo en el ámbito interuniversitario, sino desde el punto de vista de la cooperación público-privada en el ámbito nacional y supranacional, con vistas a la difusión cultural en el seno del cuerpo social. En este sentido, señala la oportunidad de la internacionalización del trabajo y las iniciativas de la cooperación cultural y de la DC de la Universidad.

Centraría su interés la ponente no sólo en las redes nacionales, sino especialmente en la proyección de las redes de cooperación en ámbito internacional impulsadas desde la Universidad, haciendo mención a este respecto de las líneas de trabajo en materia de cooperación con Iberoamérica desarrolladas desde la Universidad de Oviedo.

Incidiría también Álvarez en el desarrollo de la cooperación con otras entidades de Asturias, impulsada desde la Universidad de Oviedo, en el ámbito del Principado, en la cooperación como mecanismo de proyección de la Universidad, como mecanismo de acción de la Universidad en el cuerpo social asturiano, y como espacio de desarrollo de las políticas culturales universitarias, exponiendo que la Universidad de Oviedo forma parte de una red, el G9 (Grupo 9); se trata de una red colaborativa (científica, docente, intercultural…), dentro de la cual cada universidad mantiene su independencia desenvolviéndose desde la perspectiva de la cooperación. Desarrollan programas (teatro, certámenes musicales, cursos de verano, concurso de monólogos en inglés, foros de discusión, ligas de debate, y el campus virtual, ante la necesidad de recurrir a los nuevos espacios de este mundo líquido -Bauman *dixit*).

El moderador haría un apunte sobre las dificultades políticas…, señalando la diferencia (abundando en lo expresado por el ponente) entre la actitud de la administración autonómica andaluza en el caso de Atalaya y las dificultades de coordinar, en el caso de la Xarxa Vives (articulada en torno a una base lingüística que trasciende los ámbitos administrativos territoriales y aun los nacionales) no sólo a la Generalitat Valenciana, sino a otros territorios de España (Cataluña, Baleares), a Francia y Andorra…, al hilo de lo cual también hizo un apunte sobre la necesidad de trabajar en red, mencionando especialmente la oportunidad y bonanza de trabajar en red con entidades del propio territorio en el que se inserta cada Universidad.

Llegado el momento del debate, desde el público se plantearía la reflexión/pregunta sobre el papel de la Junta de Andalucía en el trabajo en red del Observatorio Atalaya. Carmen Santín respondería haciendo hincapié en el peso del trabajo integrado, señalando que la administración autonómica andaluza pone un millón y medio de euros al año, y haciendo notar que las universidades andaluzas se mueven con bastante autonomía entre sí, proponiendo líneas de acción que les resulten cómodas y trabajando de manera armónica entre ellas.

Desde el aforo se expondrían experiencias gallegas y madrileñas; desde el ámbito de Galicia se haría mención del trabajo en red en el espacio cultural galaico (con la interacción con Portugal), mientras desde el contexto madrileño se expondría la voluntad de trabajar en red entre las universidades públicas de la Comunidad, y se señala la programación cultural, y más que ello algunas actividades culturales, como mascarón de proa de la cooperación cultural y del trabajo en red…

Ponderaría el moderador, Antonio Ariño, precisamente la diferencia entre la actitud de la administración autonómica andaluza y otras (la mayoría) de las autonomías (en lo que se refiere al respaldo institucional, político, de gestión y económico, al trabajo en red de las 10 universidades públicas andaluzas); finalizar el debate el moderador hablando del papel de las Universidades en materia de Patrimonio Histórico, necesitado de que se abunde en ello, en dicha línea de acción… Y menciona igualmente el trabajo internacional, a través del proyecto Erasmus, en materia de cooperación universitaria…

La sesión de la tarde se completaría con la mesa de debate *Patrimonio Cultural y Universidad*, que contó como moderador con José Ramón Barros Caneda (Departamento de Historia Moderna, Contemporánea, Arte y América de la Universidad de Cádiz) y con la participación de María Nagore Ferrer (vicerrectora de Extensión Universitaria, Cultura y Deporte, Universidad Complutense de Madrid), Mariano Esteban de Vega (vicerrector responsable del VIII Centenario de la Universidad de Salamanca, Luis Méndez Rodríguez (Director General de Cultura y Patrimonio de la Universidad de Sevilla), y Víctor Jesús Medina Flórez (vicerrector de Extensión Universitaria de la Universidad de Granada).

María Nagore Ferrer comenzaría su intervención exponiendo la problemática (la realidad) de la Universidad Complutense en lo relativo al Patrimonio cultural de la misma, y señalando que lo que para algunos pueden ser problemas en realidad deben ser considerados como retos…

Incidiría en la riqueza de los espacios museísticos de la Universidad Complutense, su complejidad, y la escasez del presupuesto para su gestión, todo lo cual, entre otros factores, ha llevado a la redacción de un Plan Estratégico de Patrimonio (un Plan Estratégico específico relativo al Patrimonio de la Universidad, especialmente orientado a sus colecciones, a sus museos); la ponente abundó en la necesidad de trabajar el ámbito del Patrimonio mediante los Planes Estratégicos, considerando la vía de la cooperación entre la Universidad y el ámbito privado (empresarial), de cara a la recuperación de Patrimonio Cultural; en relación con esa cuestión pondría el ejemplo de las Cátedras especiales (privadas), como vehículo de interacción entre la Universidad y el privado, algo que ha suscitado muchas y grandes críticas…, pero que, a decir de la ponente, resulta imprescindible en el contexto actual.

La ponente señalaría como una fortaleza de la Universidad el material humano, profesional, de la misma (siendo éste uno de los principales capitales de la Universidad), y como una necesidad la visibilización del Patrimonio, pues hacer visible el Patrimonio es la vía para su conocimiento y, con ello, para potenciar la acción sobre el mismo…

La Comisión Nacional para la Conmemoración del VIII Centenario de la Universidad de Salamanca se creó en 2008; tras un parón en sus trabajos (aunque no se disolvió la Comisión), en 2015 se retomaría la iniciativa y se aprobarían los cinco ejes de acción de la Conmemoración. El ponente Mariano Esteban de Vega expuso el campo de actuación de su vicerrectorado, centrado en la Conmemoración de este VIII Centenario, como un modelo de espacio de acción de la Universidad sobre el Patrimonio Histórico y Cultural trascendiendo los ámbitos directamente propios de la Universidad en cuestión: se trata, señaló el ponente, de, a través de Salamanca, conmemorar los 800 años de la Universidad española, y los 800 años de la Universidad en español, una conmemoración que ha recibido la consideración de acontecimiento de Excepcional Interés (sujeto a las correspondientes bonificaciones fiscales que corresponden a un evento de esta naturaleza).

Señala que el ámbito de la Conmemoración ha permitido o está permitiendo la recuperación de Patrimonio inmueble, mueble, bibliográfico, documental, de la Universidad de Salamanca. Y más allá de la acción en el ámbito de lo propio (desde la perspectiva de la Universidad), se busca la construcción de un ámbito de cooperación mayor para la acción sobre el Patrimonio Cultural de la Universidad española, sirviendo como palanca de cambio para ello la Conmemoración del VIII Centenario de la Universidad de Salamanca.

Luis Méndez Rodríguez señalaría en su intervención que nunca ha existido más presión sobre el binomio Patrimonio-Universidad que en nuestros días, siendo que la consciencia patrimonial está calando en la Universidad paulatinamente, trascendiendo los ámbitos de investigación y entrando en el contexto general de lo universitario.

Plantearía la necesidad de definir (también en -y desde- el ámbito universitario) qué es el Patrimonio, señalando que es imprescindible la profesionalización de la gestión del Patrimonio en la Universidad, así como el desarrollo de Planes de Acción sobre el Patrimonio con vistas al trabajo planificado y a largo plazo en el ámbito del Patrimonio universitario.

Igualmente señalaría el ponente la necesidad de crear consciencia patrimonial y de buscar el largo plazo en la sensibilización y el trabajo sobre el Patrimonio, incidiendo en la necesidad de trabajar en red, homogeneizando criterios de actuación dentro y fuera de la Universidad (en el ámbito interno de cada universidad y en el ámbito de la cooperación interuniversitaria), y señalando que supone un factor de debilidad el que no exista una conciencia plena de que el Patrimonio Universitario es Patrimonio y es Patrimonio común, al servicio de la sociedad y del que la Universidad es responsable.

Por su parte, Víctor Jesús Medina Flórez abriría su turno de palabra con la constatación de que la Universidad de Granada comparte las problemáticas expuestas en la mesa y en el curso: por ejemplo en lo que se refiere a las debilidades de cada Universidad, que en el caso de la de Granada se materializan, por ejemplo, en la dispersión del Patrimonio de

> Mesa de debate: Patrimonio Cultural y Universidad con D. José Ramón Barros (Universidad de Cádiz), Dª María Nagore Ferrer (Universidad Complutense de Madrid), D. Mariano Esteban de Vega (Universidad de Salamanca), D. Luis Méndez Rodríguez (Universidad de Sevilla) y D. Víctor Jesús Medina Flórez (Universidad de Granada).

la propia Universidad de Granada, un Patrimonio disperso que representa un hándicap para su manejo y gestión, o en el peso de lo histórico en la Universidad: los edificios históricos patrimonio de la Universidad, que representan tanto señas de identidad de la Universidad -y de la ciudad- como una circunstancia de gestión a atender… En este sentido, por ejemplo, señalaría el ponente que sobre la conservación del Patrimonio a veces priman las necesidades de gestión de la propia universidad como ente administrativo vivo…

Mencionaría el peso de la crisis de cara a la gestión de la Universidad, lo que se suma a lo señalado por los demás ponentes acerca del cuadro general de la situación de las universidades españolas; la UGRA ha tratado de sentar bases de actuación para la acción futura sobre el Patrimonio, normalizando la situación, heterogénea y compleja, en la que se encuentran las distintas ramas de su Patrimonio (por ejemplo, construyendo una base de datos sobre el Patrimonio de la Universidad).

Igualmente recalcaría Medina el peso de la difusión y la sensibilización de cara a la gestión de las colecciones y bienes del Patrimonio de la Universidad, abriendo puertas a una situación esperanzadora en un futuro.

En el debate, Lluís Bonet señaló la necesidad de actuar, por ejemplo, sobre el Patrimonio Bibliográfico de las Universidades, o sobre el Patrimonio Arquitectónico, y apuntó en la dirección de la falta de dirección de la acción tendente a la intervención sobre estos patrimonios, planteando la pregunta de qué vías de intervención podrían plantearse desde el ámbito de la gestión del Patrimonio Universitario de cara a la actuación sobre este Patrimonio.

Al hilo de lo expuesto por Bonet, Medina insistiría en cuestiones tales como la precariedad estructural, los problemas presupuestarios, la discontinuidad en la gestión del Patrimonio en ámbito universitario, la inexistencia de un cuerpo técnico específico para la gestión del Patrimonio Universitario…

Por su parte Mª. Nagore Ferrer señalaría cómo en la Complutense, en los últimos diez años, se está trabajando con más fuerza en este campo, desarrollando (entre otras cosas y por ejemplo) el Plan Estratégico al que hizo referencia

en su intervención original. Señalaría, empero, la necesidad de un refuerzo a la hora de actuar de manera coordinada entre las universidades…

Luis Méndez por su parte abundaría en lo señalado por Nagore Ferrer: en el caso de la Universidad de Sevilla también se ha experimentado un cambio en positivo en los últimos años en materia de gestión del Patrimonio universitario; pondría los ejemplos de la colección arqueológica y de la gliptoteca de la USE, señalando que si bien se partía de unas bases no idóneas, lo que no ha facilitado las cosas, en los últimos 15 años se está (en la USE) trabajando mejor en relación con el Patrimonio.

Mariano Esteban de Vega apuntó necesidad de homogeneizar criterios sobre el Patrimonio: su definición y la acción sobre el mismo, consecuencia de lo primero, así como en la necesidad de actuar mediante la planificación estratégica, mientras el moderador de la mesa, J. R. Barros Caneda, señalaba que otro problema añadido es la falta de conocimiento de lo que existe, su volumen y estado (previamente a trabajar sobre el patrimonio universitario hay que saber qué hay y cómo está, algo que no siempre resulta fácil). De otra parte desde el público se señalaría la necesidad de asumir y consensuar estándares para actuar sobre el Patrimonio de manera homogénea.

La jornada del 14 de julio daría comienzo con la ponencia "Universidad, Cultura y Ciudad. El papel territorial de las Universidades", a cargo de Eduard Miralles Ventimilla, presidente de *Interarts*, quien fue presentado por el co-coordinador del seminario, Antonio J. González Rueda.

Miralles, en una intervención que aunaría los perfiles científico y sentimental, comenzó poniendo sobre la mesa el subtítulo no oficial (*fuera de programa*) de su conferencia "Mis Universidades, o más Másters da la vida"; Hablaría Miralles de "sus" universidades personales, del papel que la Universidad como concepto, como realidad académica y laboral, y aun como paisaje de la memoria y el sentimiento, jugaría en su vida, entendida hasta cierto punto como metáfora del papel de la Universidad en el devenir de individuos y sociedades.

Así, la primera universidad del paisaje personal de Miralles es un paisaje urbano, una foto en b/n tomada en los años 60, una plaza destartalada donde falta el monumento al alcalde Robert (grupo escultórico de Llimona, pasado de escala para su ubicación, el ponente *dixit*…), eliminado por la dictadura, desmontado, almacenado… La Democracia lo reinstaló en la plaza de Tetuán, conocida como "Plaza de la Universidad"…, donde se encuentra un edificio del XIX.

> Conferencia: Universidad, Cultura y Ciudad. El papel territorial de las Universidades con D. Eduard Miralles Ventimilla (Presidente de Interarts).

En la foto que presenta Miralles, tranvías, una mujer mayor, su abuela, y el ponente, niño…, que recuerda la horchatería Fillol, sorprendentemente atendida por mujeres, frente al horizonte masculino de los bares… Correr con la horchata para tomar el tranvía 54 y tomarla fresca, aún, en casa… En invierno, canelones, y correr hasta el 54 para que los canelones no perdieran calor… Laforet, *Nada*, aroma de los primeros 50…, Universidad como paisaje urbano, mejor o peor integrada en las vidas de los ciudadanos…, una universidad en cuyo jardín Miralles confiesa que se declaró a la madre de sus hijas y donde se encuentran algunas de las raíces de su vida.

Su segunda universidad, la de Vilanova i la Geltrú, que no existe… Uno es de donde hizo el Bachillerato… Miralles habla de su Bachillerato, *espectacular* (la primera quinta del BUP…, admite haber nacido en 1961), y habla del modelo de los institutos adosados (de chicos y de chicas: diferenciados por sexos)… El instituto Juan de Austria, *facha*, masculino… El instituto de chicas, muy distinto del masculino, *innovador*… (los profesores del instituto, al grupo de *activos* cultural y políticamente, lo llamaban "los de la Universidad").

Continuando con su geografía personal, hablaría el ponente de su "*curriculum* oculto", mencionando la continuidad entre los mejores de la clase, los más activos culturalmente, y los más activos políticamente (la inquietud intelectual…), refiriendo la anécdota de la celebración con cava por la muerte de Franco en la sala de proyecciones del salón de

actos del instituto, hoy Teatro San Martí (espacio compartido por ambos centros y recientemente abierto al público por los mismos). Sirve el breve relato al autor para poner de manifiesto el peso de los *curricula* ocultos, paralelos, del aprendizaje vital…

Tocaría el turno a la Universidad "de verdad" (la tercera universidad del ponente), donde se matriculó en filología catalana por amor…, enamorado de una profesora de catalán…, lo que no estaba reñido con el catalán como una forma de conseguir trabajo, el catalán como una expresión del amor por la propia tierra y cultura…, el catalán como forma de unir el paisaje urbano de la primera universidad (la horchata, los canelones, la abuela y el 54) con el horizonte de su juventud como estudiante universitario…

Y en esa geografía personal y formativa, el grupo de amigos del instituto: "los de la Universidad" o "la universidad de Vilanova"… Hablaría el ponente de los trabajos *multiasignatura* (en lo que podría tildarse de ejercicio de ergonomía): cómo un mismo trabajo o ejercicio servía para diferentes asignaturas ("El Hombre Tipográfico", en Periférica, 1995; es uno de esos trabajos de gestación colectiva que se hizo para aprobar diferentes asignaturas: esfuerzo colectivo multitarea y con poliresultado, uno de los aprendizajes del bagaje universitario de Miralles).

La tercera universidad…, con maestros como Eduardo Delgado, Joaquim Franc (fallecidos ya), sería la de los años 80, que vivió la creación de los departamentos de cultura en el ámbito de la administración local, la aparición de los gestores culturales…, que reclamarían una formación específica…, que en principio se daría de manera informal pero que poco a poco se iría regulando… El ponente dibujaría muchos paralelos con la parte del histórico de la conferencia de Lluís Bonet de la jornada anterior: unión (multiforme) de las universidades y las administraciones a la hora de desarrollar proyectos y programas, entre los cuales se cuenta la formación.

Miralles señalaría que la universidad actúa, hasta cierto punto, como *depredador* de los saberes profesionales, cuando incorpora disciplinas nuevas a sus *curricula*, lo cual dice Miralles que es lógico cuando se trata de horizontes y demandas nuevos…, si bien apunta que desde el ámbito de "lo profesional" (no académico) se siente que a veces la Universidad no entiende bien el mundo *práctico*, el mundo del mercado…

Su cuarta universidad se llama Politécnica... Expondría cómo otra oportunidad en su periplo vital sería, tras los Juegos Olímpicos de 1992, tener la posibilidad de hacer un paréntesis en su vida laboral y trabajar en un proyecto como el Plan Estratégico de Cultura de la Universidad Politécnica de Cataluña (en los cursos 1993-94 y 1994-95), de la mano de quienes le encomendaron esa misión: Pere Durán Farell, Gabriel Ferraté, rector entonces de la Politécnica, y Xavier Aragall.

Puso el ponente sobre la mesa la necesidad de pensar qué quiere decir culturalmente un campus tecnológico…, la necesidad de *enseñar a aprender* a los nuevos ingenieros para tratar de devolverles la dimensión cultural potente con que la ingeniería como disciplina contaba tiempo atrás… (una especial inquietud de Durán Farell).

A la hora de armonizar ingeniería y Cultura, surgiría la pregunta de cómo hacer ingenieros más cultos, para lo cual se entendería como conveniente y necesario conectarlos con la vida cultural de la ciudad, del país… Al tiempo se encararía la cuestión de qué puede plantearse en términos de extensión universitaria en, de y desde los estudios de ingeniería (… el festival SONAR se celebra por primera vez en la Politécnica…), al tiempo que se hizo hincapié en la transferencia de conocimiento hacia la sociedad desde la Politécnica: repensar, redefinir…

"Mi quinta universidad es la de ustedes…", señalaría Miralles, esto es, trabajar con mucha gente, haber trabajado con mucha gente dentro y fuera de España, refiriéndose especialmente a las universidades que han encontrado una forma feliz de armar una relación entre cultura, universidad y ciudad, lo que dice que sucede especialmente en ciudades medias (en España)…, con una clara incardinación en la estrategia de reposicionamiento de cada ciudad… Pone el ejemplo de Girona, que se ha redefinido (internamente) y reposicionado (externamente) gracias a la Universidad; quizá Cádiz sea también un caso como el gironés…, apuntaría el ponente…, pues (tras un colofón en el que Miralles dibujaría en un mismo paisaje los perfiles de la expulsión del Paraíso, el árbol de la Ciencia (a la vez salvación y condena), la serpiente… Adán, expulsado del Paraíso, que funda las ciudades…) es de tener en cuenta la relación entre ciudad, cultura, conocimiento, bien y mal, que obedece a una naturaleza fundacional…, tal y como es necesario repensar qué significa educar hoy…, y es imprescindible repensar qué es la Universidad…

La mañana del 14 continuaría con la quinta mesa de debate, *Universidad, cultura y ciudad vista por los responsables técnicos*, que contaría con la moderación de Antonio Ariño (UVA), estando compuesta por Isabel Ojeda Cruz (Directora General de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla), Roberto Gómez de la Iglesia (economista y gestor cultural, Director de c2+i / Conexiones improbables) y Pablo Sampedro Ma-

gán (Director del Área de Cultura de la Universidad de Santiago de Compostela).

Isabel Ojeda Cruz plantearía algunos de los ejes de la acción de la Universidad como elemento de solvencia técnica (que se desenvuelve en un ámbito del prestigio), tales como su carácter representativo, el posicionamiento crítico, el ámbito combinado de investigación+gestión, el carácter de la Universidad como agente cultural proactivo, el peso y papel de la innovación (de, desde, y en el ámbito universitario); de otra parte, la ponente, con amplias responsabilidades en una administración local, hablaría de los roles (tradicionales, tópicos, reales) de los entes locales, entre los cuales haría especial hincapié en el "papel de infantería" de los gestores de dichas entidades, los "ritmos frenéticos" del trabajo en las mismas, la falta de conexión entre algunas decisiones políticas y la realidad del trabajo, los problemas de liderazgo, la condición de los entes locales de proveedores principales de servicios públicos, o el papel de actor cultural principal de los ayuntamientos, a veces enfrentados al "gran tsunami" de la gestión cultural diaria, unos ayuntamientos que en demasiadas ocasiones actúan como entidades *ensimismadas*, presas de una burocracia (¿diseñada para no gastar dinero?) que no facilita la gestión, sujetas a severas limitaciones financieras y de recursos, a procedimientos administrativos no siempre acordes con lo necesario, lo cual, de acuerdo con la ponente lleva a estados de asfixia financiera, de recursos, administrativa...

A ello se sumaría la relativa falta de empatía entre los entes locales y el sector profesional, la distancia existente entre la realidad administrativa y la gestión cultural privada, y los tiempos…

Siguió Ojeda Cruz abordando, en clave cordial, lo que ella denominó l*a mala relación de pareja* ayuntamientos-universidades, desgranando una escueta serie de tópicos mutuos en dicha relación, de modo que si desde los entes locales quizá se contemple a la Universidad como una realidad lenta, excesivamente cargada de contenido teórico (si no rayana en lo idealista), así como igualmente independiente, erguida en su atalaya propia, quizá al ente local, desde la Universidad, se le tilda de frívolo y a veces falto de rigor en la GC, cuando no de demasiado sujeto a lo inmediato y alejado del marco teórico de la reflexión (sujeto además a las sevicias y limitaciones que imponen tanto lo inmediato como las necesidades políticas, incluso las puntuales…).

Planteó Ojeda la pregunta de dónde queda la Cultura, ya que en demasiadas ocasiones se descuidan los procesos, de manera que sólo se atiende al producto final, encontrándose la GC enjaulada en la mera exhibición y la industria cultural excesivamente finalista, desprovista de referentes científicos y en demasiados casos sometida a procedimientos administrativos obsoletos. Por ello, señaló algunos de los retos presentes en la interacción entre ayuntamientos y universidades, tales como la necesidad de un justo reconocimiento mutuo, la puesta en marcha de vías coordinadas de investigación aplicada, el aumento de la coordinación y la colaboración, el creciente maridaje entre investigación y gestión, con ritmos compartidos, la transferencia (mutua) de la innovación a los modelos de gestión cultural y administrativos, la formación continua de los gestores, y la autoconsciencia de la Universidad como puente social de la Cultura.

Roberto Gómez de la Iglesia comentaría lo señalado por Isabel Ojeda, matizando las visiones más optimistas sobre la Universidad, y señalando la compleja relación existente entre el ámbito privado y la universidad, amén de la necesidad de reformular la docencia desde la perspectiva del enfoque creativo… En este sentido expuso el ponente su experiencia en la elaboración del Plan Estratégico de una Escuela de Artes que tiene 243 años de existencia, fundada por el conde de Peñaflorida como escuela de dibujo…, que era un recurso técnico estrella en la época de la fundación de dicho centro… Se trató de un caso de innovación hace un cuarto de milenio…, circunstancia y enfoque que llevaron a Gómez de la Iglesia a lanzar la pregunta de qué haría el conde de Peñaflorida hoy día si quisiera crear una escuela innovadora…

El ponente, profesor en el Máster de Gestión Cultural de la Universidad Complutense, señaló que como profesional y desde su empresa de gestión cultural, lucha permanentemente para contar con espacio y para que se vea reconocida su legitimidad, por ejemplo, para poder formar gestores, ya que se desenvuelve -en la mayor parte de su acción profesional- fuera del ámbito académico...

Apuntó algunos de los problemas, históricos y aún existentes, entre el sector de la consultoría y la gestión cultural y creativa privada, y la Universidad… Problemas de "legitimidad", de competencia y competencias, unidos a reticencias desde el ámbito académico hacia los profesionales del sector privado, poniendo de manifiesto de este modo la relación compleja, no evidente, entre Cultura, Universidad y Ciudad…, la no siempre buena coordinación entre entidades y entre ámbitos (privado, público, profesional libre, academia), poniendo el ejemplo de algún Plan Estratégico provincial -que el ponente conoce de primera mano y en el que ha parti-

>Mesa de Debate: Universidad, Cultura y Ciudad vista por los responsables técnicos con Dª Isabel Ojeda Cruz (Ayuntamiento de Sevilla), D. Roberto Gómez de la Iglesia (Director de c2+i / Conexiones improbables) y D. Pablo Sampedro Magán (Universidad de Santiago de Compostela).

cipado con un alto nivel de responsabilidad- donde nadie (*sic*) buscó ni echó a faltar la participación de la Universidad…

Entre otras preguntas, dudas, cuestiones que el ponente lanzaría en su intervención, con ánimo de crear espacios para la reflexión, estarían la del recelo -existente aún en demasiados casos- desde la Universidad a trabajar con el ámbito privado, el conservadurismo y rigidez que padece aún la GC y que se refleja, por ejemplo, en una relativa falta de conexión de la Universidad con el mundo real, o la pregunta de si está la Universidad en el universo de la Cultura…

El ponente, desde un posicionamiento crítico constructivo, señalaría que si el propio modelo estructural universitario llega a incapacitar a la Universidad para la gestión cultural, para ser un agente de gestión cultural (haciendo hincapié Roberto Gómez en el hiato universidad/mundo real…), en el caso de los ayuntamientos no sucede menos.

Como gran apuesta de la Universidad señalaría la transversalidad y la transferencia, convertir las áreas de cultura de las universidades en un espacio de diálogo cultural y social: se ha pasado de animadores a gestores, de gestores a programadores, y ahora se hace necesario contar con mediadores culturales-sociales.

Pablo Sampedro Magán comenzaría su intervención señalando la necesidad de contar con una enorme capacidad de improvisación/adaptación por parte de los gestores culturales: citando a Xan Bouzada, hablaría de la gestión cultural como "llave inglesa", una herramienta versátil que se adapta a la realidad que encara en cada momento.

Señalaría la situación de la GC desde la Universidad y de la DC de la Universidad en Galicia (Lugo y Santiago de Compostela), haciendo notar la muy buena interacción existente entre la Diputación, el Ayuntamiento y el campus de Lugo (que depende de la Universidad de Santiago de Compostela), que se plasma en un acuerdo tripartito para desarrollar la acción cultural en Lugo de manera conjunta, algo que ha permitido el diseño de un paisaje común en el territorio de la programación cultural lucense con el concurso de las tres entidades públicas citadas, desarrollando acciones impulsadas desde los valores y criterios universitarios desde hace 20 años.

En Santiago, otro panorama, de acuerdo con lo expuesto por Sampedro, donde la Universidad es un elemento vertebrador de la Cultura, un corolario de referencias en la cultura gallega (colegio de Fonseca, iglesia de la Universidad…), algo que ata a la Universidad a unos ritmos obligados, y que en parte puede lastrar otras iniciativas… En Santiago se funciona con socios que participan en la producción: la Universidad no se limita a ceder el espacio, sino que funciona en régimen de partenariado, de forma que ninguna entidad se encuentra subordinada a otras, ni real ni estéticamente, sino que se funciona en igualdad y paridad de condiciones.

Otra de las ventajas de la cooperación, apuntada por el ponente, es que la Universidad ha conseguido crear espacios propios en el calendario, de manera que se evita la contraprogramación (una problemática ésta, la de los espacios propios y la contraprogramación en las agendas culturales locales, que exponían otros ponentes con anterioridad en el seno del seminario, caso de la Dra. Gral. de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla, Isabel Ojeda, *v.g.*); Sampedro, finalmente, incidiría en el peso del factor humano a la hora de llegar a acuerdos que vinculen a las instituciones, a la hora de construir la trama de la cooperación cultural.

En el turno de debate Lluís Bonet señalaría que la autocrítica es imprescindible, y que actitudes como las de Eduard Miralles, Roberto Gómez o Isabel Ojeda son especialmente de agradecer…, al poner de manifiesto esta autocrítica tan necesaria como, demasiadas veces, tan cara de encontrar. Plantearía asimismo Bonet la necesidad de solventar cierto purismo de algunos posicionamientos ideológicos desde los que no se entiende que la forma idónea de actuar es colaborar (*e.g.*, la necesidad de colaborar con el ámbito de la empresa desde la Universidad, como señalase con anterioridad, entre otros, Roberto Gómez de la Iglesia).

Elodia Hernández León hizo referencia a la potencialidad de la Universidad, por ejemplo, a la hora de que formar a los alumnos y prepararlos para conseguir empleo, aunque abundó en la necesidad de trabajar mejor los perfiles prácticos del mercado y de la sociedad desde la Universidad. Hablaría también Hernández del papel que juega la Universidad como elemento gestor de cultura, así como de la necesidad de armonizar las colaboraciones y las actitudes y de redefinir los campos de interacción entre las entidades locales y las universidades.

Eduard Miralles intervendría señalando que la Universidad ha perdido la patente de exclusividad del ámbito de la investigación, que se suponía que era algo privativo de la universidad; haría referencia asimismo al peso de los *clusters* de investigación, de los espacios mixtos (incluidos los público-privados) en los que las universidades se integran y que representan el nuevo paisaje en que se desenvuelve, por ejemplo, la Cultura: las administraciones territoriales deben plantear su desenvolvimiento desde esta perspectiva, desde el prisma de la *glocalidad* (promoviendo lo local con la perspectiva de lo global), y ello sin olvidar la responsabilidad social corporativa de la Universidad, y ver cuál es el rol de la ciudadanía y de los actores involucrados (que están también por definir en cada caso); en estos actuales territorios debe producirse un desarrollo de nuevas alianzas entre los agentes territoriales de cara al trabajo en el ámbito de la Cultura.

Roberto Gómez de la Iglesia abogaría en pro de la necesidad de producir un conocimiento social y económicamente válido, alejado del (demasiado frecuente) autoconsumo académico (alejado, por tanto, de los circuitos cerrados), abundando en la oportunidad de las alianzas y las sinergias, señalando de nuevo (con matices) problemas como la endogamia y cierta reticencia del mundo académico ante lo que venga de fuera…, y apuntando la bonanza de las actitudes positivas ante la cooperación y ante la creación de espacios mixtos en el ámbito de la innovación cultural…, frente a un panorama (aún) actual en el que la legitimidad para el diseño de acciones se encuentra (aún) en manos de los grandes y los de siempre, lo que se traduce en el "reparto de pesetas" (*sic*).

En el mismo sentido, Gómez de la Iglesia hablaría de las reticencias desde la empresa respecto a la universidad, por ejemplo en el campo de la transferencia tecnológica, y en lo relativo a la monodireccionalidad del conocimiento (con la universidad como único foco "emisor" de ciencia).

Isabel Ojeda haría una reflexión sobre los retos de las ciudades como ecosistema de convivencia social e institucional, poniendo de manifiesto el papel como factor de mediación (social) de la Cultura, campo de interacción entre el público, los profesionales de la GC, las instituciones (y las demandas y necesidades de estos distintos agentes); igualmente, Ojeda plantearía algunos retos de la GC en el momento actual:

- Cómo gestionar en un horizonte complejo y articulado como el actual.
- Cómo mejorar la eficiencia del trabajo en materia de GC.
- La necesidad de trascender de la programación en el ámbito local.
- La necesidad de cambiar las metodologías de trabajo…
- Lo imprescindible de crear estructuras…

Antonio Ariño Villarroya, vicerrector de Cultura e Igualdad de la Universitat de València y co-coordinador del curso impartiría la conferencia "Gestión Cultural, investigación e innovación", siendo presentado por el otro coordinador de la actividad, Antonio J. González Rueda; Ariño abordó la cuestión de la Cultura y la GC en su íntima relación con la investigación, así como, y especialmente, con el ámbito de la innovación, poniendo el foco en la ductilidad del mundo líquido en el que nos desenvolvemos en la actualidad, un mundo sujeto a unos altos niveles de movilidad e instalado en un equilibrio basado en el cambio sociotécnico, donde los cambios que se vienen produciendo no son ni sola ni principalmente tecnológicos, sino sociotecnológicos, encontrándonos ante el desarrollo de un nuevo régimen de comunicación, con una comunicación móvil, ubicua e instantánea, fruto y consecuencia, pero a la vez agente de cambio y de causa de la globalización; estos cambios se reflejan asimismo en la sociedad, sujeta a una mayor pluralidad constitutiva (…migraciones, movilidad, turismo…), amén del cambio demográfico que viene de mano del relevo intergeneracional, o de factores como el cambio climático y las desigualdades económicas, sociales, territoriales, culturales, educativas…

La nota histórica que realiza el ponente sobre la extensión universitaria, complementaria con lo señalado al respecto, por ejemplo, desde la Universidad de Oviedo, señalaría algunos precedentes, aun oblicuos, de la misma, como las Sabatinas de la Universidad de Valencia (con el desarrollo de conferencias abiertas a toda la población…), y el rol de la Universidad como elemento de separación entre elites y clases populares mediante la educación, con la extensión universitaria (y la *protoextensión* universitaria) como factor de permeabilidad

> Conferencia: Gestión Cultural, investigación e innovación con D. Antonio Ariño Villarroya (Universitat de València).

entre la Universidad -entendida como elemento a se- y el cuerpo social y como agente de transferencia del conocimiento desde la Universidad hacia dicho cuerpo social, poniendo de manifiesto la función (y la vocación) social de la Universidad.

Frente a algunos prejuicios aún existentes, como el de la Universidad como una suerte de "torre de marfil", o el de la "universidad en ruinas", o como el de la Universidad como "espacio de promesas (incumplidas)", el ponente señalaría que entre las responsabilidades del ámbito universitario que podrán (y deben) ser elementos de cambio (y de superación de esos prejuicios y lo que representan) están la transferencia de conocimiento y la innovación (la "Tercera Misión"), que forman parte de la responsabilidad social corporativa de la institución universitaria, junto a la docencia y la investigación, de manera que se genera un modelo de Cultura científica, crítica, creativa y académica (integral…) que forma parte del ámbito de interacción universidad-cuerpo social.

En este ámbito de interacción, que forma parte de la dimensión cultural de la vida humana, y desde la perspectiva de la investigación y la divulgación científica, se produce la acción de la GCU (la GC Universitaria), en ámbitos como los de las Humanidades y CCSS, la propia, GC, el Patrimonio Histórico (PH), la Economía, cuidando aspectos tales como el análisis de públicos y audiencias, la evaluación de las líneas de trabajo y los productos emitidos, los modelos de producción y programación…

Señalaría el ponente como imprescindible estudiar los públicos y las audiencias con vistas a evitar la posible exclusión sociocultural y el trabajar con un público *semicautivo*, procurando evitar dar más a quienes tienen más (Cultura), enfocando hacia el público general el ámbito de la innovación desde la GCU (frente al tópico de la Cultura como el área más aristocrática de la sociedad).

En este sentido, entraría el ponente a considerar cómo las universidades son productoras de innovación sociocultural, algo imprescindible (y un papel irrenunciable a desarrollar por las universidades) en el contexto de la Sociedad del aprendizaje, planteando la importancia de la GCU en la gobernanza de las universidades, tanto a título indivi-

> Mesa de Debate: Revistas científicas, Cultura y Universidad. Con D. José Marchena Domínguez (Universidad de Cádiz), D. Martí Domínguez (Director de Mètode, Revista de difusió de la investigació de la Universitat de València), D. Vicent Giménez Chornet (Director de Culturas. Revista de gestión cultural. Universidad Politécnica de Valencia) y D. Antonio Javier González Rueda (Editor de Periférica, revista para el análisis de la cultura y el territorio de la Universidad de Cádiz) .

dual como colectivo, así como en la proyección social de las mismas; plantea en este sentido el ponente la oportunidad de la puesta en práctica de lo que llama la *política del enjambre*: trabajar como un grupo de abejas que forman parte de una misma colmena (todas las universidades), atendiendo a que el conocimiento es (y debe ser entendido como) un bien público, siendo la innovación, la transferencia, la socialización del conocimiento algunos de los ejes principales de la acción universitaria, en el desarrollo de los cuales la GCU resulta fundamental.

La mañana del 14 de julio continuaría con la sexta mesa de debate, dedicada al tema *Revistas científicas, Cultura y Universidad*, que contaría con la coordinación de José Marchena Domínguez (Director General de Extensión Cultural y Servicio de Publicaciones de la UCA), y que estuvo integrada por Martí Domínguez (Director de *Mètode. Revista de difusió de la investigació de la Universitat de València*), Vicent Giménez Chornet (Director de *Culturas. Revista de gestión cultural*, de la Universidad Politécnica de Valencia) y Antonio Javier González Rueda (co-coordinador de este seminario y editor de *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, de la Universidad de Cádiz).

En el contexto de esta mesa redonda los ponentes, directores de diversas revistas universitarias, presentaron sus respectivas publicaciones, su naturaleza, carácter, dimensión y trayectoria, desarrollando asimismo la cuestión del papel desempeñado por las revistas universitarias en los ámbitos de la transferencia, la innovación, la GCU y la DC de la Universidad.

Martí Domínguez presentaría *Mètode* como una revista para pensar la ciencia, explicando las secciones de la revista (de periodicidad trimestral), en la que conviven los espacios de investigación (indexados) y los de divulgación, señalando que se trata de un espacio híbrido que no huye de

la posibilidad de convertirse en un modelo. Haría un histórico de la revista desde sus orígenes generalistas en 1992, con contenidos heterogéneos, siendo una publicación a la que los profesores no se sentían demasiado vinculados en un principio; asumida por él la dirección de la revista desde el número 17 de la misma, Domínguez decidiría plantear un enfoque transversal y aumentar los contenidos culturales de la revista…, y el nuevo formato funcionó…

El director de *Mètode* expuso líneas de acción y espacios interesantes de cara a la expansión de la publicación; así, la revista entendida como colección…, con suscriptores de pago a quienes se les regala una monografía al año, lo que representa una forma de fidelización… Otro de los campos en los que se mueve es la realización de coediciones, como una fortaleza más es el contar con parte de la tirada en castellano, parte en catalán, parte en inglés… En la web se presenta en los tres idiomas, algo que proyectó a la revista al horizonte de las revistas de impacto… (*ad astra*), y que permite un mucho mayor radio de público de interés, al aumentar la proyección internacional de la revista.

La publicación buscar aunar el rigor con la divulgación…, de modo que contenido académico y divulgativo marchan de la mano; al mismo tiempo, conviven igualmente la existencia de un formato en papel y el formato digital en la web, lo que lleva aparejada una retroalimentación que beneficia a la revista…, lo que se refleja, por ejemplo, en una notable interacción desde Iberoamérica, aunque no sólo desde allí…

La web cuenta con unos contenidos más ligeros, pero muy interesantes para el gran público…, algo capital para la presencia en las redes sociales de la revista; insistiría Domínguez en el carácter de la revista como espacio mixto donde conviven investigación y divulgación, así como en la importancia de que quienes trabajan en la revista sean productores de conocimiento científico… Así, *Mètode* consigue reunir a científicos y periodistas, creando un espacio común, aunque diferenciado, de acción.

Comentaría igualmente el ponente la notable visibilidad que consigue la revista merced a los premios que la misma ha recibido a lo largo de su trayectoria, tras 25 años divulgando la Ciencia y promoviendo un concepto global de Cultura, desde el compromiso con la investigación y la reflexión…

Vicent Giménez Chornet presentaría la revista *Culturas. Revista de Gestión Cultural*, que dirige, de la Universidad Politécnica de Valencia; se trata de una revista muy joven, que nace de la mano del Master de Gestión Cultural interuniversitario entre la UVA y la Univ. Politécnica de Valencia), una publicación vinculada, pues, al ámbito de la investigación universitaria.

La revista recoge artículos de investigación, no de opinión, con un neto enfoque desde la GC, con una perspectiva amplia, pero primando los aspectos de la investigación, buscando además aunar la calidad formal y la calidad científica, contando con un comité evaluador, resultado de todo lo cual es su indización (entre los índices y repositorios en los que está recogida la revista, Giménez citaría DOAJ, MIAR, Dialnet, Base de Datos ISOC, LATINDEX, SHERPA/RoMEO, mientras uno de los grandes retos actuales de la publicación es entrar en los dos grandes repositorios SCOPUS Y WOS -Web of Science). Los números aparecidos de la revista han centrado buena parte de su interés en el Patrimonio desde la perspectiva de la GC, o en la GC orientada hacia el Patrimonio.

Culturas… daría comienzo a su andadura en el segundo semestre de 2014, (con una frecuencia semestral), habiéndose producido una progresión enorme de las visitas a la revista desde sus inicios en dicho año; quedaría clara en la exposición del ponente la necesidad de estar en la web, lo imprescindible de que se cuantifiquen las consultas, así como el peso de la indización en el ámbito de las revistas universitarias (generándose lo que el ponente expone como una verdadera necesidad de estar en determinados espacios…), hasta el punto de que buena parte del esfuerzo guarda relación con la proyección en internet…, lo que resulta natural, pues se trata de la búsqueda de espacios...

Antonio Javier González Rueda trataría en su intervención sobre *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, de la que es editor, a la que presentaría como una revista híbrida con un problema de destinatarios, pues su perfil es el resultado de la mezcla de la GC, de lo científico, de lo divulgativo, de la presencia de los espacios locales…

La revista ha experimentado una evolución, un cambio, de lo impreso a lo digital… de modo que mantiene el papel para el intercambio, pero tiene su principal vehículo de expresión en lo digital; en lo relativo a la indización, está presente en Dialnet, DICE, Dulcinea, Latindex, MIAR… Ha lanzado 17 números, en el momento de la exposición por González, y cuenta con revisión por pares para una sola sección (señalaría el ponente que no existe problema de revisores).

En un ejercicio de autocrítica digno de reconocimiento, el ponente señalaría que la revista *es aburrida y un poco fea*, si bien cuenta con un gran número de descargas…, y con un notable impacto [así, en la Matriz de Información para el

Análisis de Revistas (MIAR), *Periférica* tiene un notable índice de impacto, de 3'7]

Abierto el debate, Lluís Bonet felicitaría a los miembros de la mesa, apuntando que mantener revistas vivas y pujantes es, hoy por hoy, un enorme trabajo, señalando la importancia de mantener líneas de acción con alumnos, doctorandos, como escuela de aprendizaje para los estudiantes y los formandos.

Antoni Roca Rosell haría aportaciones sobre la naturaleza y formas de los índices… Señala que se trata de una situación aberrante cuando se dan casos en los que existen cuotas económicas por mantenerse indexados, de modo que llegue a suscitarse incluso la duda de si pueda primar el peso de lo mercantilista sobre lo científico. En este sentido Vicent Giménez mencionaría, a su vez, el término *lobby* a la hora de hablar de los índices…, de modo que buena parte de los giros del debate se centrarían en el campo de los índices, lo que pondría de nuevo de manifiesto el peso del estatus y la ubicación de las revistas en el universo digital (y en el universo de la indización) de cara a la propia continuidad de las publicaciones…

La última ponencia del seminario sería la de María Nagore Ferrer (vicerrectora de Extensión Universitaria, Cultura y Deporte. Universidad Complutense de Madrid) con la conferencia titulada "Cultura y ciencia: los museos universitarios". La ponente sería presentada por Antonio Ariño.

Nagore Ferrer daría comienzo a su intervención señalando que su ponencia estaba planteada desde la perspectiva de la gestión del riquísimo patrimonio histórico-artístico de la Universidad Complutense, que cuenta 14 museos y 15 colecciones…, algo con un relativamente escaso parangón en el contexto de las universidades españolas.

Lanzaría al aire la pregunta de cuál debería ser la política universitaria sobre el Patrimonio, las colecciones y los museos, atendiendo a la naturaleza y definición de un museo (apoyándose en el ICOM), así como a la problemática del estado de la cuestión de los museos y las colecciones en España en general; igualmente, hechas estas premisas, lanzaría la pregunta de si, en los momentos presentes, hay que hacer museos en las universidades (apuntaría la ponente asimismo que, si es asumida la conveniencia de establecer museos universitarios, es necesario hacer frente a la cuestión de qué modelo de museo se requiere, o cuál es abordable desde y por -y para- la Universidad).

Señalaría algunas de las características, y de las virtudes del particular (centrando su atención especialmente en lo relativo a la Complutense), apuntando que las colecciones deben ser contempladas como un vehículo pedagógico, docente, de investigación, al tiempo que también son herramientas útiles, instrumentos válidos, para la transferencia del conocimiento y para la divulgación…, si bien no pasaría por alto las debilidades y los riesgos, como la dispersión (y la heterogeneidad) de dichas colecciones; entre los peligros (y los retos) de la cuestión, señalaría los siguientes:

- Descuido, falta de interés, desconocimiento.
- Ausencia o deficiencia de políticas y planes estratégicos.
- Escasez de recursos materiales y humanos.

El Patrimonio, señalaría Nagore Ferrer, ha de ser entendido como un vehículo de prestigio para las Universidades; en este sentido, la Universidad Complutense está ordenando su Patrimonio (a no confundir con la idea de "Tesoro", a la antigua usanza) Histórico Mueble, creando un Reglamento sobre el mismo… Asimismo se está trabajando en un sistema de normalización documental… Es evidente, de acuerdo con la ponente, la necesidad de trabajar en red, o al menos de conectar entre las universidades, para homogeneizar y estandarizar; al mismo tiempo, expondría la interviniente que no sólo es necesario saber qué hacer con el Patrimonio, sino que se hace imprescindible llevar adelante un buen trabajo de difusión (creando espacios e imágenes potentes que ayuden a la difusión y al conocimiento), pues la difusión es una herramienta fundamental para dar a conocer el Patrimonio Histórico museístico de la Universidad Complutense.

Concluiría el seminario con la séptima mesa de debate, dedicada a *Los Museos Universitarios*, estando moderada por José R. Barros Caneda (de la UCA), y contando con la participación de Antoni Roca Rosell (coordinador de la Cátedra UNESCO de Técnica y Cultura, Universitat Politécnica de Catalunya), Faust Ripoll Domènech (director del Servei de Cultura de la Universitat d'Alacant), Víctor Jesús Medina Flórez (vicerrector de Extensión Universitaria de la Universidad de Granada), Luis Martínez Montiel (director del Secretariado de Patrimonio Histórico y Artístico de la Universidad de Sevilla).

Comenzaría el turno de palabra Antoni Roca haciendo un histórico de la Cátedra UNESCO de Técnica y Cultura de la UPC, cátedra creada en 1999 pero inactiva hasta 2002, cuando se nombra director de la misma al profesor Guillermo Lusa, quien definiría como principal línea de acción de la cátedra a la Historia de la Ciencia; la cátedra

> Participantes en el Seminario UNIVERSIDAD Y CULTURA: BALANCE DE UNA RELACIÓN (Seminario de Verano del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya), celebrado en la Universidad de Cádiz el 13 y 14 de julio de 2017 con motivo de la conmemoración de los 25 años de Agenda Cultural en la Universidad de Cádiz.

contaría con una subvención de la Generalitat desde esos entonces, que iría disminuyendo hasta llegar a cero en 2012, de acuerdo con lo señalado por el ponente.

Como señalaría Roca, la principal línea de acción de la cátedra es la Historia de la Ciencia, estando el patrimonio científico e industrial entre sus líneas de acción principales, y siendo un reflejo de la acción en el tiempo de las Universidades el patrimonio que éstas generan y atesoran; al mismo tiempo, expondría el ponente que uno de los "sueños" de la cátedra es el Museo de Historia de la Ciencia, recordando que el primer museo público de la Ciencia en el ámbito universitario fue el de Oxford (el Ashmolean Museum), abierto en 1683.

Entre las cuestiones en perspectivas de presente y futuro en materia de museos universitarios, Roca señalaría factores como la aún insuficiente conciencia de preservación

del Patrimonio universitario, falta de recursos, necesidad de que los museos universitarios puedan consolidarse como una parte integrante de las universidades, toma de conciencia de que el patrimonio de las Universidades públicas es patrimonio público, esencialidad del análisis del patrimonio universitario, valor historiográfico de las colecciones de las universidades…, y el carácter de agente paralizante de la crisis…

Faust Ripoll Domènech (de la Universitat d'Alacant) daría comienzo a su intervención exponiendo la necesidad de huir de planteamientos que lleven a museos *contenedores de cosas muertas*, así como señalando el factor de debilidad que aún representa la indefinición sobre los museos universitarios (en lo que su razonamiento conecta con lo expuesto con anterioridad por María Nagore Ferrer).

Apuntaría que la Universitat d'Alacant montó un macromuseo caro de construir, complicado de mantener y en principio destinado a Museo de la Música, que fue redefinido y reconvertido luego a Museo de Arte Contemporáneo…, con un emplazamiento poco idóneo…, que compite con centros comerciales como agente de atracción de público. Se creó, pues, un Museo de Arte Contemporáneo en una Universidad sin titulación de Bellas Artes, y en una periferia un poco extraña respecto al campus (una localización excéntrica respecto al cuerpo de la ciudad); quiso crearse un espacio como *macroemblema* de la Universidad y de la ciudad, pero se acabaría creando una situación complicada de partida.

Ripoll presenta el caso desde la perspectiva de un equipamiento comprometido y comprometedor para la institución que lo sustenta… Plantea la cuestión de la sostenibilidad… Plantea el Museo como espacio para la Cultura, no como un mero contenedor cultural, sino como un eje cultural, como un núcleo de organización de actividades…, amén del programa de difusión del propio museo, que incluye visitas guiadas y talleres, si bien expondría la dificultad de acercar el público al museo y viceversa, lo que le lleva a lanzar la pregunta de si este tipo de Museo es un buen instrumento para la proyección de la Universidad, si es un buen modelo de extensión universitaria, si es un buen campo de acción para la GCU, apuntando igualmente que en el caso que viene tratando, se encontraría una puerta a la esperanza en la demanda de espacios desde el cuerpo social. De otra parte, el moderador de la mesa señalaría, al hilo de la exposición del ponente, que el Museo es (puede ser) una fortaleza para la ciudad y para la Universidad de Alicante, especialmente desde el prisma de otras universidades (como la UCA) donde no existe un parangón…

Víctor Jesús Medina Flórez, por su parte, hablaría de la riqueza patrimonial de una Universidad antigua, como la de Granada, sujeta a factores de debilidad como la dispersión de ese patrimonio, su discontinuidad, y los no pocos problemas de la gestión de ese patrimonio.

Plantearía la necesidad de identificar y definir el problema tipológico de los museos en el caso de la universidad, poniendo sobre la mesa -como de uno u otro modo lo habían venido haciendo los ponentes anteriores desde Nagore Ferrer- el problema de la tipología, naturaleza y definición de los museos universitarios, lo que guarda una estrecha relación con la necesidad de definir la misión de un museo universitario, íntimamente ligada a la naturaleza del mismo, señalando que hablar de la misión de un museo universitario es hablar de la universidad a la que pertenece y presenta, de su tradición, de sus líneas de investigación y de acción, de su peso en la ciudad en la que se inserta, de las relaciones históricas de dicha Universidad con su territorio, todo lo cual guardará relación con el patrimonio mueble, con la riqueza patrimonial que dicha Universidad ha generado a lo largo del tiempo (de siglos, en casos como la Universidad de Granada) y de la que dispone -y que tiene que gestionar.

Entre las debilidades que señalaría el ponente se encuentran factores como la falta de estructuras, medios y recursos para trabajar como otros museos tradicionales, la discontinuidad en la gestión de los museos y las colecciones universitarias (en demasiadas ocasiones ligada -dicha gestión- a perfiles personales tras cuya jubilación pueden producirse hiatos), la necesidad de concienciar (aún) acerca del valor de los museos y colecciones universitarias (incluso internamente), así como la necesidad de contar con un cuerpo estable de personal que trabaje de manera permanente el patrimonio (desde esta perspectiva de la difusión y la gestión de museos y colecciones) en el seno de las universidades.

Entre las fortalezas, la existencia de un marco legal definido por la Ley de Museos de Andalucía, o el trabajo de la UNIA en Atalaya en el ámbito de la Catalogación del patrimonio de las Universidades andaluzas, lo que ha permitido contar con un campo avanzado y muy útil para el trabajo sobre el referido patrimonio andaluz; ya en el caso de la Universidad de Granada, destacaría Medina el esfuerzo llevado a cabo para crear conciencia y comunidad, la catalogación de los bienes existentes y el desarrollo de programas de difusión, así como el trabajo desarrollado en el plano internacional.

El moderador de la mesa, el profesor Barros, intervendría abundando en la necesidad del compromiso de los departamentos universitarios para colaborar en el desarrollo y trabajo de los museos y colecciones (poniendo el ejemplo

de la posibilidad de llevar a cabo la donación de materiales una vez perdido su valor docente), para lo cual señalaría la necesidad de pedagogía interna en la universidad, así como de la profesionalización del sector y su consideración como parte de las estructuras universitarias.

Luis Martínez Montiel comenzaría su intervención partiendo de la base de lo señalado por quienes tomaron la palabra antes que él, en lo relativo a fortalezas y debilidades de la gestión universitaria en el ámbito de las colecciones y los museos.

Señalaría algunas cuestiones a tener en cuenta, como el error tan habitual del "Museo a la contra", cuando se monta un Museo y luego se trata de dotarlo de contenido, algo tan pernicioso como el caso de contar con colecciones muy importantes, sin museos (sin las estructuras adecuadas) que puedan albergarlas, o el no menor error del empeño en contar con un museo a toda costa…

En lo relativo a la recuperación de colecciones históricas, se corre el peligro, advirtió, de crear expectativas que no se vean sustentadas por la realidad, y conduzcan a errores interpretativos y en la proyección de los contenidos de dichas colecciones, al tiempo que puso asimismo sobre la mesa la ventaja de regular las colecciones a través de la normativa autonómica, lo que permite dotar de una coherencia general al ámbito de los museos y las colecciones universitarias.

En el debate, se abundaría en la cuestión, convertida en problema, de los recursos, mientras se señalaban que se pueda correr el peligro de que las universidades puedan incurrir en sustituir a las administraciones públicas, quizá pasando por alto que la Universidad pública no es sino una administración pública.

El seminario abordaría a lo largo de sus sesiones todos los aspectos de interés de la GCU, desde la interacción entre Universidad y entes locales al papel de la institución universitaria en el seno del cuerpo social, desde la situación y perspectiva de los gestores universitarios hasta el estado de la cuestión del patrimonio (especialmente el patrimonio mueble, cosa distinta sería el caso del patrimonio cultural inmueble, menos atendido por las sesiones del curso), traducido en la situación de los museos y colecciones en el ámbito universitario, desde el peso de lo digital, la proyección en la web y los estándares e índices de las publicaciones periódicas universitarias hasta el peso de las revistas universitarias como elementos de transferencia de conocimiento y de socialización del trabajo de investigación realizado en (y desde) la Universidad. Las exposiciones de los ponentes se vieron enriquecidas por la interacción entre los mismos, así como por la reflexión aportada por los debates que cerraron la mayoría de las ponencias y mesas redondas.

El curso representaría un espacio de reflexión y balance, bajo el prisma de la mirada a lo realizado y el debate sobre lo por hacer en materia de la responsabilidad de la Universidad en el ámbito de la Gestión Cultural universitaria (GCU), consolidado hoy el espacio de la Dimensión Cultural de la Universidad (DCU) como un ámbito de proyección de la institución en el cuerpo social y un vehículo de expresión y desarrollo de la responsabilidad social de la Universidad, una Universidad que, como supo muy bien exponer Eduard Miralles, sigue participando de su carácter de espacio del sentimiento y la memoria para miles, cuando no millones, de personas que no sólo en sus aulas, sino a través del cumplimiento y la acción de la tarea desarrollada por la DC de la institución, han conseguido y consiguen que sus vidas, gracias precisamente a la DCU, sean un poco mejores, cuenten con una gama más completa de colores en su paleta vital.

http://dx.doi.org/10.25267/Periferica.2017.i18.03

MONO GRÁFICO

IDEAS, LA CULTURA EN EL SIGLO XXI, INCERTIDUMBRES FRENTE A CERTEZAS

(Adelanto editorial del Manual Atalaya de Gestión Cultural)

Introducción / 51

La difícil relación entre educación y cultura ¿Un divorcio inevitable y permanente?
Gemma Carbó Ribugent / 53

Desigualdad, ¿existe alguna posibilidad de conseguir niveles de igualdad cultural aceptables?
Modesto Gayo / 63

Desenredando la economía de la cultura
Ramón Zallo Elguezabal / 77

Las industrias culturales y creativas
Enrique Bustamante Ramírez / 87

A moldura decisiva. Arte e tecnología no século XXI
Teixeira Coelho / 117

El marco decisivo. Arte y tecnología en el siglo XXI
Teixeira Coelho / 127

¿Quiénes son los gestores artísticos? Una investigación sociológica sobre el caso francés
Vincent Dubois / 139

Who are the Arts Managers? A Sociological Research on the French Case
Vincent Dubois / 149

Lo que saben de las imágenes. Fotografía y medio digital
Alberto Martín Expósito / 159

monográfico

Introducción

En su inmensa obra *Ideas. Historia intelectual de la humanidad* Peter Watson nos indica que la actividad intelectual del ser humano a lo largo de la historia se concreta en tres ámbitos. El primero de ellos es el de la búsqueda de la verdad, un espacio en el que se desenvuelven la religión, la ciencia y la filosofía esencialmente, es la actividad que pone el foco en asuntos como la verdad, la trascendencia, el mundo y el universo con sus leyes y sus realidades. El segundo ámbito lo enmarca en la búsqueda de lo correcto y se corresponde con el derecho, la ética y la política. Libertad, democracia, justicia, normas y un sinfín más de ideas similares o contrapuestas se derivan de la actividad intelectual en estos campos. Por último el autor nos delimita un tercer espacio en el que sitúa el gusto, lo que otros llaman las artes y, en una ampliación conceptual quizás atrevida, también podríamos denominar cultura. Cuando hace ya tres años salió a la luz el *Manual Atalaya de apoyo a la gestión cultural* sus contenidos se centraron en aspectos más empíricos, de la gestión de instrumentos profesionales, que en aquellos otros con un carácter más dirigido a la fundamentación y a la exploración de las bases de la cultura en el mundo actual. De la misma manera la gran mayoría de los autores procedían en diferentes grados de la práctica de la gestión y las políticas culturales o al menos de un contacto intenso con el sector. Por ello, a la hora de ampliar el manual, nos hemos planteado la necesidad de una reflexión más intensa, una reflexión que se mueva dentro de lo posible en el espacio de las ideas. Ideas que contemplen la cultura en los tres ámbitos que define Watson: primero tratar de acercarnos a las verdades que podamos extraer de la cultura o acerca de la cultura como fuente de certezas. En segundo lugar intentar comprender cuáles son o deben ser los comportamientos más correctos en una visión de la cultura desde la responsabilidad ética y social. Y por último reflexionar sobre la validez de la cultura contemporánea como ámbito estético o si por el contrario este aspecto está ya definitivamente superado y ha pasado a ser accesorio.

Para encarar estas posibles reflexiones desde ATALAYA se ha considerado que el mejor camino era escuchar una multiplicidad de voces autorizadas y reconocidas, expertas en una amplia diversidad de aspectos relacionados directamente, o al menos muy colindantes, con esto que llamamos cultura. A cada una de estas personas se le plantea una idea en torno a la cual reflexionar, meditar o simplemente exponer sus dudas y certezas. Del conjunto de todas las aportaciones esperamos obtener una aproximación al hecho cultural en este siglo XXI que por veces nos parece novedoso y por veces la repetición de errores trágicos de la pasada centuria. ATALAYA pretende iniciar una aventura intelectual para muchos a partir de las ideas que nos ofrezcan un buen puñado de los mejores especialistas en sus campos respectivos. Y siempre en torno a ese concepto tan necesario como polivalente que es la cultura.

A cada una de las personas, de indiscutible valía intelectual y profesional, nos hemos atrevido a plantear una cuestión, una pregunta o preguntas que reflejan en cierta medida las incertidumbres que a veces nos rodean en este mundo de la gestión y las políticas culturales. Les trasladamos nuestras incertidumbres con la esperanza de que nos puedan ofrecer alguna certeza. Somos conscientes de que no siempre será posible obtener una respuesta clara y unívoca pero seguro que la menos podremos obtener una guía para una reflexión más ordenada, más fructífera o mejor encaminada. Agradecemos a los protagonistas de IDEAS, la Cultura en el siglo XXI, incertidumbres frente a certezas su preciosa colaboración así como su impagable aportación.

Puede consultar el Manual Atalaya de apoyo a la gestión cultural en http://atalayagestioncultural.es/

http://dx.doi.org/10.25267/Periferica.2017.i18.04

monográfico

AUTORA
Gemma Carbó Ribugent.

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Directora Cátedra UNESCO de Políticas Culturales y Cooperación. Universidad de Girona.

TÍTULO
La difícil relación entre educación y cultura ¿Un divorcio inevitable y permanente?

CORREO-E
gemma.carbo@udg.edu

RESUMEN
Hablar de las relaciones entre educación y cultura supone un debate cuyos ejes son la verdad, la ética y la estética. Desde este planteamiento, ciertas "políticas del miedo" pueden ser entendidas como efecto de políticas culturales y educativas cuya forma de articulación está respondiendo a paradigmas desfasados.

PALABRAS CLAVE
Educación; cultura; verdad; ética; estética.

AUTHOR
Gemma Carbó Ribugent.

PROFESSIONAL AFFILIATION
Directora Cátedra UNESCO de Políticas Culturales y Cooperación. Universidad de Girona.

TITLE
The difficult relationship between education and culture. An unavoidable and permanent separation?

E-MAIL
gemma.carbo@udg.edu

ABSTRACT
Discussing the links between education and culture requires a debate centred around truth, ethics and aesthetics. From this approach, certain "fear-based policies" can be understood as a consequence of bringing cultural and educational policies together to respond to outdated paradigms.

KEYWORDS
Education; culture; truth; ethics; aesthetics.

Fecha de envío: 13/11/2017
Fecha de aceptación: 20/11/2017

http://dx.doi.org/10.25267/Periferica.2017.i18.05

La difícil relación entre educación y cultura. ¿Un divorcio inevitable y permanente?

Gemma Carbó Ribugent

No es la ley, sino la educación y la costumbre, lo que produce la diferencia
(Taylor, 1973: 95)

La intolerancia estética tiene violencias terribles
(Bourdieu, 2016: 55)

Cuando hablamos de las relaciones entre educación y cultura nos situamos ciertamente frente a un debate permanente y una problemática histórica en España[1] y probablemente en el resto del mundo. En este debate, nuestra posición desde las ideas, las políticas y las prácticas vendrá condicionada por la relación que establezcamos entre, justamente, los tres conceptos que articulan este monográfico: la verdad, la ética y la estética.

En este artículo, partimos de la siguiente hipótesis: en buena medida, el auge de los populismos, de los nacionalismos, de los fundamentalismos, de la violencia de género y de la posverdad, aspectos todos ellos fundamentados en las estrategias del miedo y que no son exclusivos de nuestra época, puede entenderse como efecto de políticas culturales y educativas cuya forma de articulación está respondiendo a paradigmas desfasados.

La pedagogía primero y la sociología contemporánea después han tratado de analizar la cuestión desde distintas perspectivas pero todas ellas coinciden en señalar que la forma específica de relación entre ambos campos da lugar a, y/o se fundamenta en, una política pública determinada.

Eulalia Bosch en su libro *Educación y vida cotidiana* nos introduce el debate con esta afirmación: "(…) cultura general, francés y piano definían perfectamente en la España de la postguerra una perspectiva educativa diseñada a medida del futuro que se deseaba para las niñas-mujeres conquistadas por sus maridos como un objeto más de representación" (Bosch, 2003: 35).

Si nos situamos en el contexto actual, podríamos decir que el *management*, el inglés y la informática son la nueva perspectiva educativa para mujeres elegantes como elemento atractivo en los niveles –siempre intermedios– de dirección.

Lo que queremos señalar con esta introducción es que nuestra posición en el debate se podría resumir en una ecuación fundamental: defendemos la educación como garantía de emancipación y participación en la vida cultural y ello implica repensar el vínculo educación-cultura en términos de desigualdad social, cuestiones de género y de otras luchas culturales contemporáneas.

Desde la perspectiva sociológica, la *distinción social* según Bourdieu (2016) ha venido dada históricamente por la *rentabilidad cultural* que permite el control del capital económico y cultural por parte de determinados entornos familiares. En el otro extremo, las clases populares, en

oposición a la cultura hegemónica reivindican sus propias prácticas culturales, de carácter pragmático, entendidas a menudo como servicio comunitario y basadas según Bourdieu (2016) en la defensa de los valores tradicionales en oposición a las vanguardias. Alta cultura frente a cultura popular como primer anatema; modernidad y tradición como cuestión que afecta especialmente a las relaciones de género y que está presente, a nuestro modo de ver, en todas las formas culturales.

Las sociedades del bienestar de mediados de siglo XX permitieron la generalización en nuestro país de una clase media que multiplicó exponencialmente la demanda de acceso a esta cultura dominante esencialmente masculina con la que no existía una familiaridad adquirida. Esta clase media incluía a la mujer como sujeto político en mayor o menor medida. La expectativa estaba puesta por ello, en los sistemas educativos como garantes del ascensor social y de la igualdad de género. La escuela pública y la aparición de los ministerios de cultura intentaron responder históricamente a estos retos hasta finales del siglo XX pero la crisis contemporánea del estado del bienestar derivada de la globalización económica y social ha abierto de nuevo la caja de Pandora generando la necesidad de una revisión del debate educativo-cultural que es, al fin, un debate ético-político.

Los ministerios de cultura y las políticas culturales-educativas: perspectiva histórica

Los estados nación modernos asumieron desde finales del siglo XVIII la tarea educativa y cultural como misión claramente orientada a posibilitar el acceso a la cultura legítima concretada en las bellas artes, la creación de los grandes museos nacionales y la protección de la industria editorial principalmente. Para ello se impulsó la creación de los sistemas públicos de educación y las universidades.

En el siglo XIX la política cultural seguirá directamente vinculada a la instrucción pública. El movimiento romántico europeo denunciará la burocracia cultural del buen gusto y exigirá la incorporación del pueblo y su cultura popular, el folklore en la configuración de los nuevos escenarios. La hibridación entre las distintas formas culturales y clases sociales, el crecimiento de la clase media, unida al desarrollo de los medios de comunicación darán paso a una nueva cultura de masas cuyo máximo exponente será la propaganda como sistema de control cultural-educativo eficazmente utilizado por parte de los regímenes totalitarios en la primera mitad el siglo XX.

Si nos centramos en España, el primer intento efectivo de acción legislativa en materia de educación y cultura es la Ley Moyano de Instrucción pública de 1857 (Puelles, 1999). En 1879 nace el primer partido socialista con un proyecto educativo heredero del liberalismo y en este período, el anarquismo reivindica también su apuesta por la educación popular a través de los ateneos y escuelas de barrio.

En 1900 se crea el primer *Ministerio de Instrucción Pública* en España y en 1901 Francesc Ferrer funda la Escuela Moderna inspirándose en Rousseau y apostando por el contacto del niño con la naturaleza y la cultura entendida como el entorno social: fábricas e instituciones sociales-artísticas. En Cataluña en 1915 se constituía la Dirección General de Bellas Artes y Prat de la Riba impulsaba la normalización lingüística, la educación profesional y artística, las escuelas de profesores y la red de bibliotecas públicas, museos y patrimonio o la creación de academias científicas y de las artes. La actuación pública en materia cultural y educativa era urgente porque los índices de analfabetismo rondaban las tasas del 50% (Puelles, 1999).

La guerra civil y el franquismo frenan esta evolución. Intelectuales y profesores deberán exiliarse o someterse a depuración ideológica (Marquès y Portell, 2006). La educación deja de suponer una oportunidad de ascenso social para convertirse en espacio de adoctrinamiento y transmisión de unos valores nacionales y religiosos esenciales: *por dios y por la patria.* El Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes pasa a denominarse Ministerio de Educación Nacional. Las leyes universitarias (1943) y educativas (1945) confirman la entrega definitiva de la educación a la iglesia y al régimen.

En Europa, después de la 2ª guerra mundial, los estados incorporarán la cultura a las políticas públicas centrándose aún en la gestión del patrimonio cultural y las bellas artes pero habiendo entendido también la necesidad de cubrir el déficit de participación social y privada en momentos de descolonización y crisis de la cultura tradicional en el contexto de la construcción del estado del bienestar. La apuesta por la cultura como espacio de participación y libertad también para las clases trabajadoras pretendía frenar la seducción del comunismo.

En este contexto como es bien sabido, nacen las primeras políticas culturales institucionalizadas a partir de 1959 en Francia y con ellas el primer paradigma de la democratización cultural, el de la animación sociocultural (Rius, 2004) como tendencia que busca poner en diálogo realidades culturales hegemónicas con aquellas surgidas de la generalización de los *mass media* y la reproducción en serie de la obra de arte, largamente denunciada por la escuela de Frankfurt.

El movimiento romántico europeo denunciará la burocracia cultural del buen gusto y exigirá la incorporación del pueblo y su cultura popular, el folklore en la configuración de los nuevos escenarios.

En España el paréntesis largo del franquismo dibuja un especial retrato de este paradigma hasta la recuperación de los gobiernos democráticos en los años 80. Como en todos los regímenes totalitarios, la cultura y la educación cumplieron un rol esencial desde una forma específica de articulación.

En materia educativa, consciente de que la estrategia de control de las clases populares pasaba pese a todo por garantizar una cierta alfabetización que diera acceso al mercado de trabajo, el régimen promueve en el año 1959 la Ley sobre Universidades Laborales pero se enfrenta permanentemente a un entorno universitario donde los pocos intelectuales no exiliados resisten y en 1965 lideran la oposición al régimen cuando las huelgas y las manifestaciones terminan con la expulsión, entre otros, del catedrático de ética José Luis López Aranguren a la que sigue la renuncia de su discípulo José María Valverde, catedrático de estética, con una famosa sentencia que resumía la situación en España: *no hay ética sin estética.*

En 1965, una cierta apertura derivada del desarrollismo permitió que en el ámbito educativo se creara en Cataluña la asociación de renovación pedagógica Rosa Sensat y que en 1970 se promoviera la Ley General de Educación, o Ley Villar, que representa un primer intento por modernizar las caducas estructuras educativas del régimen con el asesoramiento de los técnicos de la UNESCO.

En el ámbito cultural, el régimen del general Franco apuesta en 1952 por la entrada a la UNESCO, no exenta de notables críticas de la izquierda exiliada. El gran interés del gobierno franquista era participar en la conferencia sobre derechos de autor de la que surgió la primera gran convención en esta materia[2]. La protección de la producción literaria propia en lengua castellana era ahora el nuevo objetivo de las políticas culturales. En paralelo, las Bellas Artes configuraron una dirección general del Ministerio de Instrucción pública durante todo el período integrando en su concepto una mezcolanza de oferta cultural estratégicamente dirigida a los distintos sectores y al servicio esencialmente de la generación de identidad nacional entendida como fundamento educativo y como producto de consumo para los turistas. No será hasta la recuperación de la democracia cuando se crea en España el primer Ministerio de Cultura de su historia (Decreto 2258/77 de 27 de agosto).

Según Badia y Marzo[3], entre 1985 y 2005, en términos de políticas culturales se siguió en España la consigna internacional de la democratización cultural del estado del bienestar sin asegurar sin embargo una política educativa de base ni las relaciones y vínculos con la universidad. El despliegue de competencias autonómicas implicó un proceso de descentralización que generó, en Cataluña, la reaparición de la narrativa nacionalista catalana basada según estos autores en una (...) "política cultural de mínimos entre el neoliberalismo y el paternalismo, basada en criterios de clase y de identidad".

Ya en el siglo XXI la situación viene caracterizada por la crisis económica y estructural de este estado del bienestar, la comercialización del ocio y la generalización de las industrias culturales. Fruto de las políticas anteriores, la crisis destapa actitudes de nuevo polarizadas evidenciadas en discursos xenófobos contra la inmigración, en la reaparición de los viejos nacionalismos y en el consumismo individualista que afecta drásticamente las formas de participar en la vida cultural. Los modelos educativos se cuestionan a sí mismos e intentan buscar soluciones a las altas tasas de fracaso y abandono escolar, a la radicalización de sus jóvenes[4] y a un modelo cultural de convivencia que parece haber caducado[5].

En términos de paradigmas políticos parecería según Miralles (2007: 5) que nos situamos hoy en el denominado

estado relacional basado en la democracia cultural como consigna frente a estos retos junto con una educación integral y por competencias que debería permitir la superación de las tradicionales formas de relación educación-cultura.

Para hacerlo posible necesitamos sin embargo, analizar a fondo los espacios de tensión que hemos generado entre las dos políticas públicas más relevantes para nuestra supervivencia como especie y como sociedad.

Encuentros y desencuentros

En la investigación realizada para entender estos encuentros y desencuentros en el contexto específico de Cataluña, se analizaron los prólogos de cerca de 200 leyes de educación y cultura promulgadas por el parlamento español y catalán entre 1980 y 2010 identificando los puntos de convergencia y divergencia entre ellos. Estos resultados se contrastaron después con entrevistas realizadas a 18 expertos y

Forma de estado	Política educativa	Política cultural	Estrategias básicas	Criterios de intervención	Grados de relación
Estado moderno	Instrucción pública	Cultura patrimonial	Normativas	Eficiencia (rendimiento)	Ignorancia mutua
Estado del bienestar	Formación permanente	Democratización de la cultura	Servicio público	Eficacia (objetivos)	Colaboración (recurso)
Estado relacional	Educación integral	Democracia cultural	Fomento	Efectividad (impacto)	Competencia (se solapan)

Fuente: E. Miralles (Xabide, 2007: 5).

expertas internacionales y locales. Todo ello permitió establecer de forma sistemática algunas categorías conceptuales que explican los factores de divergencia

La burocracia y la complejidad de la administración pública constituyen el primer obstáculo evidente para una coordinación eficaz entre ambos sectores. Esta división administrativa no explicaría por si sola la distancia o el acercamiento en la relación entre políticas culturales y educativas pero si evidenciaría una forma de entender su orientación.

En España hubo Ministerio de Cultura entre 1977 y hasta 1996. Entre 1996 y 2004 se fusionó con el de Educación (y deporte). Tras las elecciones generales de 2004, se volvió a crear un Ministerio de Cultura diferenciado de Educación y, finalmente, en la X Legislatura, desde el 22 de diciembre de 2011, el Ministerio de Cultura desaparece con esta denominación y sus competencias son recogidas de nuevo por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

De acuerdo con la opinión de los expertos/as entrevistados, el problema de fondo radicaría en la tradición política. Una tradición que a principios de siglo XX estaba vinculada aún con la filosofía y la pedagogía, con la cultura y la educación pero cuya tendencia contemporánea es a confundir política con administración y programas con departamentos.

La complejidad administrativa en España no solo viene dada por la existencia de ministerios separados o de direcciones generales de cultura supeditadas a los ministerios de educación sino también por la organización territorial planteada en 1978. Las comunidades autónomas, las diputaciones provinciales, los consejos comarcales y los ayuntamientos son los distintos niveles del estado con competencias en materia de cultura y/o educación.

La distribución competencial ha sido objeto de debate e interpretación constitucional en todo momento no solo entre Estado y autonomías sin también, de forma más reciente, entre Estado y gobiernos locales que han visto recortadas sus competencias de forma importante con la última ley de Régimen Local cuando son en realidad el nivel político que más invierte en cultura.

En todos los niveles administrativos, la lógica es departamental y las áreas están compartimentadas generando división de responsabilidades, gestión especializada y desconexiones abrumadoras que se concretan en la realización por ejemplo, de planes estratégicos paralelos para el ámbito cultural y el educativo que buscan en definitiva resolver las mismas problemáticas o en la negativa constante a la concesión de ayudas y subvenciones a proyectos transversales argumentando que son de "educación" o son de "cultura".

Otros ámbitos de desencuentro importantes han sido los generados por la profesionalización de la gestión cultural. La formación en este campo ha sido heredera de la división administrativa y competencial y ha renunciado a considerar la educación como una línea de trabajo específica del gestor cultural. El mundo educativo ha sido visto por los gestores culturales como un espacio de transmisión pautada de conocimientos claramente desvinculados de la actividad cultural contemporánea y las dinámicas expresivo-creativas.

En el entorno cultural, el sistema educativo es percibido como un entorno conservador por naturaleza, de carácter universal y generalista que aboga por una igualdad homogeneizadora y que se ha ido alejando de la visión integral del ser humano para centrarse únicamente en la formación para la inserción en el mercado laboral con resultados cada vez más discutibles.

En paralelo, profesoras y maestros ha ido constatando como, de forma progresiva, la función educativa de los espacios culturales se convertía en una oferta comercial orientada a la creación de públicos escolares que suplieran la falta de consumo cultural en los días lectivos. Tal vez la mejor expresión de todo ello la tengamos en los medios de comunicación y en el carácter estereotipado de las noticias sobre el mundo educativo que aparecen siempre en espacios de sociedad y desde una visión negativa que incide en las problemáticas, mientras que la cultura ocupa los espacios de espectáculos y ocio, de reconocimiento y aparente relevancia social.

De acuerdo con el estudio citado, la punta de la pirámide de la desconexión entre ambos mundos se sitúa en una universidad que ha ido renunciando de forma progresiva a su tradición humanista y su apuesta por la extensión cultural para centrarse en los discursos de la eficacia, la innovación y la formación de profesionales, profesores y actores culturales, preparados para la competitividad científica y tecnológica pero cada vez menos, para entender el mundo complejo en el que vivimos. Muchas son las voces que se han alzado frente a esta cuestión. Baste recordar el discurso de Martha Nussbaum en la Universidad de Antioquia[6]: "(…) Si no insistimos en la importancia crucial de las humanidades y las artes, éstas se desplomarán, porque no generan dinero. Sólo hacen algo que es mucho más valioso que eso, hacen un mundo en el que vale la pena vivir, las personas que son capaces de ver a otros seres humanos como personas llenas, con pensamientos y sentimientos propios que merecen respeto y simpatía, y naciones que son capaces de superar el miedo y la sospecha en favor del debate comprensivo y motivado".

Por último, pero no por ello menos importante, el estudio apunta otros dos factores que explicarían el divorcio educación y cultura. El primero, la revolución digital, vivida como una oportunidad para el mundo de las artes y como un gran problema para el sector educativo. El segundo, la implosión de una realidad cotidiana diversa en sus formas culturales y expresivas en aulas y espacios públicos donde no se había resuelto la cuestión de las identidades. Una y otra cuestión están, *de facto*, intrínsecamente relacionadas y han generado el gran cambio de paradigma cultural que ni la escuela, ni la gestión cultural no sabe aún como afrontar.

Diversidad cultural: el gran reto cultural-educativo contemporáneo

El paradigma de la diversidad cultural es algo novedoso en el discurso de las políticas culturales nacionales que siempre se han mostrado reticentes a su aceptación, tal vez por estar demasiado ligada, según su visión restringida, a los derechos de autodeterminación y los nacionalismos.

También en Europa, la diversidad cultural ha sido y sigue estando relacionada con el conflicto y la violencia vinculada al poder. La diferencia no es un aspecto a considerar por los estados nación de carácter centralista y aparentemente mono-culturales hasta finales de siglo XX, momento en que la situación empieza a cambiar. Como señala Patricio Rivas (Rivas, 2011) "… Paulatinamente, los territorios de lo diverso, que se vincularon en su cierne a temas étnicos y la lucha por los derechos civiles, comienzan a ampliar sus actores, enfoques y tramas. Irrumpe una múltiple polifonía de diversidades: los temas de género, jóvenes, mundos urbanos, la re-emergencia de lo local, medio ambiente, biodiversidad, las nuevas estéticas, dando lugar así, a un giro en la noción política, intelectual y ética de la diversidad cultural…"[7].

La diversidad cultural resume pues como concepto los anatemas de la lucha de clases ampliados con las luchas culturales contemporáneas entre las cuáles, la de género. Por ello tornase un elemento central en las relaciones internacionales a partir de 1998 y 2001 con el Informe Mundial Nuestra Diversidad Creativa y en especial a partir de 2005 año de la aprobación de la Convención UNESCO para la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales. De acuerdo con esta convención, la diversidad de expresiones culturales "constituye hoy un patrimonio común de la humanidad. Es para el género humano, tan necesaria como la diversidad biológica para los organismos vivos. Constituye un factor de desarrollo en términos económicos" por ser el fundamento de la economía creativa y una vía de acceso a una existencia satisfactoria (UNESCO, 2005).

Ha sido, como señala Yúdice (2002), constatar que estas expresiones vinculadas al potencial del mundo digital constituyen un gran recurso económico y articulan un sector estratégico que configuran las industrias culturales y creativas, el detonante para la reacción política internacional. La diversidad cultural resulta ser la condición para la creatividad y la innovación para formas de pensamiento lateral e interdisciplinar indispensables en los nuevos contextos económicos y sociales. Garantiza la aportación de contenidos originales a las industrias de la información y la comunicación y añade valor a los equipos de trabajo e investigación. La revolución digital vinculada a esta diversidad cultural pone en entredicho las formas de lucha convencionales: "… con la generalización de los bienes y servicios culturales, el hecho cultural pierde el carácter presencial que lo hacía históricamente elitista. El núcleo ineludible de su negocio consiste en transformar en contenidos culturales, "valores simbólicos" en valor económico" (Rey, 2009).

Por todo ello, desde la excepción cultural propuesta por Francia y Canadá en la década de los noventa hasta la rápida ratificación de la convención de 2005 han pasado pocos años y la reacción política internacional ha sido la más significativa en la historia de la política cultural global.

Pero entender la defensa de esta diversidad únicamente desde la perspectiva económica sería un grave error que algunas voces entre los organismos internacionales han tratado de evitar en el proceso de impulso a la convención. Las lecturas integrales a la diversidad como principio defienden que la cultura política de su defensa es aquella que se fundamenta en la participación de la ciudadanía en el espacio público. La persona, más allá de sus raíces nacionales, étnicas, religiosas o culturales es miembro de una comunidad política y acepta voluntariamente un vínculo social con derechos y obligaciones. Esta perspectiva implicaría la renuncia a toda actitud fundamentalista que quisiera imponer los referentes culturales y morales de una determinada comunidad como obligatorios.

Todos aquellos factores culturales que atentan contra la dignidad humana no pueden ser considerados como positivos en nombre de la diversidad, la libertad se concreta en la libertad de opción y expresión de visiones y percepciones del mundo que pueden ser individuales o colectivas y que se transmiten a través de diferentes lenguajes y formas de saberes locales que implican riqueza global.

Dicho de otra manera y en relación al tema propuesto por este monográfico, la defensa de la diversidad no puede limitarse a una cuestión estética (diversidad de expresiones artísticas y culturales) sino que debe implicar un compromiso ético con los portadores/as de la expresividad creativa que incluya la garantía de su propiedad intelectual y la protección de sus derechos fundamentales a la participación, la libertad de expresión y la información. Si volvemos al tema que nos ocupa, todo ello afecta directamente a los modos de entender hoy el papel de las artes y la cultura en la educación.

Hacia una educación artística crítica e intercultural

Frente a esta nueva realidad a la que la escuela y la educación hoy se enfrentan, la pedagogía crítica se vuelve intercultural y aboga por cambios significativos no solo en los contenidos y en las formas y usos escolares (a menudo alejados de las prácticas participativas y democráticas), sino también en la propia estructura educativa que debería fundamentarse en estas identidades culturales diversas entendidas como procesos continuados, individuales y colectivos de construcción de ciudadanía no solo en la educación formal, sino también en la no formal, la informal y en definitiva, a lo largo de toda la vida. Como señala Edgar Morin: "… Tenemos que enseñar no a oponer lo universal a las patrias sino a vincular concéntricamente nuestras patrias, familiares, regionales, nacionales, europeas y a integrarlas en el universo concreto de la patria terrestre. Todas las culturas tiene sus virtudes y experiencias, sus saberes, a la vez que sus carencias y sus ignorancias" (Morin, 2000).

En el discurso educativo, como en el discurso del desarrollo, hemos asumido que la clave para esta nueva formación humanística radica en el objetivo de formar personas competentes o con grandes capacidades. Desde una visión que nos parece aún un poco sesgada, el discurso de las competencias educativas en Europa y en España apuesta por la transversalidad del hecho cultural y comunicativo aunque sigue poniendo demasiado el acento exclusivamente en la competencia digital.

A nuestro modo de ver, la competencia digital, el conocimiento y uso de estas tecnologías es fundamental para la promoción de la diversidad cultural sin duda alguna, pero siempre buscando la complementariedad con competencias que parecen mucho más vitales. Marta Nussbaum (1995) menciona en especial dos competencias que han sido recogidas por los programas de Educación para el Desarrollo por su especial significación, son las competencias conocidas como "imaginación narrativa" y "cosmopolitismo" directamente vinculadas al diálogo intercultural y la construcción de la paz, requisito indispensable para la protección de la diversidad de expresiones culturales.

La imaginación narrativa es aquella capacidad receptiva que permite la adquisición de valores y principios morales, una capacidad que desarrolla el niño o niña desde el momento en que los adultos empiezan a contarle historias a través de las canciones, los movimientos y los lenguajes maternos, simbólicos y/o artísticos. Las artes, la narración, generan esta habilidad de reconocerse a uno mismo en los personajes y reconocer a los otros en las emociones, gustos, necesidades y sentimientos.

Esta imaginación narrativa es la que conduce sin duda, al ideal cosmopolita, al compromiso con la comunidad de los seres humanos, a la consideración de la unidad en la diversidad, conocimiento básico de la educación del futuro como señala Edgar Morín (2007). Marta Nussbaum (1995) opina en este sentido, y compartimos con ella la visión, que los partidarios del nacionalismo político y educativo acostumbran a hacer una débil concesión al cosmopolitismo cuando en realidad la educación cosmopolita nos permite aprender más acerca de nosotros mismos, avanzar resolviendo problemas que requieren la cooperación internacional, reconocer obligaciones morales con el resto del mundo que son reales, elaborar argumentos sólidos y coherentes basados en las distinciones que estamos dispuestos a defender. "Si no logramos educar a los niños para que puedan traspasar las fronteras con su mente y su imaginación, tácitamente les estaremos dando el mensaje de que, en realidad, no creemos lo que les estamos diciendo" (Nussbaum, 1996: 22-26).

De la educación por competencias se derivan cuestiones pragmáticas y por ello difíciles que implican resolver la integración de la diversidad en los programas escolares de acuerdo con los contextos sociales, la revisión de los materiales pedagógicos y educativos bajo los paradigmas culturales contemporáneos (género, medioambiente etc.), la implicación de los artistas y creadores en los procesos formativos, la consideración del patrimonio cultural como gran recurso educativo, la formación de formadores y gestores culturales preparados para esta transversalidad, la creación de públicos participativos, la educación de consumidores críticos, la formación de ciudadanía cultural en definitiva, para el siglo XXI.

A modo de conclusión

Es justamente desde esta nueva visión sobre lo que significa educar hoy desde donde urge reclamar al sector cultural su compromiso político y social. La participación en

la vida cultural es un derecho fundamental reconocido en el PIDESC y cada vez más jurídicamente articulado debido a los informes y documentos impulsados por Naciones Unidas y las relatoras especiales para los derechos culturales. Entre ellos, la observación general nº 21 (CESCR 2009) señalaba en su momento que esta participación se concreta no solo en la posibilidad de elegir o acceder sino en especial, de contribuir.

Para facilitar el contribuir a la vida cultural será necesario que los gestores y políticas culturales se centren en este desarrollo de capacidades y competencias, en facilitar la práctica efectiva del teatro, la música, la danza, la poesía, las artes en general. No se trata de convertir los centros culturales en centros educativos pero si de establecer las alianzas entre ambos para permitir el intercambio de profesionales y un uso efectivamente público de los espacios físicos y virtuales así como una participación efectiva de toda la ciudadanía en las programaciones y decisiones de la escuela y de los centros culturales.

Los proyectos innovadores en este sentido son cada vez más numerosos e incluyen residencias artísticas en centros escolares, tándems entre centros culturales y educativos o apuestas por el trabajo combinado artista-profesor para la renovación de las formas de enseñar y aprender. Especialmente destacables son las pedagogías del cuerpo, la danza y las artes escénicas, con poca o nula presencia hasta hoy en los currículos escolares y sin embargo, altamente demandadas como competencias clave en la actualidad.

En el ámbito de la música y las artes visuales, a pesar de que su presencia en el contexto escolar había logrado algunos niveles aceptables antes de la última reforma educativa de la LOMCE, la vinculación directa entre el mundo artístico profesional y la pedagógica crítica está garantizando un nuevo enfoque que pone el acento en la posibilidad del trabajo artístico colectivo (orquestras escolares, arte comunitario etc.) donde se vincula lo estético con lo ético.

A modo de conclusión señalar que es urgente asumir el reto educativo en las políticas y la gestión cultural y el reto de la formación estética y cultural en los espacios educativos siendo conscientes del potencial emancipador o, como señalábamos al inicio, adoctrinador que esta alianza puede tener. Para ello, los actores culturales y educativos deberían especificar de forma clara en sus códigos éticos los principios que fundamentan su acción y que a nuestro modo de ver no pueden ser otros que la democracia y la convivencia pacífica a partir del diálogo estético e intercultural que las artes y la cultura posibilitan.

NOTAS

(1) Núria Espert: «la educación "es el gran problema de este país". En un país "no culto", como España, "los políticos tienen tiempo para hablar de todo menos de cultura y solo de pasada, de la educación"». http://www.elmundo.es/cultura/2016/10/21/58096196468aebd35f8b45d8.html

(2) La Convención Universal sobre los Derechos de Autor se adoptó bajo los auspicios de la UNESCO en 1952.

(3) MARZO Y BADIA (2006), *Las políticas culturales en el Estado Español (1985-2005)*. Consulta en: www.soymenos.net/politica_espanya.pdf.

(4) http://www.elmundo.es/cataluna/2017/08/22/599c06dde5fdea79738b459e.html

(5) http://www.huffingtonpost.es/2017/09/12/los-catalanes-menores-de-35-anos-son-mas-independentistas-que-sus-mayores_a_23205466/

(6) https://www.elheraldo.co/educacion/el-duro-discurso-de-martha-nussbaum-sobre-el-futuro-de-la-educacion-mundial-233416

(7) *RevistaWale'keru de investigación en cultura y desarrollo*, nº 1. http://www.walekeru.net. Fecha última consulta: octubre 2017

BIBLIOGRAFÍA

BOSCH, E. (2003). *Educació i vida quotidiana : Històries breus de llarga durada*, Vic, Eumo.

BOURDIEU, P. (1998). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus.

CESCR (2009). Observación general nº 21 Derecho de toda persona a participar en la vida cultural. Ginebra

MILL, M. and TAYLOR, H. (1973). *Ensayos sobre la igualdad sexual*, Barcelona, Península.

MIRALLES, E. (2007). "Cultura y educación, ¿una extraña pareja?" en R. Gómez de la Iglesia, *Acción pedagógica en organizaciones artísticas y culturales*, Grupo Xabide, Vitoria-Gasteiz.

MORIN, E. (2000). *Els 7 coneixements necessaris per a l'educació del futur* [*Les sept savoirs nécessaires à l'éducation du futur*] (H. Cots Trans.), Centre UNESCO de Catalunya, Barcelona.

NUSSBAUM, M. (1995). *Poetic justice. The Literary Imagination and Public Life*, Beacon Press, Boston.

NUSSBAUM, M. (2010). *Sin fines de lucro. Por qué la democracia necesita de las humanidades*, Katz Editores, Madrid-Buenos Aires.

NUSSBAUM, M. and COHEN, J. (eds.) (1996). *For love of country: Debating the limits of patriotism*, Beacon Press, Boston.

PUELLES BENÍTEZ, M. (1999). *Educación e ideología en la España contemporánea* (4ª ed.), Editorial Tecnos, Madrid.

REY, G. (2009). *Industrias culturales, creatividad y desarrollo,* Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, Madrid.

RIUS, J. (2004). *Un nou paradigma de la política cultural: Estudi sociològic del cas barceloní*, Univertat Autònoma de Barcelona, Barcelona.

UNESCO (2005). Convención sobre la protección y promoción de la Diversidad de expresiones culturales, http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001429/142919s.pdf

YÚDICE, G. (2002). *El recurso de la cultura: Usos de la cultura en la era global* (1ª ed.), Editorial Gedisa, S. A., Barcelona.

monográfico

AUTOR
Modesto Gayo.

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Universidad Diego Portales.
Cientista Político de la Universidad de Santiago de Compostela (España) con Magíster (University of Manchester, Inglaterra) y Doctorado (Universidad de Santiago de Compostela) en la misma disciplina.

TÍTULO
Desigualdad, ¿existe alguna posibilidad de conseguir niveles de igualdad cultural aceptables?

CORREO-E
modesto.gayo@udp.cl

RESUMEN
En las páginas que siguen, el autor valora la posibilidad de establecer niveles de igualdad cultural en los distintos rangos poblacionales. Para ello, estudia, de manera previa, el surgimiento y la evolución de las distintas políticas culturales, tomando como referentes los modelos desarrollados en Estados Unidos y Europa desde el siglo XIX a nuestros días. Consigue, así, aislar los distintos factores que causan la desigualdad cultural, para, por último, esbozar sus propuestas para el caso concreto de Chile.

PALABRAS CLAVE
Educación; cultura; igualdad; EE.UU.; Europa.

AUTHOR
Modesto Gayo.

PROFESSIONAL AFFILIATION
Universidad Diego Portales.
Cientista Político de la Universidad de Santiago de Compostela (España) con Magíster (University of Manchester, Inglaterra) y Doctorado (Universidad de Santiago de Compostela) en la misma disciplina.

TITLE
Inequality. Is it at all possible to achieve acceptable levels of cultural equality?

E-MAIL
modesto.gayo@udp.cl

ABSTRACT
In the following pages, the author examines the possibility of establishing levels of cultural equality among diverse populations. To this end, he begins by studying the emergence and evolution of different cultural policies, referencing models developed in the United States and Europe from the 19th century to modern day. In doing so, he is able to isolate different factors that cause cultural inequality and concludes by outlining his proposals for the specific case of Chile.

KEYWORDS
Education; culture; equality; the US; Europe.

http://dx.doi.org/10.25267/Periferica.2017.i18.06

Desigualdad, ¿existe alguna posibilidad de conseguir niveles de igualdad cultural aceptables?

Modesto Gayo

Hacia la construcción de un objeto de estudio: educación y cultura

En el principio fue la educación. El estado moderno posrevolucionario que emergió durante el siglo XIX fue transitando de modelos ideológicos pre-decimonónicos, lo que se entendería como "conservadurismo", a propuestas de matriz liberal, donde fueron emergiendo, según lugar y tiempo, elementos significativos como el constitucionalismo, el laicismo, los gobiernos democráticos, la representación, aunque fuese inicialmente restringida, entre otros, y finalmente la educación. Ésta última se constituiría en uno de los grandes caballos de batalla políticos del siglo XX. Los liberales adoptaron esta causa por razones funcionales y como una suerte de fomento de una al menos aparente igualdad de oportunidades. Los proyectos de matriz socialista, o liberal progresista, también adhirieron al fomento de la educación por esta última razón pero igualmente con un gran compromiso con crear una sociedad que se acercase lo máximo posible a la igualdad de hecho entre sus miembros. Ejemplos de ello son los gobiernos de Manuel Azaña en España en la primera parte de los años 30 (Fernández-Soria, 2011-2012) y de Pedro Aguirre Cerda en Chile a fines de la misma década (Recio, 1998). El énfasis en la educación se insertaba en un reformismo, de intensidad variable, que envolvía las propuestas educativas y las superaba. En otros términos, no era la educación por la educación, sino la educación como herramienta de cambio social. No es, por tanto, un dispositivo revolucionario, sino un moderador de las injusticias sociales que la historia había ido madurando. Hasta aquí, el alumbramiento de una nueva ciudadanía alfabetizada, y por ello mismo preparada para el ejercicio democrático, hacía equivalentes educación y cultura; de cuya permanente hermandad y distanciamiento aquí no podemos más que hacer mención. Una vez cristalizada la preocupación por la educación, la construcción de los estados de bienestar, a menudo frágiles o incompletos, consolidó su institucionalización a través de la incorporación, y en ocasiones protección, de derechos sociales en las nuevas constituciones políticas del período (Vallespín, 1988). Este es precisamente el momento, bajo la égida del estado benefactor, cuando la cultura comienza a adquirir un contorno distintivo, diferenciado de la educación aunque conviviendo necesariamente con la misma[1], lo que abre una etapa en la que adquiere un nuevo cuerpo burocrático y puede empezar a hablar en nombre propio. Educación será una cosa, y cultura, otra. Cobrando vida ambas entidades, las relaciones mutuas se hacen posibles, y es justamente este punto el

que justifica o no la preocupación por la desigualdad cultural en su sentido más contemporáneo. Como ello se resuelva no dependerá principalmente de interacciones objetivas, sino de visiones comprensivas de ambos elementos que podríamos entender como paradigmáticas. A este respecto, atendiendo particularmente al tema de la desigualdad cultural, podríamos hablar de dos grandes miradas (ver tabla 1). Por un lado, tendríamos la propia de la tradición individualista estadounidense, la cual pone en dos planos, más bien separados, a la cultura y la educación. En este régimen, triunfa la cultura popular, la cual adquiere una forma no clasista en la conciencia colectiva y sirve para cohesionar a la sociedad (Gayo, 2015). La cultura une de forma socialmente transversal, y para ello no es necesario que las élites dejen de serlo en lo que tienen de distintivo, sino que adhieran también a un ideario popular que colabora en mantener vínculos simbólicos y/o puentes de comunicación con las restantes clases sociales (Erickson, 1996). En el área de la sociología de la cultura, algunos ejemplos son bien conocidos, siendo buenos representantes los autores que han colaborado en desarrollar la idea del "omnívoro" cultural (Peterson y Simkus, 1992; Peterson y Kern, 1996). En este sentido, no es tan relevante si efectivamente son significativas las desigualdades culturales, sino sobre todo la voluntad, el compromiso o la simple predisposición que muestran las personas más privilegiadas para realizar actividades que son del gusto de la gran mayoría. Asimismo, no importa tanto el hoy como la tendencia histórica, la cual favorecería la democratización o interclasismo cultural, consecuencia de una creciente apertura valórica, de tolerancia hacia lo popular, de las nuevas clases de profesionales y directivos. En coherencia con ello, la exposición en el seno familiar a una cultura con mayor valor social tendría un efecto muy limitado en el destino personal, para la determinación del cual rasgos individuales como el talento innato y la motivación serían más decisivos (DiMaggio, 1982; Aschaffenburg y Maas, 1997).

Frente a este paradigma, se sitúa una tradición clasista, propia de Europa, donde la diferenciación cultural ha sido entendida como una barrera simbólica que sirve a la fragmentación de la sociedad (Bourdieu, 1979). Son protagonistas aquí las culturas de clase, las cuales contribuyen a consolidar y hacer evidentes diferencias históricas, proyectándolas en el futuro. En este sentido, la cultura es portadora de una narrativa sobre el tiempo y su efecto en las relaciones sociales, fundamentados ambos en su rol clave en hacer efectiva la reproducción social o de clase (Bourdieu, 1989; Gayo y Teitelboim, 2010; Gayo, 2016a). El individuo, quizás voluntarioso pero inerme, es vencido por la implacable estructura social. Esta derrota no tiene como única razón el desempeño del sujeto en la escuela, sino principalmente las condiciones en las que dicha actividad escolar se desenvuelve, de influencia decisiva. No cabe duda de que la principal es la familia, y será ésta la que aportará prácticas y disposiciones personales fundamentales para el logro educativo, es decir, en este movimiento analítico la cultura (familia) se enlaza con la educación (escuela) como un determinante que obstaculiza o potencia, en ambos casos de forma discreta o invisible, los logros individuales. Entonces, a diferencia del caso previo, en donde la educación y la cultura eran entidades más bien separadas, funcionalmente diferenciadas y horizontales, el paradigma europeo une ambas unidades en una cadena causal que involucra dos instituciones esenciales e ineludibles en las historias personales. En conjunto, ya sea porque la atención sea puesta en sus consecuencias para una indeseable diferenciación de clase, ya sea porque ello tenga un efecto significativo en el logro educativo de los hijos, la desigualdad cultural emergió como un objeto de investigación social y preocupación política.

	Paradigma estadounidense o liberalindividualista	**Paradigma europeo o clasista**
Educación	Diferencia: jerarquiza	Une: iguala oportunidades
Cultura	Une: vincula, homogeniza	Diferencia: distingue, proyecta desigualdades de condición en el origen
Dinámica	Tendencia centrípeta: populismo cultural, el presente borra el pasado (fragmentado -también por la emigración- y aristocrático)	Tendencia centrífuga: aristocratismo, el pasado resiste e intenta proyectarse como un elemento estructurador de la vida cotidiana

Tabla 1. Roles de la educación y la cultura según paradigma ideológico

Visibilizar lo invisible: la emergencia del capital cultural

Si dentro del paradigma estadounidense se desestimaba la cultura como un factor divisor, el europeo podría padecer de la sobreestimación del talento de los miembros de sus clases directoras. Por ambas vías, la liberal del individuo en soledad, o la clasista del yugo aristocrático, la cultura, como una entidad independiente de la educación, corría el riesgo de ser invisible a ojos de la política. Digámoslo con claridad: hasta el día de hoy, sigue siendo un *hombre invisible* en la política estadounidense, donde la cultura tiene campos de batalla tanto o más importantes que los de clase, entre ellos la etnia y la religión. Muy distinto es el caso europeo, pero incluso aquí la emergencia de la cultura como un problema más allá de la educación ha estado sometida más a miradas institucionales o de financiamiento burocrático, siendo los museos un área esencial de intervención, y de mercado, o de decisión en manos de los individuos, quienes muy frecuentemente deben invertir muy significativamente para su formación en áreas como la música, la formación literaria, la pintura y las bellas artes en general.

No obstante el esfuerzo que las instituciones puedan hacer por sobrevivir y/o desarrollarse, y así mismo las personas por formarse, ello no contribuye necesariamente a constituir la cultura como un área unificada de interés político. Para ello, ha sido muy importante visibilizar cómo las actividades culturales actúan subrepticia y eficazmente en la constitución de las desiguales estructuras sociales contemporáneas. Este es precisamente el trabajo intelectual que llevaron a cabo pensadores críticos como el británico Basil Bernstein (1989) y el francés Pierre Bourdieu (1979) (ver tabla 2). Herederos del estructuralismo lingüístico, pasado por el tamiz de una sociología de base clasista, su trabajo colaboró muy significativamente en hacer visible lo invisible, convirtiendo al ocio y los hábitos de clase en una forma de capital cuyas graves consecuencias para los destinos de las personas debía ser puesto en conocimiento público. Ello requería entender que la educación unía a familia (contexto social) y escuela, y planteaba un reto, nunca satisfecho, a la familia como un espacio de intervención. Si queremos leerlo desde la problemática de la desigualdad cultural, dentro de esta lógica, las políticas educativas se quedaban en gran medida a las puertas de resolver el problema. La familia devino casi un sinónimo del capital cultural, y éste una herramienta crítica de las políticas estatales en educación. Si la educación era individual para cualquiera de los dos paradigmas ideológicos mencionados, la realidad familiar habla por las inequidades de la estructura social, las cuales la misma dinámica de relación entre padres e hijos tiende a reproducir. También por ello, las políticas culturales venían a cubrir este flanco "ineducado", enfrentando lo que por la vía educativa había quedado en considerable medida fuera de las manos del Estado benefactor. De este modo, las políticas culturales se constituyen en mecanismos orientados a la formación de capital cultural, si es posible incluyendo a aquéllos que por origen no tuvieron la fortuna de formarse en familias en las cuales se daban por supuestos los hábitos y conocimientos que le dan contenido, por históricamente contextual y materialmente restringido que ello sea en cada caso. Desde esta perspectiva, si intentamos tener injerencia en las familias, debemos preguntarnos si es el individuo o el conjunto familiar, si son los mayores o los niños, los que requieren más atención.

¿Por qué responsabilizamos a los progenitores y después nos dedicamos a sus hijos? ¿Por qué hablamos de la familia y luego medimos a sus miembros separadamente? Algunas respuestas son evidentes, pero debemos igualmente atender a los desajustes que frecuentemente enfrentamos entre las preguntas que nos hacemos y los métodos que empleamos, entre las problemáticas que levantamos y las respuestas que proveemos.

Bernstein		Bourdieu	
Estructura social	**Códigos lingüísticos**	**Estructura social**	**Prácticas culturales**
Clases media	Elaborado	Clase dominante	Alta cultura, legitimidad cultural
Clase obrera	Restringido	Clase dominada	Baja cultura

Tabla 2. Aportes esenciales sobre la relación clase/cultura en Bernstein y Bourdieu

Asimismo, es importante tener algunas nociones sobre la forma que adoptó esta visibilidad del nuevo capital, el cultural. La obra de Bourdieu es paradigmática en este punto, y por ello haré referencia a algunas de sus tesis clásicas, si bien adaptadas a nuestros intereses y un tanto invertidas para crear una tensión argumental que pudiese ser más fructífera frente a la alternativa de la mera repetición de tesis ya reproducidas en múltiples ocasiones con anterioridad. En primer lugar, como producto de una herencia que combina a Weber (autoridad) y Durkheim (división sagrado/profano), en su trabajo existe una construcción del liderazgo a través de prácticas simbólicas mediante las cuales un grupo minoritario de individuos se promueven a sí mismos para alcanzar y mantener las posiciones más elevadas en su sociedad de pertenencia, la conocida "cultura legítima". Efectivamente, esto también sirve a la constitución de sociedades culturalmente desiguales, pero no debe omitir la posible tensión que pudiera existir entre la necesidad de liderazgo en un grupo humano y las indeseables diferencias en su interior. En segundo lugar, la clase dominante tendría lo que Bourdieu denominó una "estructura en cisma", es decir, estaría dividida, producto de lo cual habría un enfrentamiento entre las posiciones altas dependientes principalmente del capital cultural con aquéllas otras dependientes en mayor grado relativo del capital económico. En una sociedad que aprecia el significado de sus prácticas culturales, la acumulación de capital cultural pudiera ser una oportunidad para confrontar a los sectores que dependen sobre todo de sus recursos económicos. Finalmente, en tercer lugar, la transmisión de capital cultural dentro de las familias aparece como un resultado nocivo de una sociedad en la que injustamente gobierna la reproducción de las posiciones de clase. Sin embargo, el hecho de que dicha transmisión pueda existir es un incentivo muy fuerte para que la inversión en cultura se haga efectiva. Muy probablemente, es este último elemento el que resulta el motivo de fondo más habitual de la crítica, si bien será frecuente que la desigualdad cultural sincrónica e individualizada aparezca como el objeto más común de estudio (Bennett et al., 2009; Ariño, 2011; Gayo et al, 2016). El viaje intelectual de Pierre Bourdieu[2] entre *la reproduction* (1970) y *la distinction* (1979) traza un recorrido desde la institucionalidad educativa del Estado francés hasta el radical enraizamiento del poder en una intrincada multiplicidad de prácticas de cuya reproducción en el tiempo depende su continuidad. Cada una de ellas posiblemente banal vista separadamente, pero en su conjunto imprescindibles como elementos constitutivos de estilos de vida distintivos, y por ello difícilmente alcanzables. En su acumulación se construyen diferencias sociales insoslayables, y no fue por su inexistencia previa, sino por la creciente violencia simbólica implicada en su ejercicio, contrastada con un Estado de bienestar impotente para subvertir el orden que dichas prácticas generaban, que intelectuales como Bernstein y Bourdieu creyeron necesario denunciar la efectividad de mecanismos sociales hasta ese momento invisibles o sobreentendidos. Este ejercicio crítico dio lugar a la emergencia de la idea de capital cultural como un recurso tan eficaz como la propiedad para dar sustento a procesos sociales de dominación en las sociedades contemporáneas económicamente más desarrolladas.

Cuando las políticas culturales responden al desafío: la democratización

Conviene tener presente que la educación de grandes masas de la población fue una política declarada en los años 30 del siglo XX, e incluso antes parte de un proyecto liberal democratizador. El socialismo también fue partícipe en la medida en que fue cobrando fuerza, principalmente desde fines del siglo XIX. A este respecto, son conocidas las tesis de Antonio Gramsci, quien aspiraba a ofrecer a la clase obrera un acceso generalizado a la cultura más elevada del momento (Gayo, 2017), como parte de un proyecto político de concienciación y movilización orientado a hacer posible la revolución comunista. Por lo tanto, las intenciones de una expansión cultural estaban presentes, dando vueltas en la política de la época de Entreguerras. La institucionalidad cultural republicana que se constituye y se afianza progresivamente en los años 50 en adelante en el marco del desarrollismo benefactor trata de hacer efectiva lo que antes fue una propuesta idealizada. Sin querer hacer en este punto un análisis de las complejidades del significado del término, podemos simplemente afirmar que uno de los grandes principios guía de las políticas culturales en esta etapa será la democratización. Para entender su sentido, por muy visitado que haya sido, no sobra aquí citar nuevamente el decreto fundacional del Ministerio de Cultura francés:

> Art. 1er. – Le ministère chargé des affaires culturelles a pour misión de rendre accesibles les oeuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre posible de Français; d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, et de favoriser la création des oeuvres d'art et de l'esprit qui l'enrichissent[3].

Conviene tener presente que la educación de grandes masas de población fue una política declarada en los años 30 del siglo XX, e incluso antes parte de un proyecto liberal democratizador.

Varias décadas después, con un espíritu similar, evidentemente influido tanto por los logros como por la ideología de este viejo republicanismo progresista galo, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA o Ministerio de Cultura)[4] del Gobierno de Chile diseñó una política cultural para el quinquenio 2011-2016, la cual distingue entre creación y participación. Con respecto a esta última, afirma:

> El eje de la participación tiene como función facilitar el acceso a las manifestaciones culturales, a las expresiones artísticas, al patrimonio cultural del país y al uso de las tecnologías que conciernen a la producción, reproducción y difusión de objetos culturales. Esto con el objetivo de incrementar y formar nuevas audiencias y la generación de hábitos de participación cultural en la comunidad[5].

Asimismo, con un vocabulario diferente, volcado fundamentalmente en la promoción de la producción cultural, el gobierno español también manifiesta su voluntad de apoyar el área cultural a través de la acción del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, el cual estaría orientado a expandir el alcance público de las expresiones artísticas:

> Art. 8. 1. Corresponde al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte la propuesta y ejecución de la política del Gobierno en materia educativa, de formación profesional y de universidades, así como la promoción, protección y difusión del patrimonio histórico español, de los museos estatales y de las artes, del libro, la lectura y la creación literaria, de las actividades cinematográficas y audiovisuales y de los libros y bibliotecas estatales, la promoción y difusión de la cultura en español, así como el impulso de las acciones de cooperación cultural y, en coordinación con el Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, de las relaciones internacionales en materia de cultura[6].

En todas estas declaraciones, las intenciones de los gobiernos son lo suficientemente claras. Se trata de crear un público, o más bien una variedad de públicos, para el conjunto multifacético de la producción cultural que está en curso y por venir. En términos económicos, la política cultural consiste en crear demanda para la oferta. No es sólo eso, pero es eso también y en gran medida. No basta con financiar ocasionalmente a los artistas y productores culturales en general, sino que es necesario crear unas condiciones adecuadas para su subsistencia con o, idealmente, sin ayuda estatal. En otros términos, el público se antepone a la igualdad. Pero con un matiz: esto demuestra que las antiguas audiencias elitistas no eran un número suficiente. Las inequidades sociales tradicionales impedían el desarrollo cultural. Por odiosa que fuese, la nueva desigualdad cultural debería adquirir nuevas formas, ahora más inclusivas, en un espacio de producción y demanda frecuentes, voluntarias y deseablemente masificadas. A diferencia de antes, a partir de este momento la desigualdad en esta materia no es sinónimo de exclusión, aunque ésta subsista, sino de inclusión diferenciada. Es decir, no basta saber cuánto se hace, sino más bien qué se hace y se prefiere. En nuestra contemporaneidad, la masificación cultural dio lugar a formas de distinción hasta cierto punto electivas, aparentemente menos oprobiosas que las pretéritas de tipo clasista, como ciudad de señoritos frente al resto, pero puso sobre la mesa la plasticidad de las fronteras simbólicas, convirtiendo la igualdad en un objetivo móvil. Esto no es para negar que efectivamente hubo logros, pues la ampliación del consumo también puede ser considerado uno de los más notorios. Si bien no disponemos de datos lo suficientemente sistematizados a nivel histórico sobre práctica cultural durante un período considerablemente extenso, a continuación presento una reconstrucción sobre tendencias del nivel educativo en Chile, como un indicador de una

intensificación de la práctica cultural en una sociedad crecientemente letrada (ver gráfico 1). Conviene recordar que los estudios sobre gusto y participación cultural muestran de forma muy contundente la asociación positiva que existe a nivel comparado entre educación, por un lado, e intensidad y tipo de activismo cultural, por el otro (Bennett et al., 2009; Gayo et al., 2016; Bennett y Gayo, 2017).

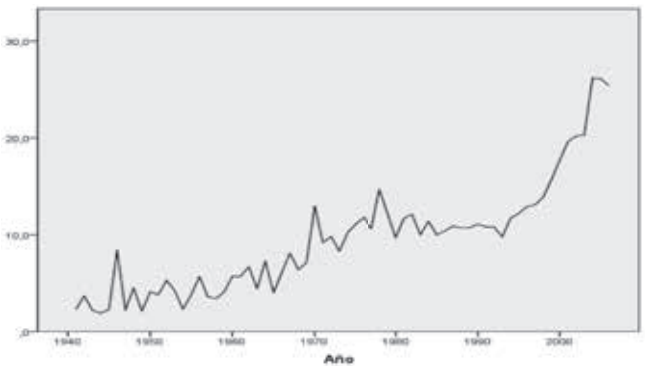


Gráfico 1. Porcentaje personas con estudios universitarios incompletos o mayores tomando el momento cuando tenía 25 años como el año de referencia del 2006 y contando hacia atrás.
Fuente: elaboración propia con datos de la encuesta CASEN 2006, en Gayo (2018).

Un objeto móvil: ¿cómo crear igualdad en algo en permanente cambio?

Cuando planteamos como problema la igualdad, podemos querer decir que tenemos más o menos que en algún momento pasado, o que la desigualdad existente en el presente nos parece excesiva, o una combinación de ambas alternativas. Como ilustra el gráfico 1, los niveles educativos no se pudieron transformar en un período corto de tiempo; generalmente cinco o diez años no es suficiente. No obstante, asimismo nos muestra que dichos niveles han estado sufriendo continuos y muy significativos cambios. Parafraseando la interpretación platónica de Heráclito de Éfeso, la cultura es un río que no para de cambiar. Idealmente, la toma de decisiones oportunas debería tener como uno de sus fundamentos un diagnóstico tanto de la actualidad como de este momento en una línea de tiempo, al estilo de las alternativas de la tabla 3. No es, por supuesto, rigurosa en su léxico, sino un dispositivo heurístico para ayudar a nuestro argumento, y cada cual deberá adaptarlo a su realidad.

		Evolución	
		Negativa	**Positiva**
Excesiva desigualdad	**Sí**	Declive	Desarrollo
	No	Deterioro	Éxito

Tabla 3. Escenarios de desigualdad cultural

Entiéndase bien que el problema no es sólo de cantidad. Podríamos sostener que en una primera etapa en las políticas educativas, lo principal era reducir significativamente el analfabetismo. En esta misma lógica, en pasos posteriores, podríamos hablar del conocimiento de la historia, del hábito lector, de la práctica deportiva o de la asistencia a museos o teatros. Por tanto, la desigualdad medida en base a cantidades, y el Estado intentando reducir las diferencias sociales producidas en base a las mismas. Nuevamente, nos faltan registros históricos fidedignos de largo plazo que nos permitan tener una descripción acabada de la desigualdad cultural en el pasado. Lo que sí sabemos, tal y como nos indicaba el gráfico 1, es que el acceso a la práctica cultural, al igual que sucedió con la educación, ha debido aumentar considerablemente, y de manera bastante transversal, en las últimas décadas (Gayo y Teitelboim, 2010). Sin embargo, esta intensificación o democratización participativa en el ámbito cultural, el que aparecía como una solución exitosa a pasadas inequidades, ha sido asimismo el motor de cambios que han perseguido la diferenciación social. De una forma similar a la pérdida de negatividad de las expresiones culturales que Horkheimer y Adorno (1988) atribuían a la masificación producto de la industrialización del arte, Bourdieu inserta como razón central del cambio cultural en los grupos sociales, particularmente aquéllos dominantes, la orientación hacia la distinción social como un medio más de apuntalar sus posiciones privilegiadas.

No obstante, esa distinción no es necesariamente una huida hacia expresiones o productos cada vez más enrarecidos. Sin duda, esta es una vía posible, y aquí no se le quiere restar importancia, pero ha sido igualmente viable y muy probablemente más visitada la alternativa de re-significar pasados consumos populares o "medioclasistas", a través de una "neo-apropiación" intelectualizada o "sofisticante" legitimadora de dichas prácticas. En el mundo de

la música, el jazz y el rock son buenos ejemplos de ellos, así como lo es el abandono de la música clásica a pesar de que hubiésemos podido esperar su crecimiento con la masificación de la educación a lo largo de los últimos 60 años. A veces la corrección de las desigualdades puede venir por caminos inesperados (ver gráfico 2). La dinámica de distinción está en constante e intrínseca tensión con la permanencia de un canon, lo que dificulta determinar qué igualdad queremos. Si igualar significa hacer equivalentes los niveles de intensidad participativa, esto puede ser relativamente predecible, e incrementar la oferta e intervenir en sectores vulnerables podrían ser vías efectivas para alcanzar un escenario de desarrollo (ver tabla 3). De un modo distinto, si igualar exige adherir a repertorios culturales similares entre las clases más capitalizadas cultural y económicamente, y asimismo entre estos grupos dominantes y las clases media y obrera, la orientación hacia la distinción de las clases altas será un obstáculo inherente a la búsqueda de la igualdad. En otros términos, para el paradigma europeo, igualdad y distinción son parte de un binomio de opuestos, y en esa tensión quedan expuestas importantes inequidades que hablan por la sociedad en su conjunto. El paradigma estadounidense ofrece una solución a través de la cultura de masas nacionalizada, pero la misma sirve al ocultamiento de radicales diferencias reales. Igualar es un objeto móvil, derivado del principio de la distinción, al mismo tiempo que es un componente en un entramado político, sin el cual no es posible su interpretación. En síntesis, igualar es tanto un hecho social, potencial, como una intervención ideológica, y no podemos esperar alcanzar un régimen o modelo estacionario, pues cada uno de ellos vendrá acompañado de sus propias tensiones.

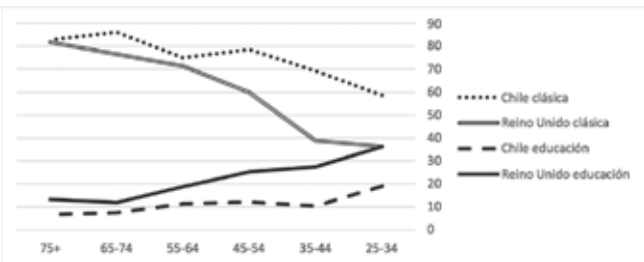


Gráfico 2. Porcentaje de personas con educación universitaria en Chile y el Reino Unido, y porcentaje de las mismas a las que les gusta la música clásica.
Fuente: encuestas CCSE y UDP[7], en Gayo (2016b).

El poliedro cultural: las múltiples dimensiones de la desigualdad

Tomando datos de múltiples encuestas, si nosotros analizáramos la distribución de cualquier variable cultural, probablemente encontraríamos una muy considerable dispersión. Ya sea respecto a la asistencia a conciertos de música o a obras teatrales, ya se trate de las visitas a museos, sitios históricos o la lectura de libros, entre otras muchas actividades, observamos a personas con orientaciones muy disímiles. Generalmente, si atendemos a los patrones de participación, los estudios han mostrado reiteradamente la asociación positiva entre las actividades en las que las personas se involucran (Bennett et al., 2009; Gayo et al., 2016). En pocas palabras, se dan relaciones del tipo cuanto más va una persona al cine, más tiende a ir a conciertos de música clásica; a mayor práctica deportiva, más consumo de novelas suele darse. Esto es consistente a lo largo del tiempo y entre países. Si hay una constante no es tanto la de gustos o prácticas específicas, aunque esto es obviamente debatible, sino sobre todo la de la desigualdad. En este sentido, los patrones de distinción cambian (Gayo, 2016), pero no desaparecen, si bien debemos reconocer que ha sido significativo el debate sobre su modulación, incluyendo su posible desaparición (Peterson y Simkus, 1992; Peterson y Kern, 1996; Lahire, 2004; Glevarec, 2005; Glevarec y Pinet, 2009).

La diferenciación cultural se convierte en desigualdad cuando está asociada a variables que entendemos, ideológicamente o de acuerdo a nuestro paradigma, que no deberían ser las bases de la misma, cuando la diferencia es una expresión de violencia simbólica. Si atendemos a estudios que han explorado los determinantes de la práctica cultural, la clase social y el nivel educativo, prácticamente por igual, son identificados como dos factores de gran significación explicativa (Bennett et al., 2009; Purhonen y Wright, 2013; Gayo et al., 2016; Bennett y Gayo, 2017). Otros también son de gran relevancia, principalmente la edad, si bien el listado podría incluir el género y el territorio, entre otros destacados en la literatura internacional. En este sentido, sabemos que la desigualdad es multidimensional, siendo ésta asimétrica, pues no en todas las áreas las diferencias son igual de intensas. Puesto que el número de actividades es elevado y las variables explicativas involucradas son varias, intervenir nos exige responder a la pregunta: ¿Igualdad para qué (reducir la desigualdad…) y con respecto a qué (edad, clase social…)? A modo de ilustración, debemos aclarar si hablamos de igualdad educativa, semejanza de

públicos, o de algunos públicos (por ejemplo, música, lectura, internet). La tabla 4 quiere sencillamente ayudar a hacer más concreto este problema. Evidentemente, es una tabla vacía dado que en cada caso está abierto si es un tipo de desigualdad que consideramos problemática y si, de serlo, efectivamente deseamos enfrentarla.

Como decía, sin ánimo más que de ejemplificar para ayudar al desenvolvimiento del argumento, han sido subrayados en la tabla precedente algunos números ubicadas en celdas que representan formas de desigualdad cultural, es decir, diferencias culturales indeseables en una sociedad en un momento concreto de su historia. Dicho de otro modo,

	Clase social	Educación	Edad	Género	Territorio
Música	1	2	3	4	5
Lectura	6	7	8	9	10
Cine	11	12	13	14	15
Tecnología digital	16	17	18	19	20
Teatro	21	22	23	24	25

Tabla 4. Clasificación de la desigualdad cultural según tipo y área

muchas de estas diferencias en sí mismas son consideradas de escasa relevancia. Sin embargo, evaluados de forma agregada generan también perfiles de desigualdad. Eventualmente, esto obligaría a intervenir en asimetrías que aisladamente no importan, lo que podría ser el destino del dinero asignado a los bonos culturales. En otros términos, debemos responder si queremos enfrentar la desigualdad o la diferencia, y si es la primera, qué forma de desigualdad, la específica -la exclusividad de la música clásica enraizada en la clase alta- o la agregada –los perfiles más comprensivos de práctica cultural de las personas. Con ánimo de no complicar las cosas, esto para no hablar de si tenemos la voluntad, o el deber, de financiar la práctica (el ejercicio mismo como músico, actor, artesano, escultor, entre otros) o la observación (el público).

Sea como fuere, el hecho de que gran parte de la literatura, mucha de ella anclada en el paradigma europeo, se haya centrado en las desigualdades culturales "de clase" (o en su inexistencia, tesis principalmente ligada al paradigma estadounidense) indica que son éstas las que nos resultan más inaceptables. Por lo tanto, no es la desigualdad en sí misma, sino su presencia junto al ejercicio efectivo de clase lo que queremos combatir. Eso cierra el círculo de la desigualdad cultural, definiendo sus contornos, pero al mismo tiempo nos advierte que un ejercicio de clase sin exclusividad cultural (por ejemplo, a través del mero consumo "conspicuo" de bienes) haría quizás menos atractivo el tipo de formación intelectual, filosófica, artística y humanista que en muchos casos hemos adquirido. La lógica que dio fundamento a la idea de capital cultural se fundó sobre esta diferencia. En parte realidad, y en parte un espejismo, no debemos olvidar que su valor ha dependido en buena medida de su íntimo vínculo con el capital económico. Si tal vínculo se trizase, como pudiera ya haber estado sucediendo, el capital cultural correría el riesgo de perder atractivo, y el cultivo necesario para su desarrollo sería golpeado gravemente. ¿Para qué leer si no conduce al éxito?, ¿para qué ir a la ópera si es de cultivo popular? En definitiva, ¿para qué cuidar la cultura más allá del mínimo imprescindible para obtener las mejores calificaciones en el curso de mi educación, y sólo o casi únicamente allí?

Esto no pretende hacer imposible ofrecer una respuesta, si bien hace evidente que no hay "una" respuesta. De una forma distinta, queremos hacer notar la necesidad de hacerse una pregunta, y por tanto de construirla (conceptualizar, medir). Las respuestas pueden ser precisas y ciertas pero las preguntas son múltiples, y deben ser razonadas. En definitiva, las sociedades contemporáneas, por diferentes vías (piénsese en los paradigmas ya referidos), han aspirado a enfrentar diferencias culturales que encontraban odiosas, expresión indeseable de inequidades que había madurado en la noche de la *longue durée*. La constitucionalización de derechos sociales y económicos fue una vía apoyada por el progresismo de la época hasta la actualidad, lo que condujo a menudo a políticas culturales democratizadoras que se orientaron recurrentemente a expandir las bases sociales de los públicos tradicionales. Todo ello es positivo, y ha servido muy probablemente para ampliar el acceso y suavizar las desigualdades culturales. A su vez, el mercado también tuvo un papel importantísimo en la penetración social de la cultura, siendo fundamental en áreas como el libro y el cine. Pero esta relativa masificación ha afectado al campo cultural de manera radical, por lo que debemos esperar no la desaparición de las desigualdades culturales, sino la re-significación de las prácticas involucradas gobernada tanto por el principio de disputa de las posiciones en el espacio social, en la medida en que la cultura pueda ayudar a ello, como por el del abandono de la práctica cuando su ejercicio sea superado por otros valores, como el de una engañosa pero igualmente vigente utilidad práctica o la sobre-dominancia del dinero o el consumo de bienes. "Terminar" con la desigualdad cultural podría llevar no a un final feliz, sino a nuevas formas de exclusión menos sutiles y afrontables, todavía más insidiosas.

Falta tierra en el camino. No es una conclusión, sino una forma de mirar adelante

La masificación cultural, es decir, la incorporación de grandes masas de la población a actividades de ocio recurrente, prácticas de cultivo personal, la educación, ha sido un fenómeno de amplio alcance en las sociedades contemporáneas, "revolucionando" de manera transversal, incluso para los escasamente participantes, los estilos de vida de las personas. Esta transformación fue producto tanto de políticas estatales como de la penetración del mercado. Sin embargo, es justamente ahora, cuando la cultura se convierte en una herramienta cotidiana del trabajo y la distensión, el momento en que la cultura, quizás más abundante y accesible que nunca, adquiere visibilidad como una barrera simbólica que contribuye a decidir los destinos y las maneras individuales. La idea de desigualdad cultural trata de tematizar estas nuevas formas de exclusión. De forma más o menos decidida, los estados han tratado de enfrentar estas asimetrías de las sociedades contemporáneas, ya sea a través de la educación, ya sea haciendo uso de medidas adicionales (bonos individuales,

reducción impositiva, apoyo financiero directo a la producción, entre otras). Sin embargo, el paisaje social que nos ofrecen los estudios presenta realidades de gran desigualdad cultural, coexistiendo y entreverándose con otras inequidades económicas y sociales, como son las de ingresos, educación, vivienda, género, entre otras (Bennett et al., 2009; Purhonen y Wright, 2013; Gayo et al., 2016; Bennett y Gayo, 2017).

En este sentido, hemos avanzado en un diagnóstico cierto y realista, científicamente fundado sobre todo en el análisis de momentos y lugares, generalmente países, concretos. Ello ha supuesto un avance sustantivo con respecto a lo que sabíamos 30 o 40 años atrás, pero carecemos todavía de análisis y datos que nos permitan completar un diagnóstico más conclusivo, por parcial que sea. El avance en estados como el francés son paradigmáticos por su notoriedad, habiendo realizado encuestas de cultura por un período de 50 años, lo que permite saber mucho del presente mirando a su pasado más reciente. En casos como el del Estado de Chile, el progreso ha sido sustancial desde la creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (Ministerio de la Cultura) el año 2003. Al poco andar, con un importante trabajo que tuvo lugar durante los años 2004 y 2005, ya se contaba con la primera encuesta nacional de participación cultural, a la que se han venido uniendo posteriormente las de los años 2009, 2012 y 2017. El período es significativamente más breve que el de Francia, pero el camino es el correcto. Podríamos decir que desafortunadamente el caso galo no es el más habitual, ni el chileno el de menor envergadura, por reciente que sea. En otros estados se han hecho esfuerzos relevantes igualmente, en manos del Estado y/o de equipos de investigación generalmente con financiamiento público, siendo Dinamarca, Finlandia, Noruega, México, Reino Unido y Uruguay sólo ejemplos que ilustran estos esfuerzos. A pesar de ello, la información es todavía muy incompleta y llevará años de inversión e investigación llenar el vacío. Es por esta razón que falta tierra en el camino para hacer un diagnóstico completo que no sólo encare la desigualdad, sino también los escenarios culturales y sociales en general que están asociados a las múltiples aristas implicadas en su transformación. Para encontrar respuestas es imprescindible diseñar hoy el futuro, lo que exige no sólo tender puentes, a menudo precarios, hacia el pasado, intentando mejorar su comprensión y sus vínculos con el presente, sino mirar de manera definitiva hacia adelante, a lo que deben estar abocados gran parte de los esfuerzos actuales, con el objeto de hacer posible que sean investigadores en tiempos venideros los que efectivamente tengan la oportunidad de ofrecer las respuestas que en el presente únicamente pueden ser incompletas. Es ahora, con buenas decisiones públicas y de investigación, cuando se construyen los hallazgos del futuro. Para eso es tan importante medir como saber lo que queremos. La tabla 5 sugiere una posible guía justamente de esas decisiones que nos esperan. Debemos decidir el cuándo (sobre qué momentos) y a qué nivel queremos hacer un diagnóstico sobre una eventual, si bien muy probable, desigualdad cultural.

	Pasado	Presente (->futuro)
Individual	Comparación con familia (padres) y momentos anteriores (p.e.: adultez vs adolescencia). Podemos comparar el presente con el pasado, y también la evolución de un individuo.	Habitualmente es lo que miden las encuestas de participación cultural.
Familiar	Transmisión intergeneracional siendo la unidad de análisis la familia (y no el individuo).	Medición de la familia hoy. Un ejemplo, son las encuestas de presupuestos familiares que se realizan en Chile, lo que ha incluido información sobre gastos en servicios culturales.

Tabla 5. Momentos y niveles de desigualdad cultural

NOTAS

(1) Piénsese que el famoso decreto n° 59-889 del 24 de julio de 1959, el cual creaba el Ministerio de Cultura francés, invitaba explícitamente a la coordinación entre este nuevo ministerio y el Ministerio de Educación, particularmente en lo que tiene que ver con la educación popular.

(2) Para una exploración histórica del concepto de capital cultural en la obra de Bourdieu, puede leerse a Bennett (2017) y seguir las pistas intelectuales que sugiere. Aquí sólo notamos la distinción que hace entre su idea original de capital cultural, vinculada con una constitución más inclusiva

de la ciudadanía republicana francesa, frente a visiones más actuales, de carácter neoliberal, dentro de las cuales dicho capital es un recurso individual que tendería a mejorar la probabilidad de ocupar una buena posición (ocupacional, económica) en una sociedad concreta.

(3) Decreto n° 59-889 de 24 de julio de 1959, *Journal Officiel de la Republique Français*, p. 7413.

(4) Dependiente en cierto grado hasta la actualidad del Ministerio de Educación. Durante el año 2017, se está tramitando un proyecto de ley a propuesta del Ejecutivo que propone la creación de un Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, pero este es un tema sobre el cual el Parlamento todavía no ha resuelto cuando esto se escribe.

(5) CNCA (2011): p. 49.

(6) Real Decreto 415/2016, de 3 de noviembre, Boletín Oficial del Estado, viernes 4 de noviembre de 2016, sec. I, pág. 76631.

(7) Encuestas nacionales del proyecto británico Cultural Capital and Social Exclusion (CCSE), cuyo terreno se hizo principalmente en el año 2003, y de la Universidad Diego Portales (UDP) de Chile, realizado en el 2008.

BIBLIOGRAFÍA

ARIÑO, A. (2011). *Prácticas culturales en España. Desde los años sesenta hasta la actualidad*, Ariel, Barcelona.

ASCHAFFENBURG, K. y MAAS, I. (1997). "Cultural and educational careers: the dynamics of social reproduction". *American Sociological Review*, 62, pp. 573-587.

BENNETT, T.; SAVAGE, M.; SILVA, E.; WARDE, A.; GAYO-CAL, M.; and WRIGHT, D. (2009). *Culture, Class, Distinction*, Routledge, London.

BENNETT, T. (2017). "Capitalising culture. The political career of a governmental actor" en L. Adkins, C. Brosnan y S. Threadgold (eds.), *Bourdieusian Prospects*, Routledge, London.

BENNETT, T. y GAYO, M. (2017). "For the Love (or Not) of Art in Australia" en M. Quinn, D. Beech, M. Lehnert, C. Tulloch C. y S. Wilson (eds.), *The Persistence of Taste: Art, Museums and Everyday Life after Bourdieu*, Routledge, London.

BERNSTEIN, B. (1989; 1ª edición inglesa, 1971). *Clases, códigos y control. I. Estudios teóricos para una sociología del lenguaje*, Akal, Madrid.

BOURDIEU, P. (1979). *La distinction*, les Éditions de Minuit, Paris.

BOURDIEU, P. (1989). *La noblesse d'Etat*, les Éditions de Minuit, Paris.

BOURDIEU, P. y PASSERON, J. C. (1970): *La réproduction: eléments pour une théorie du système d'enseignement*, les Éditions de Minuit, Paris.

CNCA (2011). *Política cultural 2011-2016*, Gobierno de Chile, Valparaíso.

DIMAGGIO, P. (1982). "Cultural capital and school success: the impact of status culture participation on the grades of U.S. high school students". *American Sociological Review*, 47, pp. 189-201.

ERICKSON, B. H. (1996). "Culture, Class, and Connections". *American Journal of Sociology*, vol. 102, n. 1, pp. 217-251.

FERNÁNDEZ-SORIA, J. M. (2011/2012). "Manuel Azaña y el estado educador en la constitución española de 1931". *Cuestiones Pedagógicas*, 21, pp. 85-119.

GAYO, M. (2015). "A critique of the omnivore. From the origin of the idea of omnivorousness to the Latin American experience" en L. Hanquinet and M. Savage (eds.), *The Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture*, Routledge, London, pp. 104-115.

GAYO, M. (2016a). "Cultural capital reproduction in the UK". *The Occasional Papers*, Institute for Culture and Society, vol. 7, n. 2.

GAYO, M. (2016b). "Des régimes de distinction changeants: l'historicité de la consécration culturelle dans les goûts musicaux au Chili et Royaume-Uni". *Regards Sociologiques*, n. 49, pp.107-125.

GAYO, M. (2017): *Ideología, moralidades y reproducción social*, editorial LaPala, Santiago de Chile.

GAYO, M. (2018 e. p.). *Clase y cultura. El caso de Chile*.

GAYO, M. y TEITELBOIM, B. (2010). "La producción social del capital cultural: ¿privilegio o mérito?" en *Chile 2009: Percepciones y Actitudes Sociales. Informe de la Quinta Encuesta Nacional de la Universidad Diego Portales*, Santiago, Chile, nº 3, pp.85-94.

GAYO, M.; MÉNDEZ, M. L.; and TEITELBOIM, B. (2016)."La terciarización en Chile. Desigualdad cultural y estructura ocupacional". *Revista CEPAL* (Naciones Unidas), n. 119, pp. 175-194.

GLEVAREC, H. (2005). "La fin du modèle classique de la légitimité culturelle. Hétérogénéisation des ordres de légitimité et régime contemporain de justice culturelle. L'exemple du champ musical" en E. Maigret Éric (dir.) *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Armand Colin/Ina, Paris, pp.69-102.

GLEVAREC, H. y PINET, M. (2009). "La « tablature » des goûts musicaux: un modèle de structuration des

préférences et des jugements". *Revue française de sociologie*, 3, vol.50, pp. 599-640.

HORKHEIMER, M. y ADORNO, T. (1988). "La industria cultural. Ilustración como engaño de masas", en M. Horkheimer y T. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Trotta; Madrid, (1ª versión original 1944), pp. 165-212.

LAHIRE, B. (2004). *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Éditions La Découverte, Paris.

PETERSON RICHARD, A. y SIMKUS, A. (1992). "How Musical Tastes Mark Occupational Status Groups" en M. Lamont y M. Fournier, *Cultivating Differences*, The University of Chicago Press, Chicago, pp.152-186.

PETERSON RICHARD, A. y KERN, R. M. (1996). "Changing highbrow taste: from snob to omnivore". *American Sociological Review*, vol. 61, n. 5, pp. 900-907.

PURHONEN, S. y WRIGHT, D. (2013). "Methodological issues in national-comparative research on cultural tastes: The case of cultural capital in the UK and Finland". *Cultural Sociology*, vol. 7 (2), pp. 257-273.

RECIO PALMA, X. N. (1998). "El discurso pedagógico de Pedro Aguirre Cerda", *Serie Monografías Históricas*, n° 10, Instituto de Historia, Facultad de Filosofía y Educación, Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso.

VALLESPÍN OÑA, F. (1988). "Estado de bienestar y Constitución". *Revista del Centro de Estudios Constitucionales*, n° 1, pp. 125-139.

PERIFÉRICA

Revista para el análisis de la cultura y el territorio

monográfico

AUTOR
Ramón Zallo Elguezabal.

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Catedrático de Comunicación Audiovisual en la Universidad del País Vasco.

TÍTULO
Desenredando la economía de la cultura.

CORREO-E
rzallo@euskalnet.net

RESUMEN
El autor reflexiona sobre el error que supone concebir la cultura únicamente como un elemente dependiente y subordinado a una política o economía generales ya que esta concepción soslaya que es precisamente la cultura el pilar fundamental en el cambio social.

PALABRAS CLAVE
Cultura; economía; comunicación; sociedad.

AUTHOR
Ramón Zallo Elguezabal.

PROFESSIONAL AFFILIATION
Catedrático de Comunicación Audiovisual en la Universidad del País Vasco.

TITLE
Untangling the economy from culture

E-MAIL
rzallo@euskalnet.net

ABSTRACT
The author reflects on the mistake of viewing culture solely as a dependent and subordinate element to a policy or general economics as this belief ignores the fact that culture itself is the key element required for social change.

KEYWORDS
Culture; economy; communication; society

http://dx.doi.org/10.25267/Periferica.2017.i18.07

Desenredando la economía de la cultura

Ramón Zallo Elguezabal

Se suele entender la cultura como una variable dependiente, como un área subordinada a la determinación económica general o a la política sin advertir que es la cultura quien previamente hace a la comunidad y sus vínculos. Es la condición misma de la sociedad y de su organización. La cultura es un fundamento social por estar en el corazón de la reproducción y el cambio social. Pero cuando se la mira como un dato dado es la organización social (el sistema) y del poder -económico y político- quien asume el mando también sobre la cultura misma.

Cultura y comunicación[1] se remiten a un campo simbólico, de representaciones e interacciones sociales sin que, de todas formas, pueda abarcar nada menos que todo el "conocimiento", o la "Información" o lo "inmaterial". Es más, lo inmaterial no es una naturaleza sino una condición y puede ser tan mercancía como una producción material o con soporte.

Cultura y economía

"Cultura" y "economía" parecen referirse a universos distintos cuando no opuestos. La cultura remite con su carga de positividad a universo simbólico, artes, herencia humana, conocimiento, identidad, patrimonio, valores, cualidad, progreso, derecho de acceso, oferta pública… mientras que la economía con su carga de materialidad…..remite a recursos, valor de cambio, producción, costes, demanda, renta, beneficio, empleo… Y sin embargo se necesitan mutuamente puesto que no hay cultura sin recursos públicos, privados o sociales, ni economía sin organización y sentido desde algún referente valorativo incluso en las dinámicas en las que el beneficio es el motor inmediato.

Esta consideración invita a que la economía como ciencia social no se encierre en un enfoque cuantitativo y apueste también por lo cualitativo como parte que es de una aproximación pluridisciplinar y crítica sobre un objeto de estudio compartido desde distintas metodologías como es la cultura. Para la Economía -en su versión de Economía Política es decir como ciencia social que no se desentiende de los efectos en la comunidad sino que éstos son parte de la matriz analítica misma- la cultura no es una pura suma de recursos, bienes y servicios sino un fundamento social que incide en la reproducción social (socialización del saber; generación y transmisión desigual del capital simbólico y de valores y estéticas; lenguas; identidades) con el consiguiente impacto

en la adaptación social a los cambios tecno-sociales y en las jerarquías sociales.

Incluso en el plano político la hegemonía en claves de legitimación/deslegitimación, de consenso/resistencias y de formación de la opinión pública está en conexión con el lado cualitativo de la cultura y de las ideas y sus hegemonías internas, interactuando con las hegemonías política y/o económica que diría Gramsci (1975: 55) especialmente en la vigente "guerra de posiciones" sociales por apropiarse del sentido (incluso del sentido común) y generalizarlo.

La economía de la cultura y la comunicación tiene su objeto de estudio en el *ecosistema simbólico* y no solo en el sector económico comunicativo-cultural, que también. Se centra en los lados creativo, productivo, distributivo, usos y efectos sociales de la cultura y la comunicación, así como en sus agentes, estructuras e interacciones.

Es obvio que el valor social real de la cultura nunca podrá reflejarlo su economía. Por eso hay otras disciplinas: antropología, sociología… Pero es que la economía registrada y/o monetizada tampoco puede dar cuenta de la inmensidad de recursos humanos puestos en acción y no computados más que indirectamente -amateurismo, voluntariado, prácticas sociales, bienes comunes, servicios públicos sin precio o con precio político, producciones generadas por usuarios, interacciones..

A ello hay que añadir que ni siquiera el valor real de las aportaciones profesionales se mide adecuadamente puesto que el trabajo precario, el sobretrabajo, el *trabajo sombra* no remunerado, la inmensa producción no convertida en oferta o la oferta sin demanda solvente -tan abundantes en cultura- escapan a la economía convencional de las cifras tanto micro como macro. Esa economía convencional solo muestra la punta del iceberg pero además no deja ver la parte sumergida, lo que hace necesaria otra economía que refleje mejor la realidad económica de la cultura.

Al fondo incluso cuando se hace "economía de la cultura" no se le puede tratar como otro sector más, con sus recursos y resultados económicos. El estatuto de la disciplina aplicada a este campo obliga partir de su diferencialidad respecto a otros sectores económicos puesto que se está tratando del universo simbólico humano y social y no de un campo objetual y meramente transaccional. Esta especificidad de la cultura o, al menos, de una obligada imagen de la misma, incluso está presente en ocasión de la gran cantidad de producciones culturales banales con vocación de consumo masivo. Pero incluso ahí debe parecer cultura y guardar una cierta apariencia (producción única aunque sea seriada o una enésima variante de un hallazgo simbólico pretérito, protegibilidad sin plagio expreso, autorías…).

En efecto hay una diferencia importante de la economía de la cultura respecto a otros ámbitos por la particularidad de los rasgos económicos compartidos por la cultura en su conjunto, y no solo de la industria cultural y los *media*, sino también la artística, la patrimonial, la artesanal, la creatividad funcional y, en parte, la tecno y sociocultural.

En mi opinión, en la era analógica o pre-digital tenía, al menos, los siguientes rasgos[2]: la naturaleza de valor simbólico de la cultura e incluso de la mercancía cultural ; generada por un trabajo creativo; presentando un alto o importante valor añadido; dando como resultado un prototipo protegible por normas especiales; conllevando por definición una sistemática renovación de contenidos (o de lecturas en el caso del patrimonio); tendiendo en dos direcciones contrapuestas como son la multiplicación de bienes comunes y usos sociales, por un lado, y la mercantilización creciente de una oferta múltiple que abarca a todos los campos culturales, por otro; con abundancia de opciones de oferta que son previas y crean la demanda; una demanda que es subjetiva y cada vez más cernida sobre bienes de experiencia; una sistemática incertidumbre sobre el comportamiento de las demandas que no se interesan más que por una pequeña parte de la oferta y que, de todos modos, son gestionables; con una insustituibilidad individual dada su unicidad aunque muchas veces sea efímera, pero a escala de oferta general se produce una brutal sustituibilidad; sin que nunca puedan dejar de ser de interés público de las administraciones dada su fuerte incidencia en social e ideológica.

Estos rasgos se han visto matizados (atenuados o acentuados según los casos) en la era digital pero quizás lo más relevante es que la naturaleza pública del bien cultural se hace tanto más evidente con las tecnologías hiper-transmisoras y clonadoras a costes ridículos cuando más empeño hay en recurrir al *copyright*, y más responsabilidades tienen los gobiernos en preservar los espacios de procomún y de su propia misión de desarrollo de los servicios públicos.

Todo lo dicho es sostenible desde un punto de vista doctrinal sin perjuicio de que en el plano práctico y de comportamientos de los agentes determinantes (empresas, Estado, creadores, usuarios..) en el capitalismo financiero-cognitivo el punto de vista mercantilista avasalla y subordina a parte creciente de las decisiones productivas y de consumo de la cultura. Incluso en las políticas culturales el paradigma economicista es dominante sobre las lógicas democratizadoras (Martin 2013).

Cambios profundos y ambivalentes bajo el capitalismo financiero-cognitivo

La cuestión de la economía de la cultura tanto en su materialidad como en su concepto no puede plantearse hoy sino en relación a los profundos cambios en el mundo. Destacaría cuatro vectores que zarandean tanto a la cultura como a su economía.

En primer lugar la prolongada crisis de acumulación del capital desde el final de la primera década del siglo (2007-2015) se ha canalizado con: soluciones privatizadoras para los bienes comunes y servicios públicos, lo que implicaba el adelgazamiento significativo del gasto público social, especialmente alarmante en el capítulo de cultura; la redistribución negativa de la renta para las capas más desfavorecidas ha procedido del desempleo y de la precarización disciplinaria del empleo con singular impacto en el empleo cultural y, a su vez, su proverbial flexibilidad precaria ha servido de modelo para otros sectores económicos (Lacroix y Tremblay, 1997); el desplazamiento de capitales hacia sectores más rentables; la fragmentación de los procesos de producción ha conocido una intensidad desconocida en lo cultural y comunicativo, favorecida por los cambios tecnológicos y usos sociales que han polarizado las demandas sobre servicios de intermediación de unas pocas empresas globales y hegemónicas para el acceso a producciones.

En segundo lugar, la actual crisis de legitimación de las democracias representativas motivada por distintos focos (el desplazamiento de la política por las finanzas, demandas ciudadanas insatisfechas, rutinas, partitocracias, corrupciones, autoritarismos, crisis de división de poderes, la reclamación de regeneración o de refundación democrática entre capas crecientes…) también tiene su capítulo cultural con el fracaso y crisis de la llamada "democratización cultural" que no ha conseguido socializar la cultura más allá de sus viveros tradicionales y ello a pesar de la democratización educativa por la base.

En tercer lugar, la era digital que hace posible una ilimitada extensión del conocimiento a costes unitarios tendentes a cero está siendo gestionada por el capitalismo cognitivo (Vercellone, 2017) mediante la generación de una escasez artificial para su apropiación económica bajo la forma de valor de mercado directo (pago) o indirecto (publicidad, promociones, bases de datos de usuarios….) siendo la cultura una de las partes más cualitativas, apreciadas y afectadas. La injustificada traslación de las anteriores normativas de propiedad intelectual del mundo analógico al digital sirve de canal.

En cuarto lugar irrumpen nuevos intermediarios/mediadores del acceso a toda clase de contenidos con vocación global, muy hegemónicos en cada respectivo campo (polarizados en un negocio) y de muy alta valoración bursátil (financiarizadas) respecto a sus ingresos efectivos. Ampliando el acrónimo de GAFA propuesto por Simon Andrews (2011) cabe denominarlas hoy y provisionalmente como GAFASS MN para referirse a Google, Apple, Facebook, Amazon, Spotify, Samsung, Microsoft y Netflix, siendo ésta última la única que tiene responsabilidad productivo-editorial sobre contenidos mientras que el resto son, con sus filtros, plataformas de búsqueda, acceso, comunicaciones sociales o software. Estas empresas además invierten en áreas próximas (suministro, desarrollos horizontales o transversales) de cara a aprovechar oportunidades o para no dejarle ventaja al competidor global, levantando unas altas barreras de entrada desde sus plataformas casi exclusivas a escala mundo[3]. En todo caso, todas -incluidas las *teleco*- se interesan por los *big data* y la Inteligencia Artificial como siguientes pasos.

En estas condiciones de cambio ganan en importancia los factores económicos de la cultura y, al mismo tiempo, se multiplican las servidumbres para una cultura de calidad y accesible.

En la actualidad el problema del objeto de estudio se plantea de nuevo desde dos retos.

Por un lado, ha crecido tanto el peso de los llamados servicios creativos (diseños…) absoluta e inmediatamente subordinados al mercado con un crecimiento muy superior al del sector estrictamente cultural, que han terminado por definir como "industrias creativas" lo que antes fueron industrias culturales. Aunque ese concepto presenta una cifra significativa en el PIB vela, sin embargo, el estado real de la cultura en sentido estricto, tenida así como un ítem más del "sector creativo". No faltan quienes aún amplían más el concepto hasta alcanzar cualquier innovación o creatividad en cualquier campo. La cultura correría el riesgo de irse por el sumidero de la innovación rentable sin significación especial para el desarrollo de la parte cualitativa de las sociedades.

Por otro lado, la revalorización del conocimiento como eje productivo central de la economía en la llamada Sociedad del conocimiento, y sin perjuicio del crecimiento exponencial de la información de uso social en las redes, está motivando que a la digitalización le acompañe un proceso de *cercamiento* creciente e intenso desde redes y plataformas para valorizar capital también en este goloso espacio de informaciones y contenidos libres y comunes con un stock gigantesco de valores de uso no regidos por la ley del valor. A no olvidar

que de partida, equiparse y acceder a Internet no es gratis y regalar el tiempo tampoco.

Por ello el espacio de reproducción está cada vez más interferido por bienes y servicios procedentes del ciclo de la producción. Para su puesta en valor rentable, el capital ha debido ofertar servicios por los que los usuarios estén dispuestos a soportar publicidad o gratuidades caras como formar parte de los listados comerciales o a pagos de diverso tipo.

Lo que sí aparecen en la era digital son nuevos rasgos pero afectan más a unos campos (a la industria cultural, a la industria creativa, a los *media* que pasan por la red y a los usos y prácticas sociales de las redes) que a otros de la cultura aunque no cuestionan, al contrario, la preeminencia de la mercancía cultural. Así, emergen nuevos agentes y recolocan el poder en la cadena de valor habida cuenta que nacen nuevos imperios globales en las redes; la tecnología deja de estar en exclusiva en manos del capital para ser reutilizada por una parte de los propios usuarios; los Estados pierden jurisdicción sobre firmas y tecnologías; hay un cambio cualitativo de escala con la comunicación global; en la valorización económica se mezclan las escalas productivas y de consumo, mediante la economía de redes, de club, de atención, del don y de la experiencia y se generaliza la forma servicio y por tiempo inmediato o limitado; las variables espacio-tiempo pasan de la geografía y la cronología al tiempo subjetivo y al espacio virtual, ubicuo y multisoporte; la multiplicación exponencial de accesos y nuevas socialidades se da paralelamente a una trasparencia útil a poderes políticos y firmas comerciales afectando radicalmente a la privacidad.

Metodologías cuantitativas

Dicho esto, las metodologías cuantitativas, las estadísticas y observatorios son imprescindibles como ayuda para conocer capitales simbólicos, evoluciones, cambios…. Pueden ser una herramienta formidable de conocimiento con las cautelas antes planteadas.

Según el CISAC (2015) -gráfico 1- partiendo de que las industrias culturales y creativas (ICCR-ICC) es un sector significativo mundial, incluso superior a las telecos, con rentas de 2,250 billones $ (3% del PIB mundial) y con 29,5 millones de empleos (1% de la población activa mundial) su distribución es muy desigual (África el 3%, América Latina el 6%, mientras Asia supone 33%, Europa el 32% y USA el 28% aunque con un nivel de productividad máximo al suponer solo el 16% del empleo mundial).

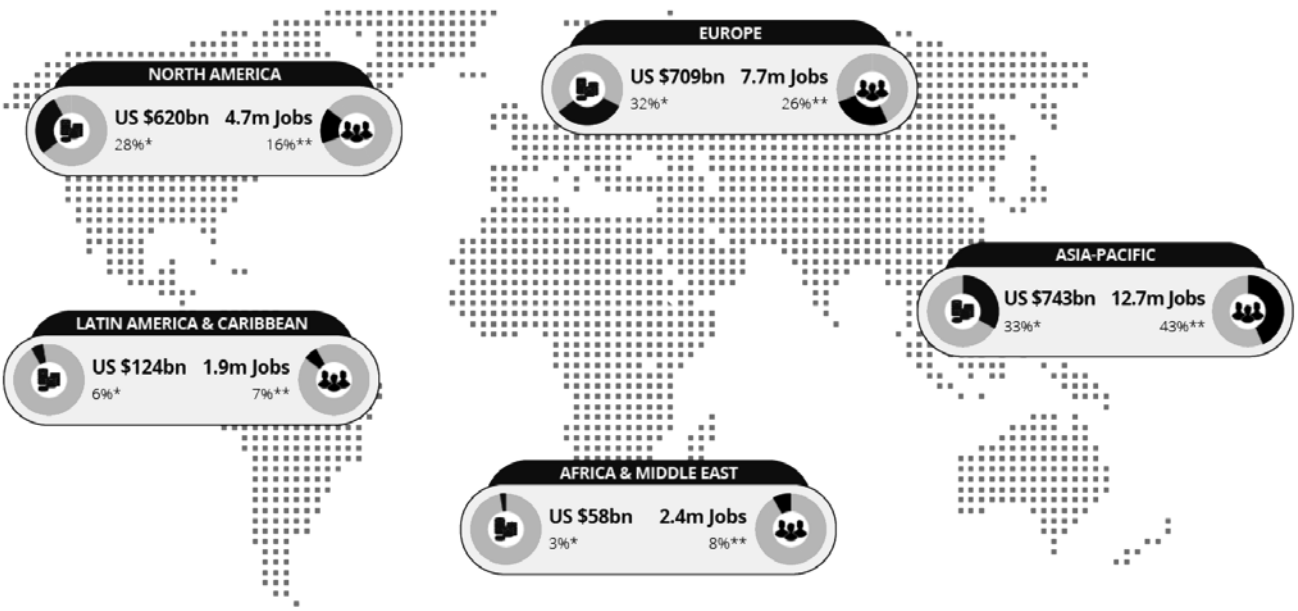


Gráfico 1. Global CCI Contribution by Region *% of global CCI Revenues. **%of total CCI Jobs
Source CISAC December 2015

Frente a la tesis de la apuesta de especialización sectorial en cultura nacional de cualquier país como fuente inagotable de valores añadidos por mor de las "industrias creativas" por el hecho de la inagotable imaginación humana, hay que señalar que hay un límite para el peso de la cultura en el PIB, aunque más en unos países que en otros. Algunos hemos combatido la ilusión de que cualquier país podía imitar al Reino Unido, USA o ahora mismo a Corea del Sur, en esa especialización creativa. Y además cada país debe hacerlo desde sus raíces culturales tal y como defiende De Beukelaer (2015: 21) criticando la ilusión del desarrollo y la exportación desde la "economía creativa" propiciada por la UNCTAD. Se ha sobrevalorado sus posibilidades de crecimiento y minusvalorado el marco de intercambios en que se sitúan.

Se ha comprobado que es un ámbito más sacrificable que otros en las épocas de crisis tanto en gasto doméstico como público o en inversiones de riesgo. Como se ve en el cuadro 1 tras la crisis hay menos personas empleadas pero más empresas, de las que casi 2/3 son autónomos siendo llamativo que 97,7% son o autónomos o cuentan con 1 a 5 empleados. El gasto público tuvo una caída brutal, aunque según estimaciones ajenas a la estadística oficial, desde 2016 se ha recuperado algo especialmente en el ámbito local con lo que aumenta el peso de éste en el global de la financiación pública. Menos acentuada fue la caída del gasto privado pero desde luego el público no sirvió para compensarlo sino más bien para lo contrario.

Y como es un ámbito crecientemente globalizado dificulta los espacios culturales locales o nacionales por más de que estos sean técnicamente más accesibles desde cualquier lugar del globo.

	2008	2015 (o 2014 en Gasto Público)
Empleo (personas)	568.800	515.000
% empleo total	2,8	2,9
Empresas	70.109	112.037
% s/total de empresas	2%	3,5%
% empresas sin asalariados	54,9	63,5
% empresas 0-5 asalariados	86	97,7
Gasto Público total (2008-2014) mil €	6.300,8	4.209 (sin diputaciones ni local en Navarra y Euskadi)
Administración Estado (mill €)	1.075,3	679
Gasto medio/Habitante (€)	23,7	14,6
Admon. Autonómica (mill €)	2.129	1.047
Gasto medio/Habitante (€)	47	22,5
Admon local/(y territorial) (mill €)	3.096	2.483 (sin diputaciones ni local en Navarra y Euskadi)
Gasto medio/Habitante (€)	86,3	58,2 (2012 último año disponible)
Gasto Doméstico en bienes y serv. culturales (mil €)	16.613	11.968,8
% s/gasto doméstico total	3,2	2,4
Gasto medio por persona	372	260,4

Cuadro 1. Selección de datos estadísticos de cultura en España 2008-2015. Elaboración propia sobre Estadísticas Culturales MECD 2008-2016- Madrid

El ecosistema simbólico: una taxonomía cuantitativa con criterios de valor

Si la economía de la cultura comenzó por la economía de las artes, la posterior industrialización de la cultura (edición, disco, cine…) y el perfil de las sociedades de masas con su aparataje de gestión de la comunicación y de la opinión pública (prensa, radio, televisión) invitaron a una economía de las industrias culturales y de los *media*. Paralelamente se producían dos fenómenos: por un lado, el consumo de masas de bienes duraderos implicó una revalorización de los diseños de las producciones y espacios de usos más allá de la pura utilidad funcional para recargarse semántica y estéticamente –la culturización de la economía-. Y por otro, el turismo masivo introdujo una revalorización como valor de mérito y uso de los patrimonios. En el ínterin había fracasado en los años 60 el intento de formular una economía de la información (Machlupp, Porat) en la que la cultura era un mero ítem testimonial despojado de sentido.

Cada cierto tiempo adviértase la presencia de propuestas diluyentes de la cultura en un ítem más global (información, creatividad, innovación, conocimiento) y desactivador de la relativa carga transgresora siempre sospechosa que aún le queda. Como las propias gentes de la cultura. Ahora le toca el turno a la "economía creativa".

La taxonomía institucional menos equívoca[4] del lado puramente económico o sectorial de la llamada Economía Creativa es la que propone la UNCTAD en 9 campos (Expresiones Culturales; Sitios Culturales; Artes visuales; Artes Escénicas; Edición y medios Impresos; Audiovisuales; Nuevos medios; Diseños; y Servicios Creativos).

Sin embargo contiene bastantes incoherencias. Denomina, absurdamente, todo el campo como de "industrias creativas" sacrificando el concepto más consagrado de industrias culturales (bastaba con un "y creativas") y obvia el hecho que los 4 primeros campos de los 9 que enumera no son industriales en absoluto. Con su presentación circular en forma de rueda se ahorra la significación de las artes y de las industrias culturales como núcleo central irradiador del universo simbólico. Extraña la ausencia en su clasificación de los medios interactivos y las actividades comunicativas de la red. Asimismo está ausente el aparataje doméstico e individual que es condición de acceso al conocimiento. Se echa a faltar el patrimonio natural. Le sobra la inclusión de nada menos que toda la informática, el marketing, relaciones públicas, el turismo cultural y el dudoso I+D recreativo. Y obvia el detalle de la hoy importante artesanía culinaria o las actividades vinculadas a las lenguas[5]. O sea no hay por dónde agarrarla y, sin embargo, las administraciones y la academia de medio mundo la consideran base para ejercicios comparativos.

Cabría proponer otra taxonomía general más coherente en clave sectorial con unos criterios de orden. Conviene advertir no obstante que cada país debe formular aquella que le permita comparar su desarrollo endógeno sin perjuicio de ítems compartidos con otros países para establecer comparativas. Esta taxonomía cruza, por un lado, los espacios involucrados en el ecosistema simbólico, diferenciando entre patrimonios y servicios colectivos, productivos, comunicativos y usos sociales; por otro, diferencia la forma económica pre–industrial, industrial o postindustrial de las actividades lo que afecta a sus procesos de trabajo y de valorización del capital; y, por último, los ámbitos generadores de valor (los 6 primeros) y el espacio de accesos y de realización del valor –el hogar digitalizado- en la era digital también genera inmensos valores de uso que no pasan por el mercado (no crean valor de capital) pero también interesan a la economía de forma creciente irrumpiendo con valores de cambio (youtubers…).

Como se ve desde el punto de la vista de las interacciones culturales y comunicativas en las sociedades del tardo-capitalismo habría que situar, en primer lugar, la herencia cultural milenaria sobre la que está construida la diversidad de las culturas y civilizaciones como son los patrimonios, incluido el natural, y su transmisión en un cuadro de instituciones y servicios culturales como son los museos, archivos, bibliotecas, educación; en segundo lugar su superación y transformación mediante la creatividad de las artes más primigenias de valores únicos (escénicas, visuales y musicales) y su relectura artesanal para la conformación estética de la vida cotidiana; en tercer lugar los bienes y servicios culturales industrializados, editados en discontinuidad sobre unidades diferenciadas, y de vocación masiva o segmentada como son la edición de libros, de música grabada, de audiovisual, videojuegos y piezas en red; la producción de los medios de comunicación en soporte o en red y que cada vez combinan más las expresiones escritas, sonoras y audiovisuales y que son tan decisivos como ámbito de información, opinión pública y articulación social; los servicios creativos, de raíz cultural o que acompañan a la estetización de la economía y de las mercancías de uso general (diseños para el consumo de objetos, ropas, cocina, hábitats, ciudades y sus presentaciones sociales); y, por último, los equipamientos, usos, prácticas, comunicaciones y consumos de comunidades, personas y hogares hoy digitalizados y convertidos en lugares de recepción múltiple pero también de organización y emisión de contenidos[6].

A) BIENES Y SERVICIOS COLECTIVOS
1. Patrimonios, equipamientos y servicios
-Patrimonio cultural tanto material como inmaterial (artístico, mueble, inmueble, industrial, prehistórico, histórico...) -Patrimonio natural -Equipamientos y servicios culturales estables: bibliotecas, museos, archivos, casas de cultura, medialabs, educación artística y cultural -Eventos, ferias, festivales y conmemoraciones artísticas y culturales
B) ACTIVIDADES PRE-INDUSTRIALES
2.Artes
-Artes escénicas, musicales y visuales (incluidos espectáculos, representaciones, conciertos, exposiciones, muestras)
3. Artesanías
-Artes decorativas, antigüedades, objetos de arte y artesanías varias incluida la culinaria y joyería
C) INDUSTRIAS CULTURALES
4. Industrias culturales discontinuas
-Edición de libros en papel, e book y red -Música grabada para edición fonográfica en soporte, on line o streaming -Cine, audiovisual, multimedia y fotografía -Videojuegos -Piezas creativas y comunicativas accesibles en red
5. Medias
-Prensa y revistas -Radio -TV en abierto o de pago
D) SERVICIOS CREATIVOS
6. Servicios creativos auxiliares y funcionales
-Diseños varios: gráfico, industrial, urbano -Moda -Creación publicitaria -Creación arquitectónica -Creación gastronómica -Industrias de la lengua[7]
E) HOMO DIGITALIS Y CIBERHOGAR TECNOCULTURAL
7. Aparataje, software y conexión doméstica o personal para información
-PCs, TV, equipos de radio y sonido, Smartphone -accesos y abonos del hogar a internet -instrumentos musicales -gasto personal y doméstico en tratamiento de información y software comunicativo

Cuadro 2. Sector cultural y comunicativo
Fuente: elaboración propia

La desposesión simbólica como diagnóstico

Harvey (2005) señalaba que el modelo de acumulación de capital en esta época es de "acumulación por desposesión" con mercantilización de la vida, privatización de servicios sociales, comunales y públicos, financiarización y distribución regresiva de la renta. Vega (2013) incluye la expropiación de saberes[8].

En el marco de esa expropiación de saberes se produce la *desposesión simbólica* tanto en las empresas como de los imaginarios y de la libertad real creativa. La empresa en el posfordismo asume la función intelectual de primer nivel y subsume a los *brainworkers* (trabajo intelectual) en su propio proyecto estratégico (Berardi, 2003). En la vida social la desposesión simbólica conlleva una exponencial y opaca informatización de ficheros incontrolados (McChesney, 2015); la transparencia cristalina de individuos y colectivos ante empresas y Estados (Mattelart y Vitalis, 2014) con apropiación de información de nosotros mismos; una cultura banalizada (Carr, 2014) de usar y tirar y de espectáculo; el control de población con lógica disciplinaria y justificada en aras a una seguridad tan ofertada por los Estados como demandada por una ciudadanía asustada. Todo ello a costa de la privacidad aunque se haya multiplicado la capacidad de acceso a muchas fuentes.

Esa desposesión simbólica aparece hasta en el paso horizontal por la red. De la era del acceso que señalaba Rifkin (2000) hemos pasado así a la era del control y la transparencia.

La automática *algoritmización* de los cuadros de elección para nuestras decisiones nos sitúa ante un tecno-conductismo cultural que respetando formalmente la libertad atenta contra la diversidad de opciones realmente presentes.

Son reconducidas por robots, convertidos en nuestros *coachs* –los nuevos *petronios* del gusto- que, sin duda, responden a los propósitos mercantiles de quienes los idean y gestionan.

Reactivamente hay dos contra-tendencias aunque de menor impacto: el empoderamiento social y político de colectivos cada vez más amplios y conscientes también de la importancia del ámbito cultural; y la protección de identidades y diversidades para el desarrollo comunitario y posibles entendimientos amables en el mundo. Siempre hay esperanza.

NOTAS

(1) Cultura y comunicación van de la mano, ya no se entienden la una sin la otra, aunque no sean lo mismo. La cultura nos habla del qué, del quién y el para qué social, y la comunicación del cómo, aunque es un vector esencial de la transmisión cultural y de las formas de la cultura en sentido amplio. En cierto sentido es parte de ella.

(2) Se amplían aquí los planteados en Zallo 2011: 162 y ss.

(3) En USA "en 2012, 4 de las 10 corporaciones estadounidenses más grandes según su valor de mercado incluyendo la 1ª y la 3ª [plaza] eran gigantes de la red: Apple, Microsoft, Google y AT&T. Si añadimos IBM ya son 5 entre las 10 primeras" (McChesney: 166) "Los gigantes de internet en particular ocupan 13 puestos en la lista de las 30 empresas estadounidenses más valiosas.

(4) Son aún más equívocas por exceso, defecto o inclusión de actividades nada culturales las de DCMS Department for Culture, Media and Sport (1998): Creative industries mapping document. Creative Task Force. Government, UK; KEA European Affairs (2006); Comisión Europea (2010): Libro Verde: liberar el potencial de las industrias culturales y creativas; European Commission (2011): Creative Europe - Fundación Ideas (2012). En el caso europeo hay bastantes informes con datos desde esa perspectiva: Staines Judith and Mercer Colin (2012).

(5) Para una crítica detallada del concepto, taxonomías e implicaciones del nuevo paradigma de "industrias creativas" ver R. Zallo http://www.gedisa.com/downloads/Anexo_I.Tendencias_en_comunicacion.pdf

(6) Aunque tengan algún componente cultural en sentido laxo no se ha incluido deportes; tauromaquia; máquinas tragaperras, loterías y juegos de azar; clubs de alterne y derivados; parques temáticos, servicios recreativos en general… Respecto a los juguetes solo se incluiría su diseño. Tampoco parece razonable incluir todo el marketing o toda la publicidad como lo hacen algunas clasificaciones en tanto se trata de ámbitos de realización del valor salvo en la parte de creación publicitaria. Tampoco se entendería la inclusión -salvo los equipamientos domésticos- de todo el software, edición de bases de datos o los servicios de tecnologías de la información ya que se abusaría al incluir los bienes de equipo e insumos intermedios de empresas y administraciones. Tampoco el importante turismo cultural que es una consecuencia en buena parte del gasto público o privado en patrimonio cultural y natural y en servicios.

(7) Diseñan, producen y comercializan productos y servicios relacionados con el tratamiento de los idiomas, temática que es común a muchas ramas de actividad; y no toda es cultural en sentido estricto sino instrumental y de usos multidimensionales, por lo que se las ha ubicado aquí. Abarca múltiples campos: traducción, tecnologías de traducción automática, enseñanza de idiomas, lenguajes, tecnologías de voz, correctores, diccionarios, doblajes…. Especialmente relevante en territorios con lengua minorizada o, al revés, con lengua franca.

(8) Para R. Vega (2013: 13) "La expropiación es una característica estructural del capitalismo (..) En una perspectiva histórica amplia, pueden identificarse cinco grandes procesos de despojo perpetrados en los últimos cinco siglos, que están asociados a la emergencia y expansión mundial del capitalismo: la expropiación de la tierra y sus bienes comunes (la naturaleza); la expropiación del cuerpo de seres humanos para someterlos en sus propios territorios (amerindios) o convertirlos en esclavos y llevarlos con violencia al otro lado del mundo (africanos); la expropiación del producto del trabajo de artesanos y campesinos; la expropiación del tiempo de los trabajadores y de sus costumbres; y, la expropiación de sus saberes".

BIBLIOGRAFÍA

BERARDI, F. (2003). *La fábrica de la infelicidad. Nuevas formas de trabajo y movimiento global,* Traficantes de sueños- mapas, Madrid.

CARR, N. (2014). *Atrapados: cómo las máquinas se apoderan de nuestras vidas,* Taurus, Madrid.

CISAC (Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores) (2015). "Cultural Times, The First Global Map of Cultural and Creative Industries (www.worldcreative.org).

DE BEUKELAER, Ch. (2015). *Developing Cultural Industries: Learning from the Palimsest of Practice*, European Culltural Foundation.

GRAMSCI, A. (1975). *Notas sobre Maquiavelo, sobre Política y sobre el Estado Moderno,* Juan Pablos Editor, México.

HARVEY, D. (2005). "El nuevo imperialismo: acumulación por desposesión". *Socialist Register* 2004, Clacso, Buenos Aires.

LACROIX J.-G. y TREMBLAY G. (1997). "The information Society and the Cultural Indisutries Theory. Current Sociology Trend Report". *Sage Publications*, n. 45, 4.

Martin, L. (2013) "La démocratisation de la culture en France: une ambition obsolète? en *Démocratiser la culture. Une histoire comparée des politiques culturelles, Revista digital Territoires contemporains*, *nouvelle série - 5* http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Democratiser_culture/Laurent_Martin.html

MATTELART, A. y VITALIS, A. (2014). Le *profilage des populations*, La Découverte, Paris.

McCHESNEY, R. W. (2015). *Desconexión digital. Cómo el capitalismo está poniendo a Internet en contra de la democracia*, El viejo topo, Barcelona.

MECD (2016). Estadísticas culturales.

RIFKIN, J. (2000). *La era del acceso*, Barcelona, Planeta.

STAINES, J. y MERCER, C. (2012). *Mapping of Cultural and Creative Industry Export and Internationalisation Strategies in EU Members States*, EENC Report, October 2012.

UNCTAD (2008). «Creative economy Report 2008. The challenge of assesing the creative economy: towards informed policy-making», Unctad and Pnud United Nations, New York.

VEGA, R. (2013). *Capitalismo y despojo: perspectiva histórica sobre la expropiación universal de bienes y saberes,* Impresol ediciones , Buenos Aires-Bogotá.

VERCELLONE, C. (2017). "Capitalismo cognitivo y economía del conocimiento. Una perspectiva histórica y teórica" en F. Sierra y F. Maniglio (coords.), *Capitalismo financiero y comunicación*, Ediciones CIESPAL, Quito.

ZALLO, R. (2011). *Estructuras de la comunicación y de la cultura. Políticas para la era digital*, Gedisa, Barcelona.

-(2016): *Tendencias en comunicación. Cultura digital y poder*, Gedisa, Barcelona.

-(2016): Las industrias creativas a discusión. www.gedisa.com/downloads/Anexo_I.Tendencias_en_comunicacion.pdf.

monográfico

AUTOR
Enrique Bustamante Ramírez.

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Catedrático de la Universidad Complutense. Madrid.

TÍTULO
Las industrias culturales y creativas.

CORREO-E
enriqueb@ccinf.ucm.es

RESUMEN
Los conceptos tienen su génesis y su evolución, a veces también sus exportaciones y tergiversaciones. Repensarlos, cuestionar sus acepciones admitidas, resituarlos en su contexto social, es un buen inicio para realizar un balance de la investigación en un campo doblemente simbólico como la Cultura: son valores sobre la generación y transmisión de valores. Cultura, Industrias Culturales, Industrias Creativas…constituyen también límites, fronteras que han marcado inevitablemente la investigación social, balizas para el pensamiento que es necesario desvelar para comenzar a valorar la especificidad radical de este campo de la realidad. De las Industrias Culturales transitaremos hacia la Cultura clásica para mejor entender a ambas, por contraste y parentesco; de sus especificidades respecto al resto de la actividad humana y de su especial aplicación de las tecnologías pasaremos a su evolución histórica en la economía capitalista hacia la globalización y la financiarización, que plantean más radicalmente que nunca la dualidad entre economía y sociedad, entre crecimiento y diversidad. Viejas y nuevas modas terminológicas, como Industrias del Entretenimiento o Industrias Creativas actualizan y polarizan esas disyuntivas, evidenciando la creciente hegemonía del mercado en los albores de la Era Digital. La experiencia histórica, la evolución y los debates sobre las políticas culturales evidencian que estas dicotomías aparentemente teóricas arrastran fuertes repercusiones prácticas.

PALABRAS CLAVE
Industrias culturales; industrias creativas; mass media; economía de la cultura.

AUTHOR
Enrique Bustamante Ramírez.

PROFESSIONAL AFFILIATION
Catedrático de la Universidad Complutense. Madrid.

TITLE
Cultural and creative industries.

E-MAIL
enriqueb@ccinf.ucm.es

ABSTRACT
Concepts have a birthing moment and evolve, as do the way they are exported and distorted at times. Rethinking them, questioning their accepted approval, placing them back in their social context are good ways of beginning to analyse research in the field of Culture which is doubly significant: values of generating and transmitting values. Culture, Cultural Industries, Creative Industries…also form boundaries which have inevitably had an effect on social research, beacons for thinking which need to be unveiled in order to start assessing the radical specificity of this field of reality. From Cultural Industries, we will move towards Classical Culture in order to better understand both; their differences and similarities; their specific characteristics in respect to other human activity; and their special technological application. We will move onto the history of its evolution in the capitalist economy to globalisation and financialisation which considers, more radically than ever, the duality that exists between the economy and social, growth and diversity. Old and new terminological fashions such as Entertainment Industries or Creative Industries update and polarise these dichotomies, demonstrating the growing hegemony of the market at the dawn of the Digital Age. Its history, evolution and the debates on cultural policies show that these apparently theoretical dichotomies bring about strong practical implications.

KEYWORDS
Cultural industries; creative industries, mass media, economy of culture.

Las industrias culturales y creativas

Enrique Bustamante Ramírez

Las Industrias Culturales

El concepto de Industrias Culturales (en plural) nace oficialmente a mediados de los años 70 en Francia con los primeros estudios empíricos, económicos y sociológicos, dedicados a estudiar el funcionamiento práctico de los grandes sectores de la cultura contemporánea: el libro, el cine, el disco, la prensa de masas, la radio, la televisión…Lejos del tono unificador de sus primeros usos realizados por la Escuela de Francfurt (Adorno y Horkheimer sobre todo) y de su crítica generalista a la "cultura de masas", se trataba de estudiar las transformaciones realizadas en cada sector de la cultura moderna desde la aparición de determinados aparatos reproductores de contenidos simbólicos (culturales) que permitieron reproducir en copias múltiples un prototipo original (un "máster") acercándolas a los usuarios.

Sin embargo, resumir esos antecedentes es útil como contexto para entender la lenta implantación del término primero, frente a notables resistencias intelectuales, y su éxito fulgurante treinta años después. A Adorno y Horkheimer cabe sin duda atribuir la paternidad del concepto en singular ("la industria cultural") como gran bandera de la teoría sociológica crítica contra el panorama de la cultura y comunicación "de masas" que encontraron en los Estados Unidos durante su exilio: la mercantilización y la industrialización destruían la autonomía de los creadores y la capacidad subversiva de la cultura, subordinando su consumo a la dinámica capitalista (ADORNO y HORKHEIMER, 1994).

La denuncia de esta banalización de la cultura, establecida en diversas polémicas con los autores funcionalistas estadounidenses que Umberto Eco consagró como la lucha de los "apocalípticos contra los integrados" (ECO, 1981), pecaba sin embargo en ambos frentes de un valor esencialista del arte cuya supuesta edad de oro (arte independiente del poder, subversivo) resulta inencontrable en la historia.

Umberto Eco (1981):

"De hecho, el empleo indiscriminado de un concepto fetiche como el de "industria cultural" implica, en el fondo, la incapacidad misma de aceptar estos acontecimientos históricos y -con ellos- la perspectiva de una humanidad capaz de operar sobre la historia" (p. 19).

"A partir del momento en que, por el contrario, la industria cultural es aceptada correctamente como un sistema de condicionamientos conexos a los fenómenos antes citados, el razonamiento escapa al terreno

de las generalidades para articularse en los dos planos complementarios de la descripción analítica de los diversos fenómenos y de su interpretación en el contexto histórico en que aparecen" (p. 20).

En el seno de esta misma corriente de la teoría crítica cabe sin embargo destacar la lúcida reflexión anterior de Walter Benjamin, cuya obra, especialmente en un artículo famoso y preclaro, sostenía una visión relativamente optimista para la humanidad de un arte que perdía su "aura" (su ritual ligado al tiempo y el espacio de su nacimiento), que se desacralizaba y emancipaba del poder para permitir, por vez primera en la historia, - la fotografía, el cine- ser tomada en sus manos por los usuarios (Benjamin, 1937):

Walter Benjamin (1937):
"Por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual. La obra de arte reproducida se convierte, en medida siempre creciente, en reproducción de una obra artística dispuesta para ser reproducida. De la placa fotográfica, por ejemplo, son posibles muchas copias; preguntarse por la copia auténtica no tendría sentido alguno. Pero en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se transforma la función integra del arte".

"En la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta (…) la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones, pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitir salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario".

Una línea paralela a la que sigue Bertold Brecht, por los mismos años en que colabora con Benjamin, en sus ensayos recopilados en la Teoría de la Radio (BRECHT, 1932) y que llegará a marcar también el debate sobre la democratización de los nuevos medios digitales hasta la actualidad. En cualquier caso, y como toda la teoría de la escuela de Francfurt, estos conceptos atravesarán una larga travesía del desierto de olvidos hasta los años setenta, en que vuelven a publicarse en diversos idiomas (en España, traducidos y a veces prologados por Jesús Aguirre, el más tarde Duque de Alba).

Retomando en este período nuestro hilo conductor hacia la concepción operativa de las I.C., hay que señalar que, por vez primera, a mitad de los años setenta –aunque con antecedentes ilustres como el de Raymond Williams en el Reino Unido (estudioso de la prensa y la televisión a la que ya denominó como *flow*, *flot* o flujo, incidiendo en la revolución que suponían para la cultura) (WILLIAMS, 1992), se comienza un acercamiento científico a los profundos cambios sufridos por la cultura contemporánea en la era del capitalismo y de su industrialización, lo que no impide una visión crítica pero equilibrada de su desarrollo: en el haber, está la socialización de la cultura como nunca se había producido en la historia de la humanidad; en el debe, figura la conversión de las creaciones culturales en mercancías que buscan conseguir el máximo de beneficios en un mercado masivo, olvidando su función social. En definitiva, hablar de Industrias Culturales supone reconocer efectivamente que buena parte de la cultura moderna, la de mayor impacto económico y social, se ha industrializado para sobrevivir, pero que ese proceso y su mercantilización no elimina su doble cara: cara económica de crecimiento y empleo, pero también cara ideológica como fuente primordial de los valores compartidos de nuestra sociedad, y en tanto plataforma vital para la redistribución social, para la participación democrática.

Se buscaba así diferenciar la cultura clásica, caracterizada por el original único, -como en la pintura o escultura, o re-presentado en cada ocasión en vivo y en directo, como en las artes escénicas-, respecto de la cultura industrializada, es decir, aquella que es sometida a un proceso de reproducción ilimitado, y en donde el prototipo o el "master" (como se denomina en el argot profesional a la creación de una grabación musical o de un largometraje) vuelca su valor en la reproducción masiva.

Industrialización Cultural:
Pero ese proceso de industrialización lleva consigo muchas más transformaciones añadidas:
*Exige una inversión de capital (en la producción, en la distribución y exhibición).

*Supone una aplicación de estándares fijos a la creación (metrajes, géneros, formatos…) para posibilitar la fabricación en serie con costes medidos (formas,

metrajes, contenidos, códigos…), en difícil dialéctica con la exigencia de renovación constante.

*Implica la búsqueda de mercados masivos para rentabilizar la inversión realizada y conseguir el máximo de beneficios.

*Juega sobre la característica peculiar de toda economía de la información: elevados costes fijos (de producción del prototipo), pero bajos o nulos costes variables (por consumidor unitario).

*Ostenta fuertes riesgos económicos en cada lanzamiento, pero promesa de enormes rentabilidades en proporción creciente al tamaño del mercado conseguido (economías de escala).

(Para ampliar este tema ver: BUSTAMANTE, 2003).

Históricamente, las Industrias Culturales nacen en el último tercio del Siglo XIX y no casualmente, sino por la conjunción del desarrollo científico-técnico con la transformación de una sociedad que conseguía mayores márgenes temporales de ocio y comenzaba a disponer de capacidad de gasto para atender a esas nuevas "necesidades" culturales. La innovación técnica surge y triunfa cuando una latente demanda social la está exigiendo.

No parece mera coincidencia por ejemplo, que el fonógrafo (Edison) naciera en 1876, y el gramófono (Berliner) en 1889 para generar la industria fonográfica musical; o que el kinetoscopio de Edison derivara en 1895 con los hermanos Lumière en el nacimiento del cine; o que la edición y la prensa de masas se asentaran tras las innovaciones de la rotativa (de Applegath y Bullock) entre 1846 y 1865 y de la linotipia de Mergenthaler (1886); o que, finalmente, innovaciones colectivas dieran lugar a la radio desde 1895 y a la televisión entre 1910 y 1925.

Como Patrice Flichy ha demostrado, muchos de esos inventos fracasaron en sus planificaciones de uso iniciales y sólo tuvieron éxito cuando crearon o reprodujeron unos contenidos apropiados y cuando generaron una demanda que les permitía construir un modelo de financiación y rentabilidad sostenible (FLICHY, 1980). Así, algunas tecnologías innovadoras fueron construyendo sectores de actividad cultural autónomos, que sumaban unos contenidos culturales determinados (con lenguajes y estándares diferenciados) más unos aparatos de reproducción más unos usos sociales más un esquema de financiación, hasta convertirse en pocas décadas en las actividades dominantes en la cultura de nuestro tiempo, en las vías de creación y transmisión de ideas y valores de sociedad hegemónicas de nuestras sociedades desarrolladas.

Definición de las I.C.

En términos pragmáticos, pueden definirse las I.C. como "toda una serie de creaciones simbólicas que, multiplicadas en numerosas copias en soportes materiales o inmateriales, van al encuentro de sus receptores" (BUSTAMANTE, 2003: 21).

En términos económicos, las I.C. son "un conjunto de ramas, segmentos y actividades auxiliares industriales, productoras y distribuidoras de mercancías con contenidos simbólicos, concebidas por un trabajo creativo, organizadas por un capital que se valoriza y destinadas finalmente a los mercados de consumo, con una función de reproducción ideológica y social" (ZALLO, 1988a: 26).

El referente. La cultura clásica mercantilizada

Calibrar integralmente las Industrias Culturales, situarlas en su evolución histórica y evaluar sus parentescos, exige sin embargo un paréntesis importante que se haga cargo de la Cultura clásica, aquella que heredamos de siglos de civilización aunque haya tenido que adaptarse en tiempos contemporáneos a la economía de mercado para poder sobrevivir. Algunas clasificaciones de los productos culturales adelantaban así la división primaria entre productos escasamente reproducibles y productos reproducibles hasta el infinito (HUET *et al.*, 1978).

Singularidad de la Cultura Clásica:

A priori, y como desarrollo de las definiciones de I.C. que hemos mencionado, podemos acordar una serie de características singulares, diferenciadoras de su naturaleza económica y social respecto a todo otro producto industrial o mercantil: una serie de características singulares, diferenciadoras de su naturaleza económica y social respecto a todo otro producto industrial o mercantil:
-Se basan sobre un original único, una idea inscrita en un soporte, diferenciado del resto de la creación artística.

-Radican en el trabajo simbólico de la mente humana, con el prurito tradicional de exigir la menor intervención tecnológica posible (obra artesanal).
-Enraízan su valor social y de mercado en el valor único de ese prototipo, - estrechamente ligado al autor-, que resulta así, por definición, no reproductible, aunque en épocas recientes haya excepciones notables (las litografías, xerigrafías etc., de una pintura, numeradas y firmadas para heredar una alícuota parte del valor del original).
-Su adaptación al mercado capitalista para sobrevivir, ha tenido que enfrentar este hándicap del original único, -incopiable e irrepetible en medio de una lógica que busca el mercado masivo-, que hay por tanto que re-producir en cada ocasión (como en las artes escénicas), en cada tiempo y lugar del usuario. Es, por tanto, una economía de la escasez (la obra de un autor, un estilo, las representaciones de una compañía…)
-Se clasifican en sectores muy diversos según su soporte y su mayor o menor legitimidad social. En especial pueden distinguirse dos grandes sectores: las artes escénicas o de espectáculo en vivo (como el teatro, la danza, los conciertos en directo, la ópera,…) y las artes plásticas (o "visuales" en una terminología moderna), como la pintura o la escultura y todas sus múltiples derivaciones. La "literatura" no se incluye en esta tipología, porque su materia de expresión, la lectoescritura, deviene en actividades culturales muy diversas, desde el libreto de teatro o de ópera hasta la poesía oral, desde la novela hasta el ensayo editados para un lector masivo.

Sin embargo, esta "cultura clásica", de "toda la vida", atesora ya una rica enseñanza proporcionada por la investigación científica, que no puede resultar ajena a las Industrias Culturales (al fin y al cabo su prolongación "natural"). Comenzando por plantearse si esa "cultura clásica que hoy conocemos ha sido la misma que la de la historia de la humanidad: hasta el Renacimiento, arte y artesanía no ofrecían significados dispares, porque ambas estaban integradas en las funciones utilitarias de la vida social; y, más aun, la originalidad no era un valor universal entonces, sino que el artista, considerado como simple expresión divina en los casos más ilustres, acudía sistemáticamente a la copia con total legitimidad social. La cultura clásica había inventado entonces muchos de los procedimientos de serialización que hoy predicamos de las I.C.: la cita, el *remake*, el *retake*, la saga, el *spin-off*, …

Resulta curioso señalar que la Cultura, entendida desde el Siglo XIX como actividad especializada y separada del resto de la vida social, aun con antecedentes de pensadores destacados desde hace siglos, comienza su singladura empírica y científica en los años sesenta, apenas una década antes del inicio de la reflexión sobre las I.C., al menos en las dos perspectivas disciplinares que nos interesan especialmente: la económica y la sociológica.

El primer campo, la Economía de la Cultura, hoy convertida en una rama próspera de la investigación económica, es fundada oficialmente por los estudios de William Baumol y William Bowen, dos economistas a los que la Fundación Ford había encargado el estudio de los teatros de Broadway que patrocinaba por razones pragmáticas (el aumento constante de sus gastos y el estancamiento de sus ingresos). En 1966, los resultados de este estudio trascendieron con mucho al encargo, para servir de marco de toda la economía de la cultura clásica: El espectáculo "vivo", decían, pertenece al sector "arcaico" de la economía, porque el lugar central de su trabajo es el trabajo de la mente humana, no sustituible por capital ni por máquinas (1), es decir no susceptible de incrementos de productividad constantes. En consecuencia, mientras que los salarios (los costes) se alinean con los del resto de la economía, en un alza permanente, los ingresos (el precio de taquilla) no crecen en la misma proporción (demanda inelástica) (BAUMOL, BOWEN, 1966).

La conclusión de este estudio, reiterado después por estos y otros muchos autores en contextos diversos, es que la crisis de estas actividades no es coyuntural sino estructural: "In the performings arts, crisis is apparently a way of life". O, dicho de forma más concluyente, determinadas actividades artísticas (basadas en el original único) no pueden ser sostenibles por el simple juego del mercado, sin que la denominada generalmente como "enfermedad" o "síndrome" de Baumol exija vías extraordinarias de financiación (desde el Estado al mecenazgo privado).

Un papel similar como fundador de la Sociología de la Cultura puede atribuirse al pensador Pierre Bourdieu, entre cuyos múltiples logros teóricos y empíricos destacamos aquí dos que nos van a ser muy útiles para entender también las I.C.: la determinación histórica de la autonomía del campo artístico, que llega a su culminación a finales del siglo XIX en la concepción del "arte por el arte", y el "capital cultural" que determina en buena medida el "gusto", el

consumo cultural de naturaleza social. Muestran así su elaboración de conocimientos respectivamente en la oferta de cultura (creación, producción) y en la demanda (el consumo, el "gusto" del usuario).

En el primer terreno, Bourdieu analiza la culminación de la lenta constitución histórica de ese campo cultural por oposición al dominio del Estado y del capital, con Flaubert o Rimbaud, Chateaubriand, Musset o Víctor Hugo, que derivan en la creación de la figura del artista autónomo (y, por extensión del intelectual) por encima de la razón de Estado y de la búsqueda del dinero que Emile Zola representará en su apogeo con su "J´accusse". Se genera así un "campo artístico", universo relativamente autónomo del campo político y económico; una red encargada de definir lo bello, el arte, aunque atravesada siempre (en ausencia de banco central, como la Academia, y de sistemas formalizados de codificación como en la Universidad), por luchas internas en conflicto permanente (entre academias, vanguardias consagradas, vanguardias de ruptura) en una dialéctica de innovación permanente (BOURDIEU, 1992). Bourdieu avanzará asimismo, junto a esos elementos que sitúan históricamente el papel del artista (y por tanto, también del derecho de autor y del *copyright*), observaciones de gran valor para el análisis de las I.C., por ejemplo al distinguir reiteradamente entre dos ciclos de vida excluyentes de la empresa de producción cultural, las de "ciclo de producción corto" (ajuste a la demanda, circulación masiva y rápida, obsolescencia alta) y las de "ciclo largo" (aceptación del riesgo, innovación), o, dicho de otra forma, la oposición entre "las obras hechas para el público y las obras que deben hacer su público" (BOURDIEU, 1992: 304).

En el terreno del consumo cultural, y por tanto de la constitución del gusto, Bourdieu ha aportado también conclusiones trascendentales que, nacidas de investigaciones empíricas, como la asistencia y lectura de los visitantes a los grandes museos, profundiza en las claves de los hábitos culturales, rechazando el prejuicio de una predisposición "innata" (¿genética?) por el arte. Estos hábitos culturales estarían pues marcados indeleblemente por el "capital cultural" (familiar, educativo) de cada individuo, sector o clase de la población, aunque las clases dominantes prefieren borrar ese origen heredado y atribuir tal privilegio a la predestinación, "bajo la apariencia de una total legitimidad". Y sin embargo, ese privilegio cultural, y la discriminación consiguiente, nunca es tan grande como en "la cultura libre" (fuera del ámbito escolar) (BOURDIEU, DARTEL, 2003).

Incertidumbres de la Cultura:
De los estudios de Bourdieu y de algunos de sus continuadores, podemos entresacar también características de la naturaleza socioeconómica de la cultura clásica (mercantilizada) muy útiles para analizar las I.C.:
*Las creaciones culturales encierran en sí sus propios códigos de lectura y no se ajustan por tanto a estándares estables que permitan objetivar su "calidad". De forma que su precio en el mercado (que poco tiene que ver con sus costes de producción) no permite determinar ni su valor de uso (estético, de fruición y placer), ni su valor de cambio (estatus social).
*La incertidumbre del usuario es pues absoluta, porque carece de guías para elegir bienes que sólo el consumo puede paliar (con costes de tiempo y dinero); lo que permite definirlos como "bienes de experiencia" ("C´est en lisant qu´on devient liseron" como se decía; Sólo se hace lector leyendo, podríamos traducir). Pero tal riesgo se traduce en asimismo una gran aleatoriedad económica en el productor que nunca sabe con certeza si encontrará la demanda y rentabilidad necesaria para cubrir sus costes.
*Para defenderse de esa amenaza, los productores aplicaron tempranamente procedimientos de marketing, como la serialización (géneros, formatos, series,…) destinados a "atar" y fidelizar la demanda hacia lanzamientos sucesivos. Pero sobre todo inventaron el "efecto catálogo": acumulación de un alto número de obras destinadas a realizar una "subvención cruzada" entre ellas: de los éxitos hacia los fracasos, de las obras de venta masiva y rápida hacia las minoritarias y lentas; de las testadas de éxito hacia las innovaciones arriesgadas…
*Surgen también en cada sector los "banqueros simbólicos" (críticos, pero también productores, galeristas, editores, publicitarios en tiempos más recientes…) acumuladores de prestigio, mediadores entre la oferta y la demanda, pero que actúan asimismo como prescriptores de los valores artísticos, situando a una obra en la trayectoria del arte, valorando su innovación, contribuyendo a fijar su valor social y económico (HERSCOVICI, 1994).
*Frente a tales incertidumbres, el consumo cultural encierra promesas indudables: el carácter inagotable de su "necesidad", cuyo uso y disfrute potencia la demanda futura; o su naturaleza de bien "no rival", en donde el consumo no discrimina ni deteriora su uso compartido por todos los usuarios potenciales (como toda la economía de la información).

Muchas de estas características, como veremos más adelante, han sido heredadas o calcadas por las I.C., entre ellas el prurito de radical originalidad ligada al autor (que está en el fondo del derecho de propiedad intelectual y sus derivaciones), o la necesaria acumulación previa de capital simbólico (prestigio) para poder basar su valor económico en el mercado, o la generación de cadenas de "banqueros simbólicos" para orientar al consumidor (espacios de crítica sobre todo en los medios de comunicación y, cada vez más, de la publicidad y el marketing). Pero tenemos que señalar además, que las artes clásicas y las I.C. están unidas indisolublemente en muchos casos en los usos sociales y en la economía por "hileras productivas" (explotación de un mismo producto en soportes y mercados sucesivos), que tienden a hacerse cada vez más complejas con las tecnologías digitales: como las relaciones entre la música en vivo y sus grabaciones (discos, videoclips) y difusiones físicas u *on line*; como los espectáculos en vivo, teatro, ópera…, que se graban y distribuyen en radio-televisión o ahora en Internet; como los relatos orales que basan o inspiran ediciones en papel, que a su vez pueden servir de guiones audiovisuales; como los museos físicos o "templos" del arte visual que derivan en virtuales…

Modelos y Fases de las I.C.

La investigación empírica sobre las I.C. ha revelado puntos fuertes de sus configuraciones comunes que resultan muy útiles para clasificar y analizar el conjunto de sus desarrollos en cualquier país o a nivel internacional. Destacamos especialmente en esta línea las fases claves para el funcionamiento de todas las I.C. y las tipologías de sectores que componen las I.C.

Las grandes fases productivas de las I.C.

Como nos ha enseñado la mesoeconomía (estudio de sectores) en su tradición francesa, y al igual que en cualquier otro sector económico, la cadena de valor de una I.C. puede representarse mediante un esquema gráfico vertical que sigue la metáfora del río: va desde el Monte (las materias

primas) hacia el Valle (la comercialización y el consumidor): Todos los sectores de éxito de mercado han ido construyendo, desde los primeros años de su desarrollo, una escalera similar de división del trabajo para conseguir la máxima venta y rentabilidad de sus contenidos culturales.

En la cúspide del monte están los creadores de bienes simbólicos, auténtico centro original de la cultura, basada en prototipos únicos que, con mayor o menor inversión tecnológica, no se diferencian mucho de los de la cultura clásica excepto en su conciencia de dirigirse a un mercado masivo y de los agentes preponderantes en ese camino.

Le siguen en este esquema aparentemente vertical los productores o editores que invierten capital en determinadas creaciones para asegurar su reproducción y posibilitar su difusión masiva. Aparentemente pues se transforman en un intermediario entre la oferta (las creaciones) y la demanda (el público), pero su función es estratégica y va mucho más allá: efectúan un papel de censura (determinar qué llega o no al mercado), prescriben por ello estilos y gustos creativos, conforman una labor de promoción y de marca, conforman en buena medida pues el gusto cultural de los usuarios.

Continúan la tarea productiva (y la creación de valor) los distribuidores, que transportan, almacenan en su caso, y distribuyen las copias de soportes culturales. Aparentemente su función es también menor, asegurar la disponibilidad, la visibilidad, de las copias hacia los usuarios, pero ejercen asimismo una función estratégica y de poder, porque todo producto cultural que no sea distribuido masiva y capilarmente quedará marginado del mercado de masas. Un trabajo que en un entorno de grandes mercados nacionales, o incluso internacional o global en tiempos recientes, exige enormes inversiones y riesgos.

Le sigue en esa cadena el comercializador, punto de difusión y venta capilar que se aproxima al usuario y su entorno espacial (librerías, disquerías, salas de cine). Una función menor pero imprescindible, que incrementas su poder de mercado cuando se concentra en grandes cadenas y potentes empresas, o cuando se fusiona con alguno de los escalones anteriores.

Finalmente, en el extremo pegado al valle en donde desemboca todo ese proceso se encuentra el consumidor, que selecciona cada creación cultural disponiendo de su presupuesto de tiempo y dinero, y de la información, asequibilidad y accesibilidad de cada bien cultural.

Naturalmente, cada tipo de Industria Cultural ha matizado ese proceso en cada una de las fases (el cine, en poco más de una década). De forma que en la Radio y la Televisión, las cadenas con licencia estatal para emitir acumulan la función de productor de muchos de sus contenidos, la de empaquetador de sus servicios (programación), la de distribuidor (mediando una red de telecomunicaciones punto a masa) y la de comercializador de sus espacios (cobrando al usuario en tiempo y al anunciante en dinero por aquel). Acumulan así un enorme poder que basó durante años la apelación de una licencia de radiodifusión como el derecho a emitir billetes de banco.

También hay que señalar sucesivos desplazamientos históricos del peso y el poder de mercado de cada fase: los creadores, innovadores y vitales en los primeros tiempos, van viendo sus derechos usurpados por los productores.-editores a medida que estos adquieren poder económico y jurídico. En un mundo de competencia acrecentada nacional e internacional, los distribuidores se convierten en un cuello de botella (*bottleneck*) de beneficios y de poder cultural al revelarse como una red insoslayable para llegar a un mercado masivo, imponiéndose con frecuencia a los editores. En términos generales, puede decirse que en todas las grandes I.C. el poder de mercado (porcentaje de los beneficios finales pero también capacidad de descargar el riesgo) va desplazándose desde el monte hacia el valle, del control de las materias primas hacia el control de la comercialización final y del conocimiento y manejo del usuario (las claves del marketing moderno en fin).

Este esquema, aparentemente vertical y lineal encierra pues dinámicas mucho más complejas. Que se comienzan a mostrar si pensamos que remontando del valle hacia el monte marcha el caudal financiero: el dinero viene desde el valle (el usuario, el anunciante) atravesando en sentido inverso cada fase hasta llegar al creador. No sin cierto cinismo, algunos analistas han señalado así que el agua corre muy mal hacia arriba, lo que presagiaba que los creadores tenderían siempre los mayores índices de sequía financiera.

Dos polos de desarrollo de las I.C.

Las Industrias Culturales han generado dos grandes modelos tecno-económicos (conjunción de tecnologías con modelos de remuneración) a lo largo de más de un siglo, que han contribuido a ordenar su desarrollo tanto en el mundo analógico como en el digital. Más que tipologías cerradas, se trata de grandes lógicas sociales constituidas en el medio plazo, de dos polos potentes de desarrollo que han marcado el nacimiento y la configuración de la mayor parte de los sectores.

PRODUCTOS EDITORIALES: (como el libro de masas, el disco, el cine)

- Son productos unitarios lanzados al mercado aisladamente, o en pequeños paquetes de información, que sufren por tanto, un alto riesgo en cada lanzamiento para encontrar su demanda suficiente.
- Reproducidos sobre soportes físicos que tienen que ir al encuentro del consumidor (librería, disquerías, salas de cine).
- Son pagados por el usuario.
- Y tienen generalmente una larga vida comercial.

CULTURA DE FLUJO (*flow, flot*): (como la radio o la televisión)

- Van insertos en un flujo desplegado en el tiempo (programación).
- Reproducidos y distribuidos sobre soportes inmateriales (servicios económicos) hasta el domicilio del usuario.
- Financiados indirectamente por el tiempo del consumidor (publicidad).
- Con alta obsolescencia comercial (pérdida de valor en el instante de su emisión).

La comparación de estos dos modelos sobre la primera (cine en salas) y la segunda generación del audiovisual (televisión) es bastante ilustrativa:

*El Cine afrontó enormes tasas de riesgo, con las *majors* gestionando un éxito o dos por cada diez lanzamientos. Tuvo que acudir por tanto a estrategias de grandes catálogos y apostar por enormes inversiones de marketing y publicidad sobre cada lanzamiento de un *blockbuster* para minimizar el riesgo sin conseguir eliminarlo nunca. Además tuvo que desarrollar estrategias de marketing (comunicación) para atar la demanda: *star system*, *studio system*, *remakes*, *retakes*, sagas, *spin off*…

*La Televisión en cambio, construye la estrategia de catálogo en cada programación diaria o semanal: los programas de máxima audiencia subvencionan sistemáticamente a los de menores ingresos publicitarios, los éxitos a los fracasos, las fórmulas testadas a las innovadoras y arriesgadas. La aparente "gratuidad" para el usuario le proporciona una mayor estabilidad relativa a través del mercado publicitario, y un menor riesgo para sus inversiones.

Se habla de sectores de industria cultural en el caso de actividades homogéneas, cuyo objetivo único es la creación y transmisión de valores simbólicos, que han conseguido crear una cadena de valor autónoma (siempre relativamente) respecto a las demás: cuando un aparato de reproducción, combinado con un tipo de contenidos simbólicos, han conseguido generar una demanda y un modelo de negocio que ha permitido su sostenibilidad en el tiempo. Por ejemplo, la Industria Fonográfica o Discográfica, la I. Cinematográfica, la I. Editorial del Libro, la I. Radiofónica o la I. de la Televisión, que son también las que han logrado mayor influencia social y peso económico en la sociedad moderna. Pero esto no debe hacernos olvidar que hay muchos otros sectores autónomos de las I.C., como el comic, en donde la subordinación del creador al editor de diarios o a los "sindicatos" (agencias) estadounidenses está perfectamente documentada; o la fotografía artística, que aunque minoritaria y precaria económicamente ha tenido épocas de esplendor; o la industria del cartel gráfico que adquiere enorme significación en algunas épocas históricas,…

También se ha discutido la entidad de algunas I.C. que se escapan de aquellos polos estrictos, o que hibridan ambos modelos. Como los fascículos, o productos editoriales unitarios pero vinculados por una periodicidad en el tiempo (que disminuyen así el riesgo de cada uno), como el libro o el disco cuando forman parte de catálogos ofrecidos bajo abonos fijos a los usuarios (clubes de lectores…), como la prensa diaria incluso que empaqueta en el espacio del papel una gran cantidad de informaciones organizadas, se fija en apariciones periodificadas en el tiempo y se financia al mismo tiempo por el pago del espectador y por la publicidad (doble mercado).

La Televisión como I.C. estricta

En una visión histórica, "la televisión no sólo ha llegado a ser la industria cultural líder por la importancia de su oferta y su consumo, o por el papel capital que juega en la promoción y comercialización de las restantes industrias culturales. Sino que es también la única industria cultural en sentido estricto" (BUSTAMANTE, 1999: 25). Y ello resulta:

- Por la estandarización del producto (géneros, formatos, metrajes, ritmos…)

- Por la racionalización de la distribución (estrategia programática regida por el marketing)

- Por su industrialización de todo el proceso productivo (fábrica continua).

- Por su división del trabajo extrema (técnica y creativa) que exige una relación estable de asalariados.

La expansión de estos estudios ha sido notable, aunque siempre relativa, porque los ortodoxos funcionalistas de la teoría de la comunicación los ignoran o simulan considerarlos un simple estudio sectorial, -como si no cuestionaran de raíz todos los estudios clásicos sobre la comunicación de masas- para mejor aferrarse a sus viejas ópticas de emisor-receptor, a sus perspectivas mediacéntricas y reduccionistas. Aun así, como los partidos políticos que consiguen mayorías amplias, los conceptos rápidamente emergentes corren el riesgo de "morir de éxito". Y este ha sido el caso de las Industrias Culturales, que en su trayectoria ascendente de apenas tres décadas ha engendrado y sigue creando tantos abusos como deformaciones o excesos. Como recordaba Bernard Miège, "el empleo del sintagma industrias culturales es siempre objeto de confusiones y de incomprensiones" (MIÈGE, 2000). Pero ello sucede probablemente con todos los conceptos ambiciosos de las ciencias sociales, que no sólo evolucionan como seres vivos, sino que también son tergiversados, desviados, a veces manipulados.

Así, ha habido quienes se han empeñado en confundir las actividades culturales clásicas y más o menos adaptadas al mercado con las industrias culturales, hablando por ejemplo de los museos como "gran industria cultural", confundiendo la complejidad o el tamaño con la industria; Incluso los que han insertado a la pintura entre los "sectores" de las I.C., aunque les faltara la condición *sine qua nom* de la serialización y reproducción masiva[2]. También desde ángulos muy diversos, como estudios económicos o de empleo, se ha errado repetidamente al incluir la fabricación de equipos utilizados por las I.C. en el capítulo de la cultura, agigantando el peso de estos sectores culturales pero degradando su diagnóstico y confundiendo sus remedios.

Más frecuentes han sido entre investigadores las quejas por no ver contemplados entre los sectores principales de las I.C. a sus actividades académicas o profesionales, como la fotografía o la publicidad, lo que les parecía una postergación contra la que esgrimían a veces sus reivindicaciones. Se puede achacar esta confusión a la complejidad de ciertos conceptos económicos como industria, sector o rama, objeto de interpretaciones diversas[3], pero en los que se presume siempre una singular unidad de procesos que van integralmente desde al autor, la obra y su reproducción masiva, hasta una demanda y un público determinados, con sus consiguientes usos. La mayoría de los estudios empíricos sobre las I.C. analógicas ha respetado estas condiciones, si bien ha privilegiado a las actividades de mayor peso económico y social: la industria fonográfica y la cinematográfica, la edición de libros, la prensa, la radio y la televisión. Ciertamente, cabría añadir otras nada despreciables, como el cómic (en diarios, en revistas o en libros), que se podría incluir también como parte de la creación de contenidos o subramas dentro de sus respectivos productos. E incluso la fotografía cuando, como arte autónomo, se desarrolla desde el autor hasta el usuario en forma de publicación (galería, revista, libro) pero su destino hacia las exposiciones suele ser justamente englobado entre las artes visuales, es decir, como parte de una cultura artesanal comparable a la pintura, porque lo que domina paradójicamente en ese uso mercantil es su carácter de original único (*vintage* por ejemplo) y no la de copia reproducible indefinidamente. En todo caso, lo que no cabe de forma alguna es integrar en el "sector" fotográfico desde la fabricación de *hardware* (equipos) hasta las industrias auxiliares (revelado), desde la fotografía de moda o alimentos hasta la "bbc" (bodas, bautizos y comuniones) utilizando el simple nexo tecnológico para agigantar el peso económico y social de un dispositivo que, por otra parte, nadie discute.

Mención aparte merece la publicidad que hemos incluido algunas veces en nuestros estudios por su enorme y doble trascendencia: como financiadora de buena parte de las I.C. y en tanto formidable maquinaria que genera e integra contenidos simbólicos en los soportes más diversos, en muchas Industrias Culturales pero también fuera de ellas (BUSTAMANTE, ZALLO, 1988; ZALLO, 1988a)[4]. Por ello, considerarla como un sector o una rama unificada, a pesar de sus dinámicas comunes que ya resaltan justamente los estudios de publicidad, impediría discernir su capacidad de adecuación a cada rama de las I.C. e incluso, inversamente, su poder de forzar la adaptación de muchas I.C. e incluso de actividades culturales artesanales a las propias dinámicas, económicas y creativas, publicitarias. Una vez más, importancia económica o trascendencia social no son necesariamente sinónimos de sector o industria cultural.

Podríamos hacer también referencia al turismo, a veces tachado en sentido genérico como "industria cultural" total o parcialmente. Parece claro sin embargo que esta expresión se refiere a la utilización de determinados elementos

culturales, procedentes generalmente de la cultura artesanal,-museos, edificios históricos, patrimonio artístico en general, festivales en directo- como elemento de atracción para una presunta parte de la demanda turística y, en consecuencia, como un instrumento de la política económica. Aunque coincidentemente, este tipo de turismo aparece tan citado y glorificado como difícil de medir, al menos en su impacto efectivo económico y menos aún en sus repercusiones sociales, bien venido sea siempre que coadyuve al mantenimiento del patrimonio y su puesta en valor, a condición de no confundirlo con las Industrias Culturales.

Tecnología, Cultura, Comunicación

En las páginas anteriores hemos aludido repetidamente a las relaciones entre Tecnología y Cultura, como articulación esencial para fundar la aparición y sostener el desarrollo y renovación de las I.C. También hemos mencionado reiteradamente a la comunicación masiva como integrante intrínseco de las I.C. Ambas vinculaciones merecen que nos detengamos en una reflexión aunque sea sintética, porque sus consecuencias atraviesan todo la historia y el análisis de las I.C. desde su origen analógico hasta su evolución digital. Olvidar o dar por sentadas esas relaciones según el "sentido común" ha dado lugar a graves malentendidos o, peor aún, a manipulaciones fuertes que han contribuido a tergiversar tanto las estrategias comerciales como las políticas públicas culturales.

En primer lugar, si reflexionamos sobre la tecnología y la técnica, veremos que pese a las confusiones con el idioma inglés, hay dos acepciones muy diferentes en español que apuntan con la tecnología a las bases materiales (físicas, químicas…) de su funcionamiento frente a la técnica que comprende el saber hacer (*know how*, *savoir faire)* de los aparatos, es decir de la ciencia aplicada frente a la cultura y los valores sociales que determinan qué hacer con aquella.

En segundo lugar, la tecnología, opuesta por definición a la naturaleza, viene necesariamente determinada por su entorno social: desarrollo científico-técnico de cada época, demandas y mentalidades de cada sociedad, inserción de sus avances en un entorno productivo concreto…Resulta así curiosa la mitificación habitual de las tecnologías como herramientas neutrales, sin prefiguración alguna, que pueden ser usadas para el bien o para el mal (con el ejemplo frecuente del martillo para construir o para matar). Como señalaba Raymond Williams, "los inventos técnicos se dan siempre dentro de las sociedades" (WILLIAMS, 1992: 184). Y Zallo nos recordaba que para Marx la ciencia y la técnica son consideradas como "formas sociales de las fuerzas productivas del capital, materializadas en máquinas y conocimientos, organizados como capital, en un proceso que incluye la sumisión creciente del trabajo al capital (ZALLO, 1988a: 19).

En el campo simbólico, que abarca tanto a la Cultura como a la Comunicación social, las innovaciones tecnológicas y sus aplicaciones sociales adquieren todavía un carácter más marcado por el saber hacer social de cada período histórico. Frente a la habitual historia simplista de "quién lo hizo primero" (el "efecto Cleopatra" señalado por Paul Beaud), está la evidencia de que muchos de los grandes inventos del último tercio del Siglo XIX se realizaron de forma simultánea o cercana en países y por inventores muy diferentes; y que como hemos señalado anteriormente, el diseño inicial de muchos de esos aparatos no se asemejó en absoluto a las aplicaciones adoptadas después masivamente. Así ocurrió entre el fonógrafo de Edison y el disco de Berliner, o entre el kinetoscopio y el cine, pero también entre la radio y el teléfono, o entre la radio y la televisión "con hilos" (cable) o sin ellos. En contra de la visión lineal y siempre perfeccionista que nos vende la historia oficial (un progreso continuo y finalista), encontramos frecuentemente avances y retrocesos, una gran cantidad de fracasos habitualmente olvidados, e incluso perfeccionamientos aparentemente conquistados que quedaron marginados durante largas etapas.

Algunos historiadores y economistas de esas tecnologías han destacado así cómo, además de un cierto desarrollo científico, aplicado a la reproducción masiva de mensajes simbólicos (*hardware*), hizo falta inventar unos usos ligados a un proyecto artístico (unos contenidos, o *software*), para finalmente conquistar una forma de remuneración (un modelo de negocio diríamos hoy en día). De esta forma, Patrice Flichy ha revisado minuciosamente cada uno de esos inventos "culturales" para demostrar que sus usos inicialmente planificados no tuvieron éxito y que sus industriales se vieron obligados a testar otros en el mercado: el fonógrafo permitía grabar y reproducir pero triunfó el disco pasivo con el gramófono; el kinetoscopio se ofreció como máquina de monedas en salones de juego (los arcades estadounidenses) pero derivó en espectáculo colectivo; la radio se usó para transmitir música punto a punto, pero luego sirvió como enlace entre radioficionados y finalmente se impuso como comunicación de un emisor a muchos receptores; mientras el teléfono seguía justamente el camino inverso en un cruce entre las ondas y el cable que va adquiriendo diversas formas de éxito hasta la época de la digitali-

zación múltiple de la televisión y la conversión del móvil en terminal para todos usos.

Seguir esa concepción de la tecnología en la cultura, sellada por las fuerzas económicas y sociales, resulta enormemente útil para escapar a todo determinismo tecnologista y a las múltiples mitificaciones interesadas que la han rodeado hasta la digitalización (como veremos en diversos temas de este curso). Porque exige una mentalidad científica, empírica y compleja, dispuesta a analizar en cada momento –y en cada país- cómo se aplica y expande cada tecnología cultural o comunicativa (para qué y para quién?). En términos generales históricos, el propio Flichy ha historiado a grandes rasgos ese proceso, desde el telégrafo óptico o eléctrico (comunicación del ejército y el Estado pasado a la empresa, luego a la sociedad masiva) hasta los espectáculos colectivos y su evolución (del teatro o el circo al cine sonoro pero silencioso), o hasta la comunicación familiar en el hogar (la radio, luego la televisión) y finalmente la comunicación nómada y en burbuja individual (el walkman, el transistor, el teléfono móvil (FLICHY, 1991), llegando a la comunicación interactiva y sus derivaciones.

Las tecnologías de las I.C. serían así el resultado de un largo proceso dialéctico entre la innovación más el azar, de tanteo y error, que habrían ido dejando por el camino buena parte de sus potencialidades interactivas y horizontales para adoptar formas verticales y pasivas. Y ello, como señala Flichy, no por una concepción conspirativa sino por la mera conjunción entre lógica de mercado y tecnología en la búsqueda de mercados masivos y máxima rentabilidad, que privilegia siempre a los mensajes pasivos, unidireccionales, es decir limitados, censurados, autoritarios (FLICHY, 1980). En tiempos recientes, la saga de los grandes inventores solitarios ha sido sustituida por los equipos de I+D de las grandes corporaciones, que incorporan el marketing en su propio diseño, sin librarse por ello de errores y fracasos estrepitosos.

Lucien Febvre (cit. en FLICHY, 1995: 33).
"Cada época tiene su técnica y esta técnica tiene el estilo de la época. Un estilo que muestra hasta qué punto todo se encadena y se interfiere en los hechos humanos: cómo, si se quiere, la técnica sufre la influencia de lo que se puede denominar la historia general, y, al mismo tiempo, actuar sobre esta historia".

Por encima generalmente de estas observaciones empíricas, que intentan sacar lecciones para el futuro de las relaciones entre tecnología y sociedad, han marchado siempre visiones mitológicas, muchas veces nada inocentes, que pretendían imponer una visión unilateral y determinista según la cual la Tecnología modificaba, revolucionaba incluso la sociedad. Tenemos así una larga serie de "tecnoutopías" que al contrario del género clásico de la utopía literaria en sus orígenes, subversivo y antisistema (imaginado generalmente en un espacio y un tiempo imaginarios), marchan casi siempre en paralelo a los intereses del poder establecido. Comienzan con la comunicación de personas y mercancías (carreteras, canales, puentes, ferrocarriles) para moverse después al ritmo de las innovaciones en la comunicación inmaterial (el telégrafo, la electricidad, la comunicación social masiva), espoleadas por el matrimonio ciencia-tecnología pero proyectadas generalmente como promesas de cambio y regeneración social (MATTELART, 2000; FLICHY, 1995; PROULX, 1992).

En términos más recientes, las investigaciones de Philippe Breton sobre el pensamiento de Norbert Wiener han descubierto y contextualizado un influyente origen en la obra de este autor ya en los años cuarenta. Promotor de una suerte de "utopía antropológica", Wiener centró sus esperanzas de hombre nuevo y de nueva sociedad en la cibernética, que coloca a la comunicación en el centro total del mundo, como alternativa a la entropía, al desorden, a la desagregación y la barbarie que las dos guerras mundiales habían revelado. En ese contexto de crisis y desesperanza, la comunicación y sus máquinas estaban destinadas a proporcionar una nueva racionalidad, a condición sin embargo de que no fueran apropiadas por el poder militar ni mercantil. El pensamiento de Wiener, una especie de "anarquismo racional" se expandiría especialmente desde finales de los años sesenta, con una influencia notable en los Estados Unidos (BRETON, 1995).

Habría evidentemente que citar algunos antecedentes más para contextualizar el pensamiento sobre la Sociedad de la Información a partir de su nacimiento oficial. Por ejemplo, el caso evidente del mesianismo tecnológico de MacLuhan, basado en el materialismo mecanicista de su maestro Innis, con sus visiones de la construcción de la civilización humana sobre el caballo de las innovaciones tecnológicas en la comunicación. Con más influencia práctica aun, habría que rememorar a los teóricos norteamericanos de la *Mass Communication Research* estadounidense de segunda generación, como De Sola Pool, Lerner y Everett Rogers que, sobre la estela de economistas como Rostow, lideraron los planes de desarrollo de los organismos internacionales en los años sesenta con sus teorías "difusionistas": si cada etapa de la civilización estaba unida a unas tecnologías, la expansión de las tecnologías de

la información iba a constituir el resorte capital para "modernizar" las sociedades atrasadas a partir de sus élites, y permitir su despegue hacia el desarrollo (el paso de economías primarias a industriales). Las repercusiones prácticas de estas teorías en un período en que los Estados Unidos dominaban sin discusión los organismos internacionales (la ONU, la UNESCO de la postguerra) fueron dramáticas durante años.

No es nuestra intención en este texto analizar esa larga historia, sino sólo señalar que las utopías nacidas en torno a esas tecnologías "fundadoras" permiten iluminar la raíz de muchas de las metáforas y propuestas que hoy se presentan como radicalmente nuevas en el pensamiento mitológico dominante; por ejemplo, en la influencia actual de Saint Simon y sus discípulos del socialismo utópico sobre el discurso de las "autopistas de la información", demostrada por Pierre Musso y Armand Mattelart en estudios recientes (MUSSO, 1997; MATTELART,1995).

Señalarlo brevemente nos permitirá así más adelante, en temas directamente ligados a la Era Digital, seguir las derivaciones de un pensamiento utópico particular, el que hace de la comunicación el centro único de todas sus proyecciones (de transparencia, desarrollo, justicia…), y que con antecedentes próximos no casuales tras la Segunda Guerra Mundial se desarrolla desde hace cinco décadas y hasta la actualidad. Un discurso casi totalmente dominado por las visión del poder, incluso cuando aparece marginalmente alimentado por la contracultura, una auténtica "utopía conservadora" (promesa total de felicidad sobre la aceptación del presente: PIEMME, 1974), que hace de la comunicación, sus redes y sus técnicas, una verdadera ideología, e incluso una "nueva religión" (SFEZ, 1988), prometida para todos, en todos los lugares y en un futuro inmediato. Como veremos más adelante, Internet se convertirá en tiempos recientes en el centro y objeto privilegiado para esos discursos que ocultan la realidad en lugar de clarificarla.

Como vemos en las líneas anteriores, los determinismos y tecnoutopías sobre la comunicación han ido generalmente vinculados a los de la cultura, evidenciando una relación indisoluble en la realidad social que sin embargo ha venido siendo rechazada por muchas corrientes y muchos autores, e incluso por muchos Gobiernos, empeñados en desligar la cultura (como elemento social) de la comunicación masiva (presuntamente sólo política y mercantil). Entre otras razones porque así se podía desglosar el interés general de la primera, susceptible de una regulación protectora, de la mercantilización completa de los medios de comunicación.

Y sin embargo, resulta evidentemente absurda esta pretensión de desligar la actuación de la cultura de los medios masivos de comunicación que hoy vehiculan la inmensa mayoría de la cultura socialmente visible, contribuyendo así por múltiples vías a la formación de los gustos y de los hábitos de consumo cultural. Como afirmaba recientemente Mattelart, "no puede haber diversidad cultural sin diversidad mediática. No puede haber diversidad cultural sin políticas de comunicación" (MATTELART, 2006: 17). O, como señalaba el propio Martín Barbero, "Los tradicionales actores de la cooperación han tardado demasiado tiempo en enterarse de que la comunicación es *dimensión constitutiva de la vida cultural*, pues una cultura está viva sólo mientras es capaz de comunicar, intercambiar e interactuar con otras culturas"(-MARTÍN BARBERO, 2006). O, dicho de otra forma, toda creación cultural exige un plan de comunicación más o menos explícito para proyectarse socialmente, pero de la misma manera toda comunicación social transporta implícitamente valores culturales, es decir, ideológicos (no en su versión política y menos aún partidista, sino en tanto ideas sobre la conformación de la sociedad).

En definitiva, los llamados "medios masivos de comunicación" (la prensa, la radio o la televisión especialmente), constituyen otros tantos sectores de las I.C., caracterizados como todos ellos por la aplicación de una tecnología de reproducción infinita de productos simbólicos, entre los que resulta imposible separar la cultura (creación de valores sociales, ideológicos) de la "información" (de actualidad o no), más allá de una tipología de géneros y formatos cada vez menos identificables en los medios contemporáneos. Pero además, esos medios de comunicación resultan ser los espacios más sistemáticos en la sociedad contemporánea de realización directa o por encargo de productos culturales, las plataformas más potentes de difusión de esos contenidos culturales, y los lugares más influyentes de promoción de la cultura en todas sus formas.

Evolución histórica de las I.C.: Globalización y financiarización

La historia de muchas de las grandes I.C. , como el cine o el disco, muestra claramente las consecuencias espontáneas en una economía capitalista de las características especiales que hemos señalado anteriormente, sobre todo de sus gigantescas economías de escala (posibilidad de crecimiento rápido de la tasa de beneficio por producto si aumenta la talla del mercado): Las *majors* estadounidenses

aparecen en pocos años en cuanto se consolida el modelo de negocio de estos sectores y su concentración, con nombres y marcas que perviven hasta hoy, y su concentración precoz a escala nacional se expande rápidamente tras las dos guerras mundiales a escala internacional, casi mundial, a lomos de su dominio creciente de las redes de distribución y de su correlativo poder de marketing y publicidad. Algo similar ocurre, en los mercados lingüísticos más potentes, con las editoriales del libro, aunque aquí las barreras idiomáticas lentifican la mundialización.

El surgimiento de estos gigantes culturales, que acumulan enormes catálogos de contenidos y, sobre todo, los productos de creciente éxito internacional es todavía más paradójico en sectores que la economía califica de "bajas barreras de entrada" (costes y riesgos pequeños para comenzar a competir); una realidad certificada en la presencia general de miles de pequeñas y medianas empresas, que juegan un papel esencial como canteras de innovación, pero cuyos riesgos y escasos márgenes de beneficio las subordinan crecientemente a las estrategias de las grandes empresas o grupos. En los medios de comunicación como la prensa y, sobre todo en la radio y la televisión, sometidos a concesiones o licencias estatales, economías de escala y articulaciones entre la política y la economía propiciarán estructuras todavía más rápidamente concentradas (pocos actores repartiéndose la mayoría del mercado), en un entorno de escasa competencia.

Las décadas de los años setenta y ochenta son el escenario de procesos de concentración rápida de estas empresas en grupos cada vez más potentes. La mayoría de los grandes grupos nacionales e internacionalizados apuesta por un crecimiento vertical hacia el Monte (hacia la creación) o hacia el Valle (la comercialización, la financiación), en cada sector de las I.C. pero también, cada vez más horizontal (creando diversos medios en un mismo sector) y en forma multimedia (en diversos sectores de la cultura y la comunicación) en lo que se llamó una estrategia "multimedia", cuyas supuestas virtudes competitivas se basaban en una "sinergia" irresistible para los grandes grupos que la conseguían (realimentación entre lanzamientos y actividades culturales de muchos tipos). El grupo Times Warner, diversificado desde la prensa hacia el cine y la televisión y organizado en múltiples divisiones por sector (desde los videojuegos iniciales con Atari hasta el cómic, la literatura o la televisión) ejerció muchos años como ejemplo supremo de ese modelo empresarial que debía dar una ventaja insuperable frente a los competidores.

Ya por aquellos años, tales derivaciones empresariales agitaron los debates sobre las consecuencias que tales estrategias podían acarrear sobre el pluralismo cultural e ideológico. Pero también se señaló en muchas investigaciones las consecuencias nefastas que tal carrera hacia la mayor talla posible tenían sobre muchos gigantes de la comunicación y la cultura que fracasaron, quebraron y hasta se disolvieron como consecuencia del endeudamiento y de los enormes riesgos asumidos. La desaparición o desmembramiento de grupos como Maxwell en el Reino Unido, Kirch en Alemania, Vivendi en Francia…, fueron muestras acreditadas que la historia de los triunfadores ha conseguido hacer olvidar.

Pero el proceso de concentración empresarial de la cultura y la comunicación se aceleró en los años 90 y 2000, tanto a escala global como nacional: Herman y McChesney señalan así que en el primer nivel apenas seis gigantes globales concentran una enorme cantidad del negocio mundial, con predominio claro de las empresas estadounidenses; y que en el segundo nivel, las compañías locales "han evolucionado hacia conglomerados de los medios regionales y locales. Como tales, disfrutan de beneficios de ventas y de promociones cruzadas a escala de sus economías de la misma manera que las del primer grupo lo hacen a escala global" (HERMANN, McCHESNEY, 1997: 155). Se trata también de una mayoría de grupos integrados vertical y horizontalmente, con tendencia a la estrategia multimedia en todos los campos de la cultura y la comunicación, procedentes de la tríada mundial de países más desarrollados (los USA, Europa y Japón), con algunas presencias minoritarias de otras regiones del planeta como América Latina.

En el cuadro siguiente se reseña la magnitud de estos gigantes, pero también puede verse cómo a estos grupos de la cultura analógica se han ido sumando nuevos agentes nacidos en las redes digitales, en una problemática que analizaremos en varios módulos posteriores, pero que anticipan la combinación de nuevos y viejos actores de poder en la cultura digital en lo que algunos autores han comenzado a denominar significativamente como "HollyWeb", la competencia/alianza entre *majors* clásicas, integradas en enormes corporaciones, con los nuevos grandes grupos nacidos en Internet.

Ranking	Grupo	País	Creación	Facturación (2010) (MD)
1	Sony	Japón	1946	83.844
2	Walt Disney	USA	1923	38.063

3	Comcast	USA	1963	37.937
4	Amazon	USA	1994	34.204
5	News Corporation	USA	1979	32.778
6	Google	USA	1998	29.321
7	Time Warner	USA	1990	26.888
8	DirectTV	USA	1985	24.102
9	Maruhan	Japón	1957	23.805
10	Bertelsmann	Alemania	1835	21.791

Cuadro 1. Los diez grupos de comunicación y cultura global
Fuente: CRUSANFON, 2012.

Lo más característico sin embargo de la estructura internacional dominante de las dos últimas décadas no es ya una concentración llevada a sus máximas cotas históricas, sino su corolario: el proceso de financiarización de las grandes empresas y grupos en el marco de una mercantilización acelerada de toda la cultura. Con tal concepto se engloba una serie de mutaciones mayores de esa arquitectura empresarial: desde el paso general de una gestión privada y familiar a la dirección en manos de ejecutivos no necesariamente implicados en la propiedad; una imbricación estrecha con el capital financiero por las vía del recurso a los capitales externos (créditos, obligaciones, salida a bolsa…) impulsada por el afán de crecimiento y concentración; la exigencia consiguiente de altas tasas de beneficio permanente, propias del mercado de capitales.

Pero las consecuencias de estas transformaciones de la arquitectura corporativa tenían en estos sectores profundas consecuencias asimismo sobre los productos culturales. En una investigación en equipo llevada a cabo en la primera mitad de esta década, se concluía así que la cultura contemporánea llevaba años de intensos cambios, regulatorios, económicos, sociales, acelerados en las dos últimas décadas, indispensables para comprender las tendencias de la cultura digital pero también de una cultura- comunicación analógica que coexistirá con la anterior durante mucho tiempo (BUSTAMANTE, 2002; 2003).

En concreto, podemos sintetizar en pocas líneas estas transformaciones esenciales previas de la "cultura analógica":

- Las formas culturales tradicionales, como la pintura o la escultura, como el teatro o la danza, se han plegado poco a poco a las reglas del mercado para sobrevivir económicamente, pese a las limitaciones que suponía una estructura económica particular marcada por el valor del original único (como diagnosticó la enfermedad de Baumol para el espectáculo en vivo). Pero las artes escénicas y plásticas se mantienen permanentemente en crisis, con fenómenos de concentración y globalización insólitos (como las franquicias teatrales o musicales y Christhie´s y Sotheby's.

Como laboratorio significativo de esta mercantilización intensiva, está el cambio ostentoso de los grandes museos, privados, e incluso públicos desde una concepción tradicional centrada en la recopilación, la conservación y la pedagogía de las grandes obras nacionales reconocidas a artefactos centrados en la tasa de audiencia conseguida y orientados para ello al *merchandising*, la restauración, la atracción de patronos y benefactores (*sponsoring*) la compra-venta de obras o su circulación mercantil internacional (alquiler, franquicias) que, comenzando por las fundaciones privadas (el modelo Gugenheim) ha alcanzando ya a los grandes museos nacionales (el Louvre en Abou Dhabi). En definitiva, el generalizado arquetipo del museo-espectáculo, teorizado y elogiado durante las etapas de crecimiento (FREI, 2000) pero cuestionado duramente en la crisis económica, que ha venido a revelar sus enormes limitaciones económicas y sus profundas carencias culturales (modelo difusionista).

- Las industrias culturales editoriales (como el libro, el disco o el cine) inscritas en soportes materiales y sujetas al pago del consumidor, han mostrado durante años mayor vitalidad y pluralismo, siquiera fuera por sus menores "barreras de entrada" para la competencia, pero el proceso de concentración nacional e internacional y la mercantilización creciente paralela han terminado por adecuar también a esos productos al objetivo supremo de las mayores ventas posibles, trasladando así la presión comercial desde la comercialización y la distribución hacia la producción y, finalmente, hacia la creación misma.

- Mucho más aptos para ese proceso, los medios de comunicación de flujo como la radio, la televisión o la prensa se han constituido rápidamente en pivotes del propio desarrollo capitalista, ajustándose -al impulso de la publicidad- a la regla de las grandes audiencias, del *star system* y de los grandes beneficios, y expulsando progresivamente por su propia dinámica de mercado a los programas culturales y educativos, pero también en general a los productos innovadores y minoritarios en aras del espectáculo y del sensacionalismo: avance imparable del *infoshow* en sus muy diversas variables de mezcla entre realidad y ficción, general reconversión de los telediarios, desde

una concepción inicial de plataformas de información democrática y de conexión privilegiada entre administradores y ciudadanos, en formatos de infoentretenimiento (crónica negra, la prensa rosa, la autopromoción, publicidad).

No estaríamos así asistiendo a un modelo único que se impone a nivel mundial, a una "americanización" o una cultura MacDonald avasalladora y dominante, regida por productos iguales pan-difundidos de forma transnacional, sino la combinación de estas estrategias (ciertamente presentes y fuertes) con asimilación de muchas creaciones locales para domesticar a los repertorios locales de cualquier país, para "indigenizar su producción" por filiales incluso, para efectuar una "reconstrucción globalizada", descontextualizada, del cine-mundo, de la música-mundo, del estilo internacional literario (GARCÍA CANCLINI, 1999).

Financiarización y contenidos culturales:
Pero la concentración y la financiarización llevan consigo otras "mutaciones mayores", como la presión por altas tasas de beneficio con el uso intensivo de técnicas de marketing y promoción destinadas a garantizar al máximo el éxito mercantil de sus lanzamientos; no "vender lo que se produce, sino producir lo que se puede vender" (Achille, 1997). Se trata, tanto en los grupos globales como en los regionales o nacionales dominantes, de centrarse exclusivamente en el *best* o *fast-seller*, y de acelerar su explotación en una rotación cada vez más rápida y saturante, basada en su control absoluto de la distribución. Este camino hacia una auténtica "cultura clónica", permanentemente repetitiva de los productos pasados de éxito, no puede dejar de castigar a las creaciones innovadoras o minoritarias, a las pequeñas y medianas empresas y a las lenguas y culturas minoritarias, poniendo en peligro el conjunto de la ecología históricamente asentada por cada sector (BUSTAMANTE, 2003).

En suma, el "viejo" modelo analógico de la cultura mercantilizada e industrializada presentaba, al filo ya de los años 90 del pasado siglo, tales carencias, defectos y desviaciones perniciosas, que no resultaba sostenible, y ello ni en cuanto a la satisfacción de su demanda (diversidad) ni en cuanto a su propia sostenibilidad económica. La cultura "digital", con todas las discusiones que veremos en otros módulos, ha abierto al menos nuevos escenarios para el futuro.

Mención especial merece la estructura de las I.C. en los países latinoamericanos, y sus similitudes con los países latinos y, sobre todo, ibéricos, de Europa, en los que la investigación ha reparado en características singulares, más allá de las lenguas comunes, que marcan todo el devenir de la cultura contemporánea:

*En el terreno del consumo, numerosos estudios han mostrado que en toda Latinoamérica, pero también en España y Portugal, las desigualdades profundas de renta y los amplios déficit históricos socioculturales priman a los medios gratuitos (publicitarios) frente a los de pago (tanto editoriales –como libro, disco, cine– como electrónicos –como la *Pay TV*–), cuya penetración en la población se reduce generalmente a minorías económicas y de capital cultural (MASTRINI, BECERRA, 2006).

- Esta generalizada hegemonía de los medios audiovisuales (radio y televisión) se agiganta así en nuestros países no sólo por esta estructura socioeconómica y cultural, sino también por una historia peculiar, señalada ya por numerosos autores, que hizo saltar a la modernidad de la transmisión de la cultura tradicional a los medios audiovisuales sin el tránsito habitual a través de la cultura escrita (libro y prensa escrita de masas).

* En conjunto, tales rasgos determinan un ineludible diagnóstico de escasa diversidad de oferta cultural, tanto en los intercambios como por los que hablan o se representan en la cultura y la comunicación (SÁNCHEZ RUIZ, 2006).

-En una investigación sobre los diez mayores grupos culturales y comunicativos de la región iberoamericana, concluíamos así que este oligopolio ha pasado de la gestión patriarcal original a un *management* moderno, sin por ello abandonar una estrategia oportunista histórica centrada en los mercados más seguros y rentables, que acentúa los desequilibrios de nuestros países, calcando a menor escala las estrategias de las *majors*: abandono de segmentos enteros de la creación-producción original más arriesgados (disco, cine…) para cultivar sólo mercados locales protegidos (telenovelas, nichos locales), centramiento en la distribución y en los medios de comunicación masivos (prensa, radio, televisión), alianzas con los grupos globales estadounidenses como terminales de difusión de sus productos, financiarización acelerada (bolsa, obligaciones) y endeudamiento que daban como resultado final estrategias exclusivas de *fast-sellers* en detrimento de la

diversidad cultural regional… (BUSTAMANTE, DE MIGUEL, 2005). Además, su base económica sigue anclada en las inversiones publicitarias, pese a su diversificación vertical y multimedia.

*En un sentido similar, los autores de una investigación más reciente concluían que "en América Latina, los grupos como Televisa, Cisneros, Globo y Clarín dominan el mercado regional, y su comportamiento tiene una lógica semejante a la que observan los principales actores corporativos a escala global" (MASTRINI, BECERRA, 2000).

- Como consecuencia, la debilidad de las PYMES en la región, sometidas a la doble pinza antes mencionada, convertidas en terminales extremos de una economía del embudo en la que asumen todos los riesgos de la renovación del talento con escasas expectativas de beneficio. Y complementariamente, y más allá del mundo empresarial, legiones de artistas y creadores que no encuentran cobijo en los grandes grupos y muchas veces ni siquiera en los pequeños editores o productores, y cuyo único refugio es una economía directa e informal que atraviesa también a los bienes y servicios del gran mercado en el conjunto de una economía sumergida o negra ('sombra' en la gráfica y sugerente denominación mexicana: PIEDRAS, 2003), cuya evaluación nadie se ha atrevido a realizar pero que sabemos por experiencia directa que es muy extensa y va mucho más allá de la presunta 'piratería'.

Diversidad y pluralismo *versus* Economía

Los procesos de concentración crecientes a nivel internacional y la fuerte centralización de sus casas madre en los países más ricos, han suscitado reacciones teóricas y políticas desde los años sesenta ante la evidente desigualdad de los intercambios culturales y la dominación en la casi totalidad de los segmentos de las I.C. En último término, se trata de una lucha histórica entre la concepción de la cultura y las I.C. como identidad, como elemento capital del desarrollo frente a la visión unilateral de la cultura como solo economía.

En sus antecedentes más lejanos, pueden remontarse estas batallas hasta la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948: "Todo individuo tiene derecho a la libertad de opinión y de expresión, lo que implica el derecho (…) de buscar, recibir y difundir informaciones e ideas por cualquier medio de expresión y sin limitación de fronteras". En parte, esta concepción domina la postguerra europea tras la II Guerra Mundial, cuando la mayoría de los grandes países occidentales europeos considera que la cultura y la comunicación deben ser tuteladas por el Estado para asegurar su desarrollo armónico y su acceso universal (ministerios o consejos de cultura, radiotelevisiones públicas, ligadas a la educación pública gratuita).

A escala internacional, estas reivindicaciones deberán esperar veinte años hasta su despertar en el seno de las nuevas naciones descolonizadas, y de su relativa articulación en el llamado en esa época Movimiento de Países No Alineados (en relación a la guerra fría entre Occidente y la Unión Soviética). Con creciente influencia en la ONU y la UNESCO, tal movimiento coincide con la institucionalización del concepto de Industrias Culturales, enfrentando la legitimidad de las actuaciones públicas nacionales en defensa de una cultura y una comunicación reequilibradas frente a la consigna permanente del "libre flujo" sostenida por los Estados Unidos, como paradigma coincidente con el simple juego del comercio mercantil.

Los jalones de este movimiento, de gran repercusión política en su época, nos llevarían mucho espacio, pero pueden ser sintetizadas en algunas fechas y hechos emblemáticos:

- 1972, Helsinki: Consejo de la UNESCO sobre Políticas Interculturales.
- 1978, París: Conferencia General de la Unesco.
- 1980, Montréal: Conferencia sobre Industrias Culturales.
- 1980, Belgrado: Conferencia 21 ª de la UNESCO: Presentación del Informe MacBride.
- 1982, México: Conferencia y Declaración sobre las Políticas Culturales (VV.AA., 1982).

En esa cronología apretada, debe resaltarse la culminación teórica del movimiento en el llamado Informe MacBride, titulado realmente "Un solo mundo, voces múltiples", fruto de una comisión internacional "sobre los problemas de la comunicación" de quince miembros dirigida por el premio Nobel de la Paz, Sean MacBride (con destacadas personalidades latinoamericanas como García Márquez o Juan Somavía), que predicaba en la comunicación, pero también en la cultura, un "orden internacional más justo y eficiente" (McBRIDE, 1980).

El informe, que contemplaba ya los cambios tecnológicos incipientes de convergencia entre las telecomunicaciones, la informática y la cultura-comunicación social, consta-

taba las desigualdades existentes en el poder productivo y en el flujo de productos comunicativos y culturales a nivel internacional (la ficción audiovisual, las noticias de agencia…) y concluía la legitimidad de los Estados nacionales para construir políticas públicas de comunicación que protegieran su autonomía comunicativa y cultural y para cooperar con otras naciones en la construcción del NOMIC (Nuevo Orden Mundial de la Información y la Comunicación), que se integraría como una pieza capital en el NOEI (Nuevo Orden Económico Internacional).

Realmente, la culminación de ese movimiento fue asimismo su canto del cisne, porque la presión y la retirada de los Estados Unidos (con Ronald Reagan) y del Reino Unido (con Margaret Thatcher) de la UNESCO pero también la virulenta reacción de los grandes grupos de comunicación occidentales contra el Informe, al que acusaron de comunista y de manipulado por la Unión Soviética, consiguió eliminar esta problemática de la agenda de la organización internacional durante más de veinte años, hasta avanzados los años 2000. La salida del Presidente de la UNESCO, Amadou Mahtar M´Bou, significará el olvido de estas reivindicaciones hasta los debates que abocaron en 2005 al Convenio por la Diversidad.

En ese largo período intermedio, la confrontación mundial sobre la cultura se traslada a los foros de comercio internacionales, estallando en la llamada Ronda de Uruguay (entre 1986 y 1993) del GATT (Acuerdo general sobre aranceles y comercio, nacido desde 1945): Ante las negociaciones sobre los tratados de libre comercio y el intento de imponer al audiovisual y la cultura las cláusulas generales de no discriminación y de desarme reglamentario, que en la práctica prohibían las políticas estatales o regionales de apoyo a la cultura propia, Europa, liderada por Francia, no consiguió excluir definitivamente a esas actividades de los acuerdos pero logró al menos una exención por diez años, lo que se conoció con el apelativo de la "excepción cultural".

Tal solución provisional ha hecho que, periódicamente, en cada negociación o avance de la OMC (Organización Mundial de Comercio, creada en 1995), se replantee de nuevo el debate sobre la cultura y su liberalización total, especialmente en el marco del GATS, tratado sobre el libre comercio de servicios, entre los cuales se incluiría la cultura. En su última versión muy reciente, en 2013, y con motivo de las negociaciones para un tratado de libre comercio entre los USA y la U.E., la confrontación europea sobre el tema llevó al propio Secretario General de la U.E., José Manuel Durao Barroso, a acusar a Francia, que mantenía la resistencia a tratar a la cultura como una mercancía más, de adoptar una postura "totalmente reaccionaria", mientras el cineasta Costa Gavras, al frente de un amplio movimiento de artistas, calificaba en paralelo a Barroso de "un hombre muy peligroso para la cultura".

Convención sobre la protección y promoción de la Diversidad de Expresiones Culturales (UNESCO, 2005):

- La Diversidad Cultural: "Se refiere a la multiplicidad de formas en que se expresan las culturas de los grupos y sociedades
- La Diversidad cultural es "una característica esencial de la humanidad", un "patrimonio común de la humanidad".
- Los bienes culturales "son de índole, a la vez, económico y cultural, porque son portadores de valores y significados, y por tanto no deben tratarse como si solo tuviesen un valor comercial".
- Derecho soberano de los Estados a "formular y aplicar sus políticas culturales".
- Políticas y medidas de las Partes (los estados firmantes) deben ser "coherentes con la presente convención".
- Necesidad de "incorporar a la cultura como elemento estratégico de las políticas de desarrollo nacionales e internacionales".
- Incluida la participación de las organizaciones sin ánimo de lucro, la sociedad civil el servicio público cultural, el servicio público de radiodifusión.
-Necesidad de la cooperación internacional para alcanzar la máxima diversidad cultural.

Esta tensión sostenida se desarrolla en los últimos años en paralelo con el reverdecimiento de la problemática de los desequilibrios simbólicos en el seno de la UNESCO, pero orientada ahora mucho más hacia la cultura que hacia la comunicación. Un movimiento, agitado por muchos países ante los tratados bilaterales o multilaterales de libre comercio, que culminará en la Convención sobre la protección y promoción de la Diversidad de Expresiones Culturales, aprobada en la 33ª Conferencia de la organización, en París, el 20 de Octubre de 2005, y que goza ya de la ratificación o adhesión de 118 países, entre ellos España (BOE 12-2-2007).

El concepto de diversidad venía así a sustituir al de excepción cultural con un matiz menos defensivo y más po-

sitivo y proactivo. Pero en su reciente y corta andadura, esta acepción solidaria de la diversidad ya ha sido objeto de múltiples debates y tergiversaciones, incluyendo la versión de diversos altos directivos empresariales que sostienen que la diversidad ya la garantiza el mercado y las múltiples divisiones autónomas de sus propios grupos multimedia. Sin embargo, y como se señalaba en las conclusiones de un texto colectivo: "La diversidad no se limita a la multiplicidad de productos en el mercado; rebasa la oferta diferenciada al comprender tres tipos de diversidad que remiten a : entidades territoriales (países y colectividades, grandes, medianos y pequeños; operadores empresariales (grandes, medianos y pequeños) y modelos institucionales (mercado puro, servicio público, tercer sector o empresas sin fin de lucro" (YÚDICE, 2002).

En el mismo sentido, uno de los mayores economistas actuales de la cultura, David Throsby señala que es importante recordar (…) "que los bienes y servicios generados por las Industrias Culturales se distinguen de otros bienes y servicios por el hecho de que producen un valor cultural además de un valor económico, y que este valor cultural es en sí mismo importante para la sociedad. Una estrategia de desarrollo industrial, por ejemplo, que insistiera solamente en la creación de valor económico por las I.C. se quedaría a medias" (THROSBY, 2011: 180).

Cooperación Cultural y Diversidad:
Martín Barbero señala por su parte que la cooperación cultural se presenta con nuevo rostro al filo de la diversidad: "Práctica de la interculturalidad, es decir, de una relación entre culturas ya no unidireccional y paternalista, sino interactiva y recíproca, pues en lugar de buscar influir sobre los otros, cada cultura acepta que la cooperación es una acción transformadora tanto de la cultura que la solicita como de la que responde, y de todas las otras que serán involucradas por el proceso de colaboración" (MARTÍN BARBERO, 2006).

De las Industrias del Entretenimiento y del Ocio a las Industrias Creativas

En la tradición estadounidense, académica y profesional, raramente se habla de Industrias Culturales, sino de Industria del Entretenimiento (*Entertainment Industry*), en donde reina una visión pragmática como negocio, como economía. El texto de cabecera de este tipo de acercamiento es el de Harold Vogel, antiguo consultor de Merril Lynch, presentado como "a guide for finantial analysis", que ha derivado a estudios numerosos de consultoría sobre el mercado norteamericano o internacional (VOGEL, 1994).

Entretenimiento y ocio:
El *entertainment* se define como "la acción de entretener, divertir, o causar que alguien lo pase agradablemente; algo que entretiene, divierte o bien ocupa la atención agradablemente" (VOGEL, 1994).
Tales industrias son: "Un departamento de diseño, arte, negocios o manufactura: una división de trabajo productiva o rentable; especialmente una que emplea un amplio personal y capital", y se orientan hacia el *leisure time* o tiempo de ocio, contrapuesto al trabajo. Comprenden las actividades de la cultura clásica y de las Industrias Culturales pero incluyen otras muchas: cine, música, radio-televisión (*broadcasting*), publicidad, edición y nuevos medios, juguetes y juegos y loterías y casinos (*gaming and wafering*), deportes, orquestas y danza y operas (*performings arts* and *culture*) más parques de diversiones. Todas ellas sumadas, verifican tendencias a un crecimiento mucho mayor que el resto de la economía.

El problema de este tipo de definiciones y estudios no sólo es que olvidan la cara política y social de la cultura, y por tanto la permanente intervención sobre ella de las autoridades públicas. En su empeño por exagerar el peso económico de esos sectores, mezcla actividades culturales con otras que no lo son en absoluto, olvidando la singularidad económica de la cultura, que resulta adicionada a otras muchas actividades económicas no culturales.

Desde la segunda mitad de los años 90 y, especialmente, en el Siglo XXI, se ha expandido el uso del término de "industrias de la creatividad", de la que suelen derivarse otras muchas declinaciones: economía creativa, empresas creativas, trabajadores creativos, países creativos. El origen de ese concepto se remonta a los laboristas australianos de los primeros años 90, pero su éxito está ligado a la "tercera vía" de los laboristas de Tony Blair en el Reino Unido que lanzaron una *Creative Task Force* (1997-2000), y otras muchas iniciativas, como el *informe All our futures: Creativity, Culture & Education* (Septiembre 1999) y dos ediciones sucesivas de *un Creative Mapping Document* (1998-2000). Una campaña sostenida que venía oportunamente a suplantar el ya gastado es-

logan del thatcherismo sobre la Sociedad de la Información por una *cultural economy*, rápidamente complementada por la *creative base*.

Industrias Creativas:
"Actividades que tienen su origen en la creatividad individual, la habilidad y el talento, y que tienen potenciales para la creación de empleo y trabajo a través de la generación y explotación de propiedad intelectual" (BRAUN, LAVANGA, 2007).

El objetivo era siempre "maximizar el impacto económico de las industrias creativas británicas del Reino Unido dentro y fuera" (Informe Cox, cit. en SCHLESINGER, 2008), implicando en esa tarea a los departamentos ministeriales del tesoro, del comercio y la industria, además de los de cultura (*Culture, Media & Sports*) y educación. Y en los primeros análisis se incluían entre los sectores implicados a la publicidad, la arquitectura, el arte y las antigüedades, el diseño, la moda, el film y los programas interactivos, la música, las artes de performance, la edición, el *software*, la televisión y la radio, pero también en ocasiones la electrónica de consumo, la informática y las telecomunicaciones, los deportes de masas… El problema, como en las Industrias del Entretenimiento, reside en las fronteras borrosas y cambiantes de tal denominación, de forma que los estudios y estadísticas de cada zona o cada informe cambian con frecuencia los sectores de actividad analizados, impidiendo las comparaciones entre regiones y países o en su evolución temporal.

Desde el Reino Unido, el recurso a las Industrias Creativas se extenderá rápidamente por Europa, y alcanzará a las instancias de la propia U.E., con su estudio sobre *The Economy of Culture in Europe* (KEA, 2006), presentándose luego como pieza clave del desarrollo de la cumbre de Lisboa de 2000 y de su estrategia 2010, al ser adoptada oficialmente por el Consejo Europeo cuando proclama la necesidad de un mapa del sector y de un estudio sobre "los caminos en los cuales la creatividad, las industrias creativas y los socios públicos y privados en el sector cultural contribuyen a la economía europea, al potencial social y cultural y , de ese modo, al cumplimiento de los objetivos de Lisboa" (U.E., 2006: 2). Y llegará a tener un alcance mundial cuando la UNCTAD, agencia de la ONU para el desarrollo, apadrina esta concepción en su *Creative Economy. Repport* (UNCTAD, 2008).

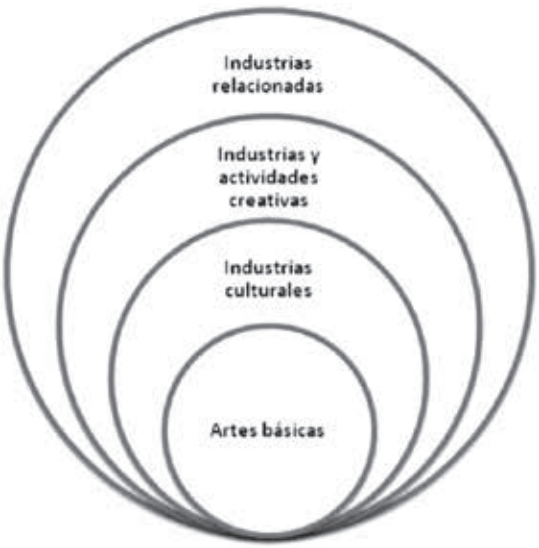
Aunque este informe y algunos autores simplistas han identificado sin más Industrias Culturales e Industrias Creativas, ciertos textos, como el citado de KEA para la U.E. han precisado de forma más razonable y útil, distinguiendo en el último informe sobre la economía de la cultura en Europa entre:

* El sector cultural: "productor de bienes y servicios no reproducibles orientados a ser "consumidos" sobre el terreno".

* Sectores Industriales: "Productor de bienes culturales orientados a una reproducción masiva, una diseminación masiva y la exportación"; precisando más adelante que son "enteramente culturales", sin funciones secundarias utilitarias".

* Y el "sector creativo": "en donde la cultura se convierte en un *imput* creativo en la producción de bienes no culturales"; o *Creativity*: "uso de los recursos culturales como intermediario en los procesos de consumo y producción de sectores no culturales y de ese modo como fuente de innovación".

Gráficamente, esta tipología es representada en el informe citado como un juego de tres círculos concéntricos: en el primero estarían las *arts field* (pintura, escultura, diseño, fotografía, mercado de arte y antigüedades), y las *performings arts* (opera, teatro, danza, circo) y el patrimonio, las bibliotecas, los archivos. En el segundo se engloban el libro, el film, el disco, la radio, la televisión, la prensa). El tercero, el de la creatividad, se reconoce más ambiguo e indefinido (con actividades "imposibles de circunscribir") y sin indicadores internacionales para medirla, pero se incluyen tentativamente aquí el diseño, la arquitectura y la publicidad.



CIRCLES	SECTORS	SUB-SECTORS	CHARACTERISTICS
CORE ARTS FIELD	Visual arts	Crafts Painting - Sculpture - Photography	• Non industrial activities • Output are prototypes and "potentially copyrighted works" (i.e. these works have a high density of creation that would be eligible to copyright but they are however not systematically copyrighted, as it is the case for most crafts works, some performing arts productions and visual arts, etc)
	Performing arts	Theatre - Dance - Circus - Festivals	
	Heritage	Museums - Libraries - Archaeological sites - Archives	
CIRCLE 1: CULTURAL INDUSTRIES	Film and Video		• Industrial activities aimed at massive reproduction • Outputs are based on copyryght
	Television and radio		
	Video games		
	Music	Recorded music market - Live music performances - revenues of collecting societies in the music sector	
	Books and press	Book publishing - Magazine and press publishing	
CIRCLE 2: CREATIVE INDUSTRIES AND ACTIVITIES	Design	Fashion design, graphic design, interior design, produc design	• Activities are not necessarily industrial, and may be prototypes • Although outputs are based on copyright, they may include other intellectual property inputs (trademarks for instance) • The use of creativity (creative skills and creative people originating in the arts field and inte fieldof cultural industries) is essential wto the performances of these non cultural sectors
	Architecture		
	Advertising		
CIRCLE 3: RELATED INDUSTRIES	PC manufacturers, MP3 player manufacturers, mobile industry, etc...		• This category is loose and impossible to circumscribe on the basis of clear criteria. It involves many other economic sectors that are dependent on the previous "circles", such as the ICT sector

"the cultural sector" **"the creative sector"**

Cuadro 2. Propuesta de delineación de los sectores culturales y creativos
Fuente: KEA, 2006

La prudencia de los documentos de la Comisión o de sus informes encargados a la consultora KEA, al huir de la elefantiasis habitual de las ICR, merece ciertamente atención. Al incluir en ese perímetro sólo a la publicidad y al diseño (puesto que la arquitectura creativa podría incluirse en este último), diferenciándolos claramente de la cultura y de las Industrias Culturales, la U.E. parece estar llamando la atención sobre la creciente importancia estratégica de la cultura como herramienta para dinamizar sectores y actividades no culturales a través de dos resortes que han gozado de insuficiente atención en la investigación académica, al menos en lo que se refiere a su peso económico y social, a sus condiciones de desarrollo y sus estructuras europeas. Lo sorprendente en este marco es que la U.E. no haya realizado o encargado informes empíricos concretos sobre la realidad de esos sectores en Europa, que fundamentaran medidas o programas específicos de apoyo para el futuro.

Frente a informes como el citado de KEA de 2009, cuyo carácter "heurístico" y etéreo, con apelación a lo irracional y lo sentimental, sin trabajo de campo alguno, no aprobaría nunca como tesis doctoral en ninguna universidad europea, no parece que fuera tan complicado realizar un auténtico estudio empírico sobre la publicidad y el diseño, analizando su peso económico real, avanzando su análisis por actividades y separando sus componentes culturales, informativos, y los de la correspondiente generación de valor añadido de los puramente industriales.

Para ese análisis concreto, habría que partir de los nexos estrechos que han mantenido e incrementan con la Cultura, un campo que muchos autores han desarrollado ya en la publicidad y el diseño, y que nadie podría negar hoy. Hace ya muchos años que se realizaron exposiciones emblemáticas como la del Centro Pompidou de París (1992) sobre la publicidad y las vanguardias, o la del MOMA de Nueva York (*Design and the Elastic Mind*, 2008) sobre las relaciones indisolubles entre arte y diseño, tema en torno al cual muchos autores han reflexionado en tiempos recientes[5].

Esto no significa, en absoluto, que ambos sectores puedan ser asimilados a las Industrias Culturales, como hemos argumentado anteriormente (ver Bustamante, 2011). En primer lugar, porque al contrario que aquellas no se dedican exclusivamente a la creación y transmisión de valores simbólicos, sino que resultan subordinados permanentemente a otros objetivos pragmáticos comerciales (la venta de una marca, de un producto o servicio) y delimitados en sus posibilidades creativas por el valor utilitario (simbolizados por el *briefing*), como señalan los propios análisis de KEA. Además, considerar a la Publicidad como una "Industria cultural total" (Rodríguez, 2010) o una "Industria Cultural transversal", como han propuesto algunos estudios, significaría retrotraer a las I.C. a su declinación abusiva en singular, confundiendo actividades muy diversas, y unificando de nuevo dinámicas entre sectores (materias de expresión, aparatos de reproducción, demandas y usos específicos) que la investigación ha aprendido fructíferamente a distinguir desde hace décadas.

Ni la Publicidad ni el Diseño, en términos genéricos, cumplen tampoco las condiciones básicas de autonomía que delimitan la singularidad de cada rama de las I.C., desde su innovación original tecnológica adaptada a la reproducción de prototipos simbólicos, hasta la conformación de una demanda y un modelo de negocio independientes, por mucho que se interrelacionen entre sí y mantengan tendencias comunes. Aunque la Publicidad sea también una productora masiva de contenidos simbólicos específicos para los distintos medios y soportes (la prensa, la radio, la televisión o, ahora, Internet) e incluso alcance un todavía minoritario estatuto de autonomía en sus canales por marcas en Internet, sin parasitar a otros contenidos no comerciales.

En cambio, sería absurdo negar la enorme importancia económica moderna de la Publicidad y el Diseño, mucho mayor que la de muchas Industrias Culturales. La primera, como financiera esencial de los medios de comunicación masivos e incluso cada vez más de casi todos los contenidos culturales digitales; el diseño, por su aportación de valor añadido a innumerables actividades económicas de nuestro tiempo. Pero justamente esa omnipresencia económica exige ser exquisitamente cuidadosos en la metodología de evaluación de su peso en la economía: diferenciando por ejemplo, en la publicidad entre sus diferentes soportes y actividades, fijándose sobre todo en el papel de la creatividad publicitaria, procurando no caer en la doble contabilidad de recursos ya cuantificados en los medios masivos, separando por ejemplo la comunicación interpersonal (como el telemarketing); y en el caso del diseño, con actividades comunes con la anterior (por ejemplo, en el diseño gráfico), sería preciso medir exclusivamente su valor añadido sobre los procesos industriales y mercantiles, diferenciándolos estrictamente de estos últimos, y evitando toda exageración equivocada de su peso en el PIB.

Sobre todo, más que sus magnitudes macroeconómicas, importaría estudiar su funcionamiento, caldo de cultivo, estructuras, agentes, relaciones entre creadores y condicionamientos prácticos, su desarrollo o atraso en cada país europeo, sus dependencias del exterior, sus fortalezas y debilidades en suma en Europa. A título de ejemplo, mientras que

en el discurso europeo las ICR se confunden con las PYMES y los pequeños emprendedores, sabemos bien que la publicidad se concentra hoy en enormes macrogrupos globales, en su mayor parte con pocas raíces empresariales autónomas en Europa; y que el Diseño, al contrario de su mitología, aparece cada vez más también como obra preferente de las multinacionales y de grandes unidades de innovación[6]. Calcular en estas ramas el déficit comercial europeo -como se ha hecho en el cine y la televisión- y en consecuencia el beneficio y el empleo "exportado" a otros países- no sería en este contexto un ejercicio fútil, sino una base de realismo y una importante herramienta más para trazar planes de actuación.

Cifras de la Economía de la Cultura:

Europa:

Según el Informe KEA de 2006, la economía de la cultura y la creatividad sumaba, en la U.E. de 2003, 654.000 millones de euros de facturación, es decir, un 2,6 % del PIB, pero además había mostrado en el quinquenio anterior tasas de crecimiento muy elevadas, del 19,7 % en total, llegando a acumular en el ejercicio citado 5,8 millones de empleos (un 3,1 % del total de la U.E.) (KEA, 2006, *The Economy of Culture in Europe*).

España:

Según las Cuentas Satélite de la Cultura en España (CSCE, así llamadas porque se nutren de las Cuentas Nacionales de España o CNE), las actividades culturales aportaban al PIB en 2009 un total de 29.753 ME (con un crecimiento del 4 % anual desde 2000 a 2009), es decir, que suponían un 2,8 % del PIB español total en 2009. Se reseñaba sin embargo que en estas actividades, el MC contabilizaba ya el valor de aparatos de reproducción e industrias auxiliares que se salen de un concepto estricto de valor de las actividades simbólicas.

Las estadísticas del Ministerio de Cultura suelen incluir, de forma separada y agregada, la evaluación de las actividades de propiedad intelectual (precisando que estas se refieren también a informática y publicidad que, advierte, "en principio, no deberían considerarse estrictamente culturales" (…) pero cuyo conocimiento resulta esencial para comprender el conjunto del sector creativo". Pues bien, sumando estas actividades a las estrictamente culturales, las CSCE estimaban una aportación al PIB de 37.775 ME en 2009 (con crecimiento medio de 4 % anual desde 2000), es decir, un 3,6 % del total del PIB.

Aunque la informática sólo se ha incluido en las actividades "creativas" en escasos estudios internacionales de muy laxa definición, según las CSCE, todas estas actividades sumarían un porcentaje del PIB superior a la energía e incluso a sectores tradicionales como el de agricultura, ganadería y pesca. Y esta visión de conjunto se completa señalando el número de empresas españolas dedicadas a estas actividades, 102.945 (2009) y el empleo total, 544.800 personas (ídem).

Las Políticas culturales y de comunicación

Los debates sobre estos conceptos y sus matices no se limitan sólo al campo académico o teórico, sino que tienen fuertes consecuencias prácticas: la evolución de las Industrias Culturales durante su ya relativamente larga historia está directamente vinculada a las acciones del Estado desde su nacimiento. Las censuras y controles, la apertura paulatina a la iniciativa privada (como en la prensa o, más tarde, en la radio y la televisión), la gestión directa de algunas de ellas, la compra como gran cliente de productos culturales, el tratamiento fiscal (el IVA "cultural", tan discutido en estos tiempos, por ejemplo), etc., evidencian este hecho capital. Sin embargo, en términos modernos, estas actuaciones se han englobado con los nombres, con frecuencia desgraciadamente separados en el análisis, de Políticas Culturales y Políticas de Comunicación.

En realidad, la conceptualización y desarrollo de ambas han marchado en paralelo en la historia reciente. Y hasta los años setenta e incluso ochenta se pensaba en unas u otras como entidades totales y coherentes: "conjunto de medidas, explícitas, consecuentes, duraderas que tienen como objetivo…" (BUSTAMANTE, 1985). Las frustraciones y desilusiones de aquella época han colaborado a hacer más modestos los análisis y las definiciones y a fijar la atención no sólo en el Estado central, sino también en sus escalones regionales y locales; al tiempo, se ha ido diferenciando esas políticas públicas, en las que se englobarían también las llevadas a cabo desde la sociedad civil (asociaciones de todo tipo, tercer sector), de las políticas privadas que sin duda ejercen los grandes grupos empresariales de las I.C. Ciñéndonos por el momento a las políticas públicas (pero no sólo centrales) podríamos fijar las políticas culturales y de comunicación, en un sentido amplio y pragmático, como "las acciones y omi-

siones de las instancias estatales de todo tipo que, de acuerdo a las concepciones y legitimaciones de cada sociedad y cada tiempo histórico, determinan u orientan los destinos de la creación, la producción, difusión y consumo de los productos culturales y comunicativos". El empleo sistemático del plural apunta también a esa concepción amplia y flexible que no exige a priori un plan totalizador y coherente.

Muchos autores han rastreado desde hace siglos los comienzos de estas políticas, y han encontrado siempre acciones culturales y comunicativas desde el poder (como el mecenazgo de reyes, nobles, papas y cardenales), porque hablar de sociedad es ya hablar necesariamente de cultura y de comunicación y de relaciones de ambas con la política. Sin embargo, el recuerdo de tales antecedentes no deja de ser una ucronía, en cuanto lectura desde nuestro tiempo de acontecimientos que nada tienen que ver con las circunstancias y concepciones actuales, y que se remontan a tiempos anteriores a la conformación de los Estados-nación y de la cultura moderna.

En su sentido moderno, el concepto mismo nace en efecto tras la Segunda Guerra Mundial, insertada en lo que se ha llamado *Welfare State*, es decir en el seno de las prácticas keynesianas sobre la economía y la sociedad. El Estado de Bienestar o Estado-Providencia, además de una intervención sistemática para orientar el mercado, no incluía en efecto sólo la protección de la población ante las contingencias de la salud, la edad o el empleo, sino también una presencia activa en terrenos culturales como la educación, la cultura y los medios de comunicación, (incluyendo el acceso igualitario a las redes de comunicación, ferrocarriles, telecomunicaciones, correos, etc.) sin los cuales el mito fundador de la democracia, la igualdad de oportunidades –siquiera fuera teórica- carecía de sentido (CALABRESE, BURGELMANN, 1999). Estas finalidades no están exentas, inevitablemente, de objetivos de actuación sobre las estructuras industriales: las políticas del audiovisual por ejemplo, inicialmente orientadas al proteccionismo respecto de la amenaza exterior (estadounidense) se dirigieron más claramente después, sin abandonar este fin, hacia la protección del sector de sí mismo, de sus desequilibrios y sus tendencias espontáneas de mercado, para asegurar su re-producción armónica (entre el cine y la televisión, entre la producción y la difusión,…). Pero incluso en esta derivación económica podían alegarse principios de bienestar social como la capacidad de elección del ciudadano, el mantenimiento de la identidad cultural, etc.

Con estos antecedentes, el análisis de las tipologías mismas acerca de las políticas culturales y comunicativas, muestran de forma significativa sus notables transformaciones históricas.

Perspectivas ideológicas:

- Desde el pensamiento liberal, la intervención estatal en esos campos respondía a los fallos de la dinámica normal del mercado en el campo de los bienes públicos, del monopolio natural o de actividades como la educación cuyos beneficios para la reproducción social sólo eran visibles en el medio-largo plazo. La buscada subsidiariedad estatal respecto al mercado estaba en la base de esos planteamientos, que encaja con el fomento del mecenazgo privado radicado en las grandes empresas y fundaciones.

- Para el pensamiento socialdemócrata, las políticas culturales (y de educación o comunicación) cumplían un papel más amplio y autónomo, el de asegurar la igualdad de condiciones de partida a todos los ciudadanos como base de la competencia y de la participación democrática, que el mercado nunca podría garantizar por su propia lógica.

Aunque tales opciones distinguen todavía generalmente a los programas neoliberales y derechistas de los socialdemócratas o de izquierda en general, parece evidente que la nitidez de fronteras entre ambas perspectivas está lejos de ser hoy absoluta, y que los programas de muchos partidos socialistas se ha teñido cada vez más de criterios económicos e incluso economicistas (con olvido de la cara social de la cultura). Se ha ido pasando así, en palabras del antropólogo cultural estadounidense Georg Yúdice, de la cultura como derecho (de acceso universal a una cultura diversa y de calidad) a la cultura como "recurso" económico (para los beneficios, el crecimiento y el empleo), cada vez más preponderante (YÚDICE, 2002).

Papel del Estado:

Por una u otra vía, se desplegaron en Europa, pero también en los Estados Unidos y otros muchos países de desarrollo avanzado o intermedio, una serie de acciones que podemos englobar en tres grandes roles del Estado:

- El Estado-Gestor de la producción y difusión de productos culturales y comunicativos, en monopolio (radiotelevisión por ejemplo) o en competencia.

- El Estado-Incitador de las actividades del mercado o de la sociedad civil, no sólo por ayudas directas e indirectas

contabilizables en dinero, sino también por su rol destacado en la creación de representaciones sociales (LACROIX, TREMBLAY, MIÈGE, 1994) que coadyuvaban a generar la demanda.

- El Estado-Regulador o árbitro para fijar las condiciones de actuación de los agentes sociales de forma directa o, cada vez más, indirecta, a través de autoridades autónomas en cada campo.

Pero, aunque los Estados han tendido, en términos generales, a deslizarse desde la gestión y producción directa de los servicios a la incitación y, sobre todo a la regulación externa como "árbitros", la mayor parte de los países se caracteriza hoy por combinaciones diversas de estas funciones, dosificadas según las historias, mentalidades y resistencias de cada país.

En paralelo a esta tipología, se han distinguido otras clasificaciones interesantes de políticas culturales, cuya mayor o menor aplicación hoy evidencia la dimensión y el sentido de los cambios:

Estructuras culturales estatales:

En función de la organización estatal responsable de esas políticas se ha diferenciado repetidamente (BONNET, DUEÑAS, PORTEL, 1992; BENHAMOU, 1996) al modelo francés, centralizado sobre organismos especializados en la cultura y la comunicación (el Ministerio de Cultura especialmente, creado formalmente en 1959 con André Malraux) del anglosajón, en donde realmente evidencian diferencias notables entre el caso británico, marcado por una concepción elitista de las *arts* y organizado con fuerte financiación pública pero organismos independientes (los "Quangos"), y el estadounidense que no cuaja hasta los años 60 (con el National Endowment for the Art and for the Humanities o NEA), y se asienta rápidamente sobre un eje central: la incitación a la inversión y el capital privados (mecenazgo) por medio de deducciones fiscales. Pero, aunque estos modelos iniciales se mantienen en buena medida en esos países fundadores, la mayor parte de los Estados practican en los últimos años mixturas diversas de la iniciativa estatal y de la privada, con tendencia ciertamente a un mayor protagonismo de las empresas y fundaciones privadas, cuyas dinámicas lideran crecientemente las estrategias y los objetivos con su extremo radical en la situación estadounidense.

En relación también a la estructura general de los Estados puede distinguirse entre:

- Políticas centralizadas: en la capital del Estado, como han sido tradicionalmente los casos de Francia pero también del Reino Unido.

- Políticas descentralizadas: en países federales como Alemania, en primer lugar, pero también los USA e incluso, por su reparto de presupuestos públicos, en España, en donde las Comunidades Autónomas y los grandes municipios sostenían el 82-85 % del gasto estatal en cultura.

Modelos comunicativos de la política cultural: Otra tipología clásica está basada sobre el modelo cultural y comunicativo implícito en la política cultural (VIDAL BENEYTO, 1981; ZALLO, 1995), y viene marcada desde los años cincuenta por una visión pasiva de la "democratización" cultural según la cual bastaba con la difusión de las creaciones más excelsas para asegurar una elevación cultural del conjunto de la población; desde los años 70 se abre paso, en Francia muy especialmente, una filosofía más activa de "democracia cultural", en la que la política se basa sobre la participación en la creación y la recepción como única vía de apropiación y asimilación de la cultura por los ciudadanos (en consonancia con una teoría del receptor activo). Sin embargo, basta analizar los principios y objetivos oficialmente enunciados de las políticas culturales en los países desarrollados para advertir que ambas concepciones coexisten todavía, e incluso se mezclan en conjuntos escasamente coherentes para legitimar y orientar las acciones públicas.

Políticas Culturales o Políticas Industriales:

Finalmente, no deja de tener interés la atención puesta por algunos expertos en los escalones concretos de cada sector cultural sobre los que se ejerce prioritariamente la acción estatal, aunque los fines conjuntos sigan siendo la preservación de la identidad cultural o la reproducción equilibrada del sistema. Así, en un estudio realizado sobre las políticas culturales en 13 países del Consejo de Europa se descubría que el "centro de gravedad" de esta intervención era el estadio de la producción, mientras que resultaba escasamente practicada en la promoción o la transmisión de esos productos (ROUET, 1989). Sin embargo, es fácil advertir, en la última década especialmente, que las políticas nacionales y regionales se han orientado crecientemente hacia la distri-

bución, la promoción y la venta, en paralelo a la hegemonía clara del "valle" en los sectores culturales y comunicativos y que en la producción misma han premiado a los criterios "objetivos" de ventas, también en correspondencia con esa filosofía dominante de primar el éxito refrendado por el mercado. A cambio, se marginaban las ayudas a los creadores (operas primas, obras innovadoras, productores emergentes…) y a los consumidores.

Esta prima al éxito en el mercado para administrar las ayudas estatales resulta evidentemente más tributaria de la política industrial que de una política cultural cuyo principio básico –el apoyo a la creatividad y al pluralismo, la compensación de las fallas del mercado– queda desvirtuado en buena medida.

Pero la huella de los objetivos de las políticas públicas se puede seguir también muchas veces en las herramientas puestas en marcha para desarrollarlas: las subvenciones a fondo perdido caracterizan con frecuencia a una política cultural, mientras que los avales financieros o los préstamos reembolsables son más típicos de las políticas de sesgo económico claro.

Contradicciones de la desregulación

Atravesando todas las tipologías, nos encontramos desde los años setenta y ochenta con un proceso de transformaciones ligadas a la crisis fiscal e ideológica del Estado de Bienestar, que se proyecta en la cultura y la comunicación sobre múltiples críticas a la intervención del Estado (burocratización e ineficacia, dirigismo, alteración de la libre competencia…), pero cuyo alcance va mucho más allá.

De una parte, cada uno de los roles del Estado y sus modalidades (monopolio o competencia, actuaciones directas o indirectas, estatalistas o mediadas por organismos independientes,…) así como su peso relativo y sus interrelaciones han ido evolucionando en cada sociedad, con tendencias relativamente comunes aunque destaquen peculiaridades nacionales mantenidas hasta la actualidad. Así lo evidencia simbólicamente el deterioro general del concepto y la práctica del servicio público en la cultura y la comunicación, basados en la universalidad del servicio y la perecuación tarifaria o subvención cruzada (mercados ricos subvencionan a mercados pobres, como en las telecomunicaciones o en el correo, o la televisión), y sometidos a la gestión directa y monopolista en la Europa Occidental o al oligopolio de licencias sobre la base de la "utilidad pública" en los Estados Unidos (TREMBLAY, 1988); porque ambos modelos han derivado en paralelo hacia el ambiguo concepto del "servicio universal", dominado más por la idea de accesibilidad y conectibilidad de las redes que por la real asequibilidad a los usuarios. En todo caso, y en líneas generales, la intervención estatal ha ido perdiendo peso como operador o gestor directo (sometido siempre ya a la competencia público-privada como en la radiodifusión), con tendencia a destacar su papel arbitral y a disminuir incluso su rol como instrumento de fomento.

Con la expansión mercantil de las industrias culturales, se ha visto también cómo los Estados agudizaban las contradicciones entre unas políticas "conservacionistas", ligadas a los sectores culturales clásicos y el abandono al albur de la competencia mercantil a las industrias culturales de mayor repercusión social; o dicho de otra forma: el Estado se hacía cargo del pasado mientras dejaba el futuro al mercado (MARTÍN BARBERO, 2002). En el campo de las industrias culturales mismas, se acentuaron las paradojas de una legitimación social peculiar que amparaba la protección de algunos sectores en tanto cultura culta (como el cine) mientras dejaba a otros (el disco siempre, el libro en ocasiones), a la suerte del mercado, o que valoraba segmentos de la cultura como espacio público protegido de la presión comercial mientras abandonaba al proceso de concentración privado el destino de la prensa escrita, la radio y la televisión. Concepciones anquilosadas y arcaicas muchas veces frente a las grandes transformaciones de las I.C. que han impedido en muchos países, por ejemplo, responder al desafío de la integración entre sectores, especialmente en la hilera *(filière)* audiovisual, protegiendo generalmente el cine para olvidar el camino del largometraje o la debilidad de la producción audiovisual en general en el vídeo o la televisión (BUSTAMANTE, 1994).

El Estado "comunicacional" y ariete del mercado:

Incluso en el simbólico caso francés, ejemplo habitual de una política cultural sistemática y exhaustiva, se ha destacado sus incoherencias mantenidas en el apoyo a cada sector (ROUET, 1997), sus ineficacias sobre objetivos explícitos (como el freno a la concentración de la prensa (FLOC, SOMME, 2000), e incluso la sustitución desde finales de los años 80 del Estado Cultural por el "Estado Comunicacional", en donde las grandes operaciones comunicativas (los centenarios magnificentes, las grandes fêtes de la música, del cine o del libro) están destinadas, más que a impulsar la difusión de la cultura, a enmasca-

rar la creciente merma de recursos y la incoherencia en los objetivos del proyecto cultural o su ausencia misma (GRAZIANI, 2000).

Pero esas conclusiones de "política de escaparate" pueden, con muchas más razones y pruebas empíricas, predicarse de la política cultural de otros países (la lucha por las exposiciones universales o las Olimpíadas, o por las "capitales culturales europeas) especialmente en aquellas sociedades de menor tradición de políticas culturales como España, en donde a los grandes festejos de los gobiernos socialistas (centenario del "descubrimiento" de América, ferias de mostración de las nuevas tecnologías, o "Ferias internacionales") han sucedido los centenarios reales de los Gobiernos de la derecha (de Felipe II a Carlos I, y a los Reyes Católicos) como instrumentos para una reedición inventada de la historia y la identidad nacional. De la misma forma, en los últimos tiempos, la oleada de creación de grandes museos o "ciudades", de la ciencia, la imagen., el arte…, no parecen atender tanto a colmar la insuficiencia de infraestructuras artísticas o culturales como a la competencia descarnada entre las "marcas" de ciudades y regiones, con olvido muchas veces de los "contenidos culturales" necesarios para que esos artefactos tuvieran atractivo alguno.

Más aún, las acciones del Estado, con cada vez menos recursos destinados a estos fines, tienden a abrir caminos a la mercantilización de la cultura, e incluso se impregnan en su propia actuación directa de la dinámica del mercado, por la vía de la racionalización de costes y rentabilidades (ZALLO, 1995). Además, con el crecimiento del peso económico de estos sectores y su papel puntero en la generación de empleo, muchas de las acciones de política cultural y comunicativa se tiñen de política industrial, e incluso se transmutan exclusivamente en este último campo, abandonando el fomento de la creatividad y de la innovación, no rentables en el corto plazo.

Lo curioso es que todo este proceso de cambios se ha dado en paralelo a la emergencia de las políticas y del desarrollo cultural en la agenda internacional, marcada por grandes reuniones internacionales y por sus repetidas declaraciones instando a los Gobiernos a adoptar medidas "para luchar por la democratización de la cultura por caminos o políticas que aseguren el derecho a la cultura y garanticen la participación de la sociedad en sus beneficios sin restricciones" (MOHAMMADI, 1997).

En suma, los años finales del Siglo XX han mostrado en todos los países y a nivel internacional una desorientación pronunciada de las políticas culturales y de comunicación que, sin descartar muchas veces desviaciones partidistas o de control político, realizan confusas mezclas cambiantes entre objetivos culturales y comunicativos supervivientes del pasado con políticas económicas e industriales. Una triple dinámica en muchos casos que plantea consecuencias contraproducentes desde cada perspectiva, evidenciando las dificultades en ascenso del Estado para entender y gestionar las complejas relaciones establecidas en el mundo contemporáneo entre cultura, economía y democracia. Proceso de ambigüedades y contradicciones que no es ciertamente ajeno a la globalización económica y a sus proyecciones políticas sobre el ámbito de la cultura, y que puede predicarse asimismo de las políticas emprendidas en ese contexto por los organismos de integración regional como evidencian las políticas de la Unión Europea sobre la Sociedad de la Información desde 1994 (BUSTAMANTE, 1999).

NOTAS

(1) "A diferencia de los trabajadores de otras industrias, los artistas no son intermediarios entre materias primas y productos acabados. Sus actividades son, por sí mismas, el producto que se consume".

(2) Como señalábamos recientemente, una parte de la cultura tradicional que se ha mantenido a lo largo de los siglos sobre soportes relativamente estables (pintura, escultura, teatro, danza) "que aunque integrados crecientemente, como no podía ser menos, en la dinámica del mercado se resisten sin embargo a la industrialización por la naturaleza de su disfrute e intercambio, estrechamente ligados al valor el original único" (BUSTAMANTE, 2002: 31). De todas formas, también hay confusiones e interrogantes en la acotación de esta cultura tradicional, en la que algunos incluyen el deporte de masas, luego paralelamente industrializada en los medios. A título de ejemplo especial, un diario de referencia como El País de España incluye sus crónicas taurinas, desde su remodelación formal en 2007, bajo el cintillo de "Cultura".

(3) Ramón Zallo catalogó a la industria como "grupo de productores que obtienen un mismo producto a partir de procesos de producción comparables" (ZALLO, 1988a: 31); y definió a las ramas con rasgos diferenciadores claros: una tecnología dominante inserta en un tipo de producto espe-

cífico, un tipo o serie de productos creativos específicos, un modo de financiación, unos mismos mercados así como una práctica social (ZALLO, 1988a: 70). Y Herscovici define a la rama como actividad "que reagrupa unidades de producción relevantes de una misma actividad realizando el mismo tipo de productos". Señala asimismo cómo el concepto de rama tiene en cuenta la particularidad de cada producto cultural y la especificidad de sus procesos de producción (HERSCOVICI, 1994: 25).

(4) Ramón Zallo ya afirmaba en un libro pionero, al incluir a la publicidad como un capítulo, que no se trataba de una industria cultural, y que sólo una parte de la actividad de las agencias publicitarias se integraba en las I.C.: la elaboración de mensajes publicitarios (ZALLO, 1988a: 39-40).

(5) Sobre el diseño, pueden verse autores como Vilém Flusser (1999, 2004), o publicaciones como los Cuadernos de Diseño del Istituto Europeo di Design (Edición de Francisco Jarauta), de 2004, 2006 y 2009 (números 1-2-3). Sobre la publicidad, puede verse, en relación con la cultura, Corredor (2011).

(6) Ver por ejemplo, para el caso español el pionero estudio de la Federación de Entidades de Promoción del Diseño (FEEEPD), *El diseño en España. Estudio estratégico* (2001).

BIBLIOGRAFIA

ACHILLE, Y. (1997). "Marchandisation des Industries Culturelles et dévéloppement d´une reproculture". *Sciences de la Société,* nº 40.

ADORNO, T., HORKHEIMER, M. (1994). *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid.

BAUMOL, W. J., BOWEN, W.G. (1966) *Performings Arts: The Economic Dilemma*, The MIT Press, Nueva York.

BECERRA, M. (2001). "Cincuenta años de concentración de medios en América Latina: Del patriarcado artesanal a la valorización en escala" en F. Quirós y F. Sierra, *Crítica de la Economía Política de la Comunicación y la Cultura. Comunicación, globalización y democracia*, Ed. Comunicación Social, Sevilla, 2001.

BENHAMOU, F. (1996). *L´économie de la culture*, La Découverte, Paris.

BENJAMIN, W., 1937. "El arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos interrumpidos*, Taurus, Buenos Aires, (edición de 1989).

BONET, L.; DUEÑAS, M.; PORTELL, R. (Coords.) (1992). *El sector cultural en España ante el proceso de integración europea*, Ministerio de Cultura, Madrid.

BOURDIEU, P. (1992). *Les règles de l´art*, Seuil, Paris.

BOURDIEU, P., DARTEL, A. (2003). *El amor al arte. Los museos europeos y su público*, Paidós, Barcelona.

BRAUN, E., LAVANGA, M. (2007). *An internacional Comparative Quick Scan of Nacional Policies for Creative Industries*, EURICUR. Erasmus University, Rotterdam.

BRECHT, B. (1932). *Teorías de la Radio (1927-1932)* en EPTIC, 2003, Rio de Janeiro.

BRETON, P. (1995). *L´utopie de la Communication*, La Découverte, Paris.

BUSTAMANTE, E. (1985). "Políticas de comunicación, un reto actual" en M. Moragas, *Sociología de la Comunicación de masas*, Gustavo Gili, Barcelona.

BUSTAMANTE, E. (1994). "Audiovisual integrado, política global". *Diálogos,* nº 39.

BUSTAMANTE, E. (1999). *La televisión económica*, Gedisa, Barcelona.

BUSTAMANTE, E. (2002). "El reinado de las utopías conservadoras". *TRAM(p)AS*, año I, nº 4.

BUSTAMANTE, E. (Coord.) (2002). *Comunicación y Cultura en la Era Digital. Industrias, mercados y diversidad en España,* Gedisa, Barcelona. (Reedición actualizada en 2004).

BUSTAMANTE, E., (Coord.) (2003). *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación. Las industrias culturales en la era digital*, Gedisa, Barcelona.

BUSTAMANTE, E. (Coord.) (2011). *Industrias Creativas. Amenazas sobre la cultura digital*, Gedisa, Barcelona.

BUSTAMANTE, E. (2013). *Historia de la Radio y la Televisión en España*, Gedisa, Barcelona.

BUSTAMANTE, E., MIGUEL, J.C. (2005). "Los grupos de comunicación iberoamericanos a la hora de la convergencia". *Diálogos de Comunicación,* nº 72.

BUSTAMANTE, E., ZALLO, R. (Eds.) (1988). *Las Industrias Culturales en España*, Akal, Madrid.

CALABRESE, BURGELMANN (Eds.) (1999). *Communication, citizenship and rethinking the limits of the Welfare State*, Rowman & Littelfield, Maryland.

CORREDOR, P. (2011). "La publicidad y las industrias culturales audiovisuales. Una nueva relación entre publicidad y cultura" en E. Bustamante (coord.), *Las Industrias Culturales Audiovisuales e Internet*, IDECO, La Laguna.

CRUSANFÓN, C. (2012). *La nueva era mediática: las claves del escenario global*, Bosch, Barcelona.

ECO, U. (1981). *Apocalípticos e integrados*, Lumen, Barcelona.

FARCHY, J. (1999). *La fin de l´exception culturelle?*, CNRS, Paris.

FLICHY, P. (1980). *Les industries de l´imaginaire*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble.

FLICHY, P. (1991). *Une histoire de la Communications moderne*, La Découverte, Paris.

FLICHY, P. (1995). *L´innovation technique*, La Découverte, Paris.

FLOC, P., SOMME, N. (2000). *Economie de la presse*, La Découverte, Paris.

FLUSSER, V. (1999). *The shape of things. A Philosophy of Design*, London, Reaktion Books.

FLUSSER, V. (2004). *La Cultura dei Media*, Mondadori, Milano.

FREI, B. (2000). *La economía del arte*, La Caixa, Barcelona.

GARCÍA CANCLINI, N. (1999). *La globalización imaginada*, Paidós, Buenos Aires.

GARCÍA CANCLINI, N. (2004). *Diferentes, desiguales, desconectados. Mapas de la interculturalidad*, Gedisa, Barcelona.

GRAZIANI, S. (2000). *La Communications culturelle de l´Etat,* PUF, Paris.

HERMANN, E. S., McCHESNEY, R.W. (1997). *Los medios globales*, Cátedra, Barcelona.

HERSCOVICI, (1994). *Économie de la Culture et de la Communication*, L´Harmattan, Paris.

HUET, A., ION, J., LEFEBVRE, A., MIÈGE, B., PERON, R. (1978). *Capitalisme et Industries Culturelles*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble.

KEA (2006). *The Economy of Culture in Europe*, UE. Dirección General de Educación y Cultura, Bruselas.

LACROIX, J. G., TREMBLAY, G., MIEGE, B. (1994). *De la télématique aux autoroutes électroniques,* Presses de l´Université de Québec, Montréal.

McBRIDE, S. (Dir.) (1980). *Un solo mundo, voces múltiples*, FCE/UNESCO, México.

MARTÍN BARBERO, J. (1989). "Comunicación y culturas, unas relaciones complejas". *Télos,* nº 19.

MARTÍN BARBERO, J. (1997). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Gustavo Gili, Barcelona.

MARTÍN BARBERO, J. (2002). *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura,* FCE, Santiago de Chile.

MARTIN BARBERO, J. (2006). "Políticas de interculturalidad". *Oficios terrestres*, año XII, nº 18.

MARSTRINI, G., BECERRA, M. (2000) en F. Quirós, F., F. Sierra, *Crítica de la Economía Política de la Comunicación y la Cultura. Comunicación, globalización y democracia*, Ed. Comunicación Social, Sevilla.

MASTRINI, G., BECERRA, M. (2006). *Periodistas y magnates. Estructura y concentración de las industrias culturales en América Latina*, Prometeo, Buenos Aires.

MATTELART, A. (1995). *La invención de la comunicación*, Bosch, Barcelona.

MATTELART, A. (2006). *Diversidad cultural y mundialización*, Paidós, Barcelona.

MATTELART, A. (2000). *Historia de la utopía planetaria*, Paidós, Barcelona.

McCHESNEY, R. W. (2002). "El papel de los medios y la industria de la información en un mundo globalizado" en J. Vidal Beneyto (Ed.), *La Ventana Global*, Taurus, Madrid.

MIÈGE, B. (1999). "Producción cultural y pluralismo cultural" en VV.AA., *Informe mundial sobre la comunicación y la información,* Unesco/CINDOC, Madrid.

MIÈGE, B. (2000). *Les industries de contenu face á l´ordre informationnel,* PUG, Grenoble.

MOHAMMADI, A. (1997). *Internationnal Communication & Globalisation*, Sage, Londres.

MUSSO, P. (1997). *La religion du monde industriel, analyse de la pensée de Saint-Simon*, Éditions de l'Aube, La Tour d'Aigues.

PIEDRAS, E. (2003). *Industrias Culturales en México*. Disponible en: http://www:gestioncultural.org/es/pdf/EPiedras- pdf

PIEMME, J. M. (1974). *La televisión, un medio en cuestión*, Fontanella, Barcelona.

PROULX, S. (1992). "De l´utopie sociale à l´idéologie de la Communications". *Médias Pouvoir*, nº 63.

RODRÍGUEZ, R. (2010). "De industrias culturales a industrias del ocio y creativas: Los límites del campo cultural". *Comunicar*, nº 36.

ROUET, E. (1997). "Industries culturelles et attention publique". *Sciences de la Société*, nº 40.

SANCHEZ RUIZ, E. (2006). *Industrias Culturales, Diversidad y Pluralismo.*

SCHLESINGER, P. (2008). "Creativity: from discourse to doctrine". *Revista e-compos* (www.compos.org.br)

SFEZ, L. (1988). *Critique de la Communications*, Seuil, Paris.

THROSBY, D. (2011). *Economía y Cultura,* Cambridge University Press, Madrid.

TOWSE, R. (Ed.) (2005). *Manual de Economía de la Cultura*, Fundación Autor, Madrid.

TREMBLAY, G., 1988. "La noción de servicio público". *Telos,* nº 14.

UNCTAD. (2009). *Creative Economy. Repport 2008*, Naciones Unidas, Ginebra.

VIDAL BENEYTO, J. (1981). "Políticas culturales y democracia". *Le Monde Diplomatique*. Abril.

VOGEL, H. (1994). *Entertaiment Industry Economics*, Cambridge University Press, Cambridge (primera edición 1986).

VV.AA. (1982). *El futuro de la cultura en juego*, FCE, México.

WILLIAMS, R. (1982). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Paidós, Barcelona.

WILLIAMS, R. (1992). *Historia de la Comunicación Social.* Vol. 2, Bosch, Barcelona.

Yúdice, G., 2002. El recurso de la cultura. Gedisa. Barcelona.

YÚDICE, G. (2002). *Industrias Culturales: Diversidad cultural y desarrollo iberoamericano*, Rio de Janeiro.

ZALLO, R. (1988a). *Economía de la cultura*, Akal, Madrid.

ZALLO, R. (1988b). "La publicidad: Una industria transnacional" en E. Bustamante, R. Zallo (coords.), *Las Industrias Culturales en España*, Akal, Madrid.

ZALLO, R. (1995). *Industrias y políticas culturales en España y País Vasco*, Universidad del País Vasco, Bilbao.

ZALLO, R. (2013). *Estructuras de la comunicación y la cultura*, Gedisa, Barcelona.

http://dx.doi.org/10.25267/Periferica.2017.i18.08

monográfico

AUTOR
Teixeira Coelho.

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Especialista en Política Cultural, Director de Museos y Escritor. Instituto de Estudos Avançados, Universidade de São Paulo, Brasil.

TÍTULO
A moldura decisiva. Arte e tecnologia no século XXI.

CORREO-E
tcnetto@gmail.com

RESUMEN
En estos primeros años del siglo XXI está teniendo lugar uno de los cambios tecnológicos más profundos de la historia de la humanidad: estamos en el umbral de la creación de una inteligencia artificial capaz de superar la inteligencia humana y de convertir al hombre en un elemento secundario o insignificante de lo que suceda en la Tierra. En las páginas que siguen, se intentarán valorar los cambios que se producirán en el arte que, en principio, serán de igual magnitud.

PALABRAS CLAVE
Arte; tecnología; conceptualización; inteligencia artificial.

AUTHOR
Teixeira Coelho.

PROFESSIONAL AFFILIATION
Especialista en Política Cultural, Director de Museos y Escritor. Instituto de Estudos Avançados, Universidade de São Paulo, Brasil.

TITLE
A decisive framework. Art and technology in the 21st century.

E-MAIL
tcnetto@gmail.com

ABSTRACT
In these first few years of the 21st century, one of the biggest technological changes in the history of humanity is taking place: we are on the threshold of creating artificial intelligence which is capable of exceeding human intelligence and making humans secondary or insignificant to what happens on Earth. The following pages aim to assess the changes that will come about in Art which are expected to be of equal importance.

KEYWORDS
Art, technology, conceptualisation, artificial intelligence.

http://dx.doi.org/10.25267/Periferica.2017.i18.09

A moldura decisiva. Arte e tecnologia no século XXI

Teixeira Coelho

A arte muda com a tecnologia. E se a mudança na tecnologia for radical, a mudança na arte será radical. A tecnologia muda, de fato, o modo de formação das relações sociais e as representações dessas relações, entre elas a arte como representação privilegiada, que o homem e a sociedade desenvolvem. Essa é a conclusão inescapável de uma nota de rodapé inscrita por K. Marx no capítulo 15, "Maquinário e a indústria de larga- escala", de *O Capital*[1]. Nessa nota Marx observou que "a tecnologia revela o modo pelo qual o homem lida com a natureza, o processo de produção pelo qual sustenta sua vida e o modo de formação de suas relações sociais e as concepções mentais delas decorrentes." Em outras palavras, e extraindo as consequências dessa passagem de K. Marx, mudanças na tecnologia alteram as relações sociais e as representações delas decorrentes, entre elas as da cultura. E da arte. Neste início de século XXI, a mudança tecnológica é uma das mais profundas na história da humanidade, *provavelmente a mais profunda* uma vez que estamos no limiar da criação da inteligência artificial capaz de superar a do homem e de tornar o homem um componente secundário ou negligenciável do cenário da Terra. As mudanças na arte, em princípio, seriam de igual proporção.

E serão de proporção ainda maior na medida em que outros fatores já estão conduzindo a arte para essa nova configuração mesmo independentemente das mudanças tecnológicas, embora ao lado delas. Um só fenômeno raramente responde por uma funda alteração, embora possa ser determinante. A nova configuração a que me refiro é a da negação da arte, a do fim da arte como a conhecemos hoje, a de um novo estatuto para a arte.

A arte não existiu sempre do modo pelo qual foi conhecida a partir do século XVI e, de modo muito particular –porque nesse momento inaugurava-se a modernidade em arte como a conhecemos e praticamos--, desde as últimas quatro décadas do século XIX. E o fato de não ter a arte existido sempre na história da humanidade do modo como a conhecemos hoje significa não haver nada a indicar que continue a existir como tal por muito mais tempo além desta segunda década do século XXI (para ficar com um referente temporal mais estrito), isto é, na forma pela qual ficou conhecida a partir do período demarcado pelos anos 1863 (Manet, *Déjeuner sur l'herbe* e *Olympia*) e 1872 (Monet, *Impression soleil levant*). Os cento e cinquenta anos cobertos por esse intervalo

constituem de fato a duração típica de uma ideia nascida no século XIX no campo do pensamento filosófico ao qual a estética pertence: os casos de K. Marx e S. Freud – cujas propostas não passaram todas incólumes por esse período-- o demonstram suficientemente. Muitas nem chegaram a alcançar esse limite.

Ainda sem entrar diretamente no campo das inovações tecnológicas deste momento, o paradigma da arte como a conhecemos hoje, agora em xeque, compreende três princípios claros: autoria reconhecida e celebrada; contestação à própria ideia de arte e à sociedade; renovação constante dos princípios formais e de conteúdos admitidos. Fiquemos, de início, com o segundo deles –a arte como contestação à sociedade e à própria arte--, que me interessa aqui de modo central. A partir da segunda metade do século XIX a arte conquista aquilo que se torna conhecido como sua *autonomia*, resultado, não muito distante no tempo, das propostas do Iluminismo com as distinções e separações fundamentais por ele propostas para a modernidade ocidental: a separação entre Igreja e Estado, entre Igreja e ciência, entre Igreja e arte, entre moral e arte, entre moral e ciência, entre Estado e arte, entre Estado e ciência –- e as combinações variadas entre esses termos. O artista não mais tem de prestar serviços à Igreja e à aristocracia, não mais necessita pintar ou esculpir aquilo que interessa a outrem e pode desenvolver a arte que lhe agrada a ele mesmo, a *sua arte* como lhe agradar concebê-la. O Iluminismo libertou o artista no campo das ideias e das práticas de arte e um mercado mais ativo e mais amplo ofereceu-lhe uma liberdade econômica anteriormente conhecida por poucos. Seus temas não mais deveriam ser os definidos pela igreja, pela aristocracia, pelo Estado, nem mesmo pela burguesia. Não mais representações de santos, de reis e feitos militares. Não mais obrigatoriamente *elogiar* alguma coisa, não mais defender a causa ou a perspectiva do outro, de alguém que não ele mesmo, artista. A ideia de modernidade não pode tampouco ser entendida se for deixada de lado a rejeição do artista, do poeta, do crítico, do intelectual à própria modernidade, aos próprios traços da *nova vida*, entre eles uma cidade agitada (que causa o *spleen* de Baudelaire), suja e pouco amigável, uma burguesia pouco esclarecida e um modo de relacionar-se com o mundo a apresentar-se como o embrião do que o século seguinte veria desenvolver-se de modo exponencial até atingir o paroxismo da reificação consumista atual e da distorção dos efeitos de mundo e dos efeitos de discurso impulsionada pelas mal chamadas "redes sociais". Se a arte desse primeiro momento da modernidade não se ergue diretamente contra a sociedade, pelo menos decididamente lhe vira as costas, os exemplos são vários e incluem os principais nomes do período, Monet e Manet entre eles mas também Cézanne, Van Gogh, Gauguin, numa tendência que se intensifica à medida em que o século aproxima-se de seu fim simbólico e simbolicamente penetra no seguinte. Virar as costas à sociedade, se não ainda atacá-la diretamente em suas representações e seus valores (algo que será levado a cabo a partir dos primeiros anos do século XX com Picasso, Malevitch, os expressionistas alemães e outros), não significa ainda nem o fim da arte, nem sua dissolução (*Auflösung*) como sugerida por Hegel. A arte anterior poderia estar-se dissolvendo; mas a arte daquele momento de final de século XIX era tocada por um artista que considerava coisa do passado ficar preso a um conteúdo e um modo de representação predeterminados e que fazia de sua *ideia de arte* e de sua *prática de arte* um instrumento livre a operar de acordo com uma subjetividade agora com horizontes expandidos.

A arte a cultura

A ideia de cultura com que a política cultural irá lidar ao longo de todo o século XX e com a qual continua insistindo em lidar neste inicio de século XXI está também surgindo naquele mesmo período em que principia a modernidade da arte – e a obra emblemática dessa ideia de cultura, publicada em 1871, será *Primitive Culture*[2], de E.B.Tylor, com uma descrição de cultura a assombrar continuamente, desde então, o espírito de gestores culturais e ideólogos da cultura de todas as bandeiras: "considerada em seu sentido etnográfico amplo, [cultura] é o complexo que inclui o conhecimento, a crença, arte, moral, leis, costumes e qualquer outra capacidade e hábito adquiridos pelo homem em sua qualidade de membro da sociedade". Essa descrição, se não definição de cultura (que Tylor equipara à ideia de civilização, operação nada pacífica para a mentalidade alemã da época) coloca claramente a arte como integrando o campo da cultura enquanto produto do homem em sua perspectiva de membro da sociedade. A questão é que *exatamente nesse momento*, o artista estava abandonando sua condição de membro *daquela* sociedade e da "sua" sociedade para deslocar-se em direção a um outro território, um território autônomo de onde declarava não apenas sua independência frente à sociedade como uma guerra contra ela. E consigo levava a nova ideia de arte. O "épater le bourgeois" é apenas o sinal exterior e superficial de uma atitude muito mais profunda que buscava abalar o fundamento mesmo da ideia de arte e da ideia de sociedade. Ao contrário da cultura -cujo prin-

cípio ou razão de ser é aproximar o indivíduo da sociedade e torná-lo uno com a sociedade a tal ponto que amparar e confortar a sociedade é amparar e confortar e conformar o individuo e vice-versa-, a nova ideia de arte retira seu impulso da separação entre sociedade e individuo (e o artista é o individuo por excelência, idealmente o único indivíduo possível). Se a cultura acolhe o indivíduo, a arte irá desestabilizá-lo e rechaçá-lo. A ideia de um potente instrumento de integração como a cultura, que assim funciona na sociedade primitiva estudada por Tylor, irá interessar de modo particular ao Estado modern[3] que nasce praticamente no mesmo momento: a Itália surge como reino unificado exatamente naquele mesmo 1871, ano em que também a Alemanha igualmente se unifica. Ao Estado "que quer ser sempre Um" (J. L. GODARD) interessa uma cultura una que integre em si mesma todos os vetores e todos os valores, entre eles a arte – e a todos os ideólogos do Estado e da cultura, frequentemente fundidos numa única pessoa, é mais do que conveniente que também a arte junte-se a esse complexo e com ele funcione em uníssono. Por não ver na arte o objeto autônomo de estudo que a sensibilidade da época, ancorada no artista, propunha, escapou a Taylor que o mundo da arte já era outro quando publicou seu livro e os ideólogos do Estado e da cultura tampouco disso tinham conhecimento e interesse, orientados como estavam pela *cultura que* já tinha acontecido no passado[4] erro assumido de modo cada vez mais consciente e com trágicas consequências no futuro imediato e a longo prazo. A um Estado obcecado, por razões de sobrevivência, pela delimitação de suas fronteiras físicas e identitárias baseado no jogo maniqueísta do Nós x Eles –e que quer a todo custo ignorar a advertência poderosa de Claudio Magris segundo a qual as fronteiras sempre cobram seus tributos em sangue--, apenas podia interessar uma *arte integrada*, o que a arte não mais era e que cada vez mais deixaria de ser. A arte não dependia mais de instituições a ela externas. Outras instituições, por certo, com seu potencial para submeter a arte ao mesmo tempo em que, num jogo de paradoxos, lhe concedia maior campo de manobra, estavam surgindo, como a casa de leilões Christie's, fundada em 1766 mas que será um pilar do comércio internacional de arte baseado em Londres após a revolução francesa de 1789; e sua rival Sotheby's, existente desde 1744 e que assume sua forma negocial atual a partir de 1804. E foram essas instituições, em outras palavras *o mercado*, que permitiram à arte declarar sua independência conceitual e econômica frente à sociedade, que para a arte não era mais objeto de louvação porém de confrontação e ocasionalmente de repúdio e desprezo.

A partir desse momento adquire força a ideia de arte que dominará todo o século 20: pesquisa de novas formas, novos meios e novos conteúdos; contestação, libertação, inovação, invenção original; ampliação da esfera de presença do ser livre e independente, capaz de pensar por si mesmo (traço ao qual o movimento de Lutero, séculos antes, não é estranho). Esse intervalo, visto numa perspectiva ampla, cobriu os últimos cento e cinquenta anos. Em sentido estrito, o período áureo dessa tendência teve porém uma vida bem mais curta: entre 1911 e 1921, Malevitch, com seu *Quadro negro,* e Duchamp (*Roda de bicicleta, Fonte, Why not sneeze Rrose Sélavy?*) propunham aquilo que hoje se pode descrever como o *horizonte insuperável da arte contemporânea,* para parafrasear J.-P. Sartre em sua observação sobre o marxismo de sua época, um horizonte sob o qual se abriga a quase totalidade da arte atual dita de contestação; poucas formas novas, como a performance, vieram juntar-se a esse quadro de modo a alterá-lo de algum modo. Um quadro que a política cultural de ancoragem estatal, pretendendo falar *sobre* arte, *para* a arte e *pela* a arte, largamente ignorou, pretendendo que a arte continuava a ter as mesmas aspirações e funções da cultura[5].

Deixando de lado as tentativas de submeter a arte à vontade do Estado ou do Partido manifestadas na Rússia comunista, na Itália fascista, na Alemanha nazista e na China comunista de Mao em 1949 (e em tantos outros lugares o tempo todo), uma reação sistêmica visando reincorporar a arte à cultura fez-se sentir a partir do final da década de 50 no século XX, especialmente com a revolução cubana e, depois, com os movimentos esquerdistas marcados por momentos como os Hugo Chavez na Venezuela em 1999 e Lula no Brasil a partir de 2003. Muitas vezes por ignorância histórica, outras de modo intencional, doutrinas como as da identidade nacional rediviva; ou a da mais recente defesa de uma diversidade cultural que mal se distingue da noção de um complexo de identidades particulares e particularizadas; e a do politicamente correto, foram buscando levar novamente a arte para os trilhos da cultura -- e soou forte, como vem soando forte, o toque de finados da arte tal como a humanidade a conheceu a partir da segunda metade do século XIX.

Este novo ciclo de uma arte domesticada ou outra vez domesticável –e, por isso, de uma arte que derrapa sem controle na direção da cultura—fornece neste exato momento, segundo semestre de 2017, uma sequência de exemplos de sua força. Se no passado já se pretendeu menosprezar a obra de Ezra Pound, Céline ou Jorge Luis Borges por motivo da deriva menos ou mais acentuada desses autores para a direita, em contrapartida trágica ao que se fez com Eisenstein

(que teve comissários designados como "inspetores residentes" junto a suas produções com a função de evitar possíveis *desvios formalistas* por parte do cineasta em filmes como *Alexander Nevsky* e *Potemkin*, além de assegurar a imagem adequada de Stalin), as recentes manifestações contra realizadores cinematográficos como Roman Polanski e Louis C.K. querem levar ao apagamento puro e simples de suas obras (assim como levou *literalmente* ao apagamento do ator Kevin Spacey das cenas em que figurava no novo filme de Ridley Scott *All the Money in the World* a ser lançado em dezembro deste ano de 2017, em movimento análogo àquele que consistiu no apagamento da imagem fotográfica de desafetos da alta cúpula soviética ocasionalmente caídos em desgraça). A defesa da exibição dos filmes de Polanski na Cinemathèque de Paris feita em novembro de 2017 pela nova ministra da cultura da França, uma intelectual com atuação destacada à frente da prestigiosa editora Actes Sud, e pelo diretor de cinema Costa-Gravas, presidente da mesma Cinemathèque e com um impecável passado à esquerda do espectro político, não surtiram muito efeito. Mesmo se nenhum desses dois criadores cinematográficos, Polanski e Louis C.K., sejam autores de obras contestatárias a encaixar-se no paradigma da *arte contra a sociedade* (com exceção talvez do Polanski em início de carreira em filmes como *A faca na água*), o sinal de alerta está dado: obras *de arte* que de algum modo (mesmo se por identificação forçada entre criador e obra) alinhem-se como oposição a projetos *culturais* como os de identidade, diversidade, gênero e congêneres estão com os dias pelo menos temporariamente contados. E a situação é ilustrada, no caso do Brasil, por vários outros exemplos de radical intolerância contra obras de arte "perigosas" (por colocarem em cena preferências sexuais "heterodoxas" ou por imaginariamente conterem insultos a religiões) exibidas em museus que, de resto, nada de revolucionários têm. Mas, como se vê, o problema está longe de pertencer apenas aos países subdesenvolvidos.

Tudo é agora computável

O período em que a arte é novamente conduzida para os trilhos da cultura, pelo menos em certas regiões do mundo (mas, outra vez: não só nelas) e a partir do final do século XX, coincide com a nova realidade cultural proposta (já em fase de implantação) pelos novos meios tecnológicos representados pelos recursos de computação com sua panóplia de alternativas: *augmented reality*, realidade virtual, inteligência artificial, algoritmos, robôs e logo (como tudo faz crer) androides e replicantes como os que habitam ou assombram

Blade Runner 2049. Por trás da revolução cibernética, um par de ideias ocupa lugar central. Uma delas, a da programabilidade como princípio geral: tudo que pode ser representado pode ser computável porque programável. Uma segunda: a inteligência é uma questão de informação e a consciência também, de modo que informação e consciência são uma e mesma coisa e podem ser representadas, portanto computáveis e programáveis – com isso borrando-se do mapa (ou pretendendo fazê-lo) a distinção entre cérebro e espírito, que seria próprio apenas do ser humano. A ideia de inteligência como resultado da *interação* com o mundo, campo histórico próprio do artista em meio à modernidade, cede terreno ao conceito de inteligência como *programação* – e portanto, à ideia

da arte ela mesma como programação e como programação capaz de programar a si mesma (independentemente do ser humano) em consequência da automação exponencial. São cada vez mais frequentes os exemplos de programas de computação capazes de analisar, sem intervenção humana, movimentos sísmicos iminentes e lançar advertências sobre os perigos que se avizinham; ou esses outros programas capazes de comprar e vender ativos em bolsas ao redor do mundo, sem intervenção, análise e decisão humanas, e de redigir autonomamente informes econômicos ou, mesmo, críticas de arte e programas de governo. Não surpreende que computadores possam escrever programas de governo, tão pueris e informes eles se revelam em todas as margens do espectro ideológico; e críticas de arte, terreno no qual meia dúzia de ideias feitas dão conta de uma exposição, cabem bem no interior de um algoritmo, ainda mais num momento em que a crítica (de arte, de música, de literatura) perde cada vez mais espaço mesmo nas publicações mais "elitistas", para recorrer ao termo preferido das esquerdas e direitas populistas. Um professor do INSEAD francês relata ter desenvolvido um algoritmo que lhe permitiu publicar, sem intervenção humana, milhares de livros à venda na internet e que são indistinguíveis daqueles feitos pela inteligência humana ou o que dela resta: de resto, larga parte da literatura atual, sobretudo a de best sellers, é exemplo de algoritmos não matemáticos com suas combinações de um mesmo conjunto elementos ou actantes sempre em ação[6]. E de modo ainda mais impactante, a algoritmos (cuja composição é mantida em segredo pelas empresas que os constroem) é entregue a faculdade de julgar e sentenciar acusados de crimes nos EUA, retirando do acusado o direito tradicional de ser julgado por seus pares e, em última instância, por um juiz que, por ser igualmente humano, é também seu par. E isso sem causar comoção, surpresa ou indignação nem mesmo por parte da corte suprema norte-americana, que encara esse recurso como normalidade dos tempos.

Uma arte de algoritmos

No campo específico das artes visuais, antes conhecidas como artes plásticas, o cenário emergente já é bem visível. Duas obras e dois artistas resumem, com eloquência, as alternativas disponíveis. O irlandês Ruairi Glynn obtve destaque internacional com sua obra ou "obra" *Fearful Simmetry*,[7] simetria temível, na qual se vê, no interior de sala escura, um objeto com luz própria interna e forma de tetraedro que parece deslizar autonomamente no espaço acima da cabeça dos espectadores e acompanhá-los em seus deslocamentos: se o espectador move-se numa direção, o objeto luminoso o acompanha; se corre, o objeto corre atrás dele; se esse espectador se detém e um outro se aproxima, o objeto abandona o primeiro e segue o segundo; se um gesto é feito na direção do objeto, ele se retrai; se nada se move do lado dos espectadores, o objeto fica imóvel, inclinando-se para um lado e para o outro na frente do espectador como os cães costumam fazer com a cabeça quando estão intrigados por algo que acontece à sua frente. O *modus operandi* desse maquinário é extremamente simples, não vou detalhá-lo aqui: melhor será destacar que a tendência antropomórfica do ser humano de imediato identifica uma *vontade* e uma *alma* no objeto cujo funcionamento não é compreendido mas que encanta. Outro artista bem conhecido no circuito é Jon McCormack, da Austrália, com sua obra ou "obra" *Eden*,[8] um "ecossistema" eletrônico interativo onde um "mundo" visível em telas verticalmente dispostas e interconectadas mostra-se povoado por pequenos círculos vazios (ou células) com comportamento baseado nos princípios evolucionistas de Darwin: células devoram outras células, acasalam-se e geram novas células, "emagrecem" em períodos de escassez de alimentos e engordam em momentos de abundância; escassez e abundância são determinadas pelo número de visitantes na sala, de modo que quanto menos visitantes, menos alimento disponível para as células e quanto mais visitantes, mais alimento. Detalhe: na ausência de visitantes humanos na sala, ou diante do afastamento dos visitantes em relação à tela, as células emitem diferentes sons que atraem os espectadores, interessados em ver o que se passa – e a reaproximação dos espectadores gera alimento para as células. Segundo detalhe: a obra ou "obra" foi elaborada com base em algoritmos genéticos, cujos efeitos não foram e não podiam ser previamente previstos pelo autor ou "autor" da obra, autor humano que deu origem a tudo aquilo mas que tudo não controla. Os ruídos emitidos pelas células, sua movimentação, a aproximação entre elas, tudo é uma possibilidade inscrita originariamente no programa mas com desdobramentos imprevisíveis que o próprio autor ou "autor" desconhece e que a ele mesmo surpreende, removendo pelo menos parcialmente de campo a *intencionalidade* da criação humana.

Não há o menor traço nessas duas obras[9], e em outras do gênero, de contestação, rejeição ou crítica à sociedade, nem à arte tradicional não eletrônica anterior ou vigente. Pelo contrário, há mesmo uma *adesão tranquila* aos parâmetros e propostas da nova sociedade tecnológica que se instala; algo semelhante parece ter sido a relação entre arte e socie-

dade ao longo da Renascença e do Barroco. A ópera barroca foi um casamento perfeito entre a arte do momento, a tecnologia do momento e a sociedade do momento. Uma ópera de Handel parecia estar tão à vontade em seu tempo tecnológico quanto uma montagem teatral renascentista encenada no teatro de Palladio em Vincenza com sua arquitetura de palco em perspectiva, um óbvio brinquedo, um *divertissement* em si mesmo, um *technological toy*, um *game* tão encantador quanto hoje nos parece ser o tetraedro iluminado de *Fearful Simmetry*. Não há, na nova arte digital (ou "arte" digital) qualquer rejeição e aversão à sociedade e aos tempos contemporâneos da sociedade e não há tampouco rejeição à arte anterior, simplesmente ignorada: a nova arte ou "arte" (nunca o termo *techné* foi tão apropriado) pertence a uma outra dimensão, outro mundo, outro universo. Onde há alguma crítica à sociedade elaborada com os novos recursos tecnológicos, de algum modo análoga àquele que marcou o final do século XIX e início do século XX, é no campo do cinema, quando filmes como *Blade Runner 2049* não poderiam ser feitos sem os novos programas digitais, embora nesse como em outros casos a sofisticação e complexidade seja bem menor do que no *Eden* de Jon McCormack. Isso não exclui a possibilidade de que o cinema seja ou venha a ser a nova forma de expressão artística do século XXI, aprofundando uma tendência que já era a sua ao longo do século XX. E isso não apenas porque o cinema é a nova arte de massas assim como a ópera o foi a seu tempo e as catedrais em momento anterior: há razões internas, intrínsecas, formais, estéticas, para que assim seja. Eric Ambas, *Fearful Simmetry* e *Eden*, são conhecidas no circuito internacional da arte eletrônica (ou da arte computacional, da arte digital). Recentemente estiveram na mostra "Consciência Cibernética?" (título que é todo um programa de psquisa e reflexão) organizada no Instituto Itaú Cultural de São Paulo entre junho e agosto de 2017, sob a curadoria de Marcos Cuzziol.

Hobsbawn chamou a atenção, em sua conferência *Behind the Times: The Decline and Fall of the XXth Century Avant-Gardes*[10], para o fato de que todas as inovações e revoluções e aspirações com que a arte sonhou em seu momento de vanguarda, entre o final do século XIX e as primeiras décadas do XX, foram implementadas, desenvolvidas e radicalizadas... pelo cinema – tanto quanto, de resto, também as resoluções formais e tecnológicas do teatro barroco encontraram combustível e lugar de desenvolvimento nesse mesmo cinema. Há mais de um aspecto, de fato, pelos quais *Metropolis*, de Fritz Lang, em seu gênero, e os melhores filmes de Godard, em outra vertente, revelam-se horizontes sonhados pela arte visual ou plástica em sua pintura ou escultura (e também pela literatura) mas para ela fora de alcance. Com o digital e, de modo mais amplo, com o computacional – mais ainda em sua nova aplicação na vertente quântica, que por sua vez varrerá do mapa aquilo que tão arduamente estamos entendendo com o digital—a sociedade se reconcilia outra vez com sua arte e, talvez ainda mais significativo, a arte reconcilia-se com seu tempo e sua sociedade. Seja como for que se veja a questão, porém, o fato é que aquilo que se começa a entender agora por arte, e agora esperar da arte, é coisa bem diferente daquilo que se entendeu por arte (arte de vanguarda) durante os 150 anos anteriores. Será preciso alterar a ideia ainda prevalente de arte, na verdade atacada de todos os lados, entre eles o da política das identidades e das diversidades e do politicamente correto.

A dissolução do autor e da intenção

Não é apenas na dimensão do *gesto criador e sua orientação* que se revelam os traços da nova arte (ou "arte"). As ideias modernas sobre o *autor* e a *autoria* de obras de arte firmaram-se desde a obra de Vasari *Vidas dos mais destacados pintores, escultores e arquitetos*, surgida em 1550 na Toscana, o Silicon Valley da arte à época, e foram se consolidando ao longo dos séculos seguintes até desaguarem nas ideia de Autor e Artista consagradas pela Modernidade. Em meados do século XX essa ideia começou a ser erodida, com destaque para os primeiros avanços fortes sobre ela feitos por Michel Foucault. Em sua conferência de 1969 intitulada "O que é um autor?", Foucault isolava alguns traços problemáticos da autoria e do processo de criação: 1) é impossível considerar a ideia de autor como uma descrição definida (embora também impossível tratá-la como um nome comum); 2) o autor não é nem o proprietário, nem o responsável por seus textos, não é nem seu produtor, nem seu inventor; 3)a atribuição da autoria resulta de operações críticas complexas e raramente justificadas; 4) a posição do autor é em tudo lábil e incerta nos mais diferentes tipos de textos e contextos. Tivesse Foucault vivido para conhecer a realidade presente dos algoritmos genéticos, como aqueles postos em operação numa obra como *Eden*, veria inteiramente confirmados seus pontos de vista sobre o autor que, nos anos intranquilos e estimulantes da segunda metade da década de 60, entravam em cena como um autêntico drama que o autor de *História da Loucura* propunha. Um drama traduzível em duas perguntas essenciais: quem fala, por trás de uma obra? E que importância tem quem fala? Falar é importante, quem fala não tanto. Um

No campo específico das artes visuais, antes conhecidas como artes plásticas, o cenário emergente já é bem visível. Duas obras e dois artistas resumem, com eloquência, as alternativas disponíveis.

vestígio, em Foucault, da ideia de Platão sobre a importância da obra, sobretudo quando "de arte", e a desimportância absoluta de seu criador, de seu "autor"? É possível. O fato permanece: na arte ou na "arte" dos novos tempos tecnológicos, sobretudo com os algoritmos genéticos, o autor ou "autor" não controla a totalidade do processo ao qual dá início e não pode prever o resultado a que esse processo chegará. Tecnicamente, o algoritmo genético pertence ao domínio da meta-heurística inspirada pelo processo da seleção natural mediante o qual soluções optimizadas para a resolução de problemas são alcançadas por operadores bio- inspirados (do tipo *mutação*, *hibridização* e *seleção*) não descritos e inscritos em potencial no programa inicial. Poucos são os traços centrais que se pode ver hoje numa versão qualquer de *Eden*, elaborada com o princípio dos algoritmos genéticos, previstos pelo seu autor ou "autor", a exemplo dos sons e ruídos estranhos que convocam os espectadores a voltarem para perto da tela de modo a "alimentar" as células ou círculos que no inverno hibernam e precisam realimentar-se para permanecerem "vivas" na estação seguinte. Quem é de fato o autor de *Eden*, qual a participação efetiva do indivíduo humano Jon McCormack no processo que leva *Eden* a ser vista em suas formas mutantes por quem entra na sala de exibição? *Quem* ou *o quê* fala por trás dessa obra? Sem a figura de Jon McCormack e sem o programa inicial por ele formulado não haveria nada naquela sala; mas ele não é nem de longe a *causa suficiente* para a existência de *Eden*. O processo de *chance & choice*, acaso & escolha, nunca ficou tão claro quanto agora. Em meados dos anos 60, Max Bense surgiu como o singular condensador de princípios de estética informacional que resultaram, por exemplo, em seu livro *Pequena Estética*[11], de larga influência por toda parte e em particular no Brasil junto ao grupo de poetas concretos reunidos ao redor de Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos, um grupo para o qual a ideia central de *chance & choice* tinha papel decisivo – e isso num momento em que o computador era uma rara máquina fixa de laboratório, demasiado distante do computador doméstico que começa a fazer seu aparecimento mais amplo apenas vinte anos depois, em meados dos anos 80. Hoje é possível ver com clareza, em obras como *Eden*, o que *de fato* significa *chance & choice.* A ideia de autor passa por um claro processo de *Auflösung*, a dissolução de que falava Hegel a respeito da arte e que foi muitas vezes, e inadequadamente, traduzida por morte: a arte não estava morrendo ao tempo de Hegel mas sim em processo de dissolução, assim como hoje não só a arte como tal conhecida e seu autor passma igualmente por um processo de esfumaçamento, incentivado por fenômenos como o do Creative Commons mesmo se, nesse caso, por motivos mais ideológicos do que especificamente técnicos e tecnológicos (embora estes possam influenciar aqueles como representação das relações sociais).

eArte

No começo do século XX as poderosas vanguardas da arte entravam em dissolução *imediatamente em seguida* a seu momento culminante e no começo do século XXI a ideia mesma de arte como a conhecemos ao longo de 150 anos é afetada por análogo processo de diluição ou por um segundo processo de dissolução, para dar razão a Hegel. Há uma mudança de *conteúdo* e de *gesto em relação à sociedade e à arte* assim como há mudanças de *forma* (agora é preciso falar-se de *formato*), de suporte e de meios de produção. Se arte para o século XX era *aquilo*, o que agora começa a apresentar-se como arte, e que não é *aquilo*, deveria a rigor, segundo a boa norma da terminologia científica, adotar um outra designação: à falta de uma, use-se, por exemplo, "arte", entre aspas. Todo o processo da antiga arte continua em ação, sem dúvida, como uma espécie de fantasma ou espírito largamente incorpóreo

que se comporta ou pretende comportar-se como se ainda existisse, algo natural na dinâmica cultural. Ainda há galerias e bienais e revistas de arte (que somem cada vez mais e não apenas por integrarem o espectro da imprensa em geral) e leilões; e se uma obra de valor estético discutível como o *Salvator Mundis*, supostamente de Leonardo da Vinci, pode ser vendida neste mês de novembro de 2017 por alucinantes US$ 450,312,500 (dos quais pouco mais de US$ 50 milhões são a comissão da casa de leilões Christie's), é claro o sinal de um esforço desesperado por acreditar que certas coisas ainda têm valor *para além da simples raridade do objeto.* Mas o impulso criativo na direção daquilo que um dia foi arte esgota-se: a esmagadora maioria da produção artística contemporânea inscreve-se no interior do paradigma proposto por Duchamp e outros que lhe são até mesmo anteriores. A arte de base computacional hoje em gestação encontra um território na verdade abandonado, um território já arrasado por diferentes exércitos invasores. Críticas a uma arte e a artistas que teriam abandonado o espírito contestador proposto desde o final do século XIX para entregarem-se ao mercado tornam-se irrelevantes: não é aí que reside o problema. A nova arte eletrônica ou a nova "arte" eletrônica, a eArte, não está no mercado, não vive no mercado, não depende do mercado; seus proponentes, para não dizer seus autores, vivem habitualmente de outra coisa (bolsas de pesquisa, posições docentes nas universidades, criação tecnológica em laboratórios de inovação, patentes). Alguma coisa de novo e pertencente de algum modo a esse tipo de novo é vendida em mercado, é verdade: artistas como a brasileira Regina Silveira entrega a seus (poucos) compradores, capazes de aceitar essa proposta, um DVD contendo o arquivo da "obra" proposta, sem que haja uma obra física que passa de mãos; e a "obra" assim vendida e posteriormente instalada pelo próprio comprador não tem o caráter de coisa definitiva, é apenas uma cópia de uma matriz passível de ser a seguir refeita inúmeras vezes[12] se, por exemplo, tiver de ser apagada da parede (destruída) para ser substituída por outra e depois novamente produzida e recolocada na mesma parede. Mas ainda é muito estranho um colecionador privado ter montada em sua casa um aversão de *Eden* ou de *Fearful Simmetry*; para um museu isso é possível e natural, para um colecionador, não. Continuará havendo colecionadores? Nessa mesma linha, é possível supor ou prever a venda, em lojas virtuais, de algoritmos genéticos não inteiramente desenvolvidos que o comprador descarregará em seu computador para então verificar no que poderá resultar. Um algoritmo genético que, por definição, abole a intenção e a vontade humanas, deslocadas em nome da ascendência de equações matemáticas. Um único algoritmo genético originariamente bem programado poderá resultar, mesmo, em uma multidão imprevisível, talvez infinita ou pelo menos indefinida, de obras "de arte", a tal ponto que um único algoritmo genético seria capaz de atender à demanda de arte ou "arte" *de toda a humanidade* (supondo que continue a existir uma) *por todo o tempo previsível*, além de capaz de prever, por computação e cálculo de probabilidades, qual poderá ser o próximo passo estético (a próxima "inovação artística") e realizá-lo em seguida. E se não houver humanidade, esse algoritmo poderoso poderá atender toda a demanda de robôs, androides ou replicantes que a substituam -- caso continuem precisando de arte ou desejando arte ou "arte" depois de descartarem a humanidade com a mesma sem-cerimônia com que a humanidade descarta as formigas. Nesse momento, e ainda existindo humanidade, a ideia de autor desaparecerá por completo uma vez que todos os detentores de uma cópia desse algoritmo serão eles mesmos autores de suas respectivas "obras", perdendo qualquer sentido falar-se de um *autor*. Ou é possível que surja ou se imagine algo como um Ur-Artista, um Super-Artista, uma Fonte Primeira, uma Divindade responsável por todo o conjunto de "arte" e "artistas" espalhados e isolados em suas celas ou células individuais como E.M.Forster descreveu em seu magistral *The machine stops*, com suas obras "de arte" pessoais que cada um deles mostrará aos outros por internet, num processo não muito distinto daquele que constitui hoje a troca de fotografias pelo Facebook ou Instagram -- e processo que não terá mais qualquer sentido análogo àquele conhecido ao longo do século XX e que terá apenas a forma de uma fantasmagoria.

Kairòs

As perguntas continuam a colocar-se: a arte que sucedeu o primeiro tempo da modernidade, constituído pelo período entre Renascença e Neoclássico, e que passa a existir na segunda metade do século XIX, foi pior do que aquela que a antecedeu, exatamente aquela arte renascentista, barroca, neoclássica? Os contemporâneos (o público, os colecionadores de arte, os artistas e críticos "acadêmicos") de Manet e Monet e Van Gogh e Cézanne e Picasso (que ficou nove anos sem expor publicamente seu *Demoiselles d'Avignon*, de 1907, por temor à reação que poderia provocar) *acharam firmemente que sim*, que a nova arte era pior, infinitamente pior que a anterior, tinham certeza que a nova arte tornara-se vulgar e inconsequente e insultante. Monet foi considerado

um horror, um péssimo borra-telas, um anti-artista: hoje é um dos pintores mais admirados por sua arte agora vista como pacífica e calma e soberana e devastadoramente linda. A nova "arte" dos novos meios tecnológicos, de uma nova tecnologia que revela o novo modo pelo qual o ser humano (que precisará de um novo conceito para defini-lo diante do robô e do androide e do replicante que se aproximam) lida com a natureza (que precisará de um novo conceito ela também), que revela o novo processo de produção pelo qual o ser humano sustentará sua vida (ou não) e que com isso revelará também o novo modo de formação das novas relações sociais entre os seres humanos e das novas concepções mentais delas decorrentes, não será necessariamente pior do que a arte do Tempo Histórico das Vanguardas entre o século XIX e o começo do XX; nem melhor: será *outra coisa*, será arte ou "arte". Talvez aconteça com as artes visuais o que aconteceu com a música hoje chamada de erudita: até o século XIX, a humanidade sempre escutou *música contemporânea*, a música de seu tempo, aquela que se fazia *no momento* e que era a única passível de ser escutada *no momento* dada a inexistência de meios de estocagem e reprodução da *música do passado* ao contrário do que se tornou possível após a invenção do gramofone e da vitrola e do *DVD player* e do MP3 etc. A música do passado era simplesmente desconhecida porque não havia registros suficientes e os que havia não podiam ser adequadamente interpretados: quando a música romântica passou a dominar as salas de concerto no século XIX, mesmo músicos experientes não mais sabiam como tocar música barroca: os diapasões eram outros, os instrumentos eram diferentes, não se entendia uma rara partitura do passado, a música do momento dominava. Depois, surgiu a *música contemporânea* (assim como se fala de uma *arte contemporânea*), a música concreta, a música dodecafônica – mas nesse momento a música que dominava a cena já era a música do passado, a música romântica, junto, em meados do século XX, com a música barroca e mesmo a medieval. E tanto que hoje a "musica contemporânea" de Webern, Schoenberg e Berg, toda a Escola de Viena, praticamente sumiu das grandes salas públicas de concerto, ouve-se agora a música anterior, a música do passado: a música contemporânea de vanguarda, a música *de hoje*, rompeu as relações com o público. Acontecerá o mesmo com a eArte? A Arte Heroica Contra a Revolução Industrial, contra a burguesia, contra o mercado (embora vendendo para o mercado) voltará à cena *mesmo se despida dos valores que a marcaram em seu tempo próprio?* Como no conto *Pierre Menard, autor de Quixote*, de Borges, um livro que hoje reproduza uma cópia do *Quixote* letra por letra, palavra por palavra, vírgula por vírgula, será inteiramente diferente do *Quixote* de Cervantes porque a época é outra, o contexto é outro, o leitor é outro. Multidões vão hoje ao Museu d'Orsay para ver Monet, Manet, Van Gogh: mas o que veem é um fantasma, o que veem ali nada tem a ver com o que foi visto *por ali mesmo* cento e cinquenta anos atrás. Acontecerá o mesmo com a eArte, quer dizer, ficará invisível, cedendo lugar aos fantasmas da Arte Heroica e seus fantasmas?

A tecnologia, é uma moldura que demarca, que enquadra[13] o ser humano, anotou Heidegger, observando que a humanidade tem de mostrar-se capaz de *navegar* (quão adequado se revela esse termo, hoje) pelas perigosas orientações desse enquadramento, desse *colocar dentro de uma moldura* próprio da tecnologia, porque é nessa perigosa orientação e nesse momento (*kairòs*) que pode a humanidade salvar-se. Quando publicou *A questão referente à tecnologia*, em 1954, Heidegger tinha em mente os perigos da tecnologia da época que ameaçavam a humanidade com um dos vários *riscos existenciais* por ela enfrentados ao longo de sua história. A tecnologia informacional coloca a humanidade diante de um novo e intensificado *risco existencial* porque, para além das questões relativas ao futuro da arte, é o próprio futuro do ser humano que está em jogo[14]. A civilização do carbono criou uma civilização do silicone que ameaça varrer do mapa aquela mesma que lhe deu origem. Heidegger pareceu acreditar que a moldura da tecnologia é sempre ambígua e que é essa ambuiguidade que paradoxalmente aponta para o *mistério da revelação*, isto é, para o mistério da *verdade* que pode ou poderia hipoteticamente ser alcançada se a humanidade dispuser-se a seguir o caminho aberto pela arte para a navegação por essa constelação de ambuiguidades[15] e se a humanidade dispuser-se a seguir o artista porque é o artista ou poeta, o autor da *poiesis,* quem revela o mundo como o mundo é no processo pelo qual o mundo desvenda-se a si mesmo. Essa passagem de Heidegger corre o risco de soar, hoje, constrangedoramente ingênua e própria de um *wishful thinking* não amparado pelos fatos. Heidegger não podia vislumbrar os horizontes ampliados da tecnologia da informação e o banimento que a nova tecnologia promete para a vontade humana. Nessa perspectiva, a moldura da tecnologia informacional deixa de ser *ambígua*, como queria o pensador, para tornar-se simplesmente *decisiva*. O que o ser humano quer da arte em nova chave de tecnologia, o que o ser humano ainda tem tempo de propor como nova arte? O relógio está correndo, esta moldura pode ser a última.

NOTAS

(1) *O capital*, vol. 1, cap. 15, nota 4.

(2) Tylor, E. (1871). *Primitive Culture: Research into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custum*, Volume 1, John Murray, London, p. 1.

(3) E fica claro que a modernidade num campo pouco ou nada tem a ver com a modernidade em outro.

(4) Caso de Marx e sua idealização da antiguidade clássica.

(5) Assim como a política cultural pública hoje ignora amplamente as questões relativas à arte eletrônica.

(6) COELHO, T. 2016, *Com o cérebro na* mão (no século que gosta de si mesmo), Ed. Iluminuras, São Paulo.

(7) http://www.ruairiglynn.co.uk/portfolio/fsymmetry/.

(8) http://jonmccormack.info/artworks/eden/.

(9) Ambas, *Fearful Simmetry* e *Eden*, são conhecidas no circuito internacional da arte eletrônica (ou da arte computacional, da arte digital). Recentemente estiveram na mostra "Consciência Cibernética?" (título que é todo um programa de psquisa e reflexão) organizada no Instituto Itaú Cultural de São Paulo entre junho e agosto de 2017, sob a curadoria de Marcos Cuzziol.

(10) O texto dessa conferência foi apresentado no 30o Encontro da série anual da Walter Neurath Memorial e publicada pela Thames and Hudson, New York, 1998.

(11) *Kleine abstrakte ästhetik*, Edition rot, Stuttgart, 1969.

(12) O que coloca em cena, claro, o princípio da *unicidade* da obra original.

(13) Em português, uma obra de arte de pintura, com ou sem moldura, é chamada também de *quadro*, assim como *enquadrar* significa *colocar dentro de determinados limites*, *restringir o potencial de ação.*

(14) Stephen Hawking, em entrevista à BBC a 2 de dezembro de 2014: "O desenvolvimento da Inteligência Artificial total poderia significar o fim da espécie humana".

(15) Num caminho que, para Heidegger, levaria a humanidade de volta aos mesmos tempos idílicos da Grécia clássica com sua arte, cultura e sociedade que perfaziam um corpo único integrado, os mesmos tempos chorados por K. Marx. Será função da eArte refazer esse vaso quebrado, bem longe das Grandes Vanguardas do século XX?

El marco decisivo. Arte y tecnología en el siglo XXI

Teixeira Coelho

El arte cambia con la tecnología. Cambios radicales en la tecnología conllevan cambios radicales en el arte. La tecnología cambia el modo en el que se forman y presentan las relaciones sociales; entre ellas, el arte como representación privilegiada desarrollada por el hombre y la sociedad. Esa es la conclusión ineludible de una nota de K. Marx en el capítulo 15, "Maquinaria y gran industria", de *El capital*[1]. En esa nota, Marx observa que "la tecnología pone al descubierto el comportamiento activo del hombre con respecto a la naturaleza, el proceso de producción inmediato de su existencia y con esto, asimismo, sus relaciones sociales de vida y las representaciones intelectuales que surgen de ellas". A partir de ese fragmento de K. Marx se puede concluir, en otras palabras, que los cambios en la tecnología modifican las relaciones sociales y las representaciones que surgen de ellas, entre las que se encuentran la cultura y el arte. En estos primeros años del siglo XXI está teniendo lugar uno de los cambios tecnológicos más profundos de la historia de la humanidad, *probablemente el más profundo*: estamos en el umbral de la creación de una inteligencia artificial capaz de superar la inteligencia humana y de convertir al hombre en un elemento secundario o insignificante de lo que suceda en la Tierra. Los cambios en el arte, en principio, serán de igual magnitud.

Cabe esperar que esos cambios sean de magnitud aún mayor si se tiene en cuenta que hay otros factores que ya están dirigiendo el arte hacia esa nueva configuración, con independencia de los cambios tecnológicos que tienen lugar en paralelo. Un solo fenómeno no suele ser el único responsable de un cambio profundo, aunque pueda ser un factor determinante. La nueva configuración a la que me refiero es la negación del arte, el fin del arte como lo conocemos, la aparición de un nuevo estatuto para el arte.

El arte no siempre ha existido como se ha conocido después del siglo XVI y, especialmente, desde las últimas cuatro décadas del siglo XIX, momento en el que nació en la modernidad que conocemos y practicamos; hablamos del arte tal y como pasó a ser conocido a partir del período enmarcado por los años 1863 (Manet, *Déjeuner sur l'herbe* y *Olympia*) y 1872 (Monet, *Impression soleil levant*). El hecho de que a lo largo de la historia de la humanidad el arte no siempre haya existido como lo conocemos hoy implica que no hay nada que indique que vaya a seguir existiendo del mismo modo mucho después de esta segunda década del siglo XXI,

para dar un referente temporal más estricto. Los ciento cincuenta años cubiertos por ese intervalo constituyen de hecho la duración típica de una idea en el ámbito del pensamiento filosófico al que pertenece la estética nacida en el siglo XIX; muchas ni siquiera alcanzaron ese límite. Lo demuestran con elocuencia K. Marx y S. Freud, no todas sus aportaciones superaron incólumes ese período. Sin entrar de lleno en el ámbito de las innovaciones tecnológicas actuales, el paradigma del arte como lo conocemos hoy, ahora en jaque, comprende tres principios claros: autoría reconocida y celebrada; cuestionamiento de la propia idea de arte y de la sociedad; renovación constante de los principios formales y de los contenidos admitidos. Abordemos en primer lugar el segundo principio: el arte como cuestionamiento de la sociedad y del arte propiamente dicho, que aquí me interesa especialmente. A mediados del siglo XIX, el arte conquista lo que pasa a conocerse como *autonomía*, un resultado no muy alejado en el tiempo de las distinciones y separaciones fundamentales que proponía la Ilustración para la sociedad occidental moderna: separación entre Iglesia y Estado, Iglesia y ciencia, Iglesia y arte, moral y arte, moral y ciencia, Estado y arte, Estado y ciencia, y entre las distintas combinaciones de esos términos. El artista ya no necesita prestar sus servicios a la Iglesia y la aristocracia, ya no necesita pintar o esculpir lo que interesa a otros, puede desarrollar el arte que a él le guste, *su arte* tal y como desee concebirlo. La Ilustración ofreció al artista libertad en las ideas y prácticas del arte, al tiempo que un mercado más amplio y activo le ofreció una libertad económica que antes pocos habían conocido. La Iglesia, la aristocracia, el Estado, incluso la burguesía dejan de definir los temas. No más representaciones de santos, reyes y hazañas militares. Se acabó el *elogio* obligatorio, el defender causas o perspectivas que no fueran las suyas, las del artista. Para entender el concepto de modernidad también hay que tener en cuenta cómo el artista, el poeta, el crítico, el intelectual rechaza la *modernidad propiamente dicha*, las características de la *nueva vida*. Entre ellas, una ciudad agitada (que causa el *spleen* de Baudelaire), sucia y poco amistosa; una burguesía poco ilustrada; una manera de relacionarse con el mundo que aparece como el embrión que se desarrollará exponencialmente durante el siglo siguiente, hasta alcanzar la consagración actual del consumismo y la distorsión de los efectos de mundo y de discurso impulsada por las mal llamadas "redes sociales". Es posible que el arte de esos primeros momentos de la Edad Moderna no se alzara directamente contra la sociedad, pero sí que le da la espalda con decisión. Entre los numerosos ejemplos se encuentran los nombres más relevantes de la época: Monet y Manet, así como Cézanne, Van Gogh o Gauguin, en una tendencia que se intensifica a medida que el siglo se acerca a su final simbólico y simbólicamente entra en el siguiente. Darle la espalda a la sociedad, aun sin atacar directamente sus representaciones y valores (algo que harán a partir de principios del siglo XX Picasso, Malevitch, los expresionistas alemanes y otros) todavía no significa el fin del arte ni su disolución (*Auflösung*), como sugería Hegel. El arte anterior podía estar disolviéndose; no obstante, el arte de esos últimos años del siglo XIX estaba en manos de un artista que consideraba cosa del pasado el ser prisionero de un contenido y un modo de representación predeterminado, que convertía su *idea del arte* y su *práctica del arte* en un instrumento que podía emplear con libertad, de acuerdo con una subjetividad de horizonte ampliado.

Arte y cultura

La noción de cultura que la política cultural aplicará a lo largo de todo el siglo XX y que sigue insistiendo en aplicar en estos primeros años del siglo XXI surge durante el mismo período en el que empieza la modernidad en el arte. La obra emblemática de esa noción de cultura, publicada en 1871, será *Primitive Culture*[2], de E. B. Tylor, cuya descripción de cultura no ha dejado de planear sobre el espíritu de gestores culturales e ideólogos de la cultura de todas las tendencias: "entendida en su sentido etnográfico más amplio, [cultura] es el complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, las leyes, las costumbres y cualquier otra práctica y hábito adquirido por el hombre en su calidad de miembro de la sociedad". Esta descripción, si no definición de cultura (noción que Tylor equipara con la de civilización, algo lejos de inofensivo para la mentalidad alemana de la época) integra claramente el arte en el ámbito de la cultura como producto del hombre en su calidad de miembro de la sociedad. La cuestión es que, *justo en ese momento*, el artista empezaba a abandonar su condición de miembro de *aquella* sociedad y de "su" sociedad para desplazarse hacia otro territorio, un territorio autónomo desde el que no solo afirmaba su independencia de la sociedad, sino que le declaraba la guerra, llevando consigo la nueva noción de arte. El "épater le bourgeois" no es más que una señal exterior y superficial de una actitud mucho más profunda, cuyo objetivo era hacer tambalear los cimientos de las nociones de arte y sociedad. Al contrario de lo que sucede con la cultura, cuyo principio o razón de ser es aproximar el individuo a la sociedad hasta fundirlos en uno, de modo que amparar y confortar a la

sociedad es amparar y confortar al individuo y viceversa, la energía de la nueva noción de arte proviene de la separación de sociedad e individuo (y el artista es el individuo por excelencia, idealmente el único individuo posible). Mientras que la cultura acoge al individuo, el arte lo desestabiliza y lo rechaza. La noción de cultura como instrumento potente de integración (que es como funciona en la sociedad primitiva estudiada por Tylor) será de especial interés para el Estado modern[3], que surge prácticamente en ese momento: Italia nace como reino unificado en ese mismo 1871, año en el que también se unifica Alemania. Al Estado que "quiere ser siempre Uno" le interesa una cultura que integre todos los vectores y todos los valores, entre ellos el arte. Para todos los ideólogos del Estado y la cultura, con frecuencia representados por la misma persona, es más que conveniente que también el arte se una a ese complejo, funcionando al unísono. Tyler no vio en el arte el objeto de estudio autónomo que proponía la sensibilidad de la época, anclada en el artista, y por eso no vio que el arte ya era otro en el momento de publicarse su libro. Los ideólogos del Estado y la cultura tampoco tenían conocimiento ni interés en ese hecho, se orientaban hacia la *cultura que ya había sucedido en el pasado*[4], un error cometido de forma cada vez más consciente y con consecuencias cada vez más trágicas tanto para el futuro inmediato como a largo plazo. A un Estado obsesionado, por motivos de supervivencia, con la delimitación de sus fronteras físicas e identitarias basándose en el juego maniqueo de Nosotros *vs* Ellos y que quiere ignorar a toda costa la elocuente advertencia de Claudio Magris de que las fronteras siempre exigen tributos de sangre, solo le podía interesar un *arte integrado*, algo que el arte ya no era y que dejaría de ser cada vez más. El arte había dejado de depender de instituciones ajenas. En ese momento estaban surgiendo otras instituciones que tenían potencial para someter al arte y al mismo tiempo, paradójicamente,

le concedían más margen de maniobra: la casa de subastas Christie's, fundada en 1766, que se convertiría en un pilar del comercio internacional de arte basado en Londres después de la Revolución Francesa de 1789, o su rival Sotheby's, existente desde 1744 y que asumió su forma empresarial actual a partir de 1804. Esas instituciones, en otras palabras, el *mercado*, fueron las que permitieron que el arte declarara su independencia conceptual y económica de la sociedad, una sociedad que había dejado de ser objeto de elogio para convertirse en objeto pero sí de confrontación y, en ocasiones, de repudio y desprecio.

A partir de ese momento empieza a cobrar fuerza la noción de arte que dominará todo el siglo XX: búsqueda de nuevas formas, nuevos medios y nuevos contenidos; contestación, liberación, innovación, invención original; ampliación del ámbito de presencia del ser libre e independiente, capaz de pensar por sí mismo (característica que no es ajena al movimiento de Lutero, siglos antes). En sentido amplio, ese intervalo ha durado los últimos ciento cincuenta años; en sentido estricto, empero, la edad dorada de esa tendencia tuvo una vida más bien corta: entre 1911 y 1921, Malevitch (con su *Cuadrado negro*) y Duchamp (*Rueda de bicicleta, Fuente, Why Not Sneeze Rrose Sélavy?*) propusieron lo que hoy se puede describir como el *horizonte insuperable del arte contemporáneo*, parafraseando la observación de J.-P. Sartre sobre el marxismo de su época. Ese horizonte cubre la casi totalidad del arte actual que vale la pena de mencionarse, el arte de vanguardia; son pocas las formas nuevas, como la performance, que se incorporan a este marco para modificarlo de algún modo – y eso, para profundizarlo en la misma dirección. Un marco ignorado ampliamente por la política cultural de anclaje estatal, que pretendía hablar *sobre* arte, *para* el arte y *por* el arte, pretendiendo que el arte seguía teniendo las mismas aspiraciones y funciones que la cultura[5].

La disolución del arte contestatorio

Dejando de lado los intentos de someter el arte a la voluntad del Estado o del Partido manifestadas en la Rusia comunista, la Italia fascista, la Alemania nazi y la China comunista de Mao en 1949 (y de forma constante en muchos otros lugares), a partir de finales de los años 50 del siglo XX empezó a hacerse sentir una reacción sistémica cuyo objetivo era reincorporar el arte a la cultura, especialmente con la revolución cubana y, después, con los movimientos izquierdistas marcados por momentos como la llegada al poder de Hugo Chávez en Venezuela en 1999 y de Lula en Brasil a partir de 2003. Distintas doctrinas buscaron encarrilar de nuevo el arte por la senda de la cultura. Muchas veces por ignorancia histórica, otras de forma intencionada, doctrinas como la de identidad nacional rediviva o, más recientemente, la defensa de una diversidad cultural que solo con esfuerzo se distingue de la noción de un complejo de identidades particulares y particularizadas, o la defensa de lo políticamente correcto buscaron llevar otra vez el arte a la senda de la cultura. Desde entonces hasta ahora, viene sonando alto y claro el toque de difuntos del arte tal y como lo ha conocido la humanidad desde la segunda mitad del siglo XIX.

Este nuevo ciclo de arte domesticado o de nuevo domesticable (y, por eso, un arte que derrapa sin control en la dirección de la cultura) proporciona ahora mismo, en el segundo semestre de 2017, numerosos ejemplos de su fuerza. Si en el pasado se intentó menospreciar la obra de Ezra Pound, Céline o Jorge Luis Borges recurriendo a la deriva más o menos acentuada de esos autores hacia la derecha (en contrapartida trágica a lo que se hizo con Eisenstein, que contó durante sus producciones con la presencia de comisarios designados como "inspectores residentes" para evitar posibles *desvíos formalistas* del cineasta en filmes como *Alexander Nevsky* y *El acorazado Potemkin* y para garantizar una imagen adecuada de Stalin), las recientes manifestaciones contra realizadores como Roman Polanski y Louis C. K. pretenden, lisa y llanamente, eliminar sus obras (igual que se ha eliminado *literalmente* al actor Kevin Spacey de sus escenas en la nueva película de Ridley Scott, *All the Money in the World*, que se estrenará en diciembre de este año 2017; un movimiento análogo a la eliminación en las fotografías de la alta cúpula soviética de los desafectos caídos en desgracia). La defensa de la exhibición de las películas de Polanski en la Cinemathèque de París hecha en noviembre de 2017 por la nueva ministra de cultura de Francia, una intelectual con una actuación destacada al frente de la prestigiosa editorial Actes Sud, y por el director de cine Costa-Gravas, presidente de dicha Cinemathèque y con un pasado impecable a la izquierda del espectro político, no surtieron mucho efecto. Aunque ninguno de esos dos creadores cinematográficos, Polanski y Louis C. K., sean autores de obras contestatarias que encajen en el paradigma de *arte contra la sociedad* (tal vez con la excepción de Polanski al inicio de su carrera, con películas como *El cuchillo en el agua*), la señal de alerta está ahí: las obras de arte que de algún modo, aunque sea por la identificación forzada entre creador y obra, aparezcan como opuestas a proyectos *culturales* como los de identidad, diversidad, género y similares tienen los días contados, al menos temporalmente. En el caso de

Brasil, la situación la ilustran varios ejemplos de intolerancia radical contra obras de arte consideradas "peligrosas" porque presentan preferencias sexuales "heterodoxas" o porque su contenido se puede interpretar como un insulto a alguna religión; obras exhibidas en museos que, por lo demás, nada tienen de revolucionarios. No obstante, es obvio que el problema está lejos de afectar solo a los países subdesarrollados.

Ahora todo es computable

El período de reconducción del arte a la senda de la cultura a partir de finales del siglo XX, por lo menos en ciertas regiones del mundo (pero, de nuevo, no solo en ellas), coincide con la nueva realidad cultural propuesta (y ya en fase de implantación) por los nuevos medios tecnológicos, representados por la panoplia de posibilidades de los recursos informáticos: realidad aumentada, realidad virtual, inteligencia artificial, algoritmos, robots y dentro de poco (como todo hace creer) androides y replicantes como los que habitan o asombran *Blade Runner 2049*. Varias ideas centrales se esconden tras la revolución cibernética. Una de ellas es la de programabilidad como principio general: todo lo que puede ser representado puede ser computable porque es programable. Otra idea es que tanto inteligencia como conciencia son cuestión de información; por lo tanto, información y conciencia son lo mismo, pueden ser representadas y, por lo tanto, computables y programables, con lo que desaparece del mapa (o se pretende borrar) la distinción entre cerebro y espíritu, propia solo del ser humano. La noción de inteligencia como resultado de la *interacción* con el mundo, ámbito histórico propio del artista moderno, cede terreno ante el concepto de inteligencia como *programación* y, por lo tanto, ante la noción de arte como programación; una programación capaz de programarse a sí misma con independencia del ser humano gracias a la automatización exponencial. Cada vez son más frecuentes los ejemplos de programas informáticos capaces de analizar, sin intervención humana, movimientos sísmicos inminentes y de enviar advertencias sobre los peligros que se avecinan; programas capaces de comprar y vender activos en bolsas de todo el mundo sin intervención, análisis o decisión humana; programas capaces de redactar por sí solos informes económicos o, incluso, críticas de arte y programas de gobierno. Que los ordenadores puedan escribir programas de gobierno no es sorprendente, dado lo pueriles y amorfos que son a lo largo de todo el espectro ideológico. En lo que respecta a las críticas de arte, terreno en el que un puñado de ideas preconcebidas basta para describir una exposición, caben sin problema en un algoritmo, sobre todo en un momento en el que la crítica (de arte, de música, de literatura) pierde cada vez más espacio en las publicaciones más "elitistas", recurriendo al término preferido de las izquierdas y derechas populistas. Un profesor del INSEAD francés cuenta cómo desarrolló un algoritmo que le permitió publicar, sin intervención humana, miles de libros a la venta en internet, indistinguibles de los que son fruto de la inteligencia humana, o lo que queda de ella: cierto es que gran parte de la literatura actual, sobre todo la de best sellers, es un ejemplo de algoritmos no matemáticos que combinan un mismo conjunto de elementos o actantes siempre en acción[6]. De modo similar pero mucho más impactante, se entrega a algoritmos, cuya composición es mantenida en secreto por las empresas que los desarrollan, la facultad de sentenciar a acusados de delitos en los EEUU, despojando al acusado de su tradicional derecho a ser juzgado por sus pares y, en última instancia, por un juez que, al ser también humano, también es su igual. Eso no causa conmoción, sorpresa o indignación ni siquiera en el Tribunal Supremo estadounidense, que considera ese recurso como algo normal en los tiempos que corren.

Un arte de algoritmos

En el campo específico de las artes visuales, antes conocidas como artes plásticas, la escena emergente es ya bien visible. Dos obras y dos artistas resumen con elocuencia las alternativas disponibles. El irlandés Ruairi Glynn obtuvo reconocimiento internacional con su obra u "obra" *Fearful Simmetry*[7], simetría temible, en la que se ve, en el interior de una sala oscura, un objeto en forma de tetraedro y con luz en su interior que parece deslizarse de forma autónoma por el espacio situado sobre la cabeza de los espectadores, acompañándolos en sus desplazamientos: si el espectador se mueve en una dirección, el objeto luminoso lo acompaña; si corre, el objeto corre tras él; si ese espectador se detiene y otro se acerca, el objeto abandona al primero y sigue al segundo; si se hace un gesto en dirección del objeto, este retrocede; si los espectadores no se mueven, el objeto permanece inmóvil, inclinándose de un lado a otro frente al espectador, como suelen hacer los perros con la cabeza cuando les intriga algo que sucede ante ellos. El *modus operandi* de ese ingenio es extremadamente simple y no voy a describirlo aquí, es preferible destacar que la tendencia antropomórfica del ser humano identifica de inmediato una *voluntad* y un *alma* en el objeto cuyo funcionamiento no se comprende pero hechiza.

Otro artista bien conocido es el australiano Jon McCormack, con su obra u "obra" *Eden*[8], un "ecosistema" electrónico interactivo donde un "mundo" visible en telas dispuestas verticalmente e interconectadas aparece poblado por pequeños círculos vacíos (o células) cuyo comportamiento se basa en los principios evolutivos de Darwin: las células devoran a otras células, se aparean y generan nuevas células, "adelgazan" en períodos de escasez y engordan en momentos de abundancia; la escasez y la abundancia las determinan el número de visitantes en la sala: cuantos menos visitantes, menos alimento disponible; cuantos más visitantes, más alimento para las células. Detalle: si no hay visitantes humanos en la sala o si los visitantes se alejan de la tela, las células emiten distintos sonidos que atraen a los espectadores, interesados en ver qué ocurre, y la reaproximación de los espectadores genera alimento para las células. Segundo detalle: la obra u "obra" se elaboró siguiendo algoritmos genéticos, cuyos efectos no habían ni podían haber sido previstos con anterioridad por el autor o "autor" de la obra, un autor humano que dio origen a todo pero no controla ese todo. Los ruidos emitidos por las células, su movimiento, el acercamiento entre ellas… todo son posibilidades escritas originalmente en el programa pero con desdoblamientos imprevisibles que el propio autor o "autor" desconoce y que le sorprenden a él mismo, retirando de escena, al menos parcialmente, la *intencionalidad* de la creación humana.

En esas dos obras[9], y en otras del género, no existe el menor rastro de rechazo o crítica a la sociedad ni al arte tradicional no electrónico anterior o vigente. Al contrario, se constata incluso una *adhesión tranquila* a los parámetros y propuestas de la nueva sociedad tecnológica que se está instalando. La relación entre arte y sociedad a lo largo del Renacimiento y del Barroco parece haber sido semejante. La ópera barroca fue el matrimonio perfecto entre el arte del momento, la tecnología del momento y la sociedad del momento. Una ópera de Handel parecía sentirse tan a gusto en su época tecnológica como un montaje teatral renacentista representado en el teatro de Palladio en Vincenza, con su escenario en perspectiva, un juguete obvio, un *divertissement* en sí mismo, un *technological toy*, un *game* tan encantador como nos parece hoy el tetraedro iluminado de *Fearful Simmetry*. En el nuevo arte digital (o "arte" digital) no hay ningún rechazo ni aversión a la sociedad o a los tiempos contemporáneos de la sociedad ni tampoco se rechaza el arte anterior, simplemente se ignora: el nuevo arte o "arte" (nunca el termo *techné* fue tan apropiado) pertenece a otra dimensión, otro mundo, otro universo. Donde sí hay elementos de crítica a la sociedad construida con los nuevos recursos tecnológicos, en cierto modo análoga a la que marcó los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, es en el mundo del cine, donde películas como *Blade Runner 2049* no existirían sin los nuevos programas digitales, aunque tanto en ese caso como en otros la sofisticación y complejidad sea mucho menor que en el *Eden* de Jon McCormack. Eso no excluye la posibilidad de que el cine sea o se convierta en la nueva forma de expresión artística del siglo XXI, ahondando en una tendencia que ya lo caracterizó durante el siglo XX. No es solo porque el cine sea el nuevo arte de masas, igual que la ópera lo fue en su tiempo y las catedrales en una época anterior: existen razones internas, intrínsecas, formales, estéticas, para que así sea. Eric Hobsbawn llamó la atención, en su conferencia *Behind the Times: The Decline and Fall of the XXth Century Avant-Gardes*[10], sobre el hecho de que todas las innovaciones, revoluciones y aspiraciones con las que el arte soñó en su momento de vanguardia, entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, fueron puestas en práctica, desarrolladas y radicalizadas precisamente por el cine. Además, también las resoluciones formales y tecnológicas del teatro barroco encontraron combustible y espacio de desarrollo en ese mismo cine.

El arte de base computacional hoy en gestación se encuentra en un territorio en realidad abandonado, un territorio ya arrasado por diferentes ejércitos invasores.

En realidad, hay más de un aspecto por el que *Metrópolis*, de Fritz Lang, en su género, y las mejores películas de Godard, en otra vertiente, aparecen como horizontes soñados por el arte visual o plástico en su pintura y escultura (y también por la literatura), pero fuera de su alcance. Gracias a lo digital y, en términos más amplios, lo computacional (más aún con sus nuevas aplicaciones cuánticas, que a su vez barrerán del mapa aquello que tanto nos está costando entender como digital), la sociedad vuelve a reconciliarse con su arte y, tal vez todavía más significativo, el arte se reconcilia con su tiempo y su sociedad. No obstante, independientemente de cómo se analice la cuestión, lo cierto es que lo que ahora se empieza a entender como arte y a esperar del arte es muy diferente de lo que se entendió por arte (arte de vanguardia) durante los 150 años anteriores. Será necesario modificar la idea aún prevalente de arte, en realidad atacada por todos los flancos, entre ellos el de la política de las identidades, las diversidades y lo políticamente correcto.

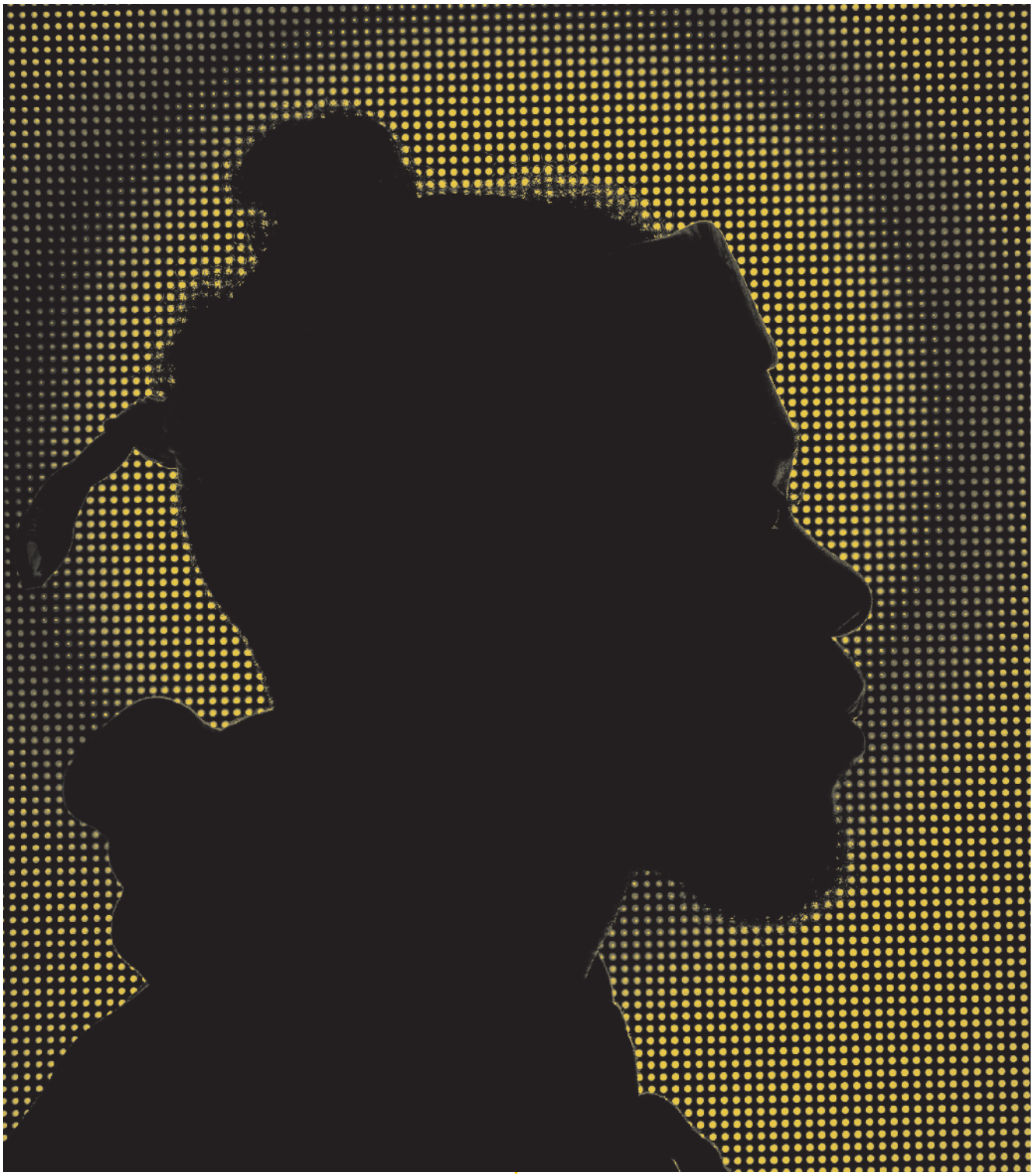
La disolución del autor y de la intención

Las características del nuevo arte (o "arte") no aparecen solo en la dimensión del *gesto creador y su orientación*. Las ideas modernas sobre el autor y la autoría de las obras de arte están presentes desde la obra de Vasari *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, surgida en 1550 en la Toscana, el Silicon Valley del arte en aquella época, y se fueron consolidando a lo largo de los siglos siguientes hasta desembocar en las ideas de Autor y Artista consagradas por la Edad Moderna. A mediados del siglo XX esa idea empezó a ser erosionada, destacando los primeros avances impactantes de Michel Foucault. En su conferencia de 1969 titulada "¿Qué es un autor?", Foucault aislaba algunas características problemáticas de la autoría y del proceso de creación: 1) es imposible considerar la idea de autor como una descripción definida, aunque también es imposible tratarla como un nombre común; 2) el autor no es ni el propietario ni el responsable de sus textos, no es ni su productor ni su inventor; 3) la atribución de la autoría es el resultado de operaciones críticas complejas y raramente justificadas; 4) la posición del autor es en todo lábil e incierta en los más diversos tipos de textos y contextos. Si Foucault hubiera vivido para conocer la realidad actual de los algoritmos genéticos (como los activos en una obra como *Eden*) habría visto enteramente confirmados sus puntos de vista sobre el autor; los puntos de vista que el autor de *Historia de la locura* proponía en los años intranquilos y estimulantes de la segunda mitad de la década de los 60 entraban en escena como un auténtico drama para la *intelligentsia*. Ese drama podía plasmarse en dos preguntas fundamentales: ¿quién habla, detrás de una obra? Y ¿hasta que punto es importante quién habla? Hablar es importante, quién lo hace no tanto. La falta de importancia absoluta del creador de la obra, de su "autor" ¿es acaso un vestigio en Foucault de la idea de Platón sobre la importancia de la obra, sobre todo cuando es "de arte", y la no importancia de su creador, de su "autor? Tal vez. El hecho permanece: en el arte o "arte" de los nuevos tiempos tecnológicos, sobre todo con algoritmos genéticos, el autor o "autor" no controla la totalidad del proceso que pone en marcha y no puede prever el resultado al que llegará dicho proceso. Técnicamente, el algoritmo genético pertenece al ámbito de la metaheurística inspirada por el proceso de selección natural que permite obtener soluciones optimizadas para la resolución de problemas mediante operadores bioinspirados (del tipo *mutación*, *hibridación* y *selección*) no descritos e inscritos en potencia en el programa inicial. Son pocas las características centrales visibles hoy en cualquier versión de *Eden*, elaborada siguiendo el principio de los algoritmos genéticos, previstas por su autor o "autor"; por ejemplo, los sonidos y ruidos extraños que convocan a los espectadores para que vuelvan a acercarse a la tela y así "alimenten" a las células o círculos que hibernan en invierno y necesitan volver a alimentarse para permanecer "vivas" durante la estación siguiente. ¿Quién es en realidad el autor de *Eden*, cuál es la participación efectiva del individuo humano Jon McCormack en el proceso que lleva a los visitantes de la sala de exposiciones a contemplar las formas mutantes de *Eden*? ¿*Quién* o *qué* habla por detrás de esa obra? Sin la figura de Jon McCormack y sin el programa inicial por él formulado no habría nada en esa sala, pero él no es ni de lejos la *causa suficiente* de la existencia de *Eden*. El proceso de *chance & choice*, azar y elección, nunca había quedado tan claro como ahora. A mediados de los 60, Max Bense condensó de forma singular los principios de estética informacional plasmados, por ejemplo, en su libro *Pequeña estética*[11], que tuvo amplias repercusiones en general y en Brasil en el grupo de poetas concretos reunidos en torno a Haroldo de Campos, Décio Pignatari y Augusto de Campos, un grupo para el que la idea central de *chance & choice* desempeñaba un papel decisivo en un momento en el que el ordenador aún era una máquina extraña anclada en un laboratorio, demasiado alejado del ordenador doméstico que empieza a hacer mayor acto de presencia veinte años después, a mediados de los 80. Hoy obras como *Eden* permiten ver con claridad *el verdadero* significado de *chance & choice*. La idea de autor está

sufriendo un proceso evidente de *Auflösung*, la disolución de la que hablaba Hegel en relación con el arte, muchas veces traducida equivocadamente por muerte: en tiempos de Hegel el arte no estaba muriendo pero sí disolviéndose, igual que hoy el arte conocido como tal y su autor experimentan un proceso de difuminación. Fenómenos como Creative Commons incentivan dicho proceso, en ese caso por motivos más ideológicos que específicamente técnicos y tecnológicos, aunque estos puedan influir en aquellos como representación de las relaciones sociales.

EArte

A principios del siglo XX, las poderosas vanguardias artísticas empezaban a disolverse *justo después* de su momento culminante; y a principios del siglo XXI, la noción misma de arte tal y como lo hemos conocido durante 150 años se ve afectada por un proceso análogo de dilución o por un segundo proceso de dilución, para darle la razón a Hegel. Cambia el *contenido* y la *actitud en relación a la sociedad y al arte* igual que cambia la *forma* (ahora es necesario hablar de *formato*), el soporte, los medios de producción. Si para el siglo XX arte era *aquello*, lo que ahora empieza a presentarse como arte, y no es *aquello*, debería adoptar otra denominación si se quiere respetar el rigor de la terminología científica. En su defecto, se habla, por ejemplo, de "arte", entre comillas. (*Techne* sigue siendo una denominación apropiada.) Permanecen sin duda activos todos los procesos del arte previo, como una especie de fantasma o espíritu casi incorpóreo que se comporta o pretende comportarse como si aún existiera, algo natural en la dinámica cultural. Sigue habiendo galerías y bienales y revistas de arte (que caen cada vez más en desgracia, no solo por formar parte del espectro de la prensa en general) y subastas; si una obra de valor estético discutible como el *Salvator Mundis*, supuestamente de Leonardo da Vinci, pudo venderse este mes de noviembre de 2017 por unos alucinantes 450.312.500 USD (de los cuales poco más de 50 millones de dólares son la comisión de la casa de subastas Christie's), queda clara la señal de un esfuerzo desesperado por creer que algunas cosas aún tienen valor *más allá de la simple rareza del objeto*. Sin embargo, el impulso creativo en la línea de aquello que un día fue arte se agota: la aplastante mayoría de la producción artística contemporánea se enmarca en el paradigma propuesto por Duchamp y otros incluso anteriores. El arte de base computacional hoy en gestación se encuentra en un territorio en realidad abandonado, un territorio ya arrasado por diferentes ejércitos invasores. Las críticas a un arte y a artistas que han abandonado el espíritu inconformista propuesto desde finales del siglo XIX para entregarse al mercado pasan a ser irrelevantes, porque el problema no reside ahí. El nuevo arte electrónico o el nuevo "arte" electrónico, el eArte, no está en el mercado, no vive en el mercado, no depende del mercado; sus proponentes, para no decir sus autores, suelen vivir de otra cosa (becas de investigación, docencia en universidades, creación tecnológica en laboratorios de innovación, patentes). Es cierto que de vez en cuando algo nuevo, perteneciente a ese tipo de *nuevo*, se vende en el mercado: artistas como la brasileña Regina Silveira entregan a sus (pocos) compradores capaces de aceptar esa propuesta DVDs que contienen el archivo de la "obra" propuesta, sin que haya una obra física que cambie de manos. La "obra" así vendida y posteriormente instalada por el propio comprador no tiene carácter de una *cosa* definitiva, no es más que una copia de una matriz susceptible de ser replicada un sinfín de veces[12] si, por ejemplo, se borra de la pared (se destruye) para sustituirla por otra y luego se vuelve a producir y colocar en la misma pared. No obstante, aún es muy poco habitual que un coleccionista privado tenga montada en su casa una versión de *Eden* o de *Fearful Simmetry*; para un museo es algo posible y natural, para un coleccionista no. ¿Seguirá habiendo coleccionistas? En esa misma línea, es posible suponer o prever la venta, en tiendas virtuales, de algoritmos genéticos parcialmente desarrollados, que el comprador descargará en su ordenador para luego comprobar en qué se acaban convirtiendo. Un algoritmo genético, por definición, elimina la intención y la voluntad humanas, desplazadas por el predominio de las ecuaciones matemáticas. Un único algoritmo genético bien programado como punto de partida podría generar, incluso, una multitud imprevisible, tal vez infinita, de obras "de arte", hasta el punto de que un único algoritmo genético podría ser capaz de satisfacer la demanda de arte o "arte" *de toda la humanidad* (suponiendo que siga existiendo) *durante todo el tiempo previsible*, así como prever, por computación y cálculo de probabilidades, cuál podría ser el próximo paso estético (la próxima "innovación artística") y darlo de forma inmediata. Si no existiera la humanidad, ese potente algoritmo podría satisfacer la demanda de los robots, androides o replicantes que la sustituyan, suponiendo que sigan necesitando o deseando arte o "arte" después de haber descartado a la humanidad con la misma falta de ceremonia con la que la humanidad descarta a las hormigas. En ese momento, y aun existiendo la humanidad, la idea de autor desaparecerá por completo, ya que todos los poseedores de una copia de



ese algoritmo serán los autores de sus "obras" respectivas, dejando de tener sentido hablar de un *autor*. Es posible asimismo que surja o se imagine un Ur-Artista, un Super-Artista, una Fuente Primera, una Divinidad responsable de todo el conjunto de "arte" y "artistas" repartidos y aislados en sus celdas o células individuales, como describió E.M.Forster en su magistral *The Machine Stops*, con sus obras "de arte" personales que cada uno enseñará a los demás por internet, en un proceso no muy distinto del intercambio actual de fotografías por Facebook o Instagram, un proceso que ya no será análogo en absoluto al conocido durante el siglo XX y que únicamente adoptará la forma de una fantasmagoría.

Kairòs

Los interrogantes siguen surgiendo: el arte que surgió después de la primera Edad Moderna, constituida por el período entre Renacimiento y Neoclásico, y que empezó a existir en la segunda mitad del siglo XIX, ¿fue peor que el arte que lo precedió, precisamente el arte renacentista, barroco, neoclásico? Los contemporáneos (el público, los coleccionistas de arte, los artistas y críticos "académicos") de Manet, Monet, Van Gogh, Cézanne y Picasso (que pasó nueve años sin exponer públicamente su *Las señoritas de Avignon*, de 1907, por temor a la reacción que pudiera provocar) *consideraron rotundamente que sí*, que el nuevo arte era peor, infinitamente peor que el anterior; tenían la certeza de que el nuevo arte se había vuelto vulgar, inconsecuente, insultante. Monet fue considerado un horror, un pésimo emborronador de lienzos, un anti-artista; actualmente es uno de los pintores más admirados por su arte, hoy considerado pacífico y tranquilo y soberano y de una belleza devastadora. El nuevo "arte" de los nuevos medios tecnológicos, de una nueva tecnología que pone al descubierto el comportamiento del ser humano (que necesitará un nuevo concepto para definirlo ante el robot, el androide y el replicante que se aproximan) con respecto a la naturaleza (que también necesitará un nuevo concepto), que revela el nuevo proceso de producción inmediato de su existencia (o no) y con esto, asimismo, el nuevo modo de formación de relaciones sociales entre seres humanos y las representaciones intelectuales que surgen de ellas, no será necesariamente peor que el arte del Tiempo Histórico de las Vanguardias entre el siglo XIX y principios del XX. Tampoco será mejor, será *otra cosa*, será arte o "arte". Tal vez suceda con las artes visuales lo que sucedió con la música hoy llamada erudita: hasta el siglo XIX, la humanidad siempre escuchó *música contemporánea*, la música de su tiempo, la que se hacía *en el momento* y que era la única susceptible de ser escuchada *en el momento*, al no existir medios que permitieran almacenar y reproducir la *música del pasado*, al contrario de lo que fue posible después de la invención del gramófono, la gramola, el reproductor de DVD y MP3, etc. La música del pasado era simplemente desconocida porque no había registros suficientes y los que había no se podían interpretar adecuadamente. Cuando la música romántica pasó a dominar las salas de conciertos en el siglo XIX, incluso los músicos con experiencia no sabían cómo tocar la música barroca: los diapasones eran otros, los instrumentos eran distintos, no se entendían las escasas partituras del pasado; dominaba la música de la época. Después surgió la *música contemporánea* (tal y como se habla de *arte contemporáneo*): la música concreta, la música dodecafónica. Sin embargo, en ese momento la música que dominaba la escena musical era la del pasado, la música romántica junto, a mediados del siglo XX, a la música barroca e incluso la medieval, hasta el punto de que hoy la "música contemporánea" de Webern, Schoenberg y Berg, toda la Escuela de Viena, prácticamente ha desaparecido de las grandes salas públicas de conciertos; ahora se escucha la música anterior, la música del pasado. La música contemporánea de vanguardia, la música de *hoy*, ha roto sus relaciones con el público. ¿Sucederá lo mismo con el eArte? El Arte Heroico Contra la Revolución Industrial, contra la burguesía, contra el mercado (aunque le venda al mercado), ¿volverá a escena *aunque se despida de los valores que lo marcaron en su propio tiempo*? Como en el cuento *Pierre Menard, autor del Quijote*, de Borges, un libro que hoy reproduzca una copia del *Quijote* letra por letra, palabra por palabra, coma por coma, será totalmente distinto del *Quijote* de Cervantes porque la época es otra, el contexto es otro, el lector es otro. Hoy las multitudes acuden en masa al Museo de Orsay para ver a Monet, Manet, Van Gogh, pero lo que ven es un fantasma, no tiene nada que ver con lo que se vio *allí mismo* en Paris hace ciento cincuenta años. ¿Sucederá lo mismo con el eArte, es decir, se tornará invisible, cediendo posiciones ante los fantasmas del Arte Heroico?

La tecnología es un marco que delimita, que encuadra[13] al ser humano, anotó Heidegger, observando que la humanidad tiene que mostrarse capaz de *navegar* (qué adecuado se revela hoy ese término) por las peligrosas orientaciones de ese encuadramiento, ese *colocar dentro de un marco* propio de la tecnología, porque solo en esa peligrosa orientación y en ese momento (*kairòs*) puede salvarse la humanidad. Cuando publicó *La pregunta por la técnica* en 1954, Heidegger tenía en mente los peligros que en esa época amenazaban a la huma-

nidad como uno de los varios *riesgos existenciales* a los que se había enfrentado a lo largo de su historia. Las tecnologías de la información sitúan a la humanidad ante un nuevo e intensificado *riesgo existencial* porque, más allá de las cuestiones relativas al futuro del arte, es el propio futuro del ser humano el que está en juego[14]. La civilización del carbono creó una civilización de silicona que amenaza con barrer del mapa a la propia civilización que le dio origen. Heidegger pareció creer que el marco de la tecnología es siempre ambiguo y que es esa ambigüedad la que paradójicamente apunta al *misterio de la revelación*, es decir, al misterio de la *verdad* que puede o podría hipotéticamente alcanzarse si la humanidad se propusiera seguir el camino abierto por el arte para navegar por esa constelación de ambigüedades[15] y si la humanidad se propusiera seguir al artista porque es el artista o poeta, el autor de la *poiesis*, el que revela el mundo tal y como es en el proceso con el que el mundo se desvela a sí mismo. Hoy, ese fragmento de Heidegger corre el riesgo de sonar vergonzosamente ingenuo y propio de un *wishful thinking* carente de respaldo factual. Heidegger no podía vislumbrar los horizontes ampliados de las tecnologías de la información y el destierro de la voluntad humana que prometen las nuevas tecnologías. Desde ese prisma, el marco de las tecnologías computacionales deja de ser *ambiguo*, como planteaba el pensador, y se convierte en simplemente *decisivo*. ¿Qué quiere el ser humano del nuevo arte en clave tecnológica? ¿Qué puede el hombre proponer aún como nuevo arte? El tiempo se acaba, este marco podría ser el último.

NOTAS

(1) *El Capital*, libro primero, cap. 15, nota 4

(2) TYLOR, E. (1871). *Primitive Culture: Research into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, John Murray. London, Volume 1, p. 1.

(3) Queda claro que modernidad en un ámbito poco o nada tiene que ver con modernidad en otro.

(4) Como sucede con Marx y su idealización de la antigüedad clásica.

(5) Igual que la política cultural pública actual ignora ampliamente todo lo relacionado con el arte electrónico.

(6) T. COELHO, *Com o cérebro na mão (no século que gosta de si mesmo)*, Ed. Iluminuras, São Paulo, 2016.

(7) http://www.ruairiglynn.co.uk/portfolio/fsymmetry/

(8) http://jonmccormack.info/artworks/eden/

(9) Ambas, *Fearful Simmetry* y *Eden*, son conocidas en el circuito internacional del arte electrónico (o del arte informático, del arte digital). Recientemente han estado en la exposición "¿Conciencia cibernética?" (Título que supone todo un programa de investigación y reflexión) organizada en el Instituto Itaú Cultural de São Paulo entre junio y agosto de 2017, comisariada por Marcos Cuzziol.

(10) El texto de esa conferencia se presentó en el 30º encuentro de la serie anual del Walter Neurath Memorial y fue publicado por Thames and Hudson, New York, 1998.

(11) *Kleine abstrakte ästhetik*, Edition Rot, Stuttgart 1969.

(12) Lo que sin duda pone en evidencia el principio de *unicidad* de la obra original.

(13) En portugués *[y también en español, N. de la T.]*, una obra de arte pictórico, con o sin marco, se llama también cuadro, así como encuadrar significa colocar dentro de determinados límites, restringir el potencial de acción.

(14) Stephen Hawking, en una entrevista a la BBC el 2 de diciembre de 2014: "El desarrollo de la Inteligencia Artificial total podría suponer el final de la especie humana".

(15) En un camino que, para Heidegger, devolvería a la humanidad a los mismos tiempos idílicos de la Grecia clásica con su arte, cultura y sociedad que constituían un cuerpo único integrado, los mismos tiempos llorados por K. Marx. ¿Será función del eArte recomponer ese jarrón roto, bien alejado de las Grandes Vanguardias del siglo XX?

monográfico

AUTOR
Vincent Dubois.

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Universidad de Estrasburgo, SAGE (UMR 7363)
MISHA - 5, Allée du Général Rouvillois CS 50008,
F-67083 Strasbourg cedex Francia.

TÍTULO
¿Quiénes son los gestores artísticos? Una investigación sociológica sobre el caso francés

CORREO-E
vincent.dubois@misha.fr

RESUMEN
En este artículo se presentan algunos de los resultados de un estudio sobre la figura del gestor artístico para el caso concreto de Francia. En la primera parte, presentamos los principales factores que llevan a los candidatos a considerar la gestión artística como una elección profesional posible y deseable. A continuación, analizamos las características sociales de los potenciales gestores artísticos en términos de clase social, género y trayectoria formativa y mostramos cómo estas características coinciden con los parámetros del mercado de trabajo y de la estructura social en Francia. Esto lleva en la tercera parte a un mejor entendimiento de las expectativas y aspiraciones depositadas en la gestión artística y, por lo tanto, al conocimiento del significado social de las actividades en este ámbito.

PALABRAS CLAVE
Gestor cultural; Francia; sociología; profesionalización; mundo laboral.

AUTHOR
Vincent Dubois.

PROFESSIONAL AFFILIATION
Universidad de Estrasburgo, SAGE (UMR 7363)
MISHA - 5, Allée du Général Rouvillois CS 50008,
F-67083 Strasbourg cedex Francia.

TITLE
Who are the Arts Managers? A Sociological Research on the French Case.

E-MAIL
vincent.dubois@misha.fr

ABSTRACT
This article presents results from a study on the role of the artistic manager for the specific case of France. In the first section, we present the main factors that cause candidates to consider artistic management as a possible and desirable career path. Following this, we analyse social characteristics of potential artistic managers in terms of social class, gender and educational background and we demonstrate how these factors coincide with the parameters of the work market and social structure in France. This leads us in the third section to a better understanding of expectations and aspirations found in artistic management and to knowing the social significance of activities in this field.

KEYWORDS
Cultural manager, France, sociology, professionalisation, labour market.

Fecha de envío: 20/11/2017
Fecha de aceptación: 30/11/2017

http://dx.doi.org/10.25267/Periferica.2017.i18.10

¿Quiénes son los gestores artísticos? Una investigación sociológica sobre el caso francés[1]

Vincent Dubois

Introducción

El conocimiento sociológico sobre la gestión artística y cultural puede resultar de gran ayuda para estudiantes, profesionales y neófitos que se adentran en este campo, como un mapa para no perderse en un entorno complejo. También puede proporcionar recursos intelectuales útiles para el pensamiento crítico, que representa una característica esencial para estos trabajos de reflexión. A su vez, la gestión artística se manifiesta como un punto de observación para un mejor entendimiento de los cambios permanentes a nivel sociológico general. Los gestores artísticos como grupo profesional son realmente el núcleo de los «intermediarios culturales» (SMITH MAGUIRE, MATTHEWS, 2012) y «trabajadores creativos» (HESMONDHALGH, BAKER, 2011), constituyendo un enorme centro neurálgico del cambio social durante las últimas décadas de economía «post-industrial», «neo-capitalista» y «creativa».

Sin embargo, si hay pocos estudios sociológicos sobre la gestión artística (KIRCHBERG, ZEMBYLAS, 2010), aún hay menos sobre los gestores artísticos aparte de los estudios fundamentales de Paul DiMaggio y Richard Peterson sobre el caso estadounidense de hace treinta años (DiMAGGIO, 1987; PETERSON, 1987). En este artículo, planteamos que para entender a los gestores artísticos desde un punto de vista sociológico hay que estudiarlos como un grupo social. Esto implica investigar el intervalo de sus perfiles y trayectorias socio-profesionales y, sobre esta base, considerar sus prácticas, destrezas y valores. Entonces se hace posible ubicar a los gestores artísticos en las estructuras de clase social y población activa, así como en la compleja red de relaciones entre el campo del arte, el mercado, los patrocinadores públicos y privados, los medios de comunicación y el público en general. Finalmente, dicho marco nos permite determinar lo que es la gestión artística desde un punto de vista sociológico.

Este artículo que reúne algunos de los resultados de un estudio sobre el caso francés propone un primer paso en esta dirección[2]. En la primera parte, presentamos los principales factores que llevan a los candidatos a considerar la gestión artística como una elección profesional posible y deseable. A continuación, analizamos las características sociales de los potenciales gestores artísticos en términos de clase social, género y trayectoria formativa y mostramos cómo estas características coinciden con los parámetros del mercado de trabajo y de la estructura social en Francia. Esto lleva en la tercera parte a un mejor entendimiento de las expectativas y aspiraciones depositadas en la gestión ar-

tística y, por lo tanto, al conocimiento del significado social de las actividades en este ámbito.

La cultura: una elección de profesión

Hacer carrera en el mundo de la cultura se ha convertido en una opción viable en lo que se refiere a elecciones laborales profesionales, especialmente para los graduados universitarios. Las «elecciones» profesionales no solo se pueden explicar sobre la base de «motivaciones» personales. Dependen de las condiciones sociales, que se trasladan de forma subjetiva en una expresión de la voluntad individual. El trabajo en el ámbito de la cultura no es una excepción a esta regla (BROOK, 2015).

Los países de la Europa Occidental han sido testigos de un gran incremento, sostenido en el largo plazo del empleo cultural desde los años 80. En Francia, el número de profesionales empleados en los sectores de la información, las artes y las artes escénicas se multiplicó por 1,7 entre 1962 y 1982 y de nuevo, por 2,5 entre 1982 y 2008; desde 2008, hay 4.2 veces más de profesionales en estos sectores que en 1962 (el doble de esta cifra si se tienen en cuenta también los desempleados). Este incremento es mucho mayor que el de la población activa en líneas generales. Durante todo este periodo, estos puestos representaron entre un 0,35 % y un 1,08 % de la población activa (para consultar los datos concretos y completos, véase GOUYON, PATUREAU, 2014). Dependiendo de la definición que se considere, el sector cultural según consta representa entre el 1,7 % y el 2 % de todo el empleo en Francia, equivalente a la media de la Unión Europea en 2009. Este incremento, aunque no es lineal y varía por sectores y puestos determinados ha contribuido paulatinamente a que cada vez más personas que se acaban de incorporar el mercado laboral consideren estos puestos de trabajo como elecciones profesionales viables, a pesar de que las condiciones laborales son a menudo poco atractivas.

A medida que crecía el número agregado de personas ocupadas en el sector cultural, se iban desarrollando los puestos en gestión cultural e iban surgiendo nuevos puestos relacionados, lo que fomentaba las aspiraciones que, en un principio, se debían a la atracción por la novedad, es decir, la introducción de nuevas oportunidades laborales. Paulatinamente, estas oportunidades vinieron a reflejar nuevas divisiones del trabajo creado en el ámbito de la cultura. Este es un segundo factor general para la elección de carreras profesionales en la gestión artística.

Aunque las actividades organizativas que facilitaban la producción de obras de arte y su presentación al público han existido desde hace mucho tiempo, estas actividades que antiguamente desarrollaban los propios artistas o voluntarios, poco a poco se fueron profesionalizando más y fomentaron el desarrollo de un entorno profesional, tal y como indicaron Peterson y DiMaggio en el caso de los EE.UU. (PETERSON, 1987; DiMAGGIO, 1987). En lo que se refiere a Francia, es posible dibujar un salto comparable (DUBOIS, 2012; 2016b). Si bien las actividades culturales siguieron un proceso de profesionalización que empezó en los años 60, fue principalmente en la segunda mitad de los 80 cuando se definieron y popularizaron las marcas profesionales asociadas a los puestos de gestión cultural. En parte, se crearon nuevos puestos, por ejemplo, cargos de director de asuntos culturales en los ayuntamientos. Durante este periodo, un proceso similar se vivió en otros países europeos (véase por ejemplo Mangset, 1995 sobre Noruega). Aparecieron programas formativos y publicaciones especializados. Como en los Estados Unidos, la aparición de nuevas fuentes de financiación para la cultura como las fuentes privadas promovieron las condiciones que llevaron a un florecimiento de la gestión cultural. Por el contrario, en otros muchos países, la financiación es principalmente pública. Como consecuencia, vino la contratación de personal para labores administrativas y de gestión debido al crecimiento significativo en los presupuestos para cultura desde finales de los 70 a nivel local, y que siguieron incrementándose a principios de los 80 debido a los efectos combinados de un crecimiento inaudito hasta la fecha de los recursos para el Ministerio de Cultura y la descentralización. Esta nueva financiación también hizo necesaria cierta especialización, en parte en lo relacionado con el funcionamiento, debido al incremento de carga de trabajo administrativo, pero también en términos más políticos. En la práctica, el mayor gasto público en cultura se convirtió en un esfuerzo por demostrar un estricto control del gasto en el sector público provocando el desarrollo de una retórica de gestión y económica (DUBOIS, 2006). Se puede establecer un enlace directo entre los cambios en la política cultural y la creación de nuevos puestos laborales.

Este desarrollo de los puestos de gestión cultural implicó una estandarización mínima de los trabajos o las vías de acceso a los puestos. Las variadas vías de acceso hacen que la gestión cultural parezca un sector relativamente abierto y estos puestos poco definidos dan la oportunidad a los candidatos de definir sus límites gracias a su propia inclinación personal. Esta indeterminación ayuda a que estos trabajos

sean atractivos: la polivalencia y la multiplicidad de actividades son un antídoto contra la rutina; a menudo, los individuos hasta cierto punto pueden definir sus actividades en función de orientaciones personales o sus experiencias en lugar de desempeñar simplemente una serie de funciones preestablecidas. En resumen, su trabajo les da la oportunidad de realizarse.

Junto con el desarrollo del empleo cultural y los condicionantes de estos puestos de trabajo, la evolución de la educación superior y, especialmente, el desarrollo de programas formativos especializados en gestión cultural han contribuido a hacer de estos trabajos una perspectiva profesional viable. En primer lugar, el incremento de la población estudiantil y periodos de escolarización más largos han generado cantidades ingentes de graduados que buscan orientación profesional, especialmente en las ramas generales, incluidas en las asignaturas de humanidades y de letras. La elección de la cultura es una posible respuesta a esta búsqueda; la mayoría de los candidatos a programas de máster culturales tienen una trayectoria de letras. En segundo lugar, los nuevos programas formativos en gestión cultural y artística han facilitado las elecciones profesionales en este campo. En los Estados Unidos, el proceso de profesionalización de los gestores artísticos que empezó en los años 60 vino con la aparición de programas formativos especializados. En Europa, los programas aparecieron en los 70 y su desarrollo se produjo sobre todo en los 80 con el apoyo de organizaciones internacionales como la UNESCO y el Consejo de Europa y después, la Unión Europea a nivel europeo (STERNAL, 2007). En Francia estos tiempos fueron casi similares. La amplia difusión de la idea de que cualquiera puede hacer carrera en el ámbito de la cultura gracias a estos programas formativos, sin ser necesariamente un artista probablemente tiene algo que ver en la explicación de por qué hay tantos que se dedican a esto, sobre todo aquellos que más dudas tienen sobre su carrera profesional.

Perfiles de los candidatos a gestores culturales

¿Cómo se transforman estos objetivos y estas condiciones colectivas en aspiraciones subjetivas e individuales? Para responder a esta pregunta, ahora examinaremos las características sociales de los candidatos e indicaremos el papel que desempeña el género, el origen social, la educación y la familiaridad con la cultura.

La característica fundamental de los candidatos a gestores culturales con respecto a otros que cursan otras titulaciones de educación superior es que la proporción de mujeres es desmesurada. Un 85 % de los candidatos y un 80 % de los matriculados en programas de máster de gestión cultural. Se observan tasas similares en otros países. Esta diferencia entre géneros no se debe a una identidad de género preexistente de los puestos de gestión cultural, sino que más bien refleja un proceso continuo de feminización en el sector de la cultura.

Una primera explicación es la tendencia históricamente contrastada de que las mujeres jóvenes prefieren las especializaciones de letras en sus estudios. En ciclos posteriores de educación superior, las elecciones se basan cada vez más en los planes de carrera profesional, por ejemplo, en las expectativas relacionadas con el aumento de empleo. Entonces los trabajos en el sector cultural pueden resultar una elección posible y deseable para las estudiantes de letras. Una segunda explicación radica en las diferencias entre géneros en sus relaciones con prácticas culturales y artísticas. Estudios recientes han demostrado que existe una tendencia hacia la feminización de estas prácticas: las diferencias se están acrecentado en prácticas en las que las mujeres ya eran preponderantes (como la lectura) y se están estrechando para aquellas en las que predominaban los hombres (como la música amateur). Puesto que se ha observado una fuerte correlación entre la intensidad de las prácticas culturales y las aspiraciones a dedicarse a carreras dentro del ámbito de la cultura, la feminización de las prácticas culturales puede ser muy bien uno de los factores que contribuye a la feminización de los itinerarios profesionales en este sector.

Cabe mencionar que la inversión de los hombres y las mujeres en estos trabajos difiere: no pretenden los mismos cargos y las diferencias se observan, sobre todo, en términos de trabajos creativos frente a no creativos. Las mujeres son aún minoría entre los creadores artísticos. Así, la combinación de prácticas culturales más intensas en el caso de las mujeres y una mayor vocación y la existencia de una división del trabajo por géneros en la que la creación es un trabajo de hombres pueden explicar el gran número de mujeres que se dedican a la gestión cultural. Las mujeres son menos proclives a dedicarse a una profesión artística creativa y es más probable que la abandonen. La predominancia de las mujeres entre los que se dedican a la gestión cultural también se puede interpretar por lo tanto, como el resultado de su mayor tendencia a dejar de lado el trabajo creativo.

El estatus social rara vez se tiene en cuenta para explicar la implicación en el trabajo creativo (BROOK, 2013), mientras que, al contrario de la visión lógica y optimista, el acceso a los puestos en este sector apenas se basa en «los méri-

tos» (O'BRIEN, LAURISON, MILES, FRIEDMAN, 2016). En nuestrO muestreo, muchos de los gestores culturales potenciales vienen de un entorno social privilegiado. Casi la mitad de los estudiantes (más del 45 %) en estos programas de máster son hijos de ejecutivos o de individuos que desempeñan trabajos de gran capacidad intelectual. La proporción de estudiantes en esta categoría sobrepasa ampliamente a la de todos los estudiantes universitarios (30 %) e incluso a la de todos los estudiantes de máster (37 %). Se observan porcentajes similares en los candidatos a los programas de máster sobre quienes los resultados del cuestionario nos proporcionan información más detallada. Más de cuatro de cada cinco candidatos (81 %) tienen al menos un progenitor que trabaja a nivel de «ejecutivo», «cargo intermedio» o «director ejecutivo» y casi la mitad (47 %) tienen a ambos progenitores en estas categorías. Además de su alto nivel laboral, los padres de los candidatos también destacan debido a su alto nivel de representación en ciertos sectores de actividad: educación, salud, trabajo social y, como es más de esperar, el arte y la cultura. Casi dos de cada tres candidatos (62 %) tienen al menos uno de sus progenitores trabajando en estos. Estos sectores requieren generalmente de altos niveles de capital educativo. Este dominio del capital educativo concuerda no solo con la réplica de estrategias en las que se valora mucho la educación, sino también con la inclinación cultural e intelectual que puede llevar a estos individuos a dedicarse a profesiones culturales. La segunda característica que comparten los sectores es que tienen que ver con las relaciones humanas. Por este motivo, el sector cultural contribuye a atraer a individuos que valoran los aspectos relacionales de la actividad profesional y, en algunos casos, invierten en este sector su propia actividad altruista.

Las características educativas de nuestra población indican el alto nivel de logros no solo de los gestores culturales actuales y de aquellos que se postulan para un puesto de este tipo, sino también de los que desean obtener una titulación. Estos han acumulado altos niveles de capital educativo incluso antes de solicitar su admisión a un programa de máster cultural: el principal ejemplo son las condiciones en las que obtuvieron su bachillerato. Ochenta por ciento de los candidatos a programas de máster cultural se graduaron en la educación secundaria en los años correspondientes al programa de estudios o antes (con respecto al 62 % de la población estudiantil en general). Una representación relativamente elevada de prestigiosos programas de selección en los primeros ciclos de educación superior constituye el segundo indicador de que los candidatos tienen un alto nivel de capital educativo inicial.

Los puestos de los padres, los sectores en los que trabajan y sus niveles de logros académicos sugieren que muchos de los potenciales gestores culturales han experimentado una inmersión cultural temprana e intensa dentro del núcleo familiar (con salidas culturales durante el año anterior para el 90 % de los padres). Las prácticas culturales de los padres se traspasan por supuesto gracias a un mecanismo bien establecido de réplica que constituye un factor esencial para prácticas futuras (COULANGEON, 2013). También producen un efecto acumulado de familiarización con el mundo de la cultura y de fomento de nuevas inversiones que contribuyan a que la cultura se perciba como un entorno profesional viable y deseable. Los candidatos experimentaron una inmersión cultural temprana gracias a sus familiares y casi todos ellos practicaban alguna disciplina artística de niños. A menudo, en relación con esta formación artística, las actividades artísticas están también muy extendidas entre los candidatos: un 67 % de ellos las practica (40 %) o las han practicado (27 %) de forma regular (al menos, semanalmente) y más del 25 % practican dos disciplinas o más. También existen diferencias importantes relacionadas con las salidas culturales, que son ligeramente más frecuentes en candidatos a programas de máster culturales que en la población estudiantil en general e incluso que entre estudiantes de las áreas artística y de letras. Es 11 veces más probable que los candidatos hayan visitado un museo o una exposición que los estudiantes en general. Todos los candidatos han realizado al menos alguna salida cultural en el mes anterior.

Los principios fundamentales de la elección de la carrera profesional

¿Artistas fallidos?

En un sector que gira en torno a la figura del creador, la elección de dedicarse a tareas organizativas puede percibirse como una segunda opción, en la que la actividad al servicio de los artistas compensaría el abandono de una carrera artística propia que estaba fuera del alcance. Aunque pueda haber algo de verdad en esta suposición, describir a los candidatos como artistas fallidos sería simplificar las cosas demasiado: de hecho, las relaciones entre las vocaciones artísticas y la elección de carreras en el ámbito de la cultura son mucho más complejas.

Aunque supone una minoría, el porcentaje de estudiantes que se dedica a la gestión cultural tras haber abandonado una carrera artística no es totalmente insignificante (12,5 %). En la mayoría de los casos, esta elección temprana

La característica fundamental de los candidatos a gestores culturales con respecto a otros que cursan otras titulaciones de educación superior es que la proporción de mujeres es desmesurada.

de la profesión no era solo un vago sueño infantil y hunde sus raíces en experiencias como artistas a menudo recientes y en ciertas ocasiones importantes. Cuando este es el caso, la renuncia a la carrera artística puede reflejar una visión legendaria de la vocación artística en tanto que una necesidad interna. En este sentido, un candidato explicaba durante una entrevista de selección que él había abandonado el teatro porque tenía intereses diversos y que no se sentía llamado por la «fe» exclusiva y la implicación total que estimaba necesaria para ser actor. En otros casos, la experiencia del día a día de los artistas puede ser un factor, como para ese joven músico de jazz cansado de agotadoras giras (entrevista de selección). A cualquier nivel, estas dos formas de racionalizar la relación entre la vocación artística y la elección por la gestión cultural arrojaban luz sobre el significado que los agentes pueden dar a sus trayectorias profesionales.

La relación entre vocación artística y elección por la gestión cultural no puede, sin embargo, limitarse a un cambio de profesión más o menos forzado. También se podría considerar que se trata de dos formas de traslación de las aspiraciones culturales en aspiraciones profesionales, que van tomando forma en diferentes etapas de las trayectorias personales. En otras palabras, en vez de considerar la vocación artística y su devenir como el motivo que impulsa a los individuos a buscar una profesión en la gestión cultural, se pueden identificar principios y factores idénticos que favorecen estas dos elecciones, basándose en las inclinaciones compartidas en parte, especialmente desarrolladas durante la inmersión familiar. Se trata de inclinaciones culturales específicas como las de realizar actividades artísticas o ir a conciertos o a galerías de arte. En líneas generales, se trata de inclinaciones sociales: aspirar a trabajos no convencionales, valorar la realización personal y no tener tanto aprecio por la riqueza material. En el tiempo, primero se expresan bajo la forma romántica de un anhelo por el arte, que dura lo que el tiempo de un sentimiento de libertad y un sueño de un futuro abierto, que se experimenta durante la educación secundaria o el primer año de estudios universitarios, coincidiendo con un tiempo en el que no existen las obligaciones familiares, económicas y profesionales. Cuando las experiencias personales y el apoyo parental o educativo modifican el «espacio de lo posible» y cuando se acerca la graduación, las mismas inclinaciones se pueden expresar en una elección parecida, pero aparentemente menos arriesgada y más «seria», la de la gestión cultural. Esta elección no es tanto el resultado de una renuncia sino la traslación de una vocación artística a una forma más «razonable», esto es, una que se ajusta a las obligaciones anteriormente y temporalmente ignoradas.

Finalmente, y esto merece destacarse, las elecciones de dedicarse a actividades artísticas y a la gestión cultural se mezclan con frecuencia, ya que esta última viene después de la primera. Los candidatos que todavía planean ser artistas profesionales son realmente tan numerosos (15 %) como los que se han rendido por las perspectivas. Estos son «serios contendientes» en mayor proporción, al menos en lo que se refiere a su admisión al programa de máster cultural. Esto se debe a que con respecto a los candidatos en general, estos han acumulado una mayor experiencia profesional previa (participación activa en asociaciones culturales, becas, experiencia profesional remunerada) y a menudo, tienen más amigos y familiares que trabajan en el ámbito del arte y la cultura. Para ellos, la adquisición de competencias o al menos de un título en gestión, financiación, curación o relaciones públicas viene a completar sus destrezas artísticas. Parece que desarrollan una estrategia académica doble que consiste en obtener una titulación susceptible de apoyar sus perspectivas de diversificación y adquirir competencias que puedan usar como complemento de sus habilidades artísticas, especialmente en gestión, organización y legislación.

La combinación de actividades artísticas y administrativas adquiere dos formas principalmente. La primera es la proyección hacia una doble profesión de artista y gestor. En este caso, la gestión cultural es una actividad que se desarrolla en paralelo a una práctica artística más incierta que ofrece un mínimo de seguridad dentro del mismo mundillo. La gestión cultural también se puede combinar con la práctica artística siguiendo un principio fundamental de diversificación de funciones por medio del cual las actividades artísticas y similares no solo se combinan por motivos económicos sino que realmente están relacionadas las unas con las otras. La existencia de estas combinaciones en las proyecciones profesionales refleja una tendencia hacia una creciente integración de las funciones de producción, organización y difusión. La solicitud de admisión a un programa de gestión cultural está por tanto relacionada con la adquisición de una competencia (administrativa, financiera, institucional) que se considera tan necesaria como la actividad artística. Esta estrategia representa una transformación del capital propio del mundo artístico, que considera la incorporación de un componente de «gestión» que las anteriores generaciones solían percibir como una imposición externa y que ahora se asume como «parte del trabajo», ya que el «arte es un mercado». Así, aparece en cierto modo una nueva pauta. Los artistas pueden racionalizar su actividad creativa mediante la adquisición de competencias complementarias que conducen a condiciones económicas y prácticas, algo que no concuerda con el estereotipo del «artista fallido».

El sector cultural es más que un puesto de trabajo en concreto

La elección por la gestión cultural se debe más a la atracción por la «cultura» y las perspectivas personales y profesionales que puede ofrecer que a los contenidos de una actividad específica o las características de un trabajo determinado. Los candidatos tienen un (verdadero) interés profesional en el ámbito cultural, pero pocos desean trabajar en un puesto, una función o una estructura específicos. Se trata de la vocación de trabajar en el sector de la cultura y no en un trabajo en particular. A este respecto, la gestión cultural destaca entre otras profesiones vocacionales como el periodismo, la docencia, el arte y la investigación, cuyo atractivo viene de las prácticas correspondientes. Elegir una profesión dentro de la gestión cultural significa querer trabajar en el sector de la cultura antes que realizar tareas de gestión. Mientras que una amplia mayoría de los que respondieron al cuestionario indican que quieren buscar un trabajo relacionado con la cultura justo después de graduarse, pocos especifican el puesto en el que quieren trabajar. Solo un tercio de los candidatos tienen intención de trabajar en un sector cultural específico, siendo el teatro y la música los más habituales. La gran representación de las artes escénicas se debe a la variedad que este sector incluye, que representa por mucho, el empleo disponible en el ámbito de la cultura. Asimismo, existen programas específicos a otros sectores, tales como el sector editorial o la lectura pública que puede que expliquen la escasez de referencias que a estos se hacen en los planes de carrera profesional de los candidatos.

Menos de la mitad (45 %) de los candidatos aspiran a detentar una (o varias) funciones en concreto justo después de graduarse y solo un cuarto (27 %) después de algunos años. En general, a estas funciones se hace referencia en términos algo imprecisos. La primera explicación para esto está asociada con las características de los trabajos en este campo cuyas definiciones suelen ser bastante imprecisas. La naturaleza general, imprecisa o multidisciplinar de las funciones y de sus nombres no se percibe como un problema, ya que se ajusta al deseo de muchos candidatos de tener una «imagen completa» y hacer «un poco de todo» en las primeras fases de su carrera profesional. A más largo plazo, esto también puede ser porque la polivalencia está asociada con ejecutivos de alto nivel y puestos de responsabilidad (con gestión y supervisión de proyectos, como en el próximo pasaje, que se asoma en el horizonte profesional de los candidatos). En segundo lugar, la indeterminación de los planes profesionales también se debe en parte, a la falta de una trayectoria lineal de las carreras profesionales esperadas: en vez de hacer avances progresivos a lo largo de su carrera en el mismo trabajo, los gestores culturales son más proclives a experimentar una sucesión de puestos que les permitan desempeñar múltiples funciones que puedan variar de un puesto a otro. En las cartas y documentos de solicitud, se racionaliza este sentido de dejar las cosas abiertas o incluso evitar a propósito, el mencionar algo que pudiera resultar en una limitación y representa una forma más o menos hábil de actuar en la búsqueda de una identidad profesional basada en las funciones más que en los puestos, en un trabajo «transversal» más que un sector específico, en «proyecto» más que en intereses específicos de una categoría, en retos más que en rutina. Esta tendencia dibuja la «ideología de la decompartimentalización» que sirve tanto como una postura profesional como una orientación de política cultural. Por lo tanto, apenas sorprende que se resalte frecuentemente el multipuesto o más exactamente el puesto

de mediador en la «encrucijada». La referencia insistente y vaga a un «proyecto» o «red» no solo refleja un punto de vista del mundo social en el que las líneas divisorias se difuminan, para los candidatos también es una forma de indicar que también comparten la jerga habitual del sector en el que aspiran a trabajar y usar esta polisemia para hacer que sus aspiraciones sean inteligibles, extensibles y adaptables.

Cuatro casos típicos

Teniendo en cuenta las condiciones y características generales que se han presentado en las secciones anteriores de este artículo, cuatro casos típicos pueden ayudar a considerar la variedad de principios sociales y personales que influyen en la elección de una profesión en gestión cultural. Las estrategias de ascenso en la escala social por parte de los graduados de clase trabajadora es el primero. En el pasado, estas estrategias dieron lugar a la diversificación social de ciertos puestos de trabajo en el sector cultural. También han llevado a la aparición de un componente principal de la «nueva pequeña burguesía» que en los 60 y 70 formaban parte del grueso de los que ocuparon los por entonces nuevos puestos de intermediarios culturales (BOURDIEU, 1984; Dubois, 2014). Este proceso de diversificación social se ha visto ahora interrumpido incluso revertido al haber disminuido las opciones objetivas de promoción social mediante el acceso a puestos más indeterminados. Estos orígenes sociales son ahora mismo una minoría, incluso entre los aspirantes. Solo el 12 % de los candidatos a programas de máster en gestión cultural provienen de la clase trabajadora frente al 20 % del resto de estudiantes de máster.

Los sueños y esperanzas de los niños de clase trabajadora y clase media-baja pueden ahora parecer como aspiraciones poco realistas, ya que se deben a tres tipos de desconexión: de sus orígenes, del sistema educativo superior y del mundo profesional en el que aspiran a trabajar. Al acceder a la educación superior, se ven apartados de las elecciones profesionales que promueven sus familiares y sus camaradas. Estudiar mediación cultural a nivel de educación secundaria frustra sus expectativas de alcanzar logros académicos y refuerza su desconexión de los círculos sociales originales: esto no representa ningún beneficio directo desde un punto de vista profesional. De hecho, este capital educativo comparativamente más bajo no alcanza su pleno potencial en el mercado laboral debido a un déficit en tres aspectos. En primer lugar, los candidatos carecen de una exposición a la cultura fuera del marco educativo, mostrando prácticas culturales menos frecuentes o menos legítimas (p. ej. más televisión, menos lectura). Sin embargo, esta cultura «personal» se espera especialmente en un mundo en el que la costumbre es reivindicar una cierta distancia con el sistema educativo y una conexión a las formas de cultura institucionales y legítimas. Segundo, estos carecen de experiencia profesional y es menos habitual que hayan tenido un trabajo en el ámbito cultural (30 % frente al 36 %); cuando la tienen, la experiencia es a menudo poco importante. Cursar programas culturales en los primeros años de su educación superior les lleva a realizar numerosas becas, a menudo de larga duración; sin embargo, es probable que en parte porque se producen en un estadio inicial de su trayectoria, estas consisten principalmente en realizar tareas secundarias o se llevan a cabo en estructuras organizativas de escaso reconocimiento (como en pequeñas empresas). Finalmente, estos carecen de capital social, ya que es menos habitual que tengan parientes en el mundo del arte y la cultura. Esto es un factor decisivo conocido de degradación educativa que entorpece el progreso social de los graduados de clases trabajadoras. Por estas razones, es probable que estos candidatos vean superados sus orígenes sociales y educativos más tarde, ya sea porque se les hace más difícil encontrar un trabajo o porque se tienen que contentar con puestos de menor prestigio o peor pagados (en organizaciones más precarias) o en funciones menos valoradas (estando en contacto directo con el público más que con los artistas o los asociados).

Esta exclusión de los jóvenes graduados de clases sociales más deprimidas es un efecto del papel creciente de la réplica social y profesional, que es el segundo caso típico. El traspaso entre generaciones de puestos profesionales en el ámbito de la cultura se ha incrementado durante las últimas décadas. Si nos atenemos a los candidatos que conforman la población de nuestro estudio, cabe recordar que en torno a un 17 % de ellos tienen padres que trabajan en el sector cultural. Aunque representan una amplia minoría, este porcentaje es diez veces mayor que la cuota estimada para todos los trabajos.

Solo un estudio lineal realizado en varias generaciones permitiría establecer esto con exactitud, aunque se puede discutir si este traspaso no refleja tanto la continuidad de una línea larga como la extensión de los puestos familiares recientemente adquiridos. Muchos de los trabajos en este ámbito se crearon en una época en la que los padres de los candidatos de ahora se incorporaron a la población activa. Los trabajos culturales más antiguos dependen con frecuencia del traspaso del capital económico (como en el caso de los marchantes

de arte) y como tal están menos en línea con las expectativas habituales de los gestores culturales recién formados. Nuestra hipótesis es que esta réplica profesional se aplica en gran medida a los hijos de aquellos quienes en la anterior generación tuvieron alguno de los primeros trabajos culturales y, por lo tanto, ascendieron en la escala social para alcanzar un nivel que la generación actual intenta mantener. Los candidatos actuales son probablemente los herederos de la «nueva pequeña burguesía» más que una nueva generación de su componente de clase trabajadora.

Además de contribuir a levantar barreras sociales a la entrada, esta herencia acentúa la institucionalización de los puestos profesionales de gestión cultural: unos puestos que, en la actualidad se replican (o traspasan) más que se crean. Junto con un declive social general en las trayectorias ascendentes en la escala social, este es otro factor que transforma el tipo de inversión que los individuos podrían realizar en sus carreras. Es menos probable que alguien sienta esta actividad como una «misión» (especialmente, una de proselitismo cultural) cuando el legado de los padres hace que sea «normal» el desarrollar una carrera en la cultura que cuando la cultura se considera un medio para escapar de un entorno socioeconómico deprimido.

La tendencia hacia entornos sociales más altos y más restringidos también se ve influenciada por las estrategias que siguen los menores de clases altas para luchar contra el descenso de clase social, que representa el tercer caso típico. Al intentar evitar el riesgo de bajar en la escala social o moderar sus efectos, estos dejan menos espacio para aquellos que ambicionan los mismos puestos desde la perspectiva del ascenso social. En este contexto, los programas de gestión cultural constituyen una vía para evitar la docencia (una profesión devaluada en la actualidad), que solía ser una de las principales trayectorias profesionales elegidas por los estudiantes de humanidades, una salida para capitalizar las inclinaciones culturales heredadas de la inmersión familiar y, en el caso de no tener claras las perspectivas de salida profesional, al menos para mantener la esperanza de encontrar un lugar en un mundo que disfruta de un cierto de grado de prestigio social. Esto se hace más fácil debido al hecho de que la débil codificación las profesiones culturales y las vías de acceso a menudo crean situaciones inmediatas que se adaptan bien para evitar el sentimiento de fracaso, que puede sobrevenir de forma brutal cuando se buscan puestos más establecidos.

El cuarto y último caso es la elección de profesión basada en la autoafirmación. Este factor se puede encontrar prác-

ticamente en todos los candidatos, pero tiende a tener mayor incidencia en estudiantes cuya formación no les preparó específicamente para trabajar en el mundo de la cultura y que inicialmente ofrecía perspectivas más variadas, generalmente más estables y mejor pagadas que los trabajos en el ámbito de la cultura. En su caso, esta elección poco probable, que no se deriva directamente de su trayectoria académica nos proporciona una muestra especialmente clarificadora del factor personal que rige las elecciones de profesión. Estos candidatos están menos interesados en dedicarse exclusivamente a la gestión cultural. Con mayor frecuencia, estos solicitan programas de máster en otras áreas y dejan abierta la posibilidad de buscar empleo en otro campo. Esta diversificación se produce por la autoestima dada por una formación versátil y, a menudo, por la combinación de grandes recursos sociales y educativos. Esta confianza en ellos mismos y en su futuro les lleva a concluir que no deberían desestimar ninguna opción en un principio. En estos casos, la autoafirmación radica en el sentimiento de libertad que les lleva a pensar que todo es posible, incluso opciones que rompen con las opciones normales esperadas.

Conclusión

Dedicarse profesionalmente a la gestión cultural puede responder a una amplia gama de exigencias que a menudo se contradicen entre sí. Los candidatos pueden intentar mantener el sentido de su propia libertad usando su inclinación personal para la elección de su profesión, y por ende reforzando la idea de que eligieron su propio camino. En algunos casos, intentan suavizar los efectos de un descenso en la escala social o mantener vivas sus aspiraciones de ascenso social. Necesitan encontrar un lugar en el mercado laboral y en el espacio social con recursos que están en parte fuera de onda con las condiciones inminentes y más frecuentes de la vida social y económica, como graduados de letras cuyo conocimiento la mayoría de la sociedad considera generalmente como «inútil». También deben encontrar una forma de no renegar de las inclinaciones asociadas con esta incompatibilidad como un estilo de vida bohemio y una propensión a la crítica, al mismo tiempo que respetan las condiciones para cumplir con la necesidad social y material de tener un trabajo.

Las profesiones culturales se perciben como una fuente de calma entre las dificultades del mundo social por parte de aquellos que se dedican a esto debido a las múltiples formas de gratificación que permiten. Dejando a un lado compensaciones económicas, que aquí vienen en segundo lugar frente a otras prioridades, estas incluyen el prestigio social que otorga el mundo de la cultura, conocer a artistas y periodistas, tener actividades variadas y a menudo, en grupo, ver el trabajo de uno mismo obtener resultados visibles de forma pública y concreta, disfrutar de un grado de libertad en la organización de su propio trabajo, tener la oportunidad de dejar su marca personal, la perspectiva de seguir aprendiendo, la satisfacción moral de ayudar (artistas, el público) o trabajar por el bien común (como la creación y difusión de obras de arte). Estas múltiples formas de gratificación personal pueden venir combinadas. Fundamentalmente, estas también se pueden ir compensando (esto es, que alcanzar algunas de ellas puede hacer olvidar la falta de otras), por lo que se abre una ventana al futuro en el que siempre hay esperanza para la realización en un puesto, tanto en términos de trabajo como del lugar propio en el espacio social.

Si estas esperanzas se cumplen realmente, para quién y en qué condiciones es una historia completamente diferente, una que merecería una mayor investigación. Al centrarnos en el modo en el que comienzan las profesiones en gestión cultural, hemos dejado bien de lado lo que sigue a continuación de forma lógica y cronológica. El estudio de los individuos que invierten en estas profesiones y de lo que invierten en ellas podría extenderse de forma fructífera al analizar las condiciones por las que se accede realmente a estos puestos. Una mayor investigación podría indagar sobre los efectos de estas condiciones iniciales y las vías de acceso al empleo en relaciones subjetivas para trabajar y sus obligaciones. La combinación de la relación encantada de los aspirantes a gestores culturales con el trabajo y la inestabilidad de sus condiciones laborales podría fomentar una fuerte inversión, que en algunos casos puede servir como base para una forma de explotación que es especialmente efectiva, ya que parece voluntaria, al menos para los recién llegados. Entonces, sería relevante documentar la evolución de esta relación con el trabajo a lo largo del tiempo y la sucesión de puestos que conforman una carrera profesional. En tanto que la gestión cultural no está divida en profesiones y estatus claramente identificados, debemos acabar con la visión lineal de las carreras profesionales que se aplica a los puestos establecidos. Solo entonces podemos recontar la sucesión de cargos y actividades y retomar los cambios sucesivos que conforman las carreras profesionales, de una función a otra (de las relaciones con el público a la programación), de un tipo de institución a otra (de una compañía teatral a un teatro subvencionado) o de un sector a otro (de la música clásica a la danza contemporánea). Trazar las carreras de esta forma nos permitiría identificar el espacio de los puestos que definen la gestión cultural, un requisito previo para un estudio

morfológico de este grupo profesional del que queda mucho por hacer. Esperamos que nuestra investigación sea de alguna ayuda para los investigadores que contribuyan a la sociología de la gestión del arte a través de la sociología de los gestores del arte (para la que se propone un resultado).

NOTAS

(1) Este artículo es una versión corta revisada de «Hacia una Sociología de los gestores artísticos. Perfiles, expectativas y salidas profesionales» en C. DeVereaux (ed.), *Arts and Cultural Management. Sense and Sensibilities in the State of the Field*, Routledge (con Victor Lepaux), en prensa.

(2) Para un mayor análisis, véase DUBOIS, 2013; 2016a.

BIBLIOGRAFÍA

BOURDIEU, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste,* Harvard University Press,

Cambridge.

BROOK, S. (2013). «Social inertia and the field of creative labour». *Journal of Sociology,* 49(2–3), pp. 309–324. https://doi.org/10.1177/1440783313481531

BROOK, S. (2015). «Creative vocations and cultural value» en J. O'Connor & K. Oakley (Eds.), *The Routledge Companion to the Cultural Industries,* Routledge, London and New-York, pp. 296–304.

COULANGEON, P. (2013). «Changing policies, challenging theories and persisting inequalities: Social disparities in cultural participation in France from 1981 to 2008». *Poetics,* 41(2), pp. 177–209. https://doi.org/10.1016/j.poetic.2012.12.003

DIMAGGIO, P. (1987). *Managers of the Arts: Careers and Opinions of Senior Administrators of U.S. Art Museums, Symphony Orchestras, Resident Theaters, and Local Arts Agencies. Research Division Report #20,* Seven Locks Press, Washington- Disponible en http://eric.ed.gov/?id=ED289766

DUBOIS, V. (2006). «La visión económica de la cultura », *Anuario Ininco - Investigaciones de la Comunicación*, 18(1), pp. 251-262. http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_ai/article/view/10886/10613

DUBOIS, V. (2012). *La politique culturelle: genèse d'une catégorie d'intervention publique,* Belin, Paris.

DUBOIS, V. (2014). «What has become of the "new petite bourgeoisie"? The case of cultural managers in France» en P. Coulangeon & J. Duval (Eds.), *The Routledge Companion to Bourdieu's "Distinction"*, Routledge, New York, pp. 78–93.

DUBOIS V., & LEPAUX, V. (coll.) (2013). *La culture comme vocation*, Raisons d'agir, Paris.

DUBOIS, V., & LEPAUX, V. (coll.) (2016a). *Culture as a vocation: sociology of career choices in cultural management,* Routledge, London-New York.

DUBOIS, V. (2016b). «El "modelo francés" y su "crisis": ambiciones, ambigüedades y retos de una política cultural». *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 130(2), pp. 33-52. http://www.vincentdubois-socialscience.eu/IMG/pdf/79-259-1-pb.pdf

GOUYON, M., & PATUREAU, F. (2014). *Vingt ans d'évolution de l'emploi dans les professions culturelles 1991-2011* (Culture chiffres No. 6), Ministère de la Culture. París.

HESMONDHALGH, D., & BAKER, S. (2011). *Creative labour: media work in three cultural industries.* Routledge, New York.

KIRCHBERG, V., & ZEMBYLAS, T. (2010). «Arts Management: A Sociological Inquiry». *The Journal of Arts Management, Law, and Society,* 40(1), pp. 1–5. https://doi.org/10.1080/10632921003641190

MANGSET, P. (1995). «Risks and benefits of decentralisation: The development of local cultural administration in Norway». *The European Journal of Cultural Policy,* 2(1), pp. 67–86. https://doi.org/10.1080/10286639509358002

O'BRIEN, D., LAURISON, D., MILES, A., & FRIEDMAN, S. (2016). «Are the creative industries meritocratic? An analysis of the 2014 British Labour Force Survey». *Cultural Trends,* 25(2), pp. 116–131. https://doi.org/10.1080/09548963.2016.1170943

PETERSON, R. A. (1987). «From impresario to arts administrator: formal accountability in nonprofit cultural organizations» en P. DiMaggio (ed.), *Nonprofit enterprise in the arts. Studies in mission and constraint*, Oxford University Press, New York-Oxford, pp. 161–183.

REDAELLI, E. (2012). «American Cultural Policy and the Rise of Arts Management Programs: The Creation of a New Professional Identity» en J. Paquette (ed.), *Cultural Policy, Work and Identity: The Creation, Renewal and Negotiation of Professional Subjectivities.* Ashgate, Farnham, pp. 145–159.

STERNAL, M. (2007). «Cultural Policy and Cultural Management Related Training». *Journal of Arts Management, Law, and Society,* 37(1), pp. 65–78.

Who are the Arts Managers? A Sociological Research on the French Case[1]

Vincent Dubois

Introduction

Sociological knowledge on arts and cultural management can be of great help for students, practitioners and newcomers entering the field, as a map to find their way in a complex landscape. It can also provide useful intellectual resources for critical thinking, which is a defining feature of these reflexive occupations. In turn, arts management proves a precious vantage point for a better understanding of ongoing changes at a general sociological level. Arts managers as a professional group are indeed at the core of 'cultural intermediaries' (SMITH MAGUIRE, MATTHEWS, 2012), and of 'creative workers' (HESMONDHALGH, BAKER, 2011), themselves a major locus of social change over these last decades of 'post-industrial,' 'neo-capitalist,' and 'creative' economy.

Yet, if there is little sociological research on arts management (KIRCHBERG, ZEMBYLAS, 2010), there is still less on arts managers apart from the seminal studies by Paul DiMaggio and Richard Peterson looking at the US case thirty years ago (DiMAGGIO, 1987; PETERSON, 1987). In this paper, I posit that understanding arts management from a sociological point of view implies studying arts managers as a social group. This entails investigating the range of their socio-professional profiles and trajectories, and, on this basis, accounting for their practices, skills and values. It then becomes possible to locate arts management in the structures of class systems and of the workforce, as well as in the complex web of relationships between arts field, the market, private and public patrons, the media and the general public. Eventually, such a framework enables us to specify what arts management is from a sociological point of view.

This article, which sums up some of the results of a research on the French case, proposes a first step in this direction[2]. In the first section, I present the main factors leading applicants to consider arts management as a possible and desirable career choice. Then, I analyze the social characteristics of would-be arts managers in terms of class, gender and educational background, and show how these characteristics match the patterns of the job market and of French class structure. This leads, in the third section, to better understanding of the expectations and aspirations invested in arts management, and, therefore, to insights on the social meaning of activities in this domain.

Culture as a Career Choice

Making a career out of culture has become a conceivable option within the space of professional career choices,

particularly for higher education graduates. Career 'choices' cannot only be explained on grounds of individual 'motivation'. They hinge on social conditions, subjectively translated into an expression of individual will. Cultural work does not escape this rule (BROOK, 2015).

Western European countries have witnessed a massive and continued long-term increase of cultural employment since the 1980s. In France, the number of professionals employed in information, arts, and performing arts sectors multiplied by 1.7 between 1962 and 1982 and again by 2.5 between 1982 and 2008; as of 2008 there were 4.2 times professionals in these sectors as in 1962—twice that number if the unemployed are also considered. This increase is far greater than that of the labor force in general. Over the entire period these occupations accounted for between 0.35% and 1.08% of the working population (for specific and comprehensive data, see GOUYON, PATUREAU, 2014). Depending on the definition under consideration, the cultural sector reportedly accounts for 1.7% to 2% of all employment in France, which is equivalent to the 2009 European Union average. This increase, even if not linear and variable according to specific sectors and occupations, has progressively contributed to making these occupations conceivable career choices for a growing fraction of new entrants on the labor market despite often unattractive employment conditions.

As the combined number of those employed in the cultural sector grew, cultural management occupations developed, and new related positions emerged making possible aspirations that were initially motivated by novelty appeal, that is, the introduction of new professional opportunities. These opportunities gradually came to reflect new divisions of labor established in the cultural field. This is a second general factor for career choices in arts management.

While organizational activities enabling the production of artworks and their presentation to the public have existed for a long time, these activities, which were previously undertaken by artists themselves or by volunteers, became progressively specialized, and elicited the development of a professional milieu, as Peterson and DiMaggio have shown in the USA (PETERSON, 1987; DiMAGGIO, 1987). Where France is concerned, it is possible to retrace a comparable shift (DUBOIS, 2012; 2016b). While cultural activities underwent a professionalization process that began in the 1960s, it was essentially after the mid-1980s that professional labels pertaining to cultural management occupations were defined and popularized. In part, new positions were created, for example director of cultural affairs positions in municipalities. A similar process occurred during this period in other European countries (see for instance MANGSET, 1995 on Norway). Specialized training programs and publications appeared. As in the United States, the development of new sources of funding for culture, for example, from private sources, provided conditions conducive to the rise of cultural management. In many other countries, in contrast, funding is mostly public. The recruitment of staff charged with administrative and management duties came about due to significant growth of cultural budgets that began in the late 1970s at the local level, and went on to intensify in the early 1980s under the combined effects of an unprecedented increase in resources for the Ministry of Culture and of decentralization. These new fundings also made specialization necessary, partly in functional terms, due to the increase of administrative workload, but also in more political terms. In practice, increased public spending on culture came about as an effort to demonstrate strict control of expenditures in the public domain eliciting the rise of a managerial and economic rhetoric (DUBOIS, 2006). A direct link can be drawn between changes in cultural policy and the invention of new professional positions.

In France, the number of professionals employed in information, arts, and performing arts sectors multiplied by 1.7 between 1962 and 1982 and again by 2.5 between 1982 and 2008

This development of cultural management positions has resulted in little standardization of jobs or of paths of access to positions. The diversity of paths of access makes cultural management look like a fairly open sector, and these fuzzy positions leave those who pursue them the possibility of defining their outlines by contributing with their own personal dispositions. This indetermination contributes to making these jobs attractive: polyvalence and pluri-activity are antidotes to routine; individuals are often, to some extent, able to define their activity on the basis of orientations that are personal or experienced, as such, instead of merely fulfilling pre-established functions. In short, their work gives them the opportunity to achieve self-fulfillment.

Along with the development of cultural employment and the characteristics of these occupations, the transformations of higher education and specifically the development of training programs specialized in cultural management have contributed to making these jobs a conceivable professional prospect. First, the increase in student populations and longer periods of schooling have produced cohorts of graduates looking for professional guidance, especially in the general tracks, including in the humanities and literary subjects. The choice of culture is a possible response to this quest; most of the applicants to cultural master's programs having a literary background. Second, new training programs in cultural and arts management have contributed to occupational choices in this field. In the United States, the professionalization process of arts mangers that began in the 1960s came with the emergence of specialized training programs. In Europe, programs appeared in the 1970s and developed mostly after the 1980s, with support from international organizations like UNESCO and the Council of Europe and then the European Union at the European level (STERNAL, 2007). France followed a roughly similar chronology. The wide diffusion of the idea that one can make a career out of culture through these training programs, without necessarily being an artist, probably goes some way towards explaining why so many pursue them, especially those who are most uncertain about their career.

Profiles of aspiring cultural managers

How are these objective and collective conditions transformed into subjective and individual aspirations? To answer this question, I will now examine the social features of the applicants, and show the role played by gender, social background, education and cultural socialization.

An outstanding feature of aspiring cultural managers, in comparison to those pursuing other higher education degrees, is that an exceptional proportion of them are women: 85% among the applicants and 80% among those enrolled in cultural management master's programs. Similar rates are observed in other national contexts. This gender gap does not result from a preexisting gendered identity of occupations in cultural management. It rather reflects an ongoing feminization process in the cultural sector.

A first explanation is the traditionally observed tendency of young women to enter literary tracks in their studies. At the later stages of higher education, choices become increasingly connected to professional career plans, as expectations in terms of employment rise. Cultural sector jobs can then appear as a possible and desirable outcome for female students with a literary background. A second explanation lies in the differences between genders in the relationships to cultural and artistic practices. Recent studies have demonstrated a trend toward the feminization of these practices: gaps are widening for practices that were already predominantly female (such as reading), and narrowing for chiefly male ones (such as amateur music). Since a strong correlation has been observed between the intensity of cultural practices and the aspiration to pursue careers in the cultural field, the feminization of cultural practices may very well be among the factors contributing to feminization of career paths in this sector.

It is worth mentioning that the investments of men and women in these jobs differ; they do not target the same positions, and differences are particularly observed in terms of creative versus non-creative jobs. Women still are in the minority among artistic creators. Thus, the combination of the women's more intense cultural practices and greater dispositions, and the presence of a gendered division of labor in which creation is a male business may explain the very large number of women among those pursuing cultural management careers. Women are both less inclined to pursue creative artistic careers and more likely to give them up. The predominance of women among those who pursue careers in cultural management can therefore also be interpreted as a result of their greater tendency to give up on creative work.

Social status is too rarely taken into account to explain involvement in creative work (BROOK, 2013), whereas contrary to the optimistic common-sense view, access to positions in this domain is hardly 'meritocratic' (O'BRIEN, LAURISON, MILES, FRIEDMAN, 2016). In our sample, many of the would-be cultural managers have a privileged social background. Nearly half of the students (more than

45%) in these master's programs are children of executives or of individuals holding upper intellectual occupations. The proportion of students in this category far exceeds that of all university students (30%) and even of all master's level students (37%). Similar proportions are observed for applicants to the master's programs, about whom the questionnaire results give us more detailed information. Over four out of five applicants (81%) have at least one parent in the 'executive,', 'intermediate occupations,' or 'CEO' categories, and nearly half (47%) have both of their parents in those categories. In addition to their high level of employment, the applicants' parents also stand out owing to the high representation of some areas of activity: education, health, social work and, more predictably, of art and culture. Nearly two in three applicants (62%) have at least one of their parents working in one of these. Those sectors generally require high levels of educational capital. This dominance of educational capital is matched not only by reproduction strategies in which school is highly valued, but also by intellectual and cultural dispositions that may lead these individuals to pursue cultural occupations. The second characteristic shared by the sectors is that they have to do with human relations. For that reason, the cultural sector is conducive to attracting individuals who value the relational aspects of professional activities, and in some cases, invest in it their own dispositions for altruism.

The educational characteristics of our population show the high level of attainment not only of the cultural managers in place and of those who apply to work in these positions, but also of those who are looking to acquire a degree. They have accumulated high levels of educational capital even before applying to a cultural master's program, primarily exemplified by the conditions in which they obtained their *baccalauréat*. Eighty per cent of applicants to cultural master's programs graduated from high school on or ahead of schedule (against 62% for the student population at large). The somewhat high representation of prestigious selective programs in the early stages of higher education constitutes the second indicator that applicants have high levels of initial educational capital.

The professional positions of the parents, the sectors in which they work and their levels of educational attainment suggest that many would-be cultural managers have experienced an early and intense cultural socialization within their family (with cultural outings in the previous year for around 90% of parents). The parents' cultural practices are of course passed on through a well-established mechanism of reproduction that remains a crucial factor in future practices (COULANGEON, 2013). They also produce a cumulative effect of familiarization with the cultural world and of encouragement to make new investments that contributes to make culture a conceivable or desirable professional environment. The applicants have experienced an early cultural socialization thanks to their relatives and almost all of them had an artistic practice as a child. Often in connection to this artistic training, artistic practices are also widespread among the applicants: 67% of them have (40%) or have had (27%) a regular practice (at least weekly), and over 25% have two different practices or more. There is also a significant gap when it comes to cultural outings, which are slightly more frequent for applicants to cultural master's programs than for the student population in general and even students in literary and artistic disciplines. The applicants are eleven times more likely to have been to a museum or an exhibit than the students at large. All applicants have been at least on one cultural outing over the previous month.

The rationales of a career choice

Failed artists?

In a sector that revolves around the figure of the creator, the choice of devoting oneself to organizational tasks can be seen as a second choice, where one's activity in service of artists makes up for having given up an artistic career that was out of reach. While there may be some truth to this hypothesis, depicting the applicants as failed artists would be grossly oversimplifying things; indeed, the relations between artistic vocations and the choice of cultural careers are much more complex.

Although it constitutes a minority, the proportion of students who pursue careers in cultural management after having given up on an artistic career is not altogether insignificant (12.5%). In most cases this earlier career choice was not just a vague childhood dream, and is rooted in often recent, sometimes important, experiences as an artist. When this is the case, renouncement of the artistic career may reflect a mythical vision of the artistic vocation as an internal necessity. An applicant explained in this sense during a selection interview that he gave up theatre because he was interested in various things and not driven by the exclusive 'faith' and total involvement he regarded as necessary to be an actor. In other cases, the experience of the everyday life of artists may be a factor, as for this young jazz musician tired with exhausting tours (selection interview). At any rate, these two

forms of the rationalization of the relation between artistic vocation and choice of cultural management shed light on the meaning agents may confer on their career trajectories.

The relation between artistic vocation and the choice of cultural management cannot however be limited to a more or less forced career shift. We might also consider that they are two forms of the translation of cultural aspirations into professional aspirations, taking shape at different moments in individual trajectories. In other words, rather than seeing the artistic vocation and its vagaries as the reason driving individuals to seek out a career in cultural management, we can identify identical rationales and factors favoring these two choices, based on partly shared dispositions, especially developed during familial socialization. These are specifically cultural dispositions such as practicing an artistic activity or attending concerts or art galleries. They are, more broadly speaking, social ones: turning to non-conventional jobs, valuing personal self-fulfillment, and placing less emphasis on material wealth. Chronologically, they are expressed first under the romantic form of a yearning for art, lasting for the duration of the feeling of freedom and of open future dreams experienced during high school or the first year of academic studies, as familial, economic and professional constraints are suspended. As personal experiences and parental or educational incentives reshape the 'space of possibles,' and as graduation nears, the same dispositions may be expressed in a related but outwardly less risky and more 'serious' choice—that of cultural management. This choice is then not so much the result of renouncement as it is the translation of an artistic vocation under a more 'reasonable' form, that is, one adjusted to the constraints that were previously, and temporarily, put aside.

Lastly, and this is worth some emphasis, the choices of pursuing artistic activities and cultural management are combined as often as the latter follows the former. The applicants who still plan to pursue careers as artists are indeed roughly as numerous (15%) as those who have given up on the prospect. They are 'serious contenders' in higher proportions— at least for admission to a cultural master's program. That is because, in comparison to applicants at large, they have accumulated more pre-professional experience (active participation in cultural associations, internships, paid professional experience), and they more often have friends and relatives working in the fields of art or culture. For them, the acquisition of skills or at least of a diploma in management, funding, curating or public relations comes as a complement to their artistic skills. They appear to develop a double academic strategy consisting of obtaining a degree liable to support their perspectives of diversification, and acquiring skills they can use as complements to their artistic skills, especially in management, organization, and law.

The combination of artistic and administrative activities takes two main forms. The first is the projection into a double career of artist and manager. In that case cultural management is an activity pursued in parallel with a more uncertain artistic practice, offering a modicum of security in the same world. Cultural management can also be combined with artistic practice following a rationale of functional diversification, whereby artistic and para-artistic activities are not only juxtaposed out of economic necessity but actually relate to each other. The occurrence of such combinations in professional projections reflects a trend towards the growing integration of functions of production, organization and diffusion. The application to a cultural management program then relates to the acquisition of a second (administrative, financial, institutional) skill considered as necessary to artistic activity. Such a strategy reflects a transformation of the capital specific to the artistic field, which is considered to include a 'managerial' component that used to be experienced as an external constraint by former generations and is now internalized as 'part of the job', since 'art's a market'. A somewhat new pattern thus emerges. Artists may rationalize their creative activity by acquiring complementary skills that lead to practical and economic conditions thus putting them at odds with the stereotype of the 'failed artist.'

The cultural sector more than a specific occupation

The choice of cultural management is more rooted in the attraction to 'culture' and the personal and professional perspectives it may offer, than in the contents of a specific activity or the characteristics of a specific job. The applicants have a (genuine) professional interest in the cultural field, but few aim to work in a given occupation, function or structure. This is a vocation to work in the cultural sector, not in a particular job. In this respect, cultural management stands out from other vocational occupations like journalism, teaching, art and research, whose attractiveness comes from the corresponding practices. Choosing a career in culture management means wanting to work in the cultural sector rather than to perform management tasks. While the vast majority of questionnaire respondents report wanting to look for a job in culture immediately after graduating, they are generally vague about the specific jobs they want to pursue. Only a

third of the applicants intend to work in a cultural sector in particular – most frequently theater and music. The high representation of the performing arts reflects the fact that this is a very varied sector, which amounts for much of the employment available in the cultural field. Additionally, there are programs specific to other sectors, such as the book and publishing trades or public reading, which likely explains the scarcity of references to them in the applicants' career plans.

Less than half (45%) of the applicants aspire to hold a function (or several) in particular immediately after graduating, and only a quarter (27%) after a few years. These functions are generally referred to in somewhat elusive terms. The first explanation for that pertains to the characteristics of jobs in the field whose definitions tend to remain rather fuzzy. The general, vague or multi-faceted nature of the functions and of their titles is not seen as an issue, as it fits the desire of many applicants to have a 'complete picture' and do 'a bit of everything' during the early stages of their careers. In the longer term, this may also be because polyvalence is associated with high-level executive and decision-making positions (with project supervision and management, as in the following excerpt, looming on the applicants' professional horizons). Secondly, the indetermination of career plans also results in part from the lack of linearity of the expected professional trajectories: instead of making regular progress throughout their career in the same job, the cultural managers will likely experience a succession of positions entailing multi-faceted functions that may vary from one post to another. In the application letters and documents, this sense of keeping things open or even of deliberately avoiding specific mention of anything that might be limiting is rationalized, and constitutes more or less deft ways of staging the search of a professional identity founded on function rather than post, on 'cross-cutting' work rather than on a specific sector, on 'project' rather than category-specific interests, on challenges rather than routine. This tendency illustrates the 'ideology of de-compartmentalization' that serves both as a professional posture and as a cultural policy orientation. It is therefore hardly surprising that multi-positionality, or more precisely the mediator's position at the 'crossroads,' is frequently highlighted. The insistent yet elusive reference to a 'project' or 'network' not only reflects a vision of the social world in which dividing lines are blurred, it is also a way for applicants to state that they share the language in use in the professional sector where they aspire to work, and to use its polysemy to make their aspirations intelligible as well as extensible and adaptable.

Four typical cases

Having in mind the general conditions and features I have presented in the previous parts of this paper, four typical cases can help us to account for the variety of social and individual rationales for a career choice in cultural management. The upward social mobility strategies implemented by working-class graduates are the first one. These strategies have in the past resulted in the social diversification of some cultural occupations. They have also been conducive to the emergence of a key component of the 'new petite bourgeoisie' which in the 1960s and 1970s made up the bulk of those who occupied the then, new cultural intermediary positions (BOURDIEU, 1984; DUBOIS, 2014). This social diversification process has now been halted if not reversed as objective chances of social promotion through access to more indeterminate positions have decreased. Such backgrounds are now strongly in the minority, even among aspirants. Only 12% of applicants to master's programs in cultural management have a working-class background, against 20% of all master's students.

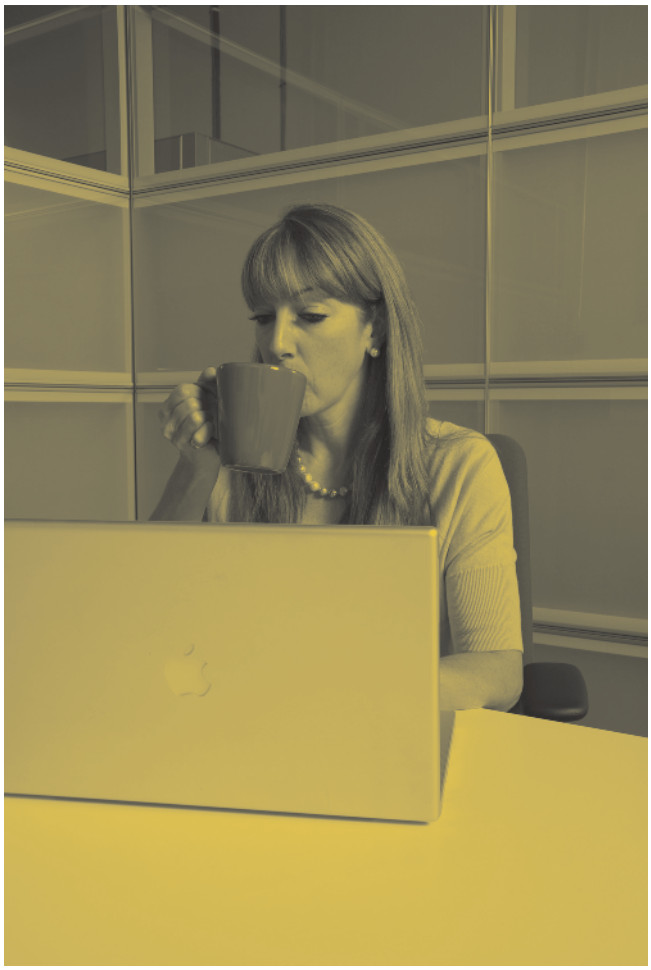
The dreams and hopes of children from working-class and lower middle-class backgrounds may now seem like unrealistic aspirations as they result from three types of disconnect: from their background, from the higher education system and from the professional world in which they aspire to work. As they enter higher education they are steered away from the 'reasonable' career choices promoted by their relatives and peer groups. Studying cultural mediation at the bachelor's level thwarts their prospects of academic achievement and reinforces their disconnect from their original social circles, without being directly rewarding from a professional standpoint. Indeed, this comparatively lower educational capital does not reach its full potential on the job market due to a triple deficit. First, applicants lack exposure to culture outside of the educational framework, having less frequent or less legitimate cultural practices (i.e., more television, less reading). Yet, this 'personal' culture is particularly expected in a world where it is customary to assert one's distance from schooling and one's attachment to the institutional and legitimate forms of culture. Secondly, they lack professional experience, having more rarely had a job in cultural domains (30% against 36%); when they have, the experience is less frequently significant. Pursuing cultural programs at an early stage in their higher education leads them to carry out numerous and often long internships; yet, it is likely that, in part because they occur at an early point in their trajectory, they consist chiefly in performing subordinate tasks or

are carried out in structures enjoying little recognition (like small independent businesses). Lastly, they lack social capital, as they less frequently have relatives in the worlds of art and culture. This is a known decisive factor of educational downgrading, hindering the social advancement of working-class graduates. For these reasons, these applicants are quite likely to see their social and educational origins catch up on them later, either by making it more difficult to land a job or by having to content themselves with less prestigious and well-paid positions (in less well-endowed structures) or less valued functions (being in direct contact with the public rather than the artists and partners).

This exclusion of young graduates from lower social backgrounds is an effect of the increasing role of social and professional reproduction, which is the second typical case. The intergenerational transmission of professional positions in the cultural field has increased over the past few decades. If we stick to the applicants that make up our study's population, it is worth recalling that around 17% of them have parents working in the cultural sector. Although they remain largely in the minority, this proportion is ten times higher than the estimated share for all jobs.

Only a longitudinal study conducted over several generations would allow us to establish this with precision, but arguably this transmission does not so much reflect the continuity of a long line as the extension of recently acquired familial positions. Many of the jobs in the field were created at a time when the parents of today's applicants entered the labor force. The older cultural occupations are frequently based on the transmission of economic capital (as in the case of art merchants), and, as such, are less in line with the typical prospects of newly trained cultural managers. Our hypothesis is that this professional reproduction applies to a large extent to the children of those who in the previous generation had some of the first cultural jobs and thereby moved up the social ladder to reach a level that the new generation is trying to maintain. Today's aspirants are probably the inheritors of the 'new petite bourgeoisie' rather than a new generation of its working-class component.

In addition to contributing to raising the social barriers to entry, this heredity accentuates the institutionalization of the professional positions of cultural management—positions that are now reproduced (or passed on) more than invented. Along with a general societal decline in upward social mobility trajectories, this is another factor transforming the type of investment individuals might make toward their career. One is less likely to experience this activity as a 'mission'—particularly one of cultural proselytism—when the parents' legacy makes it 'normal' to follow a career in culture, than when culture is considered a means to escape a low socio-economic background.



The trend towards higher and more restricted social backgrounds is also influenced by the strategies used by upper class children to fight downclassing, which is the third typical case. As they seek to avoid the risk of downward social mobility or tone down its effects, they leave less room for those who target the same positions in a perspective of upward mobility. In this context, cultural management programs constitute both a way to avoid teaching (now a devalued occupation), which used to be one of the main career paths chosen by students in the humanities, an outlet for cashing in on the

cultural dispositions inherited from family socialization and, if not clear professional career perspectives, at least holding out the hope of finding one's place in a world that enjoys a certain degree of social prestige. This is made easier by the fact that the weak codification of cultural occupations and of the paths to access them often creates intermediate situations well suited to avoid experiencing failure, which might happen brutally when seeking more established positions.

The fourth and last case, is the career choice based on self-assertion. This factor can be found in virtually all applicants, but it tends to matter more for students whose training did not specifically prepare them to work in the cultural world and initially offered them more varied prospects, generally more stable and financially rewarding than cultural jobs. In their case this unlikely choice, not directly resulting from their educational trajectory, gives us a particularly illuminating showcase of the personal factor that informs career choices. These applicants are less exclusive in pursuing cultural management. They more often apply to master's programs in other areas and leave the possibility of seeking employment elsewhere open. This diversification results from the self-confidence conferred by their versatile training and often by the combination of high social and educational resources. This confidence in themselves and in their future leads them to conclude that no option should be ruled out, in principle. Self-assertion in such cases lies in the feeling of freedom that leads them to think that everything is possible, even choices that break from expected standard choices.

Conclusion

Pursuing a career in cultural management can be a response to a wide range of demands that sometimes contradict each other. Applicants may seek to maintain a sense of their own freedom by investing personal dispositions into their career choice, thereby reinforcing the idea that they chose their own path. In some cases, they try to soften the effects of downclassing or keep their aspirations of upward social mobility alive. They need to find a place in the labor market and in social space with resources that are partly out of step with the most frequent and immediate requirements of economic and social life, like graduates from literary disciplines whose knowledge is often considered 'useless' by the wider society. They must also find a way not to disown the dispositions associated with this mismatch, such as bohemian lifestyle and a propensity for critique, while meeting the conditions to fulfill the social and material necessity of having a job.

Cultural occupations are perceived to provide relief from the harshness of the social world by those who pursue them because of the multiple forms of gratification they allow. Putting aside monetary rewards, which are here second to other priorities, these include the social prestige conferred by the cultural world, meeting artists and journalists, having varied and often collective activities, seeing one's work yielding concrete and publically visible results, enjoying a degree of freedom in the organization of one's work, having the opportunity to leave one's personal mark, the perspective of continuing to learn, the moral satisfaction of helping out (artists, the public) or to work for a common good (like the creation and diffusion of artworks). These multiple forms of gratification may be combined. Crucially, they can also be compensated (meaning that achieving some of them can make up for lacking others), thereby allowing a projection into the future where it is always possible to hope for contentment in one's position, both in terms of work and in terms of one's place in social space.

Whether these hopes are actually fulfilled, for whom and under which conditions is an entirely different story, and one that would warrant further research. By focusing on how careers in cultural management begin, Ihave largely left aside what follows logically and chronologically. The study of the individuals who invest in such careers and of what they invest in them could be fruitfully extended by analyzing the conditions for actually accessing these positions. Further research could investigate the effects of these initial conditions and paths of access to employment on subjective relationships to work and its constraints. The combination of the aspiring cultural managers' enchanted relationship to work and the instability of their employment conditions might encourage a very intense investment, which in some cases can serve as the basis for a form of exploitation that is especially effective because it appears voluntary, at least for new entrants. It would then be worth documenting the evolution of this relationship to work over time, and of the succession of positions that make up a career. Insofar as cultural management is not strictly divided into clearly identified occupations and statuses, we must do away with the linear view of careers that applies to established positions. Only then can we recount the succession of positions and activities, and retrace the successive shifts that make up careers, from one function to another (from relations with the public to programming), from one type of institution to another (from a drama company to a subsidized theater) or from one sector to another (from classical music to contemporary dance). Mapping out careers in this way would allow us to identify the space of

the positions that define cultural management, a prerequisite for a morphological study of this professional group that remains largely to be done. It is our hope that our research is of some help for researchers who would contribute to the sociology of arts management through the sociology of arts managers—an outcome for which I advocate.

NOTES

(1) This paper is a short revised version of "Towards a Sociology of Arts Managers. Profiles, Expectations and Career Choices", *in* C. DeVereaux (ed.), *Arts and Cultural Management: Sense and Sensibilities in the State of the Field*, Routledge (with Victor Lepaux), forthcoming.

(2) For further elaboration, see DUBOIS, 2013; 2016a.

REFERENCES

BOURDIEU, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, Harvard University Press,

Cambridge.

BROOK, S. (2013). «Social inertia and the field of creative labour». *Journal of Sociology*, 49(2–3), pp. 309–324. https://doi.org/10.1177/1440783313481531

BROOK, S. (2015). «Creative vocations and cultural value» en J. O'Connor & K. Oakley (Eds.), *The Routledge Companion to the Cultural Industries*, Routledge, London and New-York, pp. 296–304.

COULANGEON, P. (2013). «Changing policies, challenging theories and persisting inequalities: Social disparities in cultural participation in France from 1981 to 2008». *Poetics*, 41(2), pp. 177–209. https://doi.org/10.1016/j.poetic.2012.12.003

DIMAGGIO, P. (1987). *Managers of the Arts: Careers and Opinions of Senior Administrators of U.S. Art Museums, Symphony Orchestras, Resident Theaters, and Local Arts Agencies. Research Division Report #20*, Seven Locks Press, Washington- Disponible en http://eric.ed.gov/?id=ED289766

DUBOIS, V. (2006). «La visión económica de la cultura », *Anuario Ininco - Investigaciones de la Comunicación*, 18(1), pp. 251-262. http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_ai/article/view/10886/10613

DUBOIS, V. (2012). *La politique culturelle: genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Belin, Paris.

DUBOIS, V. (2014). «What has become of the "new petite bourgeoisie"? The case of cultural managers in France» en P. Coulangeon & J. Duval (Eds.), *The Routledge Companion to Bourdieu's "Distinction"*, Routledge, New York, pp. 78–93.

DUBOIS V., & LEPAUX, V. (coll.) (2013). *La culture comme vocation*, Raisons d'agir, Paris.

DUBOIS, V., & LEPAUX, V. (coll.) (2016a). *Culture as a vocation: sociology of career choices in cultural management*, Routledge, London-New York.

DUBOIS, V. (2016b). «El "modelo francés" y su "crisis": ambiciones, ambigüedades y retos de una política cultural». *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 130(2), pp. 33-52. http://www.vincentdubois-socialscience.eu/IMG/pdf/79-259-1-pb.pdf

GOUYON, M., & PATUREAU, F. (2014). *Vingt ans d'évolution de l'emploi dans les professions culturelles 1991-2011* (Culture chiffres No. 6), Ministère de la Culture. París.

HESMONDHALGH, D., & BAKER, S. (2011). *Creative labour: media work in three cultural industries*. Routledge, New York.

KIRCHBERG, V., & ZEMBYLAS, T. (2010). «Arts Management: A Sociological Inquiry». *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 40(1), pp. 1–5. https://doi.org/10.1080/10632921003641190

MANGSET, P. (1995). «Risks and benefits of decentralisation: The development of local cultural administration in Norway». *The European Journal of Cultural Policy*, 2(1), pp. 67–86. https://doi.org/10.1080/10286639509358002

O'BRIEN, D., LAURISON, D., MILES, A., & FRIEDMAN, S. (2016). «Are the creative industries meritocratic? An analysis of the 2014 British Labour Force Survey». *Cultural Trends*, 25(2), pp. 116–131. https://doi.org/10.1080/09548963.2016.1170943

PETERSON, R. A. (1987). «From impresario to arts administrator: formal accountability in nonprofit cultural organizations» en P. DiMaggio (ed.), *Nonprofit enterprise in the arts. Studies in mission and constraint*, Oxford University Press, New York-Oxford, pp. 161–183.

REDAELLI, E. (2012). «American Cultural Policy and the Rise of Arts Management Programs: The Creation of a New Professional Identity» en J. Paquette (ed.), *Cultural Policy, Work and Identity: The Creation, Renewal and Negotiation of Professional Subjectivities*. Ashgate, Farnham, pp. 145–159.

STERNAL, M. (2007). «Cultural Policy and Cultural Management Related Training». *Journal of Arts Management, Law, and Society*, 37(1), pp. 65–78.

monográfico

AUTOR
Alberto Martín Expósito.

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Crítico especializado, Comisario de Exposiciones y Gestor Cultural.

TÍTULO
Lo que saben de las imágenes. Fotografía y medio digital.

CORREO-E
amartin@usal.es

RESUMEN
Siguiendo los planteamientos de Tagg, según los cuales la fotografía, en cuanto tal, carece de identidad y que su posición y su naturaleza varían como práctica al depender de las instituciones y de los agentes que la definen y la ponen en funcionamiento, el autor del artículo se propone ahondar en los espacios diversos y múltiples que ocupa la fotografía.

PALABRAS CLAVE
Fotografía; imagen; medio digital; tecnología.

AUTHOR
Alberto Martín Expósito.

PROFESSIONAL AFFILIATION
Crítico especializado, Comisario de Exposiciones y Gestor Cultural.

TITLE
What pictures tell us. Photography and digital media.

E-MAIL
amartin@usal.es

ABSTRACT
Following the approaches of Tagg, according to which photography as such lacks its own identity and whose position and nature vary in practice depending on the institutions and agents that define it and operate it. The article's author proposes delving deeper into the diverse and multiple spaces that photography covers.

KEYWORDS
Photography; image; digital media; technology.

Fecha de envío: 20/11/2017
Fecha de aceptación: 30/11/2017

http://dx.doi.org/10.25267/Periferica.2017.i18.11

Lo que saben de las imágenes. Fotografía y medio digital

Alberto Martín Expósito

Existe un conocido marco de análisis para la fotografía propuesto por John Tagg hace casi tres décadas que sin duda sigue teniendo validez. Afirmaba entonces, resumiendo él mismo la metodología propuesta, que la fotografía en cuanto tal carece de identidad, pues como medio carece de significado fuera de sus especificaciones históricas. Que su posición como tecnología varía con las relaciones de poder que la impregna, del mismo modo que su naturaleza como práctica depende de las instituciones y de los agentes que la definen y la ponen en funcionamiento. En definitiva, que su función como modo de producción cultural está vinculada a unas condiciones de existencia definidas, y sus productos son significativos y legibles solamente dentro de aquellos usos específicos que se les dan. Su historia no tiene unidad. Es precisamente ese campo de espacios diversos y múltiples, aunque especialmente institucionales, el que debemos estudiar, no la fotografía como tal[1].

Una década más tarde Marc Augé, en una línea complementaria, afirmaba que "la imagen puede servir a todas las causas […] la imagen es una imagen. Cualquiera que sea su fuerza, solo tiene las virtudes que uno le presta. Puede seducir sin alienar, siempre que todo un sistema no se empeñe en hacer de ella un instrumento de descerebración. El destino de la imagen no le pertenece. Ni tampoco el nuestro"[2].

Algunos años después, en respuesta a la pregunta sobre lo que una imagen dice, sabe o podemos saber de ella, escribía José Luis Brea, en su recorrido por *Las tres eras de la imagen*: "¿Qué es lo que una imagen sabe? Que ella no habla – ni en ella se dice – sino el "mundo" al que pertenece. O para ser más preciso: la episteme en la que se inscribe, con la que se conjuga"[3].

Tres referencias que pueden servir como punto de partida para abordar algunas reflexiones sobre la fotografía, y por extensión la imagen, en el momento actual. Una referencia temporal que inevitablemente aparece como provisional, inestable y probablemente fugaz, a la vista de las radicales transformaciones de las tres últimas décadas. La fotografía digital, lo numérico, internet, las redes sociales, los teléfonos inteligentes, las plataformas digitales, los algoritmos, el Big Data,… Una secuencia que jalona los sucesivos cambios, alteraciones o intensificaciones en el campo de lo fotográfico y que prácticamente han afectado a todos los ámbitos: desde la ontología de la fotografía, su naturaleza, el régimen de verdad, su relación con lo real, lo virtual, el

peso de la ficción, las narrativas, sus renovados e intensos usos sociales, su nuevo papel en la configuración de los imaginarios y especialmente en el relato del yo, el control y los nuevos encuadramientos institucionales y, sobre todo ahora, económicos y empresariales, el almacenamiento y gestión de las imágenes, la comunicabilidad y transferencia de información visual, la relación entre texto e imagen, la lectura de las imágenes y, así, un largo etcétera difícil de delimitar. Un decurso a lo largo del cual, como es lógico, encontramos relatos y contrarrelatos a propósito de ese marco, ese sistema, o esa episteme respectivamente. El desvanecimiento de los contextos desde los cuales una imagen sabe o dice, o se le hace decir, señala quizás el paso desde el poder, hacia el biopoder y progresivamente, ya ahora, hacia el psicopoder[4].

En primer lugar, la cuestión de la ontología y de la especificidad del medio que durante mucho tiempo, y fundamentalmente desde los años ochenta, protagonizó y ocupó buena parte del hacer teórico. Probablemente haya sido en la construcción y teorización de lo posfotográfico, de la posfotografía, donde podemos encontrar uno de los últimos capítulos de esa historia. Philip Dubois sintetiza en un artículo que podemos seguir y resumir ahora la evolución de esa labor teórica desde los ochenta[5]. La emergencia de la noción nuclear de lo "fotográfico", centrada en buena medida en la exploración y definición de la naturaleza y especificidad de la fotografía, además de en la noción de dispositivo (tecnológico), que procede a sustituir el modelo de la imagen asentado en el modelo del texto, el régimen de la textualidad. La imagen no es leída ya como texto, sino vista en su dimensión visual. El influyente ensayo de Roland Barthes, *La cámara lúcida*, impone ideas como el "esto ha sido" y sobre todo la noción de *punctum*. Y se impone también el concepto de índice o *index*, y sus corolarios de huella o rastro. Sigue Dubois su relato, fijando como siguiente etapa, después de unos años noventa relativamente pobres en este aspecto[6], el desplazamiento de la atención hacia los "usos" de la fotografía, desde una perspectiva que entre otros aspectos enlaza con el auge desde hace unos años de la noción de cultura visual, en el contexto también del giro pictórico. Prácticamente sin solución de continuidad, la fotografía, la reflexión sobre el medio, se enfrenta a un nuevo giro, el giro digital, numérico. Concluye Dubois, en este punto, algo interesante, y es que el campo de la teoría fotográfica debe y puede abordar ahora ese giro de manera simultánea, tanto desde la perspectiva ontológica como desde los usos de la imagen. Y es interesante esta observación, pues de alguna manera, buena parte de la teorización de lo posfotográfico, que comienza en esos años, se ha ubicado precisamente ahí, en la reflexión simultánea sobre los usos y la ontología, sin conseguir dibujar, lo cual no deja de ser paradójico, un relato definitivamente superador de la herencia que marcan las prolongadas y asentadas líneas de reflexión sobre el medio. Concluye el autor este itinerario teórico señalando que la llegada de lo numérico altera el principio genético de lazo orgánico con lo real sobre el que se habían asentado mayoritariamente las reflexiones en torno a la identidad o especificidad de la fotografía. El discurso ontológico sobre la fotografía basado en el nexo entre la imagen y el mundo, en el principio de la captación de lo real, en la cuestión del index, del "esto ha sido", de la huella, se ve así definitivamente relativizado. Respondiendo a la pregunta de cómo pensar a partir de ahí la imagen, propone una teoría de los mundos posibles, un horizonte articulado en torno a la verdad de la ficción: la imagen- ficción frente a la imagen-huella, el universo de ficción frente al universo de referencia. Cambio, en definitiva, del régimen de visualidad de la imagen, basculando desde el criterio de realidad, al criterio de "ficticidad".

Lo que interesa de este largo relato, y de su conclusión, son tres aspectos. Por una parte, que el tema de la verdad de la imagen, de su relación con lo real tiene un largo aliento en la historia del medio, y en buena medida no puede ser obviado, aunque sí reformulado. Por otro, que hasta cierto punto un esencialismo numérico parece sustituir un anterior esencialismo analógico[7]. Por último, que la cuestión digital o numérica con relación a una realidad registrada o creada, referencial o ficticia, verdadera o falsa[8], se ha visto pronto superada o relativizada, por una problemática más amplia que remite a la relación que la imagen mantiene con la realidad en nuestra sociedad. La transmisibilidad o comunicabilidad de la imagen como fenómeno mayor, así como la sobreabundancia de imágenes y su hipersocialización, no dejan de abrir y extender el problema de la relación con lo real, y por extensión, de lo que aquellas saben y nos dicen.

Se viene afirmando, no sin razón, que un mito ha sustituido a otro: "el mito oficial de una fotografía que dice la verdad ha dejado su lugar al mito oficial de una fotografía que miente", señala Sekula, y con él, otros autores[9]. Es lo mismo que viene a señalar Martha Rosler cuando afirma que probablemente se ha sobreestimado o colocado fuera de lugar el valor de verdad de la fotografía[10]. Sin duda, y como ellos mismo señalan, la cuestión de la relación entre verdad y ficción se mantiene, como se mantiene también la centralidad del problema en torno a aspectos básicos y fundamentales como la construcción y significación de la imagen, su

Se viene afirmando, no sin razón, que un mito ha sustituido a otro: "el mito oficial de una fotografía que dice la verdad ha dejado su lugar al mito oficial de una fotografía que miente".

capacidad para decir la verdad, su credibilidad, su carga experiencial, la relación entre significado y percepción, y sobre todo el modo en que las prácticas y el marco social, económico, institucional y ahora cada vez más, también tecnológico, determinan y condicionan esos elementos.

Si la aparición de la fotografía numérica podía contener o limitar los límites del debate, y se podía incluso relativizar el alcance de dicha transformación en relación a una posible o supuesta "revolución de las imágenes", no cabe duda de que la aparición asociada de nuevos cambios afectando a su circulación, a su multiplicación exponencial en términos de cantidad, a la aparición de nuevas modalidades de producción, uso y recepción, a los términos y condiciones de almacenamiento y accesibilidad, y también a nuevas formas de gubernamentalidad, capitalización y mercantilización de las imágenes, ofrecen un paisaje completamente nuevo y radicalmente transformado y transformador. Las herramientas o vehículos para esta "segunda" transformación, se han apuntado al comienzo de este texto: teléfonos móviles, redes sociales, plataformas, algoritmos, etc. El resultado es la producción y circulación masiva de imágenes, su fluidez y ubicuidad, su sociabilidad su apropiabilidad, su hipervisualidad o su indexabilidad. Nuevas condiciones que permiten hablar ahora, en un afortunado concepto, de *imagen conversacional*, más cercana al habla que al texto (inmediata, fluida y coloquial), en un marco inédito en el que, ahora, se impone hablar con imágenes[11]. Pero también de una imagen convertida en información, donde el contexto y la distancia quedan mermados en beneficio de la emocionalidad. Es importante este último elemento, propuesto por Byung-Chul Han[12], para quien la aceleración de la comunicación favorece la emocionalidad desplazando a la racionalidad, emociones que se despliegan más allá del valor de uso. Y no es difícil a partir de su diagnóstico, pensar también en una emocionalización generalizada de las imágenes, con las implicaciones que ello conlleva. Desde luego, existe una coincidencia en muchos análisis a la hora de percibir una modificación sustancial en el actual papel y función de las imágenes a partir de la pérdida de sustancia, de la banalización y debilitación de los contenidos[13]. Sigue Byung-Chul Han, en su análisis de la sociedad digital, planteando algunas cuestiones de interés en este mismo sentido. Habla de una mirada sin distancia, de cómo asistimos a una inversión icónica que facilita la sustitución de la realidad por las imágenes, de como éstas, hechas consumibles, domesticadas, pierden su semántica y poética, son privadas de su verdad. Un delirio de optimación se apodera de las imágenes deshaciendo la facticidad (el cuerpo, el tiempo, la muerte, …), e instalándolas, instalándonos, en un permanente presente en el que hoy ver el mundo coincide con captar el mundo[14].

Es interesante leer lo que exponía casi veinte años antes Marc Augé, en *La guerra de los sueños*, en un diagnóstico muy seguido desde entonces: "ya no es la ficción la que imita la realidad, sino que es lo real lo que reproduce la ficción. Esta "puesta en ficción" tiene que ver, en primer lugar, con la superabundancia de imágenes y con la abstracción de la mirada"[15]. Esa relación con lo real que se modifica por el efecto de representaciones asociadas a las tecnologías, ese régimen generalizado de la ficción que al ser humano le cuesta incluso reconocer como tal ficción, y esa nueva relación entre lo real y la ficción que asfixia la capacidad del hombre para relacionarse "productivamente" con la imagen (construcción de imaginarios, mediación, representación), parece llegar a un punto límite en el diagnóstico de Byung-Chul Han antes apuntado.

Un panorama ante el que vemos desarrollarse diferentes respuestas. Una de las más exitosas en los últimos años, por el papel que aspiran a ocupar en la centralidad del campo fotográfico, es la que han planteado algunos agentes,

teóricos y artistas bajo el muy difundido concepto de posfotografía. Es el intento por mantener un "acto creativo", todavía simbólico, volviendo a dar materialidad o fisicidad a lo fotográfico, a restablecer una dimensión espacio temporal, retornando a lo manual (fanzines, fotolibros, dummy book)[16], y también operando sobre el flujo, el stock, los protocolos de indexación y la nueva condición de esa imagen fluida, diseminable, acumulativa, lúdica, emocional, anómima, neo-vernacular, que nos rodea. Ensayando, así, una nueva posición en el interior de unos medios visuales designados ya como medios sociales, en una fotografía convertida en una práctica social difusa[17], caracterizada por un régimen descentralizado y masivo de practicantes de lo fotográfico que actúan a la vez como emisores y receptores, como usuarios y productores[18]. No deja de ser significativo el modo en que dentro de este contexto de reelaboración, reformulación o reapropiación "estética y discursiva" de lo fotográfico, aparecen intensificadas metodologías que responden o a la condición o a las carencias o riesgos del nuevo régimen de la imagen. Así, por ejemplo, el recurso al protocolo como método prescriptivo para la toma fotográfica[19] o para la búsqueda apropiativa de imágenes, un recurso este último muy frecuentado, aunque sin la carga o el impuso alegórico que ha caracterizado en el pasado el recurso a la apropiación. También las prácticas artísticas sobre o a partir del stock de imágenes, pero no tanto desde lo que se ha denominado como prácticas de archivo, sino desde el "almacenamiento", o lo que podríamos denominar gestión del almacenamiento o del stock[20]. Del mismo aparece el recurso al texto en muchos trabajos, la revitalización del fotomontaje y el uso de lo que podemos llamar el "collage numérico" y la aplicación y desarrollo de formas narrativas que de alguna forma reinsertan el flujo de imágenes, o la propia imagen en sí, en algún tipo de relato (en muchas ocasiones también bajo el registro de la autonarración o lo autobiográfico). Puede verse quizás en estos recursos, especialmente en el recurso a la palabra, al texto, esa necesidad de recuperar la relación entre lo escrito y lo visual, de recuperar el relato que las imágenes conllevan o pueden conllevar, de la lectura como algo inseparable de la formación de la imagen, de la relación de la lengua con la imagen[21], y todo ello frente al predominio actual del habla o de lo conversacional. O la necesidad de recuperar el relato, la narración, antes apuntado, como modo de afrontar la esencial condición aditiva y no narrativa de lo digital[22].

Esa "actitud posfotográfica" sostiene que lo numérico permite a los fotógrafos y artistas, liberarse de hacer fotos para centrarse en el mirar, en un deslizamiento del acto productivo desde el hacer hacia la elección, donde reciclar, apropiarse o documentar los propios procesos de mediación supone crear, renunciando a la producción de nuevos documentos[23]. A esa cuestión tan difundida acerca de la innecesario que resulta ahora hacer nuevas imágenes, y a modo de contrapunto, es interesante traer aquí el ajustado diagnóstico de Régis Durand, comentando y cuestionando cierta parte de la creación fotográfica que actúa como "una fotografía autorreferencial para la cual no existiría ninguna exterioridad. O para la cual la única exterioridad sería, en rigor, el medio mismo, a través de algunos de sus iconos o bien a través de ese flujo de imágenes teletransportadas en el que no cesamos de sumergirnos – un falso exterior, simple reverso de sí mismo. […] Como si fuera necesario fagocitar la imagen, para extraer y expulsar el fragmento de realidad y de verdad que todavía contiene. […] Sus palabras fetiche: amateur, anónimo, o incluso vernacular, que reenvía en su etimología a un origen o una autenticidad supuesta, pero también a un inquietante cierre sobre sí mismo. Vernacular, anónimo o amateur, indefinidamente renovable, lúdico y modelizable según los canales disponibles: los perfectos atributos de un producto posindustrial"[24].

Aún unas notas más a propósito de la actual creación fotográfica, que pueden servir como vía para la identificación de algunos de los recientes síntomas vigentes en el medio fotográfico. Una es la proximidad que encuentra cierta fotografía con respecto a la publicidad, producto o contaminación quizás del nuevo régimen visual generalizado o también de la nueva economía de las imágenes. No se trata de una semejanza meramente visual, sino de una proximidad más estructural que tiene que ver con el modo en que se negocia la relación con la verdad o con la realidad, también con el componente lúdico o gratificante que impregna la producción fotográfica a nivel general, y de manera destacada con el hecho de que la imagen hoy tiene lugar en espacios visuales y soportes en los que la atención es precaria, aleatoria o discontinua[25]. Otra es el papel que ocupa la serendipia, asociada, como ocurre con la cuestión del protocolo antes apuntada, a los procedimientos generalizados de búsqueda en la red, donde el azar, la sorpresa, lo imprevisto, lo fortuito, son componentes inevitables[26], y que hoy también forman parte de un buen número de propuestas creativas. Por último, los procesos de redocumentalización que dominan en el mundo digital (unos procesos visibles y otros no) y a los que se ven sometidos los documentos, apropiados, retocados, reutilizados, etc.[27]

Ciertos autores ven en algunos de estos cambios que venimos comentando, en la imagen como habla, o

en la imagen en movimiento y en la redocumentación, una esfera productiva de naturaleza alternativa. Así para José Luis Brea, por ejemplo, las dinámicas relacionales, conversacionales, al desarrollarse en *tiempo real* contienen una fuerza performativa que potencia su capacidad para la producción de realidad y sentido[28]. O el afortunado concepto de Hito Steyerl, la imagen pobre[29], definida como copia en movimiento, cuyo estatuto como ilícita o degradada la exime de criterios normativos, y perdida su sustancia visual recupera algo de su impacto político, aún a pesar del riesgo de integración en el capitalismo de la información. Al fin, la relación de la imagen con lo real da un vuelco definitivo desde su óptica: desmaterializada, transitoria, definida por un valor asentado en la velocidad, la intensidad y la difusión, la imagen pobre, la imagen característica del mundo digital, "ya no trata de la cosa real, el original originario. En vez de eso, trata de sus propias condiciones reales de existencia: la circulación en enjambre, la dispersión digital, las temporalidades fracturadas y flexibles. Trata del desafío y de la apropiación tanto como del conformismo y de la explotación. En resumen, trata sobre la realidad"[30].

Podemos cerrar este acercamiento con un concepto que en sí mismo intenta dar cuenta de la transformación operada por lo digital y al mismo tiempo, nos ayuda a resituarnos en ese marco de análisis aludido al comienzo de estas líneas. Se trata del inconsciente digital, en oposición o como evolución con respecto al inconsciente óptico. Un concepto que en parte está cerca del inconsciente maquínico propuesto por José Luis Brea[31], y por otra, va un paso más allá, del más tradicional e histórico "inconsciente tecnológico". Pero antes de ello, es interesante acercarse a una vía de análisis desarrollada por Katherine Hayles, en torno a la cuestión de cómo los medios numéricos, los medios digitales, condicionan tanto el modo como el contenido de nuestro pensamiento, entendido ello en términos de influencia y retroacción[32]. Su intención es analizar la dimensión computacional de nuestras subjetivaciones, hasta

qué punto son esenciales a nuestro pensamiento y formas de actuar estos medios, y en qué medida, también, pueden llegar a construir sentido por nosotros. La estructuración de la temporalidad, la espacialidad, la atención, la comunicación, la información o el conocimiento a través de los medios digitales o en base a ellos, la interrelación entre las facultades humanas y los dispositivos mediáticos es una realidad. No es difícil pensar en el modo en que todo ello ya influye y retro-actúa en nuestra relación con las imágenes: en el acto de tomar imágenes, de transmitirlas, de leerlas, de desecharlas, de conservarlas, de olvidarlas, de mezclarlas, de reutilizarlas. Es importante esta línea de investigación de cara a conocer con mayor profundidad aquello que acontece y aparece implicado hoy en el acto de producir imágenes y "gestionarlas", y más en un momento en que elementos como la ludificación, el narcisismo, la autosatisfacción, la emocionalización, la conversación visual, asociados al uso social de cámaras e imágenes, ocupan buena parte del paisaje visual. Aunque solo fuera para conocer el funcionamiento en este nuevo contexto de la necesaria interacción en el ser humano entre las imágenes de dentro de nosotros mismos y las de fuera, caracterizadas ahora por la sobreabundancia y la hiperatención, una relación que implica aspectos tan decisivos como la memoria, el recuerdo, las condiciones afectivas, los deseos o la relación con uno mismo y con los otros, en los que la imagen, y específicamente la fotografía, ha jugado un papel decisivo[33].

Entrando ya en el inconsciente digital, este concepto remite necesariamente, hablando de fotografía, a ese otro concepto de largo recorrido definido como inconsciente óptico. Byung-Chul Han lo ha definido y explorado. Si la cámara hacía aparecer algo que se sustrae a nuestros ojos, lo ópticamente inconsciente, el nuevo modelo o sistema de lo digital revela también un inconsciente, el inconsciente digital, que como aquel revela elementos ocultos, en este caso y principalmente, comportamientos y conductas[34]. La base de este nuevo inconsciente digital es la acumulación, uso y exploración de datos, esa política y economía de los rastros, de las huellas. La economía del conocimiento o el capitalismo de la información, el Big Data, los algoritmos, son ahora ese sistema al que se refería Augé, ese campo de espacios al que hacía referencia John Tagg, o esa episteme a la que remite José Luis Brea. Y las imágenes, la fotografía en concreto, encuentra ahí su nuevo marco de producción, circulación y gestión formando parte de la información y los datos numéricos, de la interpretación automatizada, sirviendo a una economía basada en el doble proceso de análisis e inducción de comportamientos y conductas, la psicopolítica[35]. Ello forma parte también del ámbito generalizado de redocumentalización en el que nos movemos y que afecta enormemente a las imágenes.

Se trata de una epistemología fundada en la racionalidad numérica[36] y de una nueva gubernamentalidad algorítmica[37]. Las imágenes aparecen así despojadas mayoritariamente de lo que esencialmente las debe acompañar, un contexto, una narración. Los sentimientos, percepciones y decisiones que se elaboran a partir de este sistema alcanzan a la imagen en todos sus aspectos: la seducción, la emoción, las tomas de decisiones y la percepción, la búsqueda de información, la gestión del saber y el conocimiento, la sensación de evidencia, los usos comerciales y logísticos, los estímulos visuales, todo ello gobernado y regido por una racionalidad algorítmica que permanece invisible, oculta. De nuevo Byung-Chul Han propone un concepto sugerente, los *fantasmas digitales*[38]. Se refiere con ello a los espacios espectrales que se sustraen a toda transparencia: un profundo lago digital en la red que se sustrae a toda visibilidad.

Ya no se trata únicamente de lo que las imágenes dicen o de lo que sabemos de las imágenes, ahora se trata también de *lo que saben de las imágenes*. Al comienzo de este texto se incluía una cita de Marc Augé, que recordamos ahora: "la imagen puede servir a todas las causas […] la imagen es una imagen. Cualquiera que sea su fuerza, solo tiene las virtudes que uno le presta. Puede seducir sin alienar, siempre que todo un sistema no se empeñe en hacer de ella un instrumento de descerebración. El destino de la imagen no le pertenece. Ni tampoco el nuestro." Auge escribía esto hace treinta años. De entonces a hoy, quizás haya que concluir que el destino de las imágenes, como también el nuestro, es posible que ya pertenezca al "sistema".

La imagen de la profundidad del lago que permanece oculta bajo a superficie, no es sin embargo nueva. Siempre ha estado ahí, al servicio de diferentes modalidades o sistemas de control y encuadramiento. Hace unas cuantas décadas escribía Ernst Bloch, con su habitual lucidez: "Está claro que objetivamente la superficie del agua es un espejo del cielo que está arriba, no de las profundidades habitadas por los peces que están abajo. El lago ríe cuando los lucios muestran otra cara ahí abajo, y las carpas devoradas no creen en Dios"[39].

NOTAS

(1) J. TAGG (2005). *El peso de la representación*, Gustavo Gili, Barcelona, p. 85

(2) M. AUGÉ (1998). *La guerra de los sueños. Ejercicios de etnoficción*, Gedisa, Barcelona, pp. 41 y 155.

(3) J. L. BREA (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*, Akal, Madrid, p. 129.

(4) Para la definición y desarrollo de este concepto ver B.-Ch. HAN (2014). *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*, Herder, Barcelona.

(5) Ph. DUBOIS (2016). «De l'image-trace à l'image-fiction. Le mouvement des théories de la photographie de 1980 à nos jours». Études *photographiques*, 34. Consultado en línea el 23 de octubre de 2017: http://etudesphotographiques.revues.org/3593

(6) Se puede pensar o sugerir que ello se deba al desplazamiento de la atención en esos años hacia lo que puede definirse como la entrada de la fotografía en el sistema del arte.

(7) H. FOSTER (2011). "Double impasse" en Ch. Pontbriand (dir.), *Mutations. Perspectives sur la photographie*, Steidl/Paris Photo, Paris, pp. 152-156. Es interesante, en este contexto, leer la reflexión de Hal Foster a propósito de la permanencia o validez de la ontología fotográfica en el contexto digital.

(8) Es conveniente referir lo que apunta S. GIUSTI en *La caverna chiara. Fotografia e campo imaginario ai tempi della tecnologia digitale*, Lupetti, Milán, 2005, pp. 52-58, respecto a que la meta de la imagen virtual no es, en su uso general, el realismo sino el fotorrealismo. Recuerda aquí a Manovich en el sentido de que si la imagen digital aniquila la fotografía, al mismo tiempo la potencia, glorifica e inmortaliza, y señala Giusti también la paradoja de que la imagen digital, lejos de ser evanescente o irreal, termina siendo demasiado real y perfecta, de ahí el oxímoron ante el que nos encontramos a menudo de una irrealidad demasiado verosímil que rompe el contrato con la imagen por un exceso del efecto realidad.

(9) Lo señala, significando la continuidad de la problemática con relación a la construcción y significación de la imagen documental, en el conjunto de reflexiones sobre la permanencia y papel de la práctica documental en el contexto actual del neoliberalismo A. SEKULA, "Onze remarques et une question sur le documentaire". *Mutations,* op. cit., pp. 264-267. También A. GUNTHERT (2015). *L'image partagée. La photographie numérique*, Textuel, Paris, quien aborda una reflexión de conjunto sobre la problemática de la práctica documental, la información, los medios de comunicación, las plataformas digitales y la dialéctica amateur-profesional en el actual paisaje de la información. Ambas referencias, teniendo en cuenta el fundamental papel que la finalidad documental ha ocupado en el medio fotográfico, son interesantes y despliegan la cuestión hacia aspectos que quedan fuera de la intención de este texto.

(10) M. ROSLER (2006). "Simulaciones de imágenes, manipulaciones por odenador: algunas consideraciones" en J. L. Marzo (ed), *Fotografía y activismo. Textos y prácticas (1979-2000)*, Gustavo Gili, Barcelona, pp. 191-250. Este texto complementa bien las dos referencias de la nota anterior en el sentido indicado.

(11) El selfie sería sin duda el fenómeno más llamativo y ampliamente conceptualizado de esta modalidad conversacional, a la que puede asociarse sin duda la generalización de la imagen auto-testimonial o autodocumental, que llega incluso a invadir esferas tradicionalmente relacionadas con la fotografía documental, como es el caso por ejemplo de algunas imágenes tomadas en lugares donde se desarrollan conflictos o atentados y en las que el propio autor de las fotografías se incluye. Ver sobre lo conversacional y sobre el habla con imágenes referencias en A. GUNTHERT, *L'image partagée*, op. cit.; I. ALLISON (2015). *iRevolution. Appunti per una storia della mobile photography*, Postcart, Roma; J. L. Brea, *Las tres eras de la imagen*, op. cit., p. 118.

(12) B.-Ch. HAN, P*sicopolítica*, op. cit., pp. 36 y ss.

(13) Ver B.-Ch. HAN (2014). *En el enjambre*, Herder, Barcelona, 2014, p. 24; y también las reflexiones de J. S. WEBER (2012). "Il fotógrafo elettronico siamo noi" en *Joachim Schmid e la fotografie degli altri*, Johan & Levi, Milan, pp. 25-33, especialmente cuando señala como internet y la ubicuidad de la máquina fotográfica han sobrecargado la capacidad del medio para reflejar las preocupaciones y la conciencia del hombre.

(14) B.-Ch. HAN, *En el enjambre*, op. cit., p. 36.

(15) M. AUGÉ, *La guerra de los sueños*, op. cit., p. 141.

(16) Ver sobre estos aspectos I. ALLISON, *iRevolution,* op. cit., y J. HURTADO, Matheu, "Le reste". *Mutations*, op. cit., pp. 248-252.

(17) La expresión es de J. S. WEBER, "Il fotógrafo elettronico …", op. cit., p. 25.

(18) P. WEIBEL, "Des médiums visuels aux médiums sociaux". *Mutations*, op. cit., pp. 136-142.

(19) Sobre el protocolo y la fotografía contemporánea ver D. MEAUX, (dir.) (2013). *Protocole & photographie contemporaine*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne.

(20) Sobre la dialéctica y diferencia entre archivo y almacenamiento, ver E. VAN ALPHEN, *Escenificar el archivo. Arte y fotografía en la era de los nuevos medios*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca (e. p.)

(21) Ver O. MONGIN (1993). "Le visual, avec ou sans images?" en A. Bentolila (dir.), *Parole, écrit, image. Actes III*, Nathan, pp. 241-248.

(22) B.-Ch. HAN, *En el enjambre*, op. cit., p. 41.

(23) Ver al respecto los textos citados anteriormente de J. Hurtado y P. Weibel.

(24) R. DURAND, "L'archive et la mémoire. Où est l'oeuvre d'art?". *Mutations*, op. cit., pp. 220-221.

(25) G. PENINOU, "Lecture d'images: de l'image de publicité". *Parole, écrit, image*, op. cit., pp. 217-219.

(26) A. SERRES (2012). "Problématiques de la trace à l'heure du numérique". *Sens- Dessous*, 10, p. 86.

(27) Ibid., p. 91.

(28) J. L. BREA, *Las tres eras de la imagen*, op. cit., p. 118.

(29) H. STEYERL (2016). *Los condenados de la pantalla*, Caja Negra, Buenos Aires, pp. 33-48.

(30) Ibid., p. 48.

(31) J. L. BREA, *Las tres eras de la imagen*, op. cit., p. 130.

(32) Sigo aquí, y en las líneas siguientes, el interesante prefacio de Y. CITTON (2016). "Humanités numériques et études de media comparés" al libro de N. Katherine Hayles, *Lire et penser en milieux numériques*, Université Grenoble Alpes, Grenoble, pp. 7-36.

(33) S. TISSERON (2008). *Virtuel, mon amour. Penser, aimer, souffrir, à l'ère des Nouvelles technologies*, Albin Michel, Paris, pp. 47-48.

(34) B.-Ch. HAN, *En el enjambre*, op. cit., p. 80.

(35) B.-Ch. HAN, *Psicopolítica*, op. cit.

(36) Ver para todos estos aspectos referidos al Big Data y los algoritmos, y de entre la amplia literatura a ellos dedicados en los últimos tiempos, É. Sadin (2017). *La humanidad aumentada. La administración digital del mundo*, Caja Negra, Buenos Aires; Éric Sadin, entrevista realizada por Pierric Marissal, "Le techno-capitalisme cherche à exploiter chaque séquence de l'existence" *Sociétés*, 129 (2015), p. 73-77; L. LOMAZZI (2015). "Éric Sadin, La Vie algorithmique. Critique de la raison numérique", *Lectures* [En línea], Les comptes rendus http://lectures.revues.org/17973. Consultado el 23 de octubre 2017; los textos citados anteriormente de Byung-Chul Han; y recordando que detrás de los algoritmos siempre hay personas, sujetos, que toman decisiones, ejercen control y administran se puede ver O. ERTZSCHEID (2017). *L'appétit des géants. Pouvoir des algorithmes, ambitions des plateformes*, C&F, Caen.

(37) La expresión es de Y. Citton en el texto mencionado anteriormente.

(38) B.-Ch. HAN, *En el enjambre*, op. cit., p. 62.

(39) E. BLOCH, *Huellas*, Tecnos /Alianza, Madrid, 2005, p. 148.

TEMAS

¿Para qué sirve la longitud del brazo?
Una aproximación al origen
de las políticas culturales
en el mundo anglosajón
Jorge Fernández de León / 171

Políticas culturales en los ayuntamientos del cambio.
¿Hacia unas políticas públicas de lo común?
Nicolás Barbieri / 181

Retrato del artista rock: tres aproximaciones.
Miradas de cine sobre The Rolling Stones,
The Clash y Nick Cave
Eduardo Guillot / 191

De lo que los objetos cuentan
o la ciudad interpretada
José Ramón Barros Caneda / 201

AUTOR
Jorge Fernández de León.

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Experto en Políticas Culturales.

TÍTULO
¿Para qué sirve la longitud del brazo? Una aproximación al origen de las políticas culturales en el mundo anglosajón.

CORREO-E
jorgefleon.fernandezlen0@gmail.com

RESUMEN
Este artículo intenta profundizar en el concepto de *arm´s lenght* o principio de independencia de las instituciones artísticas frente a los Gobiernos que rige las políticas culturales en el mundo anglosajón. Para ello, se insiste en el estudio del origen reciente de su historia, muy especialmente ligada al nacimiento del capitalismo financiero de comienzos del siglo XX en los Estados Unidos.

PALABRAS CLAVE
*Arm's L*enght; países anglosajones; gestión cultural; independencia.

AUTHOR
Jorge Fernández de León.

PROFESSIONAL AFFILIATION
Experto en Políticas Culturales.

TITLE
Why 'arm's length'? Examining the origins of Anglosaxon cultural policies.

E-MAIL
jorgefleon.fernandezlen0@gmail.com

ABSTRACT
This article aims to develop the concept of arm´s length or the principle of independence of artistic institutions from governments who govern cultural policies in the Anglo-Saxon world. To do this, emphasis is placed on the study of the recent birth of its history, and its particular link to the birth of financial capitalism at the start of the 20th century in the United States.

KEYWORDS
Arm's Length; Anglo-Saxon countries; cultural management; independence.

Fecha de envío: 08/12/2017
Fecha de aceptación: 14/12/2017

http://dx.doi.org/10.25267/Periferica.2017.i18.12

¿Para qué sirve la longitud del brazo? Una aproximación al origen de las políticas culturales en el mundo anglosajón

Jorge Fernández de León

Las políticas culturales en el mundo anglosajón, regidas por el denominado genéricamente *arm´s lenght* o principio de independencia de las instituciones artísticas frente a los Gobiernos, se han considerado con frecuencia como el factor de identidad de una de las dos grandes tendencias en materia de políticas públicas en el mundo. Son además, parte fundamental de una de las áreas estratégicas de la acción de las políticas internacionales de los países (englobadas en el denominado *soft power*, o poder blando[1], un concepto recién incorporado incluso por las autoridades chinas a su estrategia de gobierno).

El concepto ha sido largamente estudiado y descrito en numerosas investigaciones académicas, unos de cuyos trabajos seminales utilizaremos como guía a continuación[2]. No es pues este, ni por su dimensión ni por su marco, el lugar para profundizar en el carácter y la función del mecanismo, ni mucho menos para explicar en detalle la construcción ideológica que lo sostiene, aunque avancemos algunas conclusiones en el texto. En este artículo no obstante intentaremos acercarnos al origen reciente de su historia, muy especialmente ligada al nacimiento del capitalismo financiero de comienzos del siglo XX en los Estados Unidos. Un proceso que llegará a Europa no solo a través del mundo anglosajón sino también vía Francia y como consecuencia de los intereses expansivos de los grandes industriales norteamericanos que, tras la intervención de su país en la Primera Guerra Mundial, buscan expandir sus mercados e influencia. Además, haremos mención de algunas de sus características, su influencia y diferencia con otras formas de gobierno de la cultura, subrayando las contradicciones entre el enunciado de las políticas y las prácticas históricas de los países que las abanderan.

Y lo hacemos tratando de incorporar también, de forma brevísima, un apunte sobre un punto de vista no habitual en los artículos en torno a las políticas culturales: la relación entre las políticas reales desarrolladas y su incidencia en los cambios sociales, especialmente en aquel al que muchas de estas políticas hacen mención en sus declaraciones de principios: el de la reducción de las desigualdades. Porque ¿qué función cumplen en el discurso ideológico las políticas de acceso sino la de formar parte de los útiles para el cambio social? Y ese cambio, o busca la reducción de la fractura social entre la riqueza y la pobreza, o se convierte en garante de una cada vez mayor distancia entre quienes adquieren distin-

ción y valores culturales a través de sus recursos económicos y quienes están condenados a la exclusión, al carecer de ellos.

El ámbito territorial de las políticas del *arm´s length* se extiende no solo a los países de hablar inglesa en su mayoría (Gran Bretaña, Irlanda, Estados Unidos, Australia, Nueva Zelanda, Canadá...) sino que alcanza en mayor o menor grado a las políticas de Suecia, Noruega, Dinamarca o Finlandia, extendiendo sus formas de representación a las administraciones y las leyes de estados asiáticos, africanos y latinos. La utilización de las Agencias, los Consejos de las Artes y demás organismos, pretendidamente independientes de los gobiernos de estados y regiones, forma parte de la realidad o de la agenda del debate cultural en la mayoría de los países del mundo. Pero nos centraremos en los casos estadounidense y británico, por su relevancia indiscutible.

La mayoría de los comentaristas que han trabajado en el análisis de la verdadera aplicación de esta idea, entre ellos el profesor P. Mangset[3], consideran que el mecanismo es, sobre todo, un instrumento que puede mejorar la autonomía artística, y que como tal ha sido utilizado no solo en los países citados párrafos atrás, sino en otros como Francia, cuyas estrategias culturales parecen muy lejanas al principio del *arm´s length*. Así pues examinan cómo, en virtud de las tradiciones políticas nacionales, viene utilizándose de maneras muy distintas y respondiendo muchas veces a meros recursos retóricos, más que a verdaderas prácticas de gestión pública.

Empecemos por el nombre mismo que define a estas políticas, y que Chartrand y McCaughey, hace casi tres décadas, identificaban con la idea de "principio de independencia". No está de más señalar que este término es utilizado también en el mundo del comercio internacional para denominar al principio de plena competencia (*Arm's Length*)[4] una fórmula que se aplica, en un mercado competitivo, a la no posibilidad de ganancias extraordinarias por medio del arbitraje, por lo cual, una persona o empresa no pueden obtener sus ganancias con la usura, comprando un producto barato y vendiéndolo mucho más caro. Hay pues una cierta voluntad ética weberiana en su sentido. Pero ese origen compartido no es inocente.

En 1989, y en un trabajo colectivo titulado "¿Quién ha de pagar por las Artes? La búsqueda internacional de modelos de apoyo" coordinado por M. C. Cummings y J. Mark Davidson Schuster, los investigadores universitarios Harry Hillman Chartrand y Claire McCaughey publicaban su trabajo "El principio de independencia (*Arm´s length*) y las Artes: una perspectiva internacional -pasado, presente y futuro".

En el caso de la cultura, los autores establecen la bien conocida división de las cuatro variantes del papel del Estado en la gestión de los recursos públicos de la cultura: Facilitador, Patrono, Arquitecto e Ingeniero.

Como es de sobra sabido, en el mundo anglosajón el término "artes" se identifica de forma genérica con lo que nosotros llamamos "cultura". En ese texto, aún hoy considerado de referencia, se hacen una serie de afirmaciones que, pese a su carácter genérico, siguen marcando buena parte del análisis de las políticas culturales en el mundo. Tratemos de resumirlo. Tras la introducción el texto comienza así:

> (...) "La práctica del *Arm´s Length* es un principio de política pública aplicado en las leyes, las políticas y la economía de la mayoría de las sociedades occidentales. El principio está implícito en la separación constitucional de poderes entre las ramas ejecutiva, legislativa y judicial del gobierno. El principio está también representado en la división de poderes entre agencias en los estados federales. En Canadá, por ejemplo, son las provincias y no el gobierno federal quienes tienen la responsabilidad constitucional respecto a la educación. Sin embargo, la representación internacional de los intereses educativos canadienses se articula a través de una institución independiente, la Comisión Nacional para la UNESCO, administra-

da por el Consejo de Canadá. Una solución parecida ha sido adoptada por otros estados federales como la Republica Federal Alemana, Suiza y Yugoslavia". (...) El principio del *arm´s lenght* se aplica también en muchos países occidentales en las relaciones entre los gobiernos y los medios de comunicación (...)", con el fin de asegurar la libertad de pensamiento y opinión con las limitaciones contenidas en cada formativa legal nacional o internacional".

En el artículo se señala también cómo este principio se aplica, además de en las políticas culturales, en distintos campos de las políticas públicas en los que se producen evidentes conflictos de interés, especialmente en el campo de la gestión de los compromisos financieros de los responsables políticos que, durante sus períodos de servicio público, pasan a depender de un organismo externo experto que gestiona con independencia y prudencia esos recursos, hasta el fin de los mandatos de las personas afectadas.

En el caso de la cultura, los autores establecen la bien conocida división de las cuatro variantes del papel del Estado en la gestión de los recursos públicos de la cultura: Facilitador, Patrono, Arquitecto e Ingeniero. Recordemos brevemente las características de cada una de ellas y las políticas de los países que mejor las representan.

En el Estado Ingeniero, éste posee los medios para la producción artística, subvenciona la creación que se ajusta a estándares de excelencia política, con comisarios políticos que determinan los procesos y controlan el arte oficial, o a estándares económicos y comerciales al servicio del Estado. Su ejemplo sería el período estalinista de la Unión Soviética, un ejemplo que, como agudamente señala Boris Groys[5], tiene una mayor complejidad y requiere un estudio mucho más detallado. Este modelo no tiene hoy referentes internacionales claros.

El modelo del Estado Arquitecto, que también tuvo su presencia en la política de la URSS entre 1917 y 1932, articula sus políticas culturales a través de un Ministerio de Cultura o departamento similar que, a través de la burocracia, gestiona recursos para la promoción de la creación y de las artes. Chartrand y McCaughey identifican este modelo con los de países como Holanda o Francia, con una política de consolidación de ayudas a la creación que permiten a los artistas una estabilidad profesional que no depende principalmente de su éxito comercial. La percepción de estos autores es la de que su mayor debilidad es la de no haber demostrado ser capaz de generar mayores flujos de creatividad individual y de bienestar colectivo en ninguna de sus experiencias.

Gran Bretaña sería el mejor ejemplo del Estado Patrón. A través de organizaciones públicas pero separadas del aparato burocrático del Estado. Un conjunto de Patronos, nombrados por la administración pública, gestionan con sus propios criterios los recursos públicos que se ponen en sus manos. Ese el principio que en el mundo de las políticas artísticas conocemos como el *arm´s length*, en el que los respectivos Gobiernos no toman decisiones directas en cuanto al reparto del los fondos destinados a la cultura. Como veremos más adelante, la implantación definitiva de este modelo de estado patrono, a través de la creación del Comité para la Educación, la Música y las Artes (CEMA) y de su conversión posterior en el Arts Council of Great Britain (ACGB), dirigido por John Maynard Keynes, tuvo su origen en buena parte gracias a uno de los grandes patronos del Estado Facilitador, el norteamericano E. Harkness[6].

La privatización de las Musas

El Estado Facilitador implica una actividad mínima de los gobiernos en la promoción o cuidado de las artes y la cultura. Pone en manos de los organismos privados, personas y corporaciones, la generación de recursos para el sector, eso sí, a cambio de un sistema generoso de exenciones fiscales que facilitan que sean los individuos, a título particular y conforme a sus gustos, quienes decidan qué y cómo se ha de financiar. La cultura es pues una mercancía a disposición de las élites económicas para financiar sus intereses de evasión y, al tiempo, garantizar el control de los procesos de formación de la distinción, conforme a la definición de Bourdieu[7]. Procesos en los que capital cultural y capital económico se unen para consolidar posiciones de clase.

Los Estados Unidos de América son el ejemplo más evidente de este fenómeno. Y sus políticas culturales públicas, en el ámbito nacional, son buena muestra de ello. Vamos a detenernos de forma especial en su historia a lo largo del siglo pasado, para entender mejor el origen de las actuales políticas y sus vínculos con el desarrollo del *arm´s lenght*.

La voluntad de democracia cultural se va enunciando en el país desde fines del siglo XIX en un contexto que, como señala J. Dachler[8], el autor reconocido como introductor del término en EEUU, se reclamaba ya hace un siglo para preservar los patrimonios múltiples de la mezcla de culturas que hibridó el primer espíritu democrático estadounidense y que, según el autor, habría de añadirse a las demandas de

democracia económica y política. Pero frente al pluralismo cultural nacía el Ku Klux Klan[9], frente a la diversidad aparece la idea conservadora del crisol, la fusión de esa multiculturalidad evidente en una artificiosa mezcla que elimina toda diferencia para crear una cultura común inventada, al gusto, entre otros, de los que la historia denomina alternativamente, según las perspectivas, como *Robber Barons* o *Industrial Statesmen*, Barones Ladrones o Industriales de Estado.

La historia de esta construcción cultural y del nacimiento del modelo del *arm´s lenght*, está, desde sus orígenes, conectada además con los intereses que el colectivo de los más ricos, que se va articulando en torno a grupos de presión sobre el Congreso norteamericano, para que, en el marco de la consolidación de la primera financiarización de la economía (el origen del *crash* del 29), buscando soluciones para mejor resguardar sus beneficios (desgravaciones sobre operaciones con acciones o bonos, etc.), se amplíen las deducciones fiscales por donaciones corporativas a las donaciones individuales de los grandes patronos de la industria.

Porque fueron esos gigantes corporativos, con Dale Carnegie y John D. Rockefeller a la cabeza, quienes incluyeron tras sucesivos esfuerzos, primero en las normativas fiscales de fines del siglo XIX para sus empresas y definitivamente en la *War Income Tax Revenue Act*, la Ley Fiscal de 1917[10] las deducciones de impuestos personales para quienes contribuyeran a obras de caridad. Así fue como se institucionalizó por un lado la primacía del sector privado en materia de políticas culturales y, por otro, la equiparación de la cultura al ámbito de lo caritativo y por tanto graciable.

Dale Carnegie es el principal promotor de la primera gran ola de Fundaciones sin fines de lucro, creando entre 1905 y 1911 tres: la Fundación para el Desarrollo de la Educación, el Fondo para la Paz Internacional y la Corporación Carnegie de Nueva York. Tras él, el norteamericano más rico del momento, John D. Rockefeller, pasaría de interesarse en donar fondos para las instituciones educativas, religiosas y sanitarias, sin dejar nunca su interés por estos campos del saber y el negocio (la producción y privatización del conocimiento), a participar más activamente en las instituciones culturales. Un paso más en el modelo liberal, motor de la economía productiva del capitalismo.

En su estudio histórico en torno a las Organizaciones filantrópicas, Asociaciones de voluntariado y Organizaciones sin fines de lucro en los Estados Unidos (1.600-2.000), Peter Dobkin Hall[11] señala que esta compleja red de redes puede explicarse solo "... en términos de procesos de desarrollo y cambio continuos y en marcha. (...) Porque tales redes pueden incentivar el comportamiento colectivo (como cuando los emprendedores comprenden los beneficios económicos asociados con la propiedad de estas organizaciones sin fines de lucro o los beneficios fiscales de las donaciones caritativas) a la vez que pudren servir para acelerar procesos de crecimiento y cambio." No es pues casualidad, según este investigador, que el número de entidades sin fines de lucro haya crecido desde las escasamente 13.000 existentes en 1940 al más de millón y medio registradas a principios de este siglo.

Desde entonces, incluso en los momentos de iniciativas culturales singulares como fueron las nacidas bajo el *New Deal*, los recursos principales para la cultura fueron gobernados por los más ricos, Y se destinaron a la atención de sus intereses de clase y grupo: universidades, museos, teatros, hospitales, grandes instituciones que formaban parte de la construcción del prestigio social de quienes se habían enriquecido en el capitalismo salvaje, pero querían ahora construir y constituir su propia esfera de distinción, al tiempo que mantenían el control sobre la producción del conocimiento y su transformación en capital. El usurero se acerca a la ética del protestantismo. Eso también es *arm´s lenght*. Y explica bien la ambivalencia del término.

Todo queda pues en manos del donante que dispone de excedentes para la cultura, de sus gustos e intereses. Y con este argumento los recursos para la cultura pública quedan fuera del ámbito de los fondos públicos gestionados por organizaciones estatales, nacionales o locales. Esta privatización de la cultura es, cien años después, el marco en el que se mueve la política del país.

Pero la estrategia de privatización no se para en los Estados Unidos. La aplicación de los excedentes del negocio de los *Robber Barons* se va a extender, en este mismo momento, hasta Europa. Y serán ellos mismos quienes, presionando al Congreso en las sucesivas leyes de impuestos, vayan abriendo camino a las desgravaciones fiscales incluso para la filantropía en Europa, bajo el paraguas de las ayudas a la reconstrucción tras la Primera Guerra Mundial. Una muestra extraordinaria de ese sueño ultraliberal es la financiación de la reconstrucción de Versalles, realizada en buena parte, primero a través de una donación monumental del financiero Rockefeller y más tarde, desde los años 60, a través de varios fondos de exenciones fiscales como la Fundación Versalles[12] o The American Friends of Versailles de Nueva York. Y, como más adelante señalamos, será la fortuna del hijo de uno de los lugartenientes de Rockefeller, Edward S. Harkness, la que establezca a través de una fundación, el Pilgrim Trust, creada en Londres en 1930 con un fondo de 2 millones de libras, el

origen de los instrumentos públicos que iniciarán y establecerán la política del *arm´s length*, con una versión adaptada a Europa de la política del *laissez faire*, el liberalismo que predicaba la separación de la cultura, la educación y la sanidad de las manos del Estado.

Irónicamente, es solo en el momento de la mayor crisis social y económica de la época, la Gran Depresión, cuando el Gobierno norteamericano se implica como nunca había hecho antes en la política cultural. La quiebra de muchas grandes empresas, tras esa primera gran financiarización de la economía, hizo que las instituciones existentes no encontraran ya donantes satisfechos dispuestos a su mantenimiento. Y fue la iniciativa del *New Deal*, la marca política y social del Presidente Roosevelt, la que generó a través de una rama de su WPA (*Works Progress Administration*) una serie de programas culturales en todo el país, englobados bajo la marca *Federal One*[13] que revitalizaron tanto la presencia de la cultura en los presupuestos como la generación de iniciativas locales de todo tipo: el *Writer´s Project*, que con más de 6.000 escritores contratados analizaba y legitimaba la presencia de la historia obrera en la cultura del país (*American Guide Series*) y fomentaba la creación de bibliotecas públicas y el interés por la lectura; el *Federal Arts Project*, que entre otras acciones popularizó la realización de murales con participación de las comunidades en su elaboración y la consolidación de los programas de arte público; el *Federal Music Project*, en torno a 16.000 músicos interpretando conciertos para más de tres millones de personas cada semana, creando archivos sonoros, encargando piezas de composición, etc.; y, por último, el *Federal Theatre Project*, que dio empleo en su punto álgido a casi trece mil trabajadores que entre otras muchas actividades y semanalmente, en 31 estados, realizaban mil representaciones semanales para más de un millón de espectadores, muchas de ellas de acceso gratuito.

Se constituyeron también otros dos organismos, la Sección del Tesoro de Bellas Artes y el Catálogo de Registros Históricos, que incrementaron exponencialmente tanto los fondos de registros documentales inventariados como los fondos artísticos de las instituciones federales. Sin duda esta multiplicidad de programas sirvió además para que la popularidad y visibilidad del Presidente Roosevelt alcanzaran cotas que levantaron las críticas de sus oponentes políticos. Y más cuando los resultados de su mandato no resolvían los gravísimos daños de la Depresión.

Así pues este esfuerzo, que revitalizó como nunca la historia y la vida cultural en el país, se encontró con una doble realidad social y política que dio al traste, tras la Segunda Guerra Mundial, con esa vitalidad, llena como era de esperar de diversidad, radicalidad y disenso. Porque, a través de la cultura, comenzaron a llegar a las vidas de millones de personas ideas y visiones del mundo que alteraban la percepción social y reafirmaban las demandas de participación política, ampliando las tensiones laborales y facilitando la reacción de la facción más radical del pensamiento conservador.

Nació así, en 1937, el primer Comité de Actividades Antiamericanas (HUAC), promovido por el congresista demócrata Dies (seguidor del Ku Klux Klan) para criticar la acción del Gobierno y el uso de los recursos y subvenciones para la prensa; este fue el camino elegido, diez años después, por los numerosos radicales de derecha para reactivar el Comité, e iniciar con su investigación sobre la industria cinematográfica de Hollywood la caza de brujas, una acción que pretendía en apariencia denunciar una supuesta ocupación comunista de la vida cultural nacida del *New Deal*, tras la llegada a EEUU de numerosas personas del mundo intelectual europeo, huyendo del nazismo. Y en esa tesitura, las acciones para la participación pública en el gobierno de las artes y la cultura siguen en manos privadas desde entonces hasta ahora mismo.

La privatización de la gestión de la cultura y de sus contenidos, frente a las políticas de acceso y de derechos culturales defendidas por las instituciones culturales internacionales como UNESCO y las Naciones Unidas, tiene en el caso de los EE.UU. el ejemplo perfecto de un proceso que se enmarca, especialmente en el último medio siglo, en el debate entre el dominio de la economía sobre las políticas públicas o su contrario y, en último término, en los límites del Estado de Bienestar y el papel de lo público en su reforzamiento o destrucción. Los recursos que el gobierno estadounidense dedica a la cultura son en cualquier caso más simbólicos que eficaces, si tenemos en cuenta que en sus mejores momentos los presupuestos del Nacional Endowment for the Arts (NEA)[14], la agencia pública encargada de la promoción de la cultura creada en 1965, no llegaron a las 176 millones de dólares y que en la actualidad (2017) cuentan con menos de ciento cincuenta[15].

Baste, para sintetizar la larga y compleja historia de las políticas culturales U.S.A. la comparación que, ya en 1978 establecía Dick Netzer en su libro *The Subsidized Muse*[16] entre las políticas europeas y americanas desde fines de los años 50. En 1965, el año de la creación del NEA, se crea el Ministerio de Cultura, Tiempo Libre y Trabajo Social en Holanda y la Secretaría de Estado de Cultura en Gran Bretaña. Pero mientras en estos dos países europeos el crecimiento de los

modelos de Estado Patrón y Estado Arquitecto ha venido siendo, con sus crisis específicas, un proceso que ha destinado importantísimos recursos a la cultura, en el caso estadounidense, marcado por la preeminencia de los intereses de las élites urbanas, la filantropía institucionalizada y las comunidades empresariales, la idea misma del estado de bienestar, con un gobierno dominante en las grandes decisiones económicas (*Big Government*) que defendía Roosevelt, ha dado paso a un proceso incesante de desmantelamiento del mismo, del que la actual política de D. Trump es buena muestra. Veinte años después del libro de Netzer, los investigadores S. Toepler y A. Zimmer[17] certificaban este proceso imparable. Y hoy mismo, sometido de nuevo a la repetida voluntad de su eliminación por un Presidente republicano[18], el N.E.A. busca desesperadamente su supervivencia.

Unas notas sobre el caso británico

Volvamos ahora al *arm´s lenght* y a su historia, valedores y estado. Páginas atrás mencionábamos la creación del Comité para la Educación, la Música y las Artes (CEMA) y de su sucesor, el Arts Council of Great Britain (ACGB), y sus vínculos con la filosofía liberal norteamericana.

Es cierto sin embargo que establecer un paralelo mecánico entre ambas filosofías de las políticas culturales sería injusto, puesto que el origen de las políticas culturales europeas se remonta mucho más allá en el tiempo del momento de la llegada de los fondos y de los modos de financiación estadounidenses al continente. Pero este vínculo entre una y otra visión de la practica regulatoria y de gestión, seguirá presente en la evolución del sistema productivo y el encaje del las políticas culturales en el marco del gobierno de las cosas, un proceso que, leído desde la teoría del "doble movimiento" del economista Karl Polanyi[19], implica la constante caída de esas políticas públicas del lado de la economía no regulada. Y explica, desde este punto de vista, que solo podemos sugerir en estas líneas, un papel crecientemente subalterno de la cultura, así como una función de esas políticas en las sociedades desarrolladas que poco o nada afecta a la reducción de las desigualdades, como acreditan recientes estudios del medio[20].

Tratar siquiera de hacer un resumen detallado y riguroso de la historia de las políticas culturales británicas desde la implantación formal del principio del *arm´s length* a las mismas es tarea que excede la ambición de esta nota. La disciplina de los Estudios Culturales[21] nació en Gran Bretaña tal y como hoy la conocemos hacia fines de los años 50 del pasado siglo y, desde 1964, año de la creación del Centro de Estudios Culturales Contemporáneos (CCCS) de Birmingham, se inició una larga tradición de investigación en torno a la relación entre las políticas culturales y el poder. Y son muy numerosos los autores que han estudiado a fondo el fenómeno, sus implicaciones políticas. Citaremos, eso sí, en la breve bibliografía incluida, trabajos y materiales que permiten una aproximación detallada al estudio del proceso, de autores como David Hesmondhalgh (2014), Robert Hewison (2011), Franco Bianchini (2014), Eleonora Belfiore (2009) o Jim McGuigan (2010), que, desde perspectivas críticas, han examinado la historia de la cultura británica tras la Segunda Guerra Mundial. Y, de forma muy especial, hemos elegido seguir el trayecto de estas prácticas buceando en la tesis doctoral del profesor Stephen Hetherington[22], cuyas líneas maestras aprovechamos en parte para lo que sigue.

La tradición de las políticas culturales vinculadas a una acción decisiva de los gobiernos en Europa no ocurrió, como a veces se apunta, en el pasado lejano. A pesar de que, desde el siglo XVIII, puede rastrearse una acción del gobierno británico en el campo de la cultura, ésta nunca fue una política estructural sino un conjunto de acciones puntuales, incluidas en distintos departamentos del Ejecutivo (un Departamento de Educación, Ciencia y Artes, principalmente) hasta mediados del pasado siglo. Y ni siquiera entonces adquirió un peso específico en las políticas del país, que, hasta hace menos de dos décadas (1998) no creó un Ministerio específico dedicado a la Cultura, los Media y el Deporte (Ministerio que en Francia se había creado ya en 1959).

Porque aunque los primeros pasos para la creación del CEMA se remonten a 1930, por los vínculos familiares del potentado Harkness, que ya habían sido vitales para la consolidación de la Universidad de Exeter[23], su constitución no tiene lugar hasta 1939, en los inicios de la II Guerra Mundial, una vez consolidado por el Gobierno británico el carácter de Organización Caritativa del Pilgrim Trust y su inclusión entre las beneficiarias de desgravaciones fiscales correspondientes, una organización privada con una preocupación esencial por asuntos de conservación del patrimonio religioso y civil. Su consolidación llegará primero de la mano de Lord Macmillan, primer Director del mismo y, más tarde, con su abandono de cargo y la llegada al mismo de John Maynard Keynes[24], vivirá un cambio radical en sus objetivos.

Si la voluntad explícita del CEMA, conforme a su dotación fundacional, era la de promover la participación amateur en la música y la escena, ayudando también a los músicos

y artistas profesionales desempleados, así como la de llevar las artes al territorio, desde Gales a Escocia, las ideas de Keynes, miembro prominente del grupo de Bloomsbury, no iban por ese camino. De hecho su visión del trabajo de la institución era al tiempo favorable y muy crítica. Y en cuanto la financiación del Comité perdió la colaboración del Fondo Pilgrim y pasó a ser competencia íntegra del Gobierno británico, Keynes defendió con ahínco dos principios fundamentales: el primero era la separación definitiva del Comité de su potencial dependencia funcional del Gobierno, para convertirse en un organismo independiente (*arm´s lenght*). Y el segundo una profunda transformación de sus objetivos, para convertirse, en palabras atribuidas al propio Keynes, en "más un patrono de las artes que un maestro de las masas". En voz de Mary Glasgow, una responsable del CEMA, recogida por Hetherington: "Él (Keynes) quería saber porqué el Comité dilapidaba tanto dinero en el trabajo amateur...Eran las calidades lo que importaba y la protección de las compañías profesionales serias, no los conciertos perdidos en salones de pueblo".

Estos principios marcarían el origen y desarrollo del Arts Council of Great Britain, (ACGB), creado a instancia directa del economista que, a la vez que ayudaba a definir el Estado de Bienestar europeo, imaginaba una política cultural de élite para su país. Y de su mano fue hasta su prematura muerte, en 1946, cuatro meses antes de que se constituyera formalmente, con sello real, el Arts Council.

De entonces acá, la evolución de las políticas culturales en Gran Bretaña, hasta llegar a su conversión, en el discurso del Gobierno del New Labour de Tony Blair, en ejes transversales del desarrollo de la economía creativa, han sido muchos los cambios. El mismo Arts Council se ha dividido en ramas territoriales independientes (England, Scotland y Wales); los sistemas de financiación han variado sustancialmente (concediendo ahora a los beneficios provenientes de la Lotería Nacional un peso cada vez mayor en el presupuesto de estas instituciones y soportando los vaivenes de la suerte); las crisis del sistema cultural, con la llegada primero del gobierno de Margaret Thatcher y posteriormente con la vuelta de los conservadores-liberales de David Cameron, y los recortes brutales a la financiación de las artes y la cultura, que no solo han afectado a los Arts Councils sino a todo el sistema público de servicios culturales británico; la distribución desigual de los recursos en el territorio y la primacía londinense en la obtención de las ayudas, que han empobrecido cada vez más el sistema territorial de servicios públicos y la oferta cultural del resto del país; la dominancia de las políticas de las industrias creativas, que ha sido incorporada por igual en los programas de laboristas y conservadores como el eje de las nuevas políticas; los datos de las agencias encargadas de valorar y promover la economía creativa, como NESTA[25] o el informe de la Comisión Warwick[26], señalan que la creación de capital cultural beneficia cada vez más a los sectores con más poder adquisitivo y aleja a las comunidades más pobres de la oferta y los servicios de proximidad...y mientras, las investigaciones culturales detallan el crecimiento de ese abismo.

Y ese escenario de crisis, que abordaremos en un próximo trabajo, puede seguirse en todos los países en los que dicen aplicar el principio del *arm´s length*, quizá con la excepción relativa de Canadá ahora mismo. Más desigualdad de derechos, menores posibilidades de acceso, cultura convertida en mercancía, capital económico dominante frente a capital social en retirada. Puede que así se escriba el futuro. Todo en la escasa equidistancia de un brazo.

Más desigualdad de derechos, menores posibilidades de acceso, cultura convertida en mercancía, capital económico dominante frente a capital social en retirada. Puede que así se escriba el futuro. Todo en la escasa equidistancia de un brazo.

NOTAS

(1) Poder blando, (*soft power)*, es un término, usado cada vez con más frecuencia en la jerga de las relaciones internacionales, para describir la capacidad de un actor político para incidir en las acciones o intereses de otros actores valiéndose de contenidos o elementos culturales e ideológicos a través de la acción diplomática.

El término fue acuñado por el profesor Joseph Nye en su libro *Bound to Lead: The Changing Nature of American Power* (1992), que luego desarrollaría en 2004 en *Soft Power: The Means to Success in World Politics*.

El término ha sido utilizado frecuentemente como forma de diferenciar el poder sutil de la cultura o de las ideas, frente a formas más coercitivas de ejercer presión, también llamadas poder duro (la acción militar) o las presiones y condicionamientos que se utilizan en las negociaciones de tipo económico.

(2) CHARTRAND, McCAUGHEY (1989). *The Arm´s Length Principle and the Arts.* Puede consultarse en http://www.compilerpress.ca/Cultural%20Economics/Works/Arm%201%201989.htm

(3) P. MANGSET (2016). "El principio del *arm´s length* y el sistema de financiación de las artes. Una aproximación comparativa". *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 130 (2), pp. 53-72.

(4) https://en.wikipedia.org/wiki/Arm%27s_length_principle

(5) B. GROYS (2008). *Obra de arte total, Stalin*, Editorial Pretextos, Valencia.

(6) https://en.wikipedia.org/wiki/Edward_Harkness

(7) P. BOURDIEU (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid.

(8) J. DACHLER (1920). *Democracy and assimilation; the blending of inmigrant heritages in America.* MacMillan.

(9) Para una historia resumida del KKK, ir a: https://es.wikipedia.org/wiki/Ku_Klux_Klan

(10) Para conocer más, un buen resumen de la historia puede encontrarse en este enlace : *Historical Perspective of the Corporate Interest Deduction* https://chapman.edu/law/_files/publications/CLR-18-steven-bank.pdf (consultado el 01/12/2017).

(11) A Historical Overview of Philanthropy, Voluntary Associations, and Nonprofit Organizations in the United States, 1600–2000.

https://sites.hks.harvard.edu/fs/phall/Powell%20Essay-Final%20-%20rev.pdf (consultado el 20/11/2017).

(12) http://theversaillesfoundationinc.com/

(13) http://www.wwcd.org/policy/US/newdeal.html

(14) Para una breve historia del NEA, ver: https://en.wikipedia.org/wiki/National_Endowment_for_the_Arts

(15) https://www.arts.gov/open-government/national-endowment-arts-appropriations-history

(16) D. NETZER (1978). *The Subsidized Nuse: Public support for the Arts in the United States*, Cambridge University Press.

(17) S. TOEPLER, A. ZIMMER (1999). "The Subsidized Muse: Government and the Arts in Western Europe and the United States". *Journal of Cultural Economics,* 23, pp. 33-49.

(18) http://www.infodocket.com/2017/05/23/president-donald-trumps-fy2018-budget-cuts-nearly-all-funding-for-imls-nea-cpb-others/

(19) J. SUBIRATS (2014). "Acerca del renovado interés por Karl Polanyi". *Cuadernos EBAPE, BR*, vol. 12, nº 2 http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-39512014000200002

(20) D. O´BRIEN, K. OAKLEY (2015). "Cultural value and Inequality. A critical literature review". *Arts And Humanities Research Council.* Puede consultarse en: http://www.ahrc.ac.uk/documents/project-reports-and-reviews/cultural-value-and-inequality-a-critical-literature-review/

(21) J. HARTLEY (2003). *A short history of Cultural Studies*, Sage, London.

(22) S. HETHERINGTON, *The Rationales of New Labour´s Cultural Policy 1997-2001*. Thesis. Consultada el 12/11/2017 en http://etheses.bham.ac.uk/5145/1/Hetherington14PhD.pdf

(23) Puede seguirse la historia en https://www.exeter.edu/news/history-harkness. Consultado el 09/11/17.

(24) A. R. UPCHURCH (2016). "The Arts Council of Great Britain: Keynes Legacy" en *The Origins of the Arts Council Movement*. Springer. Puede consultarse en https://link.springer.com/chapter/10.1057/978-1-137-46163-6_5

(25) Por ejemplo, este trabajo de su director de investigación, H. BANSHKI https://www.nesta.org.uk/sites/default/files/cultural_policy_in_the_time_of_the_creative_industries_.pdf

(26)https://www2.warwick.ac.uk/research/warwickcommission/futureculture/finalreport/warwick_commission_report_2015.pdf

BIBLIOGRAFÍA

BELFIORE, E. (2009). "On bullshit in cultural policy practice and research: Notes from the British case". *International Journal of Cultural Policy*, 10 (2), pp. 183-202.

BERMAN, M. (1983). *All that is Solid Melts into Air The experience of Modernity*, Verso, London.

BIANCHINI, F. (2014). *The Labour Party and the Arts,* Lawrence and Wishart, London.

GARNHAM, N. (2005). "From cultural to creative industries: an analysis of the implications of the "creative industries" approach to arts and media policy making in the United Kingdom". *International Journal of Cultural Policy*, 11 (1), pp. 15-29.

HEWISON, R. (1995). *Culture and Consensus: England, art and politics since 1940*, Methuen, London.

HUTCHINSON, R. (1982). *The Politics of the Arts Council,* Sinclair Browne, London.

HEDSMONDHALGH, D., OAKLEY K., LEE, D., NISBETT, M. *Cultural Policy under New Labour,* Palgrave Macmillan, Basingstoke.

JENKINS, H. (1979). *The Culture Gap: An Experience of Government and the Arts,* Marion Boyars, London.

KEYNES, J. M. (1926). *The end of laissez-faire*, Hogarth Press, London.

Mc GUIGAN, J. (2004). *Rethinking Cultural Policy,* Open University Press, Berkshire.

STONOR SAUNDERS, F. (2001). *La CIA y la Guerra fría cultural*, Editorial Debate, Madrid.

STREET, J. (2000). *Política y cultura popular,* Alianza Editorial, Madrid.

THROSBY, D. (2010). *The Economics of Cultural Policy*, C.U.P., Cambridge.

WILLIAMS, R. (1959). *Culture is Ordinary*. http://www.personal.psu.edu/users/s/a/sam50/readings521/WILLIAMS_Cult-Ord.pdf

WU, C.T. (2002). *Privatising culture: Corporate art intervention since the 80s*, Verso, London.

AUTOR
Nicolás Barbieri.

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Universitat Autònoma de Barcelona.

TÍTULO
Políticas culturales en los ayuntamientos del cambio. ¿Hacia unas políticas públicas de lo común?

CORREO-E
nicolas.barbieri@uab.cat

RESUMEN
Este artículo pretende ser una contribución al debate y, por qué no, a la acción pública en el ámbito de la cultura. Más que respuestas, el autor se centra en presentar ideas, a contrastar hipótesis, y a plantear nuevas preguntas sobre la manera en que se ha tratado la cultura en las políticas públicas en ciudades como Madrid, Barcelona o Zaragoza, entre otras.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS
Políticas culturales; ayuntamiento; políticas municipales.

AUTHOR
Nicolás Barbieri.

PROFESSIONAL AFFILIATION
Universitat Autònoma de Barcelona.

TITLE
Cultural policies in the new wave of town councils. Are we moving towards making common policies public?

E-MAIL
nicolas.barbieri@uab.cat

ABSTRACT
This article aims to contribute to the debate and even to public action in the field of culture. More than provide answers, the author focuses on presenting ideas, contrasting hypotheses and asking new questions on the way in which culture is treated in public policies in cities such as Madrid, Barcelona or Zaragoza among others.

KEYWORDS
Cultural policies; town council; municipal policies.

Fecha de envío: 06/11/2017
Fecha de aceptación: 23/11/2017

http://dx.doi.org/10.25267/Periferica.2017.i18.13

Políticas culturales en los ayuntamientos del cambio. ¿Hacia unas políticas públicas de lo común?

Nicolás Barbieri

En mayo de 2015 se produjo en España un giro notable en la política municipal, con alcaldías que pasaron a ser gobernadas por plataformas de base ciudadana y personas con amplia trayectoria en movimientos sociales y acontecimientos como el 15M. Se abrieron entonces enormes expectativas, también en el ámbito de la cultura. ¿Qué ha pasado desde entonces con las políticas culturales en los denominados ayuntamientos del cambio? ¿Debemos hablar de cambio o más bien de continuidad en relación a las trayectorias previas? ¿Hasta qué punto identificamos la emergencia de unas políticas culturales de lo común? Dos años es un tiempo considerable. Todavía insuficiente para medir los efectos de las políticas culturales desplegadas. Pero un tiempo adecuado para preguntarnos sobre las decisiones (no) tomadas, y el porqué de ellas.

Pero antes, un ruego. Más que un balance, este artículo pretende ser una contribución al debate y, por qué no, a la acción pública en el ámbito de la cultura. Más que respuestas, voy a presentar ideas a contrastar, hipótesis, incluso nuevas preguntas sobre la manera en que se ha tratado la cultura en las políticas públicas en ciudades como Madrid, Barcelona o Zaragoza, entre otras. La generalización es enemiga del rigor argumental, por lo que estas reflexiones nacen con esa debilidad. Espero, compensadas con la honestidad desde la cual se formulan.

¿Más allá de las políticas tradicionales de acceso a la cultura?

La cultura ha sido la dimensión olvidada de la desigualdad. Comparemos con lo que sucede en otros ámbitos de políticas públicas. En el terreno de la salud, hace tiempo que se viene discutiendo cómo hacer frente a la que consideran su peor epidemia: las desigualdades sociales. En el sector de la educación, el debate entre innovación pedagógica y desigualdad está a la orden del día. Pero en la agenda de las políticas culturales, la equidad continúa sin ocupar un lugar central.

Tenemos menos conocimiento que en otros ámbitos, pero sabemos que existen desigualdades en cuanto al acceso, la participación, la creación o la producción cultural. Sólo un ejemplo: en Barcelona, el 20% de los menores de 16 años de estrato social bajo no realizan actividades culturales y de ocio educativo de forma regular. Ese porcentaje

es del 4% entre los menores del estrato más alto. Es decir, por cada menor de clase alta que no realiza actividades culturales, hay 5 que no tienen esa oportunidad entre los grupos más vulnerados (IAAB, 2017).

La desigualdad en cultura es el principal problema al que se enfrentan las políticas culturales. Un problema más que evidente en las ciudades gobernadas desde 2015 por plataformas ciudadanas. ¿Quién accede, quién participa y quién puede producir o crear un determinado tipo de manifestación cultural? La renta, la formación, el origen, el género o el código postal son factores determinantes de las desigualdades, también en cultura. La desigualdad se expresa también en la precariedad laboral en el ámbito de la cultura o en la falta de transparencia. ¿Qué respuesta han ofrecido las políticas culturales de los ayuntamientos del cambio en relación a los problemas de la desigualdad?

Históricamente, las políticas culturales, a pesar de algunas iniciativas relevantes, no han conseguido dar respuesta al problema de la desigualdad. Las políticas tradicionales de acceso a la cultura (es decir, acceso a una oferta cultural basada en productos y servicios generados por la administración y los agentes sectoriales) han tenido muchas dificultades para hacer efectivo el objetivo de la democratización. A pesar de determinadas voluntades de ampliar la base en el acceso y la participación, los efectos en términos generales han podido ser regresivos. ¿Han reconocido y asumido este escenario los ayuntamientos de ciudades como Madrid, Barcelona o Zaragoza?

Sin duda el discurso del derecho a la cultura ha ganado espacio con las políticas culturales de los ayuntamientos del cambio. No es un hecho menor. Sobre todo por el lugar secundario que tradicionalmente estos derechos han ocupado en las agendas de actores políticos y culturales. ¿Ha tenido este discurso traducción en diagnósticos y en acciones estratégicas sobre la desigualdad en cultura? Mi hipótesis es que sólo parcialmente.

Los ayuntamientos del cambio han reconocido la existencia de dificultades para el acceso y la participación. Más difícil es encontrar entre sus diagnósticos evidencias empíricas sobre la desigualdad cultural en la ciudad, así como sus factores determinantes. A pesar de haber reconocido en algún caso la falta de información, no tenemos hoy ni más ni mejor conocimiento sobre la equidad en cultura. Algo no sólo necesario para el diseño de políticas culturales, sino fundamentalmente para su evaluación. Esta carencia es responsabilidad de los ayuntamientos, pero también de otras esferas de gobierno, así como de agentes culturales y académicos.

Más allá de este aspecto, ayuntamientos como los de Madrid, Zaragoza, Barcelona o Coruña han desplegado políticas presentadas con el objetivo de la descentralización cultural. Sin pretender exhaustividad, ¿qué ejemplos podemos citar en este sentido? En Madrid, que partía de un déficit significativo en las estructuras territoriales de acceso y proximidad, se impulsa el papel de los centros culturales de distrito con programas como *Madrid Activa* o *CiudaDistrito*. Se reformula también el programa *Veranos de la Villa*, promoviendo actividad en los distritos y diversificando la oferta artística en formatos y géneros. Si impulsa el *Plan Estratégico de Bibliotecas* y el proyecto de diseño participativo de la nueva Biblioteca San Fermín. Por su parte, otras ciudades también han desplegado programas de base territorial, como por ejemplo *Cultura de Barrio* (A Coruña), *Barrios creando, creando barrios* (Zaragoza) o *Distrito Cultural* (Barcelona).

En definitiva, si hay una dimensión de la desigualdad en cultura a la que los ayuntamientos del cambio han prestado atención es la territorial. Ahora bien, ¿han conseguido estas políticas ir más allá del modelo tradicional de acceso a la cultura? Históricamente, las políticas de democratización se han limitado, en términos generales, al hecho de construir y gestionar infraestructuras. Exceptuando determinados casos, estas intervenciones se concentraron en la administración y regulación de los equipamientos, promoviendo el acceso a bienes y servicios considerados de calidad por parte de los programadores municipales. En un segundo plano han quedado las implicaciones (fundamentalmente políticas) que tiene el uso de estos equipamientos y su integración en la vida cotidiana de las personas y las comunidades. Implicaciones vinculadas al ejercicio de los derechos, entre ellos los derechos culturales. Mi hipótesis es que los ayuntamientos del cambio han conseguido sólo parcialmente superar la dinámica tradicional de las políticas de acceso.

Por un lado, los programas desplegados reconocen la desigualdad territorial. Sin embargo, más dificultades tienen estas políticas para abordar otras dimensiones de la desigualdad en cultura (renta, origen, formación, género, etc.). La promoción de la equidad en cultura se limita a ideas como el desarrollo de "nuevos públicos" o la "verdadera accesibilidad". Difícil es pensar que estas políticas hayan conseguido superar las lógicas tradicionales de generación de valor en el ámbito de la cultura, también marcadas por importantes desigualdades. No parece que las políticas desplegadas permitan superar dicotomías enquistadas (y poco fértiles) en el sector cultural, como por ejemplo excelencia-proximidad o calidad-cohesión.

La desigualdad en cultura es el principal problema al que se enfrentan las políticas culturales. Un problema más que evidente en las ciudades gobernadas desde 2015 por plataformas ciudadanas.

Por otro lado, los programas desplegados apuntan a los desequilibrios en la oferta. Se centran en la responsabilidad de los ayuntamientos como programadores de actividades. Más tímidos (o con importantes dificultades para la implementación) han sido los esfuerzos por transformar la manera en que se construye dicha oferta. Algo similar sucede con la demanda, la participación o, en definitiva, la posibilidad de que sea la ciudadanía quien tenga en sus manos la *recepción* de dichas actividades culturales. Un indicador en este sentido es el poco vínculo, salvo excepciones, entre las políticas culturales de intervención territorial y las políticas educativas.

En definitiva, volvemos a ampliar el foco. En la agenda política del nuevo municipalismo, la desigualdad es *el* marco de referencia. En su agenda de políticas culturales, un marco complementario. ¿Podemos considerar los programas desplegados por los ayuntamientos como políticas de descentralización? ¿Han conseguido estas políticas impulsar o reconocer otras centralidades, más allá de generar o reforzar aspectos de proximidad? Preguntas que este artículo no puede más que formular, y que consideramos relevantes para ser abordadas y debatidas con los propios agentes implicados.

Ahora bien, las políticas culturales de los ayuntamientos del cambio no se limitan a la intervención de tipo territorial. ¿Qué otras iniciativas se desarrollan para superar las lógicas tradicionales de las políticas de acceso? ¿Podemos hablar de políticas culturales de lo común?

Políticas de cultura, ¿políticas de bienes comunes?

¿De qué se habla cuando se habla de la cultura como un bien común? ¿Podemos ensayar una definición de las políticas culturales de lo común? ¿Podemos situar las políticas culturales de los ayuntamientos del cambio en el marco de esta definición?

Como sabemos a partir de numerosas prácticas y estudios, los bienes comunes no son sólo unos determinados recursos (el agua, por ejemplo), sino más bien sistemas de gobernanza o formas de gestión compartida de estos recursos. Por lo tanto, cuando hablamos de bienes comunes, hablamos no sólo de recursos, sino también de las comunidades que los gestionan a partir de unas normas propias que buscan la sostenibilidad y la equidad. Recursos, comunidades y normas: elementos indivisibles para el desarrollo de los bienes comunes.

Si llevamos esta mirada al ámbito de las políticas culturales, identificamos algunos retos. El primero es entender que la cultura no son sólo productos o servicios (recursos), y menos todavía sólo aquellos producidos por la administración pública. Si pensamos en la cultura como parte de los bienes comunes, hablamos no sólo de recursos, ya sean intangibles (expresiones culturales diversas) cómo tangibles (un equipamiento cultural, por ejemplo), sino de las maneras colectivas de gestionarlos. Es decir, las políticas culturales no sólo tendrían como objetivo el desarrollo de productos y servicios, sino también la necesidad de identificar, reconocer y relacionarse con las comunidades que gestionan de forma compartida muchos de estos recursos.

Un segundo reto clave para las políticas públicas, vinculado con el primero, es reconocer que los bienes comunes incorporan normas propias. Si pensamos en las políticas culturales como políticas de bienes comunes, necesitamos aceptar que la gestión colectiva de aquello común comporta normas o reglas que las comunidades desarrollan y que permiten su sostenibilidad. Cualquier intervención pública que pretenda contribuir al desarrollo de bienes culturales comunes debería contemplar la existencia de estas reglas[1].

Intentemos ilustrar estos dos retos con un ejemplo vinculado a la gestión comunitaria de la cultura. Tal como

explican Ojeda y Urbano (2015), el acuerdo entre una entidad y la administración para gestionar un equipamiento (gestión ciudadana) no comporta la existencia de un proyecto de gestión comunitaria. La gestión comunitaria de la cultura presupone que los recursos gestionados forman parte de los bienes comunes: no son recursos de la administración sino de la población. Desde esta visión, un centro cultural no sería un equipamiento del ayuntamiento, sino del barrio. Permeable y accesible a la comunidad en sus órganos de decisión y en los recursos gestionados.

¿Han reconocido estos retos las políticas culturales de los ayuntamientos del cambio? ¿Han conseguido desplegar su intervención en este sentido, imprimiendo un giro en la política cultural municipal? Mi hipótesis, otra vez, es que sólo de forma puntual. A continuación, hacemos referencia a algunos ejemplos de proyectos, nuevamente sin pretensión de ser exhaustivos.

En Zaragoza, las experiencias de gestión cultural comunitaria con apoyo institucional habían sido históricamente escasas. Por eso, un proyecto significativo en este sentido es el de Harinera, espacio público para la cultura comunitaria, gestionado de forma colaborativa entre Ayuntamiento, tejido vecinal y agentes culturales. El espacio ha sido reivindicado históricamente por la Asociación Vecinal de San José y es resultado de un proceso participativo de más de cuatro años. El actual Ayuntamiento reconoció el trabajo realizado y apoyó la puesta en marcha en 2016, como parte del proceso de cambio institucional y adaptación de las estructuras administrativas municipales. El acento del proyecto recae en la transformación del espacio urbano a través de la creatividad y el empoderamiento ciudadano, prestando especial cuidado al modelo de gestión y las relaciones entre los agentes implicados. Por su parte, más dificultades para conseguir el reconocimiento institucional han existido entre el Ayuntamiento de Zaragoza y el Centro Social Comunitario Luis Buñuel, espacio que alberga iniciativas de personas y colectivos implicados en la transformación social.

En Madrid, se han ensayado proyectos de cocreación de políticas públicas. En el marco de Medialab-Prado, espacio con amplio recorrido en el trabajo sobre el procomún, se desarrollaron diversas iniciativas. Los Laboratorios de políticas culturales impulsaron el trabajo conjunto de responsables municipales y agentes culturales diversos (sectoriales, profesionales, ciudadanos). Este proceso alimentó el cambio en la política municipal de subvenciones, que supuso la modificación de la ordenanza municipal y el aumento significativo de presupuesto de las ayudas dedicadas a cultura. Sin embargo, en el marco de las destituciones y cambios producidos en la Consejería, los Laboratorios no han tenido la continuidad esperada. Por su parte, otro programa es Experimenta Distrito, un conjunto de laboratorios ciudadanos en diferentes barrios de Madrid que han conseguido que personas diversas interesadas en temas como la memoria, el deporte o la música desarrollen e implementen proyectos en el territorio. Finalmente, también en Madrid han existido dificultades para el reconocimiento institucional de iniciativas de referencia en el ámbito de la autogestión en cultura, como el caso del Patio Maravillas.

Más allá de los casos de Zaragoza y Madrid, cabe mencionar otras experiencias surgidas en esta legislatura. No se trata de líneas centrales y estratégicas de las políticas culturales municipales, sino más bien de iniciativas puntuales. En algunos casos, haciendo; en otros, dejando hacer. En Barcelona, donde existe una amplia trayectoria de proyectos culturales comunitarios, el gobierno municipal creó el Programa Cultura Viva, con el objetivo de reconocer y promover iniciativas de participación y coproducción cultural. Por otra parte, el ayuntamiento impulsó en 2016 una adaptación normativa para facilitar la música en vivo en locales con licencia de bar, restaurante o cafetería. A su vez, en ciudades como A Coruña y Santiago de Compostela, entre otras, se han planteado programas en colaboración con el tejido asociativo, cuyos resultados están todavía por valorar.

En definitiva, no tenemos hoy unas políticas culturales de lo común, sino proyectos puntuales que ensayan concepciones y metodologías de base comunitaria. Los intentos por desplegar unas políticas que contemplen la cultura como parte de los bienes comunes se han enfrentado a importantes retos. Por un lado, el cambio de escala. Es decir, el paso de reconocer y apoyar proyectos comunitarios significativos a construir y desplegar una política pública estructural[2]. En este sentido, la política de subvenciones tiene potencial, pero también límites, como la tendencia a la incrementalidad en las ayudas y el uso de criterios de evaluación que no contemplen de forma rigurosa el retorno social o valor público de los proyectos.

Por otro lado, el discurso y las prácticas relacionadas con los bienes comunes no están exentos de ambigüedades. Para los gobiernos y para las comunidades. Los ayuntamientos se enfrentan al reto de compartir no sólo responsabilidades, sino también poder, evitando su desresponsabilización. Una política pública de lo común implicaría en ocasiones ceder espacios, pero considerando el equilibrio

de recursos, el acompañamiento a proyectos, el apoyo a las metodologías y el respeto a tiempos y autonomía de las comunidades. Ahora bien, para esas comunidades, estos años han supuesto la proliferación de los debates sobre sus responsabilidades. Las desigualdades también pueden cruzar las comunidades y, en determinados casos, reproducirse con ellas. De hecho, muchas comunidades tienen mecanismos para gestionar conflictos y relaciones de poder, con el objetivo de que los bienes comunes se desarrollen bajo criterios de sostenibilidad y equidad. ¿Qué deben y qué pueden hacer las políticas públicas en este sentido? ¿Pueden ofrecer herramientas y conocimientos para contribuir a la diversidad y la equidad en el desarrollo de bienes comunes? Si es cierto que las comunidades no se pueden crear por decreto, ¿qué deben hacer los gobiernos en aquellos contextos donde la comunidad está desarticulada, probablemente debido a vulneraciones múltiples?

A estos retos, todavía pendientes, se han sumado otros, compartidos con cualquier proceso que pretenda impulsar un cambio de políticas públicas. Hay factores que favorecen el cambio, otros que suponen resistencias. ¿Qué elementos nos ayudan a entender el porqué de los cambios y continuidades en las políticas culturales de los ayuntamientos del cambio? La investigación en el análisis de políticas públicas ha identificado tres factores clave en este sentido: el rol de los actores políticos, las instituciones y las ideas. Intentamos explicarlos en los siguientes apartados.

Los porqués de la continuidad y el cambio (I): actores

La trayectoria de una política pública (y la de cultura no es la excepción) no acostumbra a presentar grandes giros. En buena medida, porque su elaboración depende de un conjunto de actores organizados en estructuras más o menos formales, con pautas de relación entre actores relativamente estables. La teoría ha denominado estas estructuras como subsistemas de políticas. En políticas culturales, se acostumbra a utilizar el concepto de "sector cultural" cuando, no por casualidad de forma imprecisa, se habla de ese conjunto de actores públicos y privados organizados en diferentes sectores. Estos agentes acostumbran también a estar entre los principales destinatarios de las políticas culturales.

Los ayuntamientos del cambio despertaron expectativas desde el momento en que reivindicaron un reequilibrio en el subsistema de políticas culturales, que permitiera incorporar e integrar agentes diversos desde una lógica transversal y no estrictamente representativa de los sectores culturales. Una de las estrategias más utilizadas en este sentido fueron las reformas (en las ciudades donde existían) de los consejos de cultura. Por ejemplo, el Ayuntamiento de Zaragoza ensayó un modelo que, si bien mantiene la estructura de mesas sectoriales, ha intentado incorporar no sólo a agentes profesionales sino también ciudadanía interesada en el ámbito. Además, se ha buscado potenciar sus funciones de órgano de control, sin escapar a las capacidades que pueda tener el consejo para *hacer* política cultural.

Ahora bien, sin dejar de valorar estas (y otras) experiencias, las expectativas de cambio en relación al subsistema de actores, de por sí notables, han tenidos dificultades para su traducción en la práctica. El reto de mejorar la diversidad y equidad en los procesos de toma de decisiones sobre las políticas culturales continúa pendiente, así como el de evitar reducir este proceso a la mera renovación de actores o el desarrollo de nuevas endogamias en la relación ayuntamientos-comunidades.

Estas dificultades necesitan ser contextualizadas en el marco de dos procesos políticos relacionados, que condicionaron principalmente (aunque no sólo) los casos de Barcelona y Madrid: las polémicas mediáticas y la falta de centralidad de las políticas culturales en la acción de gobierno.

Por un lado, son ampliamente conocidos los casos de tormentas provocadas en determinados medios de comunicación y redes sociales en torno a determinadas acciones y responsables de las políticas culturales de Madrid y Barcelona. Polémicas que se asimilan (no en su conjunto, pero sí en ciertos elementos) a las denominadas guerras culturales de la década de 1990 en Estados Unidos. El análisis en detalle de estos episodios está pendiente de llevarse a cabo[3], pero en cualquier caso parecen evidentes sus efectos en la erosión de la legitimidad de la intervención pública en cultura.

Por otro lado (o no tanto), exceptuando determinados casos, la cultura y sus políticas públicas resultan periféricas en la agenda global de los ayuntamientos del cambio. Por ejemplo, en Barcelona, la concejalía de cultura se ha cedido al *Partit dels Socialistes de Catalunya* tras el acuerdo de ingreso del PSC en el gobierno municipal[4]. En Madrid, la concejalía de cultura ha quedado absorbida por la Alcaldía, después de numerosas destituciones de cargos electos y directivos. Y en términos generales, las políticas culturales no ocupan un lugar central en las estrategias de transformación urbana y económica del nuevo municipalismo. Es también necesaria una investigación rigurosa sobre el porqué.

Los porqués de la continuidad y el cambio (II): instituciones

Comprender los cambios y continuidades de una política pública, como la de cultura, requiere prestar atención no sólo a los actores políticos, sino también a las instituciones. Contrariamente a lo que el sentido común podría indicarnos, la investigación en políticas públicas nos enseña que las instituciones no son sólo personas. Las instituciones tienen reglas, incluso podemos decir que las instituciones son reglas. Normas formales e informales, visibles e invisibles, materiales y simbólicas, que condicionan (muchas veces limitando) los comportamientos individuales o colectivos. En este sentido, las instituciones limitan los posibles cambios en las políticas públicas. La trayectoria de las políticas culturales en los ayuntamientos del cambio no ha sido la excepción; más bien al contrario. Mencionamos algunos ejemplos (que no agotan la casuística) en este sentido.

El gobierno en minoría ha llevado a los ayuntamientos a negociar (y en muchos casos renunciar) la aplicación de determinadas políticas. Limitaciones similares han ejercido algunas condiciones presupuestarias (como por ejemplo la prorrogación de presupuestos en Cádiz)[5] o competenciales (con ciudades donde las responsabilidades sobre cultura estaban repartidas en 3 o 4 concejalías). Por su parte, un caso significativo de los condicionamientos institucionales ha sido el de la empresa pública Madrid Destino, responsable de la gestión de gran parte del presupuesto y competencias culturales municipales. A pesar de plantear la necesidad de una reforma estructural de una empresa donde las ideas de cultura y turismo quedaban vinculadas, el ayuntamiento no ha conseguido este objetivo.

Ahora bien, estos ejemplos no deberían llevarnos a pensar que las instituciones determinan de forma absoluta la trayectoria de las políticas públicas. La pregunta clave no es tanto si las instituciones importan, sino por qué importan, cómo influyen y de qué manera es posible hacer políticas culturales en un escenario de inercias resistentes al cambio. En las instituciones, aun cuando las reglas condicionan el hacer, las personas tienen cierto margen para tomar decisiones. Como agentes, pueden acabar reforzando esas reglas o pueden cuestionarlas. Las instituciones viven *en* y *de* la permanente tensión entre reglas y personas. Todo esto también se puede observar en las políticas culturales de los ayuntamientos del cambio. Si hablamos de condicionamientos institucionales, podemos formular una hipótesis. Consiguieron imprimir cambios significativos en las políticas culturales aquellos ayuntamientos que reconocieron la falta de experiencia y determinados conocimientos sobre la administración, invitaron a profesionales del sector público al desarrollo de nuevas políticas (y concretaron estas iniciativas) en espacios compartidos con agentes culturales diversos (afines y no tanto) y generaron espacios de intersección fértiles entre las políticas culturales y otros sectores de políticas públicas.

Los porqués de la continuidad y el cambio (III): ideas

Una de las principales enseñanzas de la investigación sobre los procesos de cambio de políticas públicas es que dichos cambios se inician con un cuestionamiento a la *imagen* de la política pública. Es decir, a las ideas establecidas sobre los temas, los problemas públicos que se consideran que di-

cha política debería abordar[6]. Este cuestionamiento permite desacreditar inercias institucionales y monopolios en el subsistema de actores que habitualmente elaboran las políticas. En definitiva, las resistencias al cambio.

Las plataformas de base ciudadana que integran gobiernos municipales han intentado cuestionar, al menos en parte, algunos elementos de esa *imagen* prevalente de la política cultural: la asimilación entre problemas sectoriales profesionales y problemas culturales públicos, el vínculo entre políticas culturales y políticas de competitividad urbana (y urbanística) o una visión restringida del acceso a la cultura. En esos discursos se formularon críticas a la idea de cultura como recurso, contraponiendo una visión de la cultura como derecho y bien común.

Sin embargo, la teoría también nos enseña que una crisis de legitimidad de la *imagen* de la política cultural no es suficiente para concretar el cambio. Se necesitan esfuerzos deliberados para construir una nueva visión compartida sobre las políticas culturales, y así legitimar y motivar la acción colectiva en torno a otros problemas que se consideran inaceptables. En esta tarea, en la de construir marcos interpretativos sólidos que interpelen agentes diversos, mi hipótesis es que los ayuntamientos del cambio han tenido importantes dificultades. Dificultades para construir principios de organización que permitieran transformar la información fragmentada en problemas políticos culturales significativos, en los cuales se incluyera, implícita o explícitamente, las alternativas de soluciones.

En algunas ciudades, esas dificultades se evidenciaron en la elaboración, comunicación y transparencia de las estrategias globales de política cultural. En Barcelona, el denominado Plan de Culturas 2016-2026 quedó limitado al desarrollo de espacios de debate con determinados agentes y a la elaboración de informes sobre su contenido. En Madrid, los Laboratorios (que hemos mencionado previamente) han elaborado documentos relevantes, pero no han podido incidir de la forma pretendida en el debate público[7]. Por su parte, en Zaragoza, en un contexto sin el mismo grado de exposición mediática, el gobierno elaboró un documento dirigido principalmente al colectivo de trabajadores municipales, que ha tenido una significativa recepción (Ayuntamiento de Zaragoza 2016). Finalmente, estas dificultades han podido profundizarse ante la escasez de espacios y acciones para la elaboración conjunta de políticas culturales en el ámbito del nuevo municipalismo[8].

La investigación sobre estos marcos interpretativos de políticas culturales, así como los efectos que se derivan de sus debilidades, está todavía por realizarse. Pero en cualquier caso hay dos debates clave que continúan siendo necesarios. El primero, qué relación puede existir entre lo público y lo común en las políticas culturales. El segundo, claramente relacionado con el primero, es cómo abordar, desde las políticas públicas, la relación entre cultura y política. A estos temas dedicamos las reflexiones finales.

Palabras finales

Las políticas públicas de lo común tienen, en el ámbito de la cultura, tanta potencialidad como camino a recorrer. Los ayuntamientos del cambio, el nuevo municipalismo (o cualquier otra denominación que se considere válida) tienen la oportunidad y el reto de demostrarlo. Como indica Rowan (2016c), es el momento de desarrollar políticas culturales que cuiden de lo público y potencien lo común. Pero, ¿qué relación pueden tener lo público y lo común en las políticas culturales? Esta pregunta, tan compleja como relevante, no la hemos abordado en profundidad.

La relación entre lo público y lo común en las políticas culturales se puede plantear desde la coexistencia, el equilibrio o la hibridación. Mi hipótesis es que sin hibridación, las políticas culturales pierden capacidad de transformación. Pero sabemos que hibridar lo público y lo común implica tensiones: ni la administración podrá imponer una visión estatalizadora de los bienes comunes, ni les comunidades pueden estar al margen de determinados criterios de equidad. Ni nuevos cercamientos de bienes comunes, ni la pérdida, en palabras de Benjamin, de la ironía más o menos clara con la cual la vida del individuo pretende desarrollarse y transcurrir al margen de la vida de la comunidad donde ha ido a parar.

En definitiva, se trata de politizar la relación entre lo público y lo común en políticas culturales. Pero intentemos evitar malentendidos. Quienes pensamos que la relación entre cultura y política no sólo es intrínseca, sino clave para las políticas públicas, no siempre nos hemos explicado bien. Otras veces no ha habido particular interés en entendernos. Pero huelga insistir. A pesar de todo, la política no es sólo el juego de intereses partidarios y la lucha para conseguir determinados recursos. Reconocer la centralidad de la política para las políticas culturales implica poner en el centro de la agenda valores como la equidad o la justicia social. Evitar una lectura apolítica de la cultura, y particularmente de la relación entre lo público y lo común en cultura. Reconocer, como afirma Rendueles (2016), que discursos y prácticas

como la producción cultural colaborativa o la financiación no clientelar han sido en muchos casos desactivados en su carácter crítico. Al mismo tiempo, problematizar el retroceso de lo público, pero también la manera en que se reparten los aparentes beneficios de las políticas culturales.

En definitiva, si el objetivo es desarrollar políticas públicas que conciban la cultura como parte de los bienes comunes, habrá que ir más allá del derecho a acceder a recursos. Hacer frente a las desigualdades que las políticas tradicionales de acceso no han podido resolver implica hacer efectivo el derecho a acceder también a las comunidades que gestionan los recursos y a las normas que las regulan. Hay experiencias de las que aprender. Algunas, en el campo tradicional de las políticas culturales. Pero también en otros sectores de políticas públicas. Podríamos desplegar un papel mucho más significativo de la cultura (no sólo urbanístico) en las estrategias integrales de transformación urbana (planes de barrio, etc.). Podríamos apostar de forma estructural (al fin) por políticas municipales culturales educativas. Podríamos imaginar una estrategia de *activos en cultura*, en analogía con el modelo trabajado en las políticas de salud. Podríamos construir unas políticas que *también* se ocuparan decididamente de esa parte de la economía de la cultura que tiene muchas y fuertes contradicciones con el mercado[9]. Ninguna de estas líneas de trabajo es ajena al sector cultural, ni a sus profesionales.

Ahora bien, en este sentido, tenemos que reconocer la imposibilidad de generar un modelo de políticas de lo común reproducible en cualquier contexto. La forma más adecuada de intervención pública dependerá de las características de la comunidad. Por lo tanto, más que fórmulas técnicamente diseñadas (o, en su reverso, totalmente desconectadas de ese tipo de conocimiento), importa reconocer déficits y ser capaces de hibridarnos. Administración y comunidades (o administraciones que forman parte de la comunidad), profesionales y ciudadanía, instituciones públicas y comunes. Atendiendo a las desigualdades (también en estas hibridaciones), preservando autonomías en un marco general de interdependencia, asegurando la equidad en la participación.

Acabo con una propuesta, ciertamente poco atractiva. Apostar decididamente por entender qué está funcionando (y qué no) en las políticas culturales municipalistas. Evaluemos, sin temor y con rigor, el valor público de los programas y acciones desplegadas. Preguntémonos si han atendiendo necesidades colectivas, si han conseguido generar cooperación entre agentes diversos y si lo han hecho de manera equitativa. Analicemos la elaboración, implementación, resultados y efectos de las políticas. Evaluemos para aumentar la transparencia, rendir cuentas y examinar resultados. Pero fundamentalmente, para aprender y compartir el conocimiento que se pueda generar. Hagámoslo respetando la autonomía de los colectivos y personas implicadas. Intentemos ensayar un tipo de evaluación que contribuya a la acción.

Agradecimientos

Quiero agradecer a Adriana Partal, Joan Ramon Graell y Jaron Rowan por su tiempo y los comentarios más que valiosos a una versión borrador de este artículo. También quiero agradecer a las personas que entrevisté para intentar conocer mejor las políticas culturales de sus ciudades. Con ellas, acordamos mantener el carácter anónimo de las entrevistas. En cualquier caso, las limitaciones de este artículo son mi responsabilidad. Estoy en nicolas.barbieri@uab.cat para continuar debatiendo.

NOTAS

(1) Para una explicación en detalle se puede consultar BARBIERI (2014).

(2) Cabe mencionar, por ejemplo en Barcelona, el espacio vecinal autogestionado Can Batllò.

(3) Entre los artículos que pueden consultarse están los de J. ROWAN (2016a y 2016b) o D. MÁRQUEZ (2017).

(4) En el momento de escribir este artículo, Barcelona en Comú ha decidido, tras una consulta a las bases, poner fin a dicho acuerdo de gobierno con el PSC después de un año y medio. En este contexto, Joan Subirats ha sido designado nuevo Comisionado de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona, una decisión que se puede entender como relevante y significativa.

(5) Sin embargo, los primeros datos disponibles apuntan al aumento del presupuesto en cultura en otras ciudades como Madrid o Zaragoza. Será imprescindible analizar en detalle esta evolución al final de la legislatura.

(6) Para una explicación en detalle se puede consultar BARBIERI (2015).

(7) El colectivo ZEMOS98, integrantes del grupo promotor de estos Laboratorios, explica: “Los niveles de agresión mediática que ha sufrido el Área de Cultura de Madrid hicieron entender que el perfil bajo en comunicación iba a ser la mejor forma de trabajar (…) Los documentos son ac-

cesibles pero lamentablemente no son fáciles de encontrar y, lo que es peor, no forman parte del debate mediático. Por lo general, ni gobierno, ni oposición, ni agentes culturales, ni ciudadanía activa los reclaman como un lugar desde el que debatir" (ZEMOS98, 2017).

(8) En este sentido, puede consultarse la web del encuentro "Cómo tramitar un unicornio" http://tramitarunicornio.com/

(9) Recordando, como afirma Jesús Martín Barbero, que las políticas de industrias culturales no se suelen ocupar de la parte de la industria que tiene muchas y fuertes contradicciones con el mercado.

BIBLIOGRAFÍA

Ayuntamiento de Zaragoza (2016). "Hacia una política cultural del bien común". Disponible en: http://www.zaragoza.es/contenidos/oferta/Artes-Escenicas/politica-cultural-ayto.pdf

BARBIERI, N. (2014). "Cultura, políticas públicas y bienes comunes: hacia unas políticas de lo cultural". *Kult-ur*, 1, pp. 46-64.

BARBIERI, N. (2015). "A narrative-interactionist approach to policy change analysis. Lessons from a case study of the cultural policy domain in Catalonia". *Critical Policy Studies*, 9 (4), pp. 434-453.

Institut Infància i Adolescència de Barcelona (2017). *Oportunitats educatives a Barcelona 2016: l'educació de la infància i l'adolescència a la ciutat*, Barcelona.

MÁRQUEZ, D. (2016). "No hay guerras culturales, vuesas mercedes". Disponible en https://etilem.wordpress.com/2016/06/02/no-hay-guerras-culturales-vuesas-mercedes/

OJEDA, H., URBANO, X (2015). "Cultura i gestió comunitària. Públic significa "de la comunitat", no "del govern". *Espai Fàbrica*. Disponible en http://espaifabrica.cat/cultura-i-gestio-comunitaria-publicsignifica-de-la-comunitat-no-del-govern/

RENDUELES, C. (2016). "Un programa político para salvar la cultura libre" en J. Oliveras, J. (ed.), *Cultura en tensión*, Rayo Verde, Barcelona.

ROWAN, J. (2016a). "Miedo, autocensura y corrección política: vuelven las guerras culturales". Disponible en http://www.eldiario.es/cultura/politicas_culturales/Miedo-autocensura-correcion-guerras-culturales_0_482252165.html

ROWAN, J. (2016b). "Más Guerras Culturales: sigue el rastro del dinero". Disponible en http://www.eldiario.es/cultura/politicas_culturales/nuerras-culturales-sigue-rastro-dinero_0_522148546.html

ROWAN, J. (2016c). *Cultura libre de Estado*, Traficantes de Sueños, Madrid.

ZEMOS98 (2017). "Más allá del encargo: la participación como prioridad política". Disponible en http://www.zemos98.org/2017/05/30/mas-alla-del-encargo-la-participacion-como-prioridad-politica/

AUTOR
Eduardo Guillot.

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Periodista cultural.

TÍTULO
Retrato del artista rock: Tres aproximaciones Miradas de cine sobre The Rolling Stones, The Clash y Nick Cave.

CORREO-E
eduardoguillot@hotmail.com

RESUMEN
Una exploración de la relación existente entre el medio cinematográfico y tres nombres clave de la historia del rock. La filmografía inicial de The Rolling Stones, ligada a cineastas con vocación de vanguardia como Jean-Luc Godard, Robert Frank o los hermanos Maysles; la posibilidad de un cine según los preceptos del punk y su aplicación a una de las bandas emblemáticas del movimiento en Inglaterra: The Clash; y la singularidad que ha caracterizado cada una de las apariciones en el cine del australiano Nick Cave, tanto en su vertiente de cantante como en la de guionista. El texto contiene extractos de "Sueños eléctricos. 50 películas fundamentales de la cultura rock", que el autor presentó en la Universidad de Cádiz, en el marco del programa Tutores del Rock.

PALABRAS CLAVE
Cine; Programa Tutores del Rock; periodismo cultural; Rock; música urbana.

AUTHOR
Eduardo Guillot.

PROFESSIONAL AFFILIATION
Periodista cultural.

TITLE
A portrait of the artist as a rock star: Three approaches. The movies of The Rolling Stones, The Clash and Nick Cave.

E-MAIL
eduardoguillot@hotmail.com

ABSTRACT
An exploration of the relationship between the cinematographic medium and three key names in the history of rock. The fist titles in the filmography of The Rolling Stones, linked to avant-garde filmmakers such as Jean-Luc Godard, Robert Frank or the Maysles brothers; the possibility of a cinema according to the precepts of punk and its application to one of the emblematic bands of the movement in England: The Clash; and the singularity that has characterized each one of the appearances in cinema of the Australian Nick Cave, as much in his slope of singer as in that of scriptwriter. The text contains excerpts from "Sueños eléctricos. 50 películas fundamentales de la cultura rock", which the author presented at the University of Cádiz, as part of the Rock Tutors Programme.

KEYWORDS
Cinema: Rock Tutors Programme; cultural journalism; Rock; Urban Music.

Fecha de envío: 22/04/2017
Fecha de aceptación: 22/04/2017

http://dx.doi.org/10.25267/Periferica.2017.i18.14

Retrato del artista rock: Tres aproximaciones. Miradas de cine sobre The Rolling Stones, The Clash y Nick Cave

Eduardo Guillot

La relación histórica entre cine y rock ha cambiado de manera sustancial desde mediados de los años 50 del siglo XX, cuando el utilitarismo promocional era el único fin de ambas industrias. En una sociedad capitalista como la estadounidense, las películas y los discos eran, esencialmente, productos de consumo, que más allá de proyectar un determinado estilo de vida, estaban destinados al entretenimiento. La música rock, en particular, tenía como principal objetivo a los adolescentes (*teenagers*), una nueva clase social autónoma y con independencia económica, surgida como consecuencia del *boom* experimentado por el país tras la Segunda Guerra Mundial, que buscaba desmarcarse de los hábitos de ocio de generaciones anteriores, y encontró en la rebeldía del rock and roll (más aparente que real) una vía mediante la que vehicular su necesidad de encontrar una identidad propia.

El cine se aprovechó de las emergentes estrellas rock para llevar a los jóvenes a las salas y *drive-ins*, mientras que las compañías de discos encontraron en la gran pantalla un inmejorable escaparate para exhibir su producto. Aunque había grabado un puñado de singles previamente, el primer álbum de Elvis Presley se publica el mismo año en que debuta como actor, en el film *Love Me Tender* (R. D. WEBB, 1956). Su carrera en el cine, paralela a la discográfica, ejemplifica a la perfección ese matrimonio de conveniencia que se estableció entre ambos sectores, que alcanzaría a productoras y sellos de toda índole.

En las seis décadas transcurridas desde entonces, el cine rock ha experimentado una gran cantidad de cambios y mutaciones. La vertiente meramente propagandística que lo definió en su origen quedó atrás cuando Richard Lester y The Beatles la convirtieron en irónica algarabía pop con ¡Qué noche la de aquel día! (*A Hard Day's Night*, 1964), y un año después Donn Alan Pennebaker registraba en *Dont Look Back* la gira británica de Bob Dylan con maneras de cine directo y daba carta de nacimiento al *rockumental*, un género que vive su momento de mayor auge en pleno siglo XXI, gracias al desarrollo de las tecnologías digitales.

Sin embargo, la mayor transformación en las relaciones entre cine y rock a lo largo de su aún corta historia se produce cuando los cineastas que se aproximan a la música lo hacen adoptando la mirada cómplice de quien se reconoce en una tradición cultural propia. Aunque *El barrio contra mí* (*King Creole*, 1958) es un correcto film de ambientación *noir*, resultaba tremendamente difícil que su director, el intachable

Michael Curtiz (responsable, por ejemplo, de la mítica *Casablanca*), pudiera entender lo que significaba la figura de Elvis Presley en pleno apogeo de su éxito. Curtiz había nacido en 1886 y contaba ya 72 años cuando se puso tras la cámara para dirigir al rey del rock. Solo una década más tarde, a mediados de los sesenta, realizadores como Martin Scorsese entienden la música popular como parte de su educación sentimental y la introducen en sus películas con naturalidad, incluso aunque no se trata de films necesariamente vinculados con el rock. Ese cambio, que no tiene vuelta atrás, es el que permite que en el devenir del cine contemporáneo sea posible encontrar títulos como *Last Days* (G. VAN SANT, 2005) o *I'm Not There* (T. HAYNES, 2007), entre muchos otros, capaces de proponer una mirada muy particular en torno a la cultura rock.

La evolución del género se puede rastrear también analizando el modo en que el cine ha retratado a determinadas figuras centrales de la historia de la música popular. El presente texto se centra en tres casos de estudio muy diferentes: The Rolling Stones, por su extensa y heterogénea filmografía; The Clash, como exponentes del movimiento punk; y Nick Cave, un artista singular cuya conexión con el cine se concreta en varias direcciones.

The Rolling Stones. Los límites del control

Keith Richards dijo una vez que toda la vida de los Rolling Stones está documentada a base de filmaciones, y desde sus inicios el grupo fue muy cuidadoso cuando se trataba de escoger a quien se pondría tras la cámara. Su primera película, *Charlie Is My Darling* (1966), fue un documental dirigido por Peter Whitehead, una de las figuras clave en el *Swinging London* de los sesenta, que filmó algunos de los acontecimientos históricos más importantes de la época. La siguiente marcaría un hito en la historia del cine rock, al unir a la banda con Jean-Luc Godard. El resultado fue *Sympathy for the Devil* (1968).

En *Voices* (R. MORDAUNT, 1968), un corto documental sobre el rodaje de la película, Godard aseguró que «la única teoría consistía en unir dos tipos de discurso: uno musical, otro político; quizá uno sentimental. Juntarlos, a ver qué pasaba». Quizá por eso su intención inicial fue titularla *One Plus One*, pero cuando los productores recibieron la versión definitiva, decidieron amputarle catorce minutos sin consultar con el cineasta y ponerle el título de la canción de los Stones, cuyo proceso de creación documenta el film, para asociarla de una manera más evidente con el grupo.

Godard acababa de vivir los sucesos de mayo del 68 en Francia y se trasladó a la capital inglesa para capturar al grupo de rock más famoso del mundo en pleno proceso creativo. Pero no solo eso. Su idea era introducir un discurso político en paralelo acerca de la revolución, la cultura pop, los Black Panthers y la sociedad de consumo que enlaza con dos cintas que había dirigido en 1967: *La chinoise* y *Weekend*. Por su parte, los Rolling Stones se encontraban en uno de los momentos de mayor popularidad de su carrera, después de haber logrado varios números uno en las listas de Estados Unidos y Gran Bretaña, y todavía con Brian Jones en sus filas (fallecería en 1969).

El objetivo era mostrar cómo nace, crece y se desarrolla una canción prácticamente desde su origen hasta su acabado final, pero también explorar otros aspectos que relacionan el trabajo del grupo con el resto del contenido de la película, que muestra la creación de una obra musical al tiempo que teoriza sobre la posibilidad de destrucción del sistema. Del mismo modo, Godard no solo enfrenta un discurso musical y uno político, sino uno blanco (la banda británica) con uno negro (los Black Panthers), especialmente en una secuencia en la que un activista relata el expolio sufrido por la tradición musical afroamericana. Un jugoso comentario sobre la colonización cultural que inicia su recorrido en el blues, pasa por el cool jazz, el pop y la Motown y llega hasta los Beatles, a quienes se cita de manera tangencial (en una referencia a *Yellow Submarine*).

Keith Richards recuerda en *Vida*, su libro de memorias: «Creo que nadie ha sabido jamás de verdad qué se proponía Godard. No traía ni siquiera el bosquejo de un plan coherente en la cabeza, excepto salir de Francia y meterse

un poco en la movida londinense. La película resultó una auténtica mierda». La mayoría de fans del grupo compartieron la opinión de Richards. Rodada a base de largos planos-secuencia, *Sympathy for the Devil* no solo es una película sin parangón posible en la historia del cine rock (ni documental, ni ficción, ni hagiografía), sino que conecta la música popular con el *zeitgeist* de su tiempo (es también la época en que los Rolling Stones componen *Street Fighting Man*) y la incluye dentro de un discurso político. En ese sentido, resulta muy significativo el título del último segmento del film: *Under The Stones, The Beach*, una frase que establece un juego de palabras entre el eslogan del mayo francés (Bajo los adoquines, la playa) y el nombre del grupo británico, y que desemboca en un final en el que el propio Godard da instrucciones a sus actores en una playa en la que vemos como la grúa con la cámara (el mecanismo al descubierto, como en la canción) se eleva hasta que la imagen queda congelada.

La polémica también acompañaría a los Stones en su siguiente film. Su gira norteamericana de 1969 fue tan exitosa como controvertida. La que por entonces era denominada "mejor banda de rock and roll del mundo" viajó por Estados Unidos ofreciendo una serie de conciertos que despertaron las iras de algunos periodistas, incluso en círculos alternativos. Para contrarrestar la campaña, el grupo decidió ofrecer un concierto gratuito el 6 de diciembre, que cerrara el tour y sirviera para dar las gracias al público.

El lugar escogido fue San Francisco. Solo hacía cuatro meses que se había celebrado Woodstock, y la idea era encontrar un espacio abierto lo suficientemente grande como para organizar un festival similar en la costa oeste, donde también participaran bandas de la zona como los Flying Burrito Brothers, Jefferson Airplane y Grateful Dead.

Conscientes del impacto que podría tener la película sobre Woodstock, optaron también por filmar la gira y contrataron al prestigioso documentalista y director de fotografía Haskell Wexler, que tras aceptar el encargo se marchó a mitad del tour sin haber rodado nada. En Nueva York, el grupo contactó con los hermanos Albert y David Maysles, que habían filmado el documental televisivo *What's happening! The Beatles in the U.S.A.* (1964), sobre la primera visita del cuarteto de Liverpool a Estados Unidos. Aceptaron, y con Charlotte Zwerin como tercera directora registraron varios conciertos de la gira.

También introdujeron sus cámaras en las oficinas donde los abogados y managers de los Rolling Stones negociaban los términos en los que se iba a celebrar el festival, que había comenzado a adquirir unas dimensiones colosales. Se calculaba una asistencia de trescientas mil personas, por lo que el recinto inicialmente escogido, el Golden Gate Park, era inútil. El operativo se trasladó hasta la pista de carreras de Altamont. Las circunstancias que rodearon el concierto se convertirían en la materia prima principal de la película, que posee todas las características del documental rock al uso, como la rutina de los hoteles, los conciertos en directo, los encuentros con los medios o las anécdotas de *backstage*, pero también mucho más.

Los hermanos Maysles eran dos de los máximos representantes del *direct cinema*, adaptación americana del concepto del *cinema-vérité*, y su filosofía de trabajo consistía en no hacer ningún tipo de imposición a la gente que filmaban, limitándose a ponerse a su servicio y mostrar la realidad a su alrededor del modo más fidedigno posible. En ese sentido, su mirada sobre los Rolling Stones es similar a la de Pennebaker sobre Dylan en *Dont Look Back*, aunque en este caso el proceso de montaje posterior convierte *Gimme Shelter* en una película radicalmente diferente, ya que los Maysles deciden enfrentar a los miembros del grupo con las imágenes filmadas, en varias escenas localizadas en la sala de montaje, donde Mick Jagger y Charlie Watts pueden ver en la moviola el material que forma parte de la propia película. El método les permite captar las reacciones de los músicos, y convierte una película sobre los Rolling Stones en una película sobre el proceso de realización de un documental sobre el grupo.

El festival de Altamont derivó en un caos de grandes proporciones que ha pasado a la historia gracias a las imágenes que obtuvieron los Maysles. El recinto no disponía de las infraestructuras técnicas necesarias, la presencia de la policía fue meramente testimonial, y el estado de muchos de los asistentes, mayoritariamente bajo los efectos de las drogas alucinógenas, tampoco era el más aconsejable. La guinda fue encargar el servicio de seguridad a los Hell's Angels, una organización de motoristas al borde la ilegalidad, con merecida fama violenta. Prohibirles la entrada era contraproducente, ya que se presentaban en los conciertos con ánimo de provocar incidentes, así que esta vez se les encomendó la tarea de mantener el orden.

La película recoge parte de las actuaciones de Flying Burrito Brothers y Jefferson Airplane, todavía con luz solar, y en las que ya se comenzaron a producir disturbios que obligaron a detener el show de los segundos. El público se subía al escenario poniendo en peligro su seguridad y la de los músicos, las peleas en las primeras filas eran frecuentes, y los Hell's Angels las solucionaban de manera expeditiva, a base de palizas. La tensión crecía a medida que avanzaban las horas

y el nivel de alcohol y drogas aumentaba. Cuando los Rolling Stones accedieron al escenario, el lugar ofrecía una imagen dantesca. Tuvieron que detener la actuación varias veces para pedir calma, hasta que, en una escaramuza, un Hell Angel apuñaló y mató a un espectador. El show continúa, pero los Maysles ponen a Jagger ante la moviola para que observe con atención el momento. *Gimme Shelter* trascendía así su condición de documental sobre la banda para certificar en imágenes el abrupto fin de la contracultura de los sesenta.

La triada de títulos que conceden un lugar de honor a los Rolling Stones en la historia del cine rock se completa con otro film inclasificable: *Cocksucker Blues*. En 1970, sus relaciones con el sello Decca no eran buenas, y empezaron a poner en marcha los trámites para desligarse de la compañía y fundar una empresa propia que les permitiera tener el control sobre sus grabaciones, y que acabaría siendo Rolling Stones Records. En Decca eran conscientes del valor económico de la banda, por lo que litigaron cuanto pudieron antes de dejarles escapar. Y cuando fue evidente que se marchaban, les informó de que, según el contrato vigente, estaban obligados a entregar a la discográfica un último single. Los Stones le mandaron al sello un tema titulado *Cocksucker Blues*. El explícito título (*El blues del chupapollas*) impedía su emisión radiofónica, Jagger se preguntaba en el estribillo donde podía conseguir una mamada o sexo anal, y la canción se reducía al vocalista cantando de manera arrastrada y a una guitarra perezosa acompañándolo. Si Decca quería un éxito, lo que obtuvo fue justamente lo contrario.

La banda se embarcó en una gira que pasaría a la posteridad por muchas razones, entre ellas el libro que le dedicó el periodista Robert Greenfield, *Viajando con los Rolling Stones*. No fue el único que les acompañó. También iba con ellos Robert Frank, conocido principalmente como fotógrafo por su libro *Los americanos* (1958), que coincide con su incorporación a la generación beat, tras entablar relación con Bill Brandt, Walker Evans, el poeta Allen Ginsberg o el novelista Jack Kerouac, que firmaría el prólogo de la obra.

Su método de trabajo fue el de Pennebaker: Rodarlo todo minimizando su presencia, como si la cámara no estuviera allí. La técnica *fly on the wall*: Ver y escuchar sin intervenir, pasando desapercibido. Y había mucho que rodar. Según las memorias de Richards, «el séquito que iba con nosotros, los operarios de montaje, técnicos, adláteres y *groupies*, había aumentado exponencialmente. Nos habíamos convertido en una nación pirata viajando a lo grande bajo nuestra propia bandera, con abogados, bufones, asistentes…» También un médico de gira que repartía tarjetas entre las chicas asistentes a los conciertos informando de su número de habitación en el hotel y poseía un maletín repleto de todo tipo de estimulantes a disposición de los músicos y su entorno.

Frank tenía acceso libre a todo lo que sucedía, y no soltaba la cámara ni un momento. La película resultante de organizar el material que filmó se inicia con un rótulo donde se advierte que, excepto las canciones en directo, todos los eventos narrados son ficticios y no representan personas reales. Pero el rótulo queda desmentido por las imágenes. Con textura de película casera, combinando el blanco y negro con el color, las tomas de actuaciones con el *backstage*, *Cocksucker Blues* ofrece una imagen de la gira de los Stones que corrobora punto por punto los testimonios escritos. *Groupies* desnudas en el avión, drogas por doquier, gente esnifando cocaína o inyectándose frente a la cámara, televisores volando desde el balcón del hotel, un tipo practicando sexo con una chica mientras el grupo le jalea… También grandes *performances* de la banda filmadas desde el escenario, como una sensacional interpretación de *Satisfaction* junto a Stevie Wonder.

Cuando Jagger vio la película, le reconoció a Frank que si se exhibía en América nunca más les permitirán entrar en el país, así que la banda interpuso una demanda para impedir su estreno y la cinta se convirtió en el título maldito de su filmografía. La experiencia de *Cocksucker blues* cambió algunos hábitos en el entorno del grupo. A partir de entonces, toda persona contratada para trabajar con ellos tuvo que firmar contratos de confidencialidad. Para no dejar los cines huérfanos de material, en 1974 llegó a las pantallas la versión oficial de la gira americana de 1972, una convencional película titulada *Ladies And Gentlemen: The Rolling Stones*, que firmó el inexperto Rollin Binzer. Una versión políticamente correcta y apta para todos los públicos que daba por terminada la asociación de la banda con grandes cineastas. La única excepción posterior sería Martin Scorsese, responsable de la descafeinada *Shine a Light* (2008). Curiosamente, la de Binzer es la primera de sus películas que se cita en la web oficial del grupo, como si todas las anteriores no hubieran existido nunca. La mirada directa y sin filtros de Frank fue el último resquicio de libertad cinematográfica en una trayectoria que después se ha movido siempre por cauces demasiado convencionales.

The Clash. Ética y estética punk

Encontrar una definición capaz de englobar las múltiples manifestaciones cinematográficas relacionadas de un modo u otro con la música rock es un objetivo prácticamen-

Love
SOU

te inalcanzable cuando centramos el foco de atención en el punk. Frente a otros estilos musicales, el punk no es sólo un modo de tocar o componer canciones, sino una completa filosofía con confusos elementos ideológicos del situacionismo y el anarquismo que, obvio es decirlo, va más allá del hecho musical para abarcar numerosos aspectos de la creación artística. Existen literatura punk, cómic punk, arte punk… ¿Y qué es lo que los define? ¿De qué hablamos cuando hablamos de cine punk? ¿De películas sobre el movimiento musical que convulsionó la escena anglosajona de finales de los setenta? ¿Del material audiovisual generado por el "aquí y ahora" de aquella efímera revolución? ¿De largometrajes de ficción que recrean la época? ¿O de lo que podríamos llamar "cine con actitud punk"? Probablemente, todas las posibilidades citadas pertenecen a la órbita de un posible cine punk, pero la ausencia de una definición global hace que, obligatoriamente, los márgenes de una aproximación al tema sean elásticos. Quizá demasiado.

Es muy posible que la película más importante del cine punk sea *Caído del cielo* (*Out of the Blue*, 1980), donde Dennis Hopper, que ya había certificado el fin del sueño hippy en *Easy Rider/Buscando mi destino* (*Easy Rider*, 1969), pergeña, sorteando todo tipo de dificultades (la producción es canadiense), una descarnada, lírica y espeluznante reflexión sobre la generación punk, personificada en el nihilista personaje de la joven que protagoniza el film, cuya decisión de asesinar a sus padres (ella, una yonqui; el, un ex presidiario alcohólico) y suicidarse resulta tan lúcida como demoledora.

La máxima punk por antonomasia fue Do It Yourself (DIY): «Hazlo tú mismo». Centenares de músicos encuadrados en el movimiento han relatado en infinidad de ocasiones la oportunidad que les dio de asir una guitarra o sentarse ante una batería sin tener nociones musicales previas. Se trataba de «hacer algo y hacerlo ahora», de buscar un modo de expresar su descontento ante el estado de las cosas. Y no hay duda respecto a la influencia que tal filosofía ejerció en el rock de la época. ¿La tuvo también en el cine? Zilla Minx, del grupo Rubella Ballet, es categórica: «Estoy segura de que existen muchas películas sobre el punk, pero no tengo noticia acerca del cine punk». El escritor y editor David Kerekes trata de aportar algo más de información: «El punk no se presta fácilmente a adaptarse al cine. Las películas raramente son fruto de un ímpetu repentino, como lo es poner en marcha un grupo. Hacerlas lleva tiempo. Se basan en mecanismos elaborados, como una trama, unos personajes y un tempo determinado». Nicholas Rombes, profesor de la Universidad de Detroit y autor de diversos estudios culturales, va un poco más lejos: «Aunque el movimiento punk no fue el primero ni el último en explotar la estética del 'hazlo tú mismo' con fines artísticos, su impronta cultural ha sido negada durante mucho tiempo. Pero se revela cuando Darren Aronofsky dice que *Réquiem por un sueño* (*Requiem for a Dream*, 2000) es una película punk». Del mismo modo, Jim Jarmusch ha dicho en numerosas ocasiones que, «de no haber sido por la escena musical de los setenta en Nueva York, probablemente no me habría dedicado a hacer películas. Las bandas de rock decían: 'A la mierda el virtuosismo, sentimos algo, y aunque lo expresemos de forma amateur, no quiere decir que no sea nuestra visión de las cosas'. Eso me ayudó, y a otra gente, a darnos cuenta de que aunque no tuviéramos presupuesto ni estructura de producción, podíamos hacer películas, usando equipos de Súper 8 y 16 mm». De hecho, resulta imposible no establecer un paralelismo entre la escena musical punk neoyorquina y el nacimiento del cine independiente estadounidense.

No es fácil, por tanto, definir los parámetros que identifican al cine punk. La perspectiva materialista tampoco ayuda. La escritora y analista Stacy Thompson es tajante en este sentido: «Dado que los punks sitúan de manera consciente sus producciones en relación antagónica con los modos capitalistas de producción, el noventa y ocho por ciento de las películas estadounidenses pueden ser categóricamente descalificadas como cine punk, puesto que cuentan con apoyo corporativo». Una traducción cinematográfica de la sentencia que el fanzine Sniffin' Glue, órgano oficioso del punk inglés, dictó en uno de sus primeros ejemplares: «El punk murió el día que The Clash ficharon por CBS».

Porque las provocaciones de los Sex Pistols fueron las que asaltaron las primeras páginas de los periódicos ingleses, pero The Clash articularon un discurso crítico mucho más sólido a través de sus canciones y su ideario político. El grueso de la relación de la banda con el cine, sin embargo, se produce con posterioridad a su separación, en 1982. De hecho, la única película realizada con el grupo en activo fue *Rude Boy* (Jack Hazan y David Mongay, 1980), donde se cuenta la historia de Ray Grange, un joven que toma la decisión de dejar su trabajo como dependiente para enrolarse como *roadie* en el equipo de gira de The Clash. Mezclando ficción y documental, la película logra capturar el espíritu del Londres convulso en que se desarrolla: Los disturbios en el barrio de Brixton o las manifestaciones neonazis del National Front se alternan con energéticos conciertos del grupo liderado por Joe Strummer, en un film que ofrece un retrato fidedigno de su tiempo.

Pero la relación cinematográfica más duradera de los Clash fue con Don Letts, inglés de origen jamaicano que se convirtió en cineasta por accidente. «Se trataba de utilizar lo que tenías a tu alcance para conseguir lo que necesitabas. En mi caso, pensé que la escena musical ya estaba cubierta, y además no sabía tocar ningún instrumento, así que cogí una cámara de Súper 8 inspirándome en lo que había hecho John Lydon [nombre real de Johnny Rotten, cantante de Sex Pistols]. No tenía ni idea de cine, pero un tipo de la revista New Musical Express me vio y escribió que estaba rodando una película. Qué buena idea, pensé, de modo que me puse a ello», relataba en una entrevista. Amigo de la mayoría de grupos de la escena londinense y *disc jockey* en la sala Roxy (donde, a falta de discos punk, pinchaba reggae), agarró la cámara y fijó su objetivo en su entorno más cercano. «Documenté todos los acontecimientos que me parecían interesantes o absurdos. Mi primera película fue una muestra de todo el movimiento». Se titulaba, de modo explícito, *The Punk Rock Movie*, e inmortalizó a la incipiente escena punk británica en su mejor momento.

A partir de entonces, Don Letts encamina su futuro profesional hacia el cine, siempre en estrecha relación con el punk, y más concretamente con The Clash, protagonistas de su excelente documental *Westway to the World* (2001). «Te diré lo que tenían de especial The Clash, porque es muy simple: Sólo hay que ver la diferencia entre su primer disco y *London Calling*», explicaba. «Fueron el primer grupo que se dio cuenta de que el punk se estaba arrinconando a sí mismo. De repente, el punk era 'No puedes hacer esto', 'No puedes hacer aquello', y todo se resumía en guitarras altas y rápidas. The Clash fueron los primeros en romper con esa concepción tan estrecha y en reconocer el puñado de influencias que tenían. Cogieron todo lo que el mundo tenía que ofrecerles. Y sobre eso es sobre lo que iba el punk: libertad. Se suponía que no había prohibiciones, pero el punk se convirtió en una sucesión de ellas. En poco tiempo, el punk sólo era un reclamo periodístico: la gente leía sobre ello y se quedaba con los aspectos más superficiales». En la película, un documental según el modelo canónico, Letts se encarga de dejar bien claro que la banda liderada por Strummer poseía un sustrato ideológico y sonoro más interesante que el de la mayoría de sus compañeros de generación, firmando el documento definitivo sobre el cuarteto.

En fechas más recientes, *The Rise and Fall of The Clash* (Danny García, 2012) se ha convertido en el complemento perfecto del film de Letts, especialmente por la visión que ofrece del colapso de la banda, mientras que *London Town* (Derrick Borte, 2016) es una ficción juvenil ambientada en el Londres de mediados de los setenta, que se rige por códigos de *biopic*, pero intercala en la reconstrucción de la historia del grupo una trama de crecimiento personal.

Nick Cave. Rescates emocionales

Las conexiones de Nick Cave con el cine son diferentes a las de los Rolling Stones o The Clash. Si bien Mick Jagger ha intervenido como actor en algunas películas, la relación de Cave con el proceso creativo de una película es de mayor alcance, ya que en 1988 participaba en el guion colectivo de *Ghosts… of the Civil Dead*, primera de sus tres colaboraciones con el cineasta John Hillcoat. Posteriormente, y ya en solitario, escribió también *The Proposition* (2005) y *Sin ley* (*Lawless*, 2012), según la novela de Matt Bondurant. No es, por tanto, un sujeto pasivo que se limita a situarse frente a la cámara, ni siquiera en *The Road To God Knows Were*, documental de Uli M. Schueppel sobre la gira que el australiano y su banda, The Bad Seeds, realizaron por Estados Unidos durante cinco semanas de 1989. Un testimonio de la vida en la carretera que, de algún modo, es el *Dont Look Back* de Cave, ya que el método de rodaje (e incluso la textura de la imagen en blanco y negro) remiten, de nuevo, al de Pennebaker en el film fundacional del género *rockumental*. El cantante dijo de él: «Es hermoso porque es triste. Y es real». Una definición perfecta para una película que no se recrea en la espectacularidad del directo, sino en los tiempos muertos en autobuses, camerinos y habitaciones de hotel, desmitificando por completo la imagen de la estrella rock. Cine directo y de notable sinceridad emocional, testimonio del trabajo de una formación poco proclive al medio cinematográfico. De hecho, más allá de sus trabajos como escritor, actor y compositor de bandas sonoras, Cave no volverá a enfrentarse a su imagen pública hasta muchos años después, en el documental *20.000 días en la Tierra* (*20.000 Days on Earth*, 2014).

Sus directores, Iain Forsyth y Jan Pollard, son una pareja de artistas contemporáneos que llevan dos décadas trabajando juntos en instalaciones en las que el sonido juega un papel clave. Su camino y el de Cave se han cruzado en alguna ocasión desde 2008. La última, cuando crearon la banda sonora para el audiolibro de *La muerte de Bunny Munro*, segunda novela de Cave. En 2013 decidieron hacer una película sobre el músico.

20.000 días en la Tierra no se ajusta a los cánones del documental musical tradicional. Según Jane Pollard, su intención era «experimentar con el equilibrio entre la autenti-

Porque las provocaciones de los Sex Pistols fueron las que asaltaron las primeras páginas de los periódicos ingleses, pero The Clash articularon un discurso crítico mucho más sólido a través de sus canciones y su ideario político.

cidad emocional y la realidad construida», es decir, ser capaces de mostrar a la persona y al personaje, dos vertientes que en el caso de Cave suelen fundirse con frecuencia. Así pues, la película elude la narración cronológica y el clásico repaso de la trayectoria artística desde sus inicios hasta el momento presente para adoptar una estructura más original, centrándose en un día en la vida del músico, desde que suena el despertador y sale de la cama hasta que regresa a casa.

A lo largo de esas veinticuatro horas comprimidas, Cave es retratado por la cámara, pero al mismo tiempo siempre es consciente de que se interpreta a sí mismo. «A finales del siglo XX, dejé de ser humano», es la frase con que comienza el relato y que delimita sus fronteras: El protagonista ha trascendido su cualidad humana y se encuentra en un estadio diferente, el de la estrella rock (alternativa). Y en ese territorio entre la realidad y la construcción cultural consciente se desarrolla una jornada muy particular, que comienza con la visita del músico a la consulta de su psicoanalista, donde el espectador conoce aspectos de su infancia y adolescencia que contribuyen a valorar el papel del inconsciente en su obra, así como los laberintos de un proceso creativo en el que el artista se presenta como un caníbal. El film plantea el trabajo musical como prolongación del escrito (y viceversa) en un plano en el que las manos de Cave pasan de la máquina de escribir al piano, los instrumentos que utiliza para exorcizar sus demonios interiores.

Después Cave visita a Warren Ellis, el violinista que se ha convertido en su cómplice artístico más estrecho (ambos han firmado también varias bandas sonoras cinematográficas) y mantiene otra reveladora conversación con él durante el almuerzo. De hecho, la película se articula a partir de los diálogos de Cave con otras personas y sus trayectos en coche. Dentro del vehículo, precisamente, se producen tres encuentros de importancia capital: En el primero, con el actor Ray Winstone como copiloto, ambos reflexionan sobre el paso del tiempo («tenemos los días contados», afirma el músico) y las máscaras del artista. El segundo pasajero es Blixa Bargeld, músico alemán (líder de la banda Einstürzende Neubauten) que formó parte durante años de los Bad Seeds, y que aprovecha para explicar a Cave los motivos de su salida del grupo. La tercera persona que se materializa en el coche es Kylie Minogue, con quien Cave grabó a dúo *Where the wild roses grow*, el tema con que más cerca estuvo de alcanzar la popularidad en circuitos comerciales. A diferencia de los dos anteriores, la cantante va en el asiento de atrás, y Cave debe mirarla por el retrovisor, por lo que se establece con ella una relación diferente.

La película va desperdigando a lo largo de su metraje las piezas que forman la personalidad de Cave, egocéntrico y narcisista, humano al fin y al cabo (la escena cenando pizza con sus hijos frente al televisor), pese a la declaración del comienzo. Al mismo tiempo, el espectador asiste al proceso de creación de su último disco, *Push the sky away*, y comprueba el carácter catártico de sus actuaciones en directo. El mosaico incluye todos los elementos propios del documental, pero el resultado está más cerca del ensayo, a partir de una puesta en escena minuciosa, sólidamente anclada en el presente, pero que viaja al pasado para explicar al personaje. En uno de esos viajes, Cave exhuma episodios pretéritos en un sótano donde se conservan fotos y objetos. Un archivo de la memoria compuesto por retazos fugaces, recuerdos que contribuyen a construir una imagen obligatoriamente incompleta, pero más rica que el relato biográfico salpicado de material de archivo, entrevistas y declaraciones de diversa procedencia. Pollard explica parte de su proceso de trabajo: « Dejamos que Nick definiera cuánto tiempo se alargaría algo. Mientras él habla, y conecta y sigue, no cortamos. Nunca repetimos. Todo se improvisó, nunca se repitió nada». Un método que permite obtener secuencias tan espontáneas como la de la

comida de Cave con Ellis, pero que al mismo tiempo desenmascara definitivamente al protagonista, consumado actor encantado de saberse el centro de atención, en contraposición con la negativa de su mujer (la modelo Susie Bick) de aparecer en pantalla una sola vez.

La actitud de Susie Bick cambia en *One more time with feeling* (Andrew Dominik, 2016), una película sobre el proceso creativo que es también un exorcismo emocional, ya que relata la gestación de *Skeleton Tree*, un disco marcado por el terrible accidente que costó la vida a Arthur, hijo de Cave y Bick, al precipitarse por un acantilado con solo quince años de edad. El film, en riguroso blanco y negro, se rodó por iniciativa del propio artista, que lo concibió como una exploración sentimental a corazón abierto y con la presencia de cámaras, en un ejercicio de honestidad que desde ciertos sectores se ha interpretado como una explotación de la tragedia, pero que es una muestra más de las múltiples posibilidades que ofrece el maridaje entre cine y rock sesenta años después de su primer encuentro.

AUTOR
José Ramón Barros Caneda.

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Departamento de Historia Moderna, Contemporánea, Arte y América. Universidad de Cádiz.

TÍTULO
De lo que los objetos cuentan o la ciudad interpretada.

CORREO-E
joseramon.barros@uca.es

RESUMEN
"De lo que los objetos cuentan o la ciudad interpretada" pretende ser un guiño a fuentes literarias, en concreto a esos capítulos en los que El Quijote interpretaba una realidad percibida de una manera determinada. Digamos pues, usando este pequeño juego, que se pretende ir gestando una metodología, llamémosla relacional, si se quiere hipertextual que pretende ir más allá, que no romper la imagen estatizada, para verla como un espejo abierto a cualquier presente.

PALABRAS CLAVE
Ciudad; objeto; valores; interpretación; Arte.

AUTHOR
José Ramón Barros Caneda.

PROFESSIONAL AFFILIATION
Departamento de Historia Moderna, Contemporánea, Arte y América. Universidad de Cádiz.

TITLE
What objects tell us or the city interpreted.

E-MAIL
joseramon.barros@uca.es

ABSTRACT
"What the objects say or the city interpreted" is intended to be a nod to literary sources, specifically to chapters where El Quijote interpreted a perceived reality in a specific way. Using this little game, we can say that it intends to bring about what could be called a relational methodology, or even hypertextual, which attempts to go further in seeing the image as a mirror available to any present without breaking its static form.

KEYWORDS
City; object; values; interpretation; Art.

Fecha de envío: 11/12/2017
Fecha de aceptación: 15/12/2017

http://dx.doi.org/10.25267/Periferica.2017.i18.15

De lo que los objetos cuentan o la ciudad interpretada[1]

José Ramón Barros Caneda

El origen de este texto reside en la preocupación surgida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cádiz por las dificultades que afronta el Grado de Humanidades que en ella se imparte. Un Grado que se encuentra sometido a un proceso de reflexión crítica -deseamos que fructífera- que permita reconducir dichos estudios hacia territorios más definidos. Crear, en suma, una vertiente profesional y hacer una reflexión sobre la identidad del colectivo, carente hoy día de "exterior constitutivo" que le permita definir qué son y para qué son en este mundo en el que han caído en desgracia y en el que consideramos a dichos estudios como fundamentales, no sólo para entenderlo, sino para estar en él, para habitarlo y en consecuencia para ir creándolo y participando en él junto con otros métodos, disciplinas, fórmulas, miradas, etc.

El tema es de gran calibre y por ello se pretende que sea parte del principio de un proceso que los vincule no a la diversificación o recolocación en disciplinas concretas, no a la gestión cultural, ni a la creación cultural sino a la detección de problemas culturales - entendiendo problema no como algo a resolver sino como conflicto permanente dinamizador-, a su análisis complejo y diverso que permita conocer los procesos y malestares de la cultura contemporánea[2]. Por todo ello, y para el Curso en el que se insertó este texto, tomamos la ciudad como gran punto de reflexión; tal vez como uno de los mayores exponentes del problema cultural, entendido como dialéctica, como contraposición creadora y generadora. Y uno de los problemas culturales de la ciudad son los objetos que la pueblan, en suma, la imagen que la ciudad muestra a lo largo de todos sus procesos históricos a través de ellos.

En este contexto se inserta este texto y su título, con el cual empezaremos a reflexionar. "De lo que los objetos cuentan o la ciudad interpretada" pretende ser un guiño a fuentes literarias, en concreto a esos capítulos en los que El Quijote interpretaba una realidad percibida de una manera determinada. Digamos pues, usando este pequeño juego, que se pretende ir gestando una metodología, llamémosla relacional, si se quiere hipertextual que pretende ir más allá, que no romper la imagen estatizada, para verla como un espejo abierto a cualquier presente.

Por eso y en esta línea de miradas abiertas me gustaría hacer una precisión sobre los dos conceptos que articulan este título: objeto e interpretado. El primero, Objeto,

es un término dispuesto conscientemente frente a obra de arte, patrimonio, bien cultural, arquitectura[3] y en alusión directa a lo exterior, a lo otro, a lo que miramos, a lo que está fuera de nosotros, fuera del sujeto y hacia lo cual se focaliza la mirada, recibiendo a cambio el reflejo de esa nuestra mirada. Objetos enmarcados en un entorno urbano sobre el que inciden y del que reciben, vamos a decirlo así, influencias, brillos y reflejos. Sobre el segundo, Interpretada, es necesario aclarar que etimológicamente viene a significar mediar en un negocio o venta y que trasladado a nuestro entorno -y con eso ya variamos el contexto de significación- viene a suponer un situarnos en un espacio intermedio entre el objeto y los sujetos para transmitir significados y esos significados también adquieren sentidos diferentes, algunos próximos a la banalización o simplificación de lo transmitido y que están generando incluso problemas entre colectivos profesionales[4].

Este texto se articulará en los apartados Ciudad, Objeto y Valores, con alguna escapada a un concepto como es la identidad, que consideramos interesante en el proceso del análisis del gran problema cultural que supone el espacio urbano. El objetivo será el de elaborar una metodología de percepción de la ciudad, un sistema de análisis que trate de extender sus tentáculos no sólo al tiempo lineal, sino también al transversal: la ciudad como forma presente y activa en la lectura e interpretación de sus objetos y en el mismo sentido de los objetos que la muestran y la significan. No podemos olvidar que la ciudad como contenedor y como fórmula de percepción, a modo de caja de resonancia y jugando con el símil, lanza hacia el exterior los sonidos aumentándolos para que sean percibidos, leídos e identificados por las subjetividades. Pero los sonidos, siguiendo con el símil, producen armonías y cacofonías, de ahí que el colofón de este texto será entrar en dos conceptos importantes, muy al uso, y que hablan de posibilidades y daños; sostenibilidad y vulnerabilidad.

La ciudad

Hablemos pues de la ciudad como marco, como presencia en la que se insertan esos objetos que cuentan, objetos identificados en buena parte como patrimonio cultural en sus diversas tipologías y complejidades. Aunque la tratemos desde un punto de vista exterior y por tanto visual, la ciudad contiene valores culturales importantes que inciden en todas las tipologías patrimoniales. De este modo podemos contemplar a la ciudad desde varios puntos de vista:

El origen de este texto reside en la preocupación surgida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cádiz por las dificultades que afronta el Grado de Humanidades que en ella se imparte.

1.- La ciudad como soporte físico. Como contenedor, caja, que produce y acoge bienes de muy diversa naturaleza. La ciudad-territorio, espacio real ocupado históricamente y depósito de los estratos que los procesos históricos han ido dejando sobre ella. Cada una dispone de su secuencia propia de ocupación encajada en los grandes procesos detectados por la historiografía, pero en cualquier caso sometida a sus propios rasgos geográficos, físicos. Pensemos, por ejemplo, en este proceso en dos ciudades como Sanlúcar de Barrameda y Cádiz, ambas con ámbitos geográficos muy diferentes que han generado ciudades visuales muy distintas.

2.- La ciudad-estímulo. La ciudad como generadora de estímulo cultural del habitante y de los grupos sociales y por tanto también marco de respuesta de esos grupos o individuos al medio en el que habitan. Pensemos en ella como marco de "lo político" y en consecuencia provocadora de esas respuestas al medio que se convierten en cultura en sí misma y por tanto reflejadas en objetos y piezas que, según lo socialmente acordado, terminarán o no engrosando el patrimonio cultural.

3.-La ciudad como aporte de significado, entorno de percepción del habitante de la secuencia estratigráfica histórica depositada en objetos culturales generados en ella y a los que añade o suprime significados en función de los tiempos: desde la gran arquitectura hasta la escultura o la más inadvertida placa dispuesta en los muros de la ciudad. No aporta el mismo significado al Monumento a Moret el entorno urbano de la Plaza de Sevilla que el de la Plaza de San Juan de Dios. El marco de percepción y de significación varía notablemente, pese a que la escultura es la misma.

4.- La ciudad como punto de referencia, como "exterior constitutivo" de las identidades contemporáneas. Algo derivado del punto anterior y que también se convierte en un proceso cultural puesto de manifiesto como tal a partir de mediados del S. XIX. El "Flaneur", el deambulante de Baudelaire, transmite a la ciudad un tono cultural muy importante en la conformación de la identidad visual. La visión del "Flaneur" es el hastío que se vuelve contemplación de la ciudad industrial que le rodea en la que los pasajes comerciales y las placas de anuncios, -objetos- se convierten en significados. A propósito de Baudelaire, Walter Benjamin también visualiza la ciudad como un laboratorio de especies y espacios; la ciudad es para él "Botánica del Asfalto" (entomología de esa selva de piedra plagada de seres)[5].

En suma, grupos culturales que forjan su identidad en los límites de las otras identidades: trabajadores, eclesiásticos, militares, turistas, inmigrantes…

La identidad: una pequeña reflexión interdisciplinaria

Antes de seguir, me gustaría hacer una pequeña digresión. Dado que la propuesta de este texto se encamina a la elaboración de metodologías e interpretaciones abiertas sobre la ciudad, creo que uno de las cuestiones culturales cruciales es la contribución de la ciudad y los objetos en generación y definición de identidades. Para ello, tan sólo a modo de reflexión y desde ángulos diferentes, consideramos oportuno hacer referencia a tres breves fragmentos pertenecientes a un poeta, una escritora/ensayista y una filósofa y politóloga. El objetivo es constatar como esta cuestión de la identidad, en la que la ciudad participa tan activamente, late en el fondo de muchas metodologías, artes o disciplinas. Podríamos habernos referido a textos sobre Patrimonio Cultural o incluso textos próximos a la antropología, dos disciplinas muy relacionadas con estos temas, pero nos ha parecido fundamental contrastar valores y pareceres diferentes, mostrar vías y caminos distintos.

El primero de ellos pertenece a José Ángel Valente, poeta español. El texto pertenece a un relato titulado "Palais de Justice" en el que desde zonas de su biografía habla de su vida, del sentido de su vida:

> "La identidad no es más que una mera convención, el acto innecesario de decir en falso ante cualquiera de las imágenes de sí: soy yo. Una convención en la que creen encontrar existencia infinidad de seres que no son. Disolverse en la fiebre, en la no imagen, en el magma de imágenes que se devoran porque ninguna es." (VALENTE, 2014: 16).

En un tono inverso, establece la identidad como una convención, un acuerdo, un pacto -nunca una verdad cerrada- basado en imágenes donde reconocerse y que certifican la existencia. Pero además a ello suma la maravillosa idea de las múltiples identidades y nos salva de las ideas bloqueadas.

El siguiente texto pertenece a Valeria Luiselli, mexicana, escritora, ensayista, muy en contacto con la cuestión de las identidades en el problema de la emigración americana hacia USA:

> "Un rostro joven es anónimo; está vacío de expresiones. A medida que envejece, adquiere las huellas que los distinguen de los demás. Una cara que se va arrugando es cada vez menos anónima. Pero mientras un rostro envejece y adquiere mayor definición, se expone, al mismo tiempo, a más y más miradas de desconocidos…Así, un rostro también va perdiendo la definición que ha ido tomando con los años, como si a fuerza de ser visto tantas veces a través de ojos ajenos, tendiera a volver a su principio informe. De esta manera, el exceso de definición que adquiere un semblante con el tiempo, y que culminaría tal vez en un monstruoso exceso de identidad –en una mueca- se contrarresta con la simultanea pérdida de identidad". (LUISELLI, 2010. 18-19).

Sin referirse a objetos culturales, expone toda una reflexión sobre el exceso, evitar ese lado terrible de la deformación identitaria, de una mueca de la identidad que abre las puertas a la vulnerabilidad y que bien podría aplicarse, en el caso que tratamos, a los problemas que están surgiendo en determinadas ciudades sometidas a la actividad económica del turismo que conlleva una aceleración o deformación de los rasgos visuales de identidad.

Por último, un fragmento de la belga Chantal Moufee, filósofa y politóloga:

> "Debido a que todo objeto lleva inscrito en su propio ser algo distinto de sí mismo y a que, en consecuencia, todo se construye como diferencia, su ser no puede concebirse como pura presencia u objetividad. Dado que el exterior constitutivo está presente en el interior del interior como su posibilidad siempre real, toda identidad resulta puramente contingente" (MOUFFE, 2016: 39).

Mouffe establece una fórmula para la identidad basada en la contingencia, en lo que Derrida denominaba "Exterior Constitutivo" que al ser variable puede generar dialécticas distintas y por tanto identidades relativas. Esto nos permite cerrar el círculo con el primer texto de Valente y aproximarnos a ese valor que planea sobre la ciudad que como ente cultural tiende a consolidar las identidades, múltiples y variables.

La ciudad estrato y la ciudad transversal: una metodología

El objetivo es por tanto mostrar el acceso a la ciudad desde una metodología no lineal que por su naturaleza deba incorporar otras metodologías para organizar un sistema interdisciplinar que permita lecturas diversas. Un sistema estructuralista de sintagmas y paradigmas, de homogeneidad y transversalidad, parte del cual procede de los análisis realizados por un proyecto de investigación del Iaph con las universidades andaluzas sobre el mobiliario urbano[6]. La ciudad se muestra así como un conjunto de estratos o capas que se van depositando sobre el territorio generando paisaje urbano y que son las que cada sociedad en el reconocimiento de su identidad debe gestionar. Ese conjunto de estratos se manifiesta a través de una serie de objetos, hoy en buena parte denominados patrimoniales, que a su vez generan el relato transversal. Así, los estratos son líneas horizontales y los relatos líneas multidireccionales e interrelacionadas que atraviesan y relacionan las capas y permiten establecer esos puntos de referencia para la narración identitaria. No hablamos de un tiempo concreto ni de un estrato determinado, sino de la transversalidad de todos esos tiempos/espacios establecidos en relatos que generan la identidad[7].

La ciudad estratificada: Cádiz

Expongamos de una manera práctica cómo se desarrollaría este proceso de análisis. Hay que tener en cuenta que sólo es un esquema metodológico y que por tanto pueden surgir múltiples dialécticas con otros sistemas metodológicos y analíticos, pero pensamos que éste en concreto abre el camino hacia una nueva reflexión sobre los objetos y su entorno urbano, planteado de una manera abierta y con posibilidades interpretativas.

Así que tomaremos como ejemplo a Cádiz. Podría ser cualquier ciudad, pero Cádiz, además de la proximidad, refleja de una manera muy clara esa relación entre la Historia y la ocupación del territorio, lo que nos va a permitir establecer estratos muy definidos e identificables. No pretende ser un estudio exhaustivo, sólo un ejemplo clarificador del proceso.

Tomando como punto de partida la ocupación cristiana del territorio, definiremos una serie muy general de capas de ocupación histórica. Siendo conscientes de que existen procesos anteriores ocultos en estratos arqueológicos[8], trataremos la ciudad visible, la que emerge en el solar. Así pues, tenemos de una forma muy esquemática:

LA CIUDAD MEDIEVAL: Permanecen restos de murallas del castillo de la villa asentadas sobre el teatro romano. Pero también un trazado urbano que habla de la primera conformación urbanística de la ciudad actual: puertas, murallas, espacios, trazado de calles. En suma, la primera ciudad amurallada.

LA CIUDAD AMURALLADA. El Cádiz de los ingenieros militares, de la Armada. El perímetro amurallado. La Casa de la Contratación. La ciudad militarizada. El comercio con Indias. La Ilustración. Los primeros monumentos conmemorativos: Triunfos ubicados en distintas partes de la ciudad y reasignados con el tiempo a otros espacios diferentes. La conformación definitiva del actual casco histórico. Un periodo con unos rasgos muy precisos y visualmente delimitado por la segunda muralla de la ciudad.

LA CIUDAD BURGUESA. La urbanización y ocupación del espacio perimetral de seguridad militar y la apertura de espacios públicos en la trama. La Constitución de 1812. La burguesía. La desamortización. La transformación del Carnaval. La creación de espacios civiles públicos: plazas, paseos, monumentos públicos de próceres: Moret (el deambulante), Castelar, el mobiliario urbano: bancos, farolas, esculturas…. La ciudad civil. La industrialización. Astilleros. Cortadura: la tercera muralla de la ciudad. La expansión urbana: la avenida.

LA CIUDAD PATRIMONIAL/TURÍSTICA. La actual. La desindustrialización y la "turistificación económica del espacio" que bajo el paraguas del Patrimonio Cultural

y de su protección genera un relato fundamentalmente turístico: patrimonio cultural, playa, puerto/cruceros, comercio, fiesta/ Carnaval. Un estrato actual, el último, el que está activo y a través del cual se define parte de la identidad visual de esta ciudad y que vuelve a estar asociado a un tiempo histórico, a un sistema económico determinado y a un territorio mucho más complejo que el simple solar urbano.

La ciudad transversal: Cádiz

Esa lectura estratigráfica se complementa con otra lectura transversal de los estratos; una lectura de argumentos gestados a lo largo del tiempo que atraviesan los estratos y que han sido generados por diferentes identidades que la ciudad ha ido gestando y que cada tiempo interpreta desde su posición[9].

Seguimos usando a Cádiz como ejemplo de este método transversal. Una lectura vertical a través de su mobiliario urbano -como decíamos de un reciente proyecto de investigación dirigido por el Iaph- ha definido, aunque con un objetivo diferente, lo que se denominó "líneas argumentales"[10] que son muy adecuadas para esta hipótesis y que consistían en la conexión de las capas históricas a través de relatos temáticos que la ciudad en su evolución cronológica pone de manifiesto. Las "líneas argumentales" detectadas fueron: Religiosidad, La ciudad piensa sobre si misma, El fenómeno americano, 1812, Ilustración y ciencia, La ciudad burguesa, Cañones y esquineras, Carnaval y Flamenco[11].

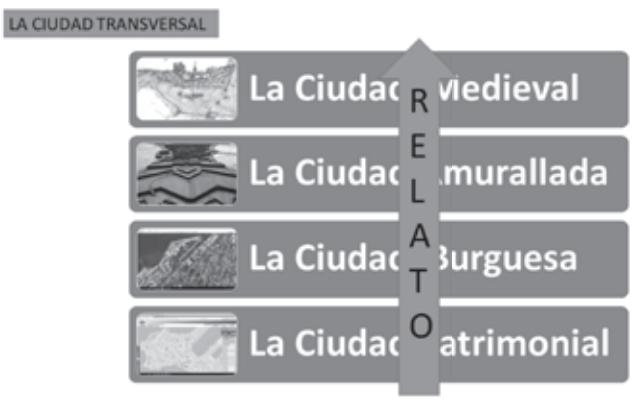


Fig. 1. La ciudad transversal

Vamos a poner dos ejemplos que hablan con claridad de esta a fin de cuentas metodología de interpretación de los objetos a través de la ciudad y de cómo de esa lectura de las líneas surgen aspectos que hablan del desplazamiento transversal de los significados. Sin entrar en análisis excesivamente complejos, resultó muy relevante en la línea de Carnaval que un espacio cultural no definido, efímero en su manifestación, que inicialmente sólo ocupaba la ciudad de forma transitoria y sin dejar huellas perennes, con los cambios culturales y de percepción comienza a dejar huellas permanentes visibles, esculturas, placas, etc., y que incluso es capaz de cambiar de transformar o añadir significados a un monumento como es el Gran Teatro Falla.

Otro ejemplo más definido se refiere a la línea que se denominó 1812. Todo un relato de la ciudad en distintos tiempos y con distintas manifestaciones que se acumulan en el espacio urbano añadiendo significados a esos bienes. Por supuesto, el Primer Centenario y el gran Monumento a las Cortes de Cádiz, una tipología no sólo escultórica, también con trascendencia urbanística, ganando espacio al mar. Paulatinamente la ciudad fue llenando de símbolos su espacio: las placas de San Felipe Neri y otras muchas colocadas en las paredes de la ciudad; bustos y esculturas que ocupan los espacios públicos. El Bicentenario: Los monolitos de la calle Colombia que conducen desde el mar a la Constitución, pero antes, La Antorcha de las Libertades. Suma de tiempos históricos, valores, espacio físico, elementos artísticos conformando un relato transversal asentado sobre una capa histórica determinada.

Fig. 2. Vista del entorno de la Plaza de España

El objeto

Pero si importante en el desarrollo de esta metodología es el contexto, el marco urbano, fundamental también es el objeto que se muestra en la ciudad. El objeto funciona como receptor y emisor de esos valores interpretativos y su existencia

permite la generación de esos relatos identitarios. Estos objetos contienen una serie de valores que permite entenderlos más allá de su simple ejecución y colocación en el espacio:

1.- PERMANENCIA Y MEMORIA. Como dice Brea, estos objetos son la imagen estatizada. Su permanencia con afán de eternidad se configura como archivo de la memoria, como protección contra el paso del tiempo. En ellos siempre podremos recuperar esa memoria, la garantía de retorno de un tiempo, pero de un tiempo anacrónico, agotado (BREA, 2010: 11-14).

2.- TRACCIÓN HISTÓRICA. Otro de los valores asociados al objeto es su incursión en el proceso histórico. Su sometimiento al empuje de la máquina histórica en la que la imagen empieza a abrir sus canales interpretativos, en esa disponibilidad a contener el pasado para lanzarlo hacia el futuro.

3.- INMINENCIA. Desde este punto de vista de la tracción histórica y tomando como referencia la hipótesis de García Canclini (GARCÍA, 2010), podemos decir que, como objetos-imagen, están siempre abiertos, siempre a punto de suceder, nunca cierran el suceso, el acontecimiento, nunca son sólo una cosa detenida, siempre, como decía Brea (Brea, 2010, p. 14), son un espejo abierto a cualquier presente.

4.- HIPERTEXTUALIDAD. Son objetos abiertos a relecturas y resignificaciones. Objetos expuestos y como tal mirados, visionados, leídos e interpretados en su medio y en cada tiempo, expandiendo continuamente sus significados, permitiendo que la sociedad se reapropie cada vez de ellos[12].

Vistos los valores del objeto vamos a trazar la metodología de análisis de estos elementos que quedarían insertos en ese conjunto de relatos transversales surgidos de la interpretación de los estratos de la ciudad. Para ello y a modo de ejemplo tomaremos como referencia el Monumento conmemorativo a Cayetano del Toro, ubicado en la plaza del Falla de Cádiz.

Fig. 3. Monumento a Cayetano del Toro

Son varios puntos lo que tendríamos que considerar para el desarrollo del análisis:

1.- INTENCIÓN. Fase previa a la ejecución. En cierto modo, la prehistoria del objeto que tiene como objetivo entender la realidad de su propuesta de existencia. Si acudimos al caso de Cayetano del Toro tendríamos que hablar de las intenciones primarias que se referirían a un Monumento escultórico que determinados ciudadanos tenían previsto encargar al escultor Mariano Benlliure para ser colocado en la plaza de Mina.

2.- EJECUCIÓN. La realización concreta del bien, no sólo desde un punto de vista del proceso artístico, sino también desde el punto de vista de lo efectivamente realizado. En este caso que nos ocupa, un monumento que después de muchos problemas se ejecuta materialmente por Gonzalo Borras, un escultor menos relevante que Benlliure, y que finalmente se sitúa en la plaza del Mentidero, un espacio público secundario.

3.- DESLIZAMIENTO HISTÓRICO. Correspondería a todo el tiempo transcurrido entre su ejecución y su proceso de toma en consideración, como diría Walter Benjamin, en el momento en que brilla. En este caso hablaríamos de sus desplazamientos físicos desde la plaza del Mentidero a la plaza del Falla y dentro de la plaza el cambio de posición desde el espacio central hacia la fachada de la Facultad de Medicina y su transformación en un objeto no centralizado al incorporar una lámina de agua lateral que como un marco lo aísla y lo señala.

4.- REAPROPIACIÓN. La transformación histórica de los significados. De un espacio urbano menor a uno relevante. De su significación como prócer de la ciudad a su valoración como médico popular y figura destacada de la ciencia médica en el entorno urbano tradicional de la Facultad de Medicina. De escultura centralizada a su transformación visual posterior. En la actualidad abierta a nuevos significados, incluidos estas metodologías de interpretación del objeto que aquí se exponen.

De la sostenibilidad y la vulnerabilidad: valores confrontados

Pero, la ciudad como contenedor, como fórmula de percepción de los objetos que, como afirma Bal refiriéndose a los conceptos "vibran cada uno de ellos por sí mismo y con relación a los demás" (BAL, 2009: 74) proyecta, como una caja de resonancia, esas vibraciones, aumentándolas para que sean identificadas y percibidas por las subjetividades. Pero tal y como los sonidos producen armonías y cacofonías, los objetos en su entorno urbano también están afectados por fortalezas y debilidades: sostenibilidad y vulnerabilidad. Dos conceptos de uso muy ambiguo, cargados de connotaciones fundamentalmente económicas y que, entendemos, están pendientes de un proceso de crítica cultural.

Valores positivos o sostenibilidad

Valores, tanto físicos como intelectuales, que facilitan la pervivencia de los objetos y que de alguna manera ya se han manifestado a lo largo del texto. Nos referimos a:

- Se convierten en marco y puntos de referencia de las distintas identidades que pueblan la ciudad.
- La legislación de protección.
- Las posibilidades interpretativas, las resignificaciones y reapropiaciones de significados que facilitan la persistencia de los objetos fuera de su tiempo de ejecución.
- El uso como motor económico de comunidades a través de la gestión del turismo sostenible.

Valores negativos o vulnerabilidad

Es la otra cara de la moneda, las debilidades son la contrapartida, fruto del marco cultural en que nos encontramos hoy día. Factores de vulnerabilidad urbanos que atañen al objeto y a la ciudad y lo exponen a su tiempo:

- Presión del sistema económico dominante. Dificultades para invertir en objetos que carezcan de una rentabilidad económica y en el mismo sentido la transformación de los objetos con el objetivo de conseguir rentabilidades económicas.
- La "espectacularización" y sobresaturación perceptiva.
- El habitante habituado: el morador que no percibe, la mirada perdida, no consciente que puede conllevar a una desvinculación del bien con sus lazos culturales y sociales y a una pérdida del referente del relato.

Puede dar la sensación de que el relato, este sentido abierto y transversal que hemos contado genere también una debilidad, que la amplitud del relato conlleve a una desvinculación de los lazos con su entorno, una excesiva reapropiación o relectura que genere relatos inapropiados. Por ello las administraciones culturales, las encargadas de la gestión y tutela de los objetos/ bienes han establecido normas, en algunos casos de obligado cumplimiento en otras orientativas que pueden ser referencias muy útiles. Por ejemplo, La ley del Patrimonio Histórico de Andalucía que en su art. 19 es

clara y precisa sobre las degradaciones e interferencias que produce la contaminación visual y perceptiva. O bien la Carta del Icomos referida a la Presentación e Interpretación de los sitios patrimonio cultural que toca aspectos muy relevantes para los discursos interpretativos de los bienes.

De todos estos planteamientos y reflexiones surgidas de esta propuesta metodológica e interpretativa de la ciudad y sus objetos podemos establecer unas conclusiones finales pensamos que relevantes:

1.- La interpretación interdisciplinar como apertura social del objeto.

2.- La profunda dialéctica o tensión de la ciudad con los objetos

3.- La reapropiación de los significados de los objetos a través de esos relatos transversales que genera la ciudad.

4.- La necesaria protección y conservación del objeto.

NOTAS

(1) El presente texto está basado en la charla ofrecida en el curso El pensar de la ciudad en verano o de las Humanidades como dialéctica urbana, coordinado por José Ramón Barros y María del Castillo García, que se impartió en julio de 2017 dentro de la 68 edición de los Cursos de Verano de la UCA en su sede de Cádiz.

(2) Siendo, por ejemplo, la Historia del Arte una disciplina con una metodología propia, no se trataría de reconvertirlos sino de que fueran capaces de detectar los conflictos que el arte genera con su presencia, con su existencia y que esto fuera un escalón más en el proceso cultural contemporáneo.

(3) Se trata de evitar la mirada metodológica de disciplinas como la Historia del Arte o el Patrimonio Cultura íntimamente relacionadas también con los objetos que pueblan los espacios urbanos.

(4) Al respecto, resulta muy esclarecedora la distinción que Mieke Bal, citando a Stengers, hace entre difusión y propagación. La Difusión -término, por cierto, legal que define una de las patas de la Gestión del Patrimonio Cultural- dice la autora, "diluye y acaba por neutralizar los fenómenos, como sucede con la propagación del calor"; por su parte, la propagación convierte la partícula en "agente que genera una nueva propagación sin debilitarse en el proceso". En suma, la difusión hace referencia a un a un simplificar, a un aplicar etiquetas que sólo nombran y no explican, mientras que la propagación es una contaminación que mantiene el significado (BAL, 2009. 49-50).

(5) Véase BALTAR, 2006 y Benjamin, 2008.

(6) Patrimonio mueble urbano de Andalucía, HAR2012-38510, subvencionado por el Mineco y coordinado por el Iaph con la participación de las universidades andaluzas.

(7) Néstor García Canclini, antropólogo, en su libro *La Sociedad sin Relato* habla del valor que tiene el relato en la construcción cultural de los grupos y de cómo la ausencia o carencia de este relato, en estos tiempos conduce a una insoportable inseguridad temporal que lleva a establecer los bienes patrimoniales como una especie de asidero en la inestable corriente histórica (GARCÍA, 2011)

(8) Una de las charlas del curso fue impartida por el arqueólogo D. Manuel Parodi que trato el tema de la ciudad subterránea bajo el título "Lo que la tierra no ha podido ocultar: la neo-ciudad subterránea.

(9) Mieke Bal, citando a Culler, afirma que la Historia es la discrepancia productiva entre la intención y lo sucedido (BAL, 2009. 86). Utilizando la famosa imagen de Benjamin, podría añadirse: y lo sucedido cada vez que el Ángel de la Historia vuelve la mirada desde cada tiempo, con lo que incluso el relato histórico se convierte en un relato más propio de estas transversalidades.

(10) Al respecto véase ARENILLAS, MARTÍNEZ, 2013.

(11) Resultó también muy interesante constatar la ausencia de algunas líneas que en principio se relacionan intensamente con la ciudad, caso del mar o lo militar.

(12) Al respecto fueron muy interesantes y significativas las charlas durante el curso de la artista Inmaculada Salinas titulada "Re-significaciones de la calle". De José María Esteban, arquitecto, que trató la intervención interpretativa del arquitecto sobre el espacio urbano; de María Isabel Morales que mostró a la Literatura como instrumento creativo en el sueño de la ciudad y de María del Castillo García que trató la mirada detenida que la fotografía histórica lanza sobre la ciudad.

BIBLIOGRAFÍA

ARENILLAS, J. A.; MARTÍNEZ, L. (2013). "Patrimonio mueble urbano en Andalucía". *Revista Ph*, 84. [En línea], disponible en http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/3402#.Wi4u1zdrwdU BAL, M. (2009). *Conceptos viajeros en las Humanidades*, Cendeac, Murcia.

BALTAR, E. (2006). "Aproximación a Walter Benjamin a través de Baudelaire". *A parte Rei, Revista de Filosofía*,

nº 46, pp. 1-18 [En línea], disponible en http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/baltar46.pdf

BENJAMIN, W. (2008). "Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo" en *Walter Benjamin, Obras, lib. I, vol. 2*, pp. 123-124.

BREA, J.L. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, Film, E-image*, Akal, Madrid.

GARCÍA CANCLINI, N. (2011). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Conocimiento, México.

LUISELLI, V., (2010). *Papeles falsos*, Editorial Sexto Piso, Madrid.

MOUFFE, Ch. (2016). *La paradoja democrática*, Gedisa, Barcelona.

VALENTE, J. A. (2014). *Palais de Justice*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.

ÓPERA PRIMA

La expansión urbanística de Vietnam vista por artistas. Perspectivas intergeneracionales

Cristina Nualart / 213

AUTORA
Cristina Nualart.

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Investigadora en Arte y Educación. Universidad Complutense de Madrid.

TÍTULO
La expansión urbanística de Vietnam vista por artistas. Perspectivas intergeneracionales.

CORREO-E
cnualart@ucm.es

RESUMEN
La abundancia de estudios sociológicos sobre el proceso de transición de Vietnam después de la guerra 1959-1975 contrasta con la escasez de investigaciones sobre el arte contemporáneo vietnamita. Este artículo propone intersectar ambas ramas de estudio para observar como la obra de tres generaciones de artistas se relaciona con el rápido desarrollo urbano que Vietnam atraviesa. ¿Cómo han respondido estos artistas que viven en la metrópolis más grande del país a su entorno cambiante? Algunos trabajos de Nguyen Trung, Tiffany Chung y jóvenes emprendedores culturales y grafiteros ayudan a reflexionar acerca de la enorme transformación de Ciudad Ho Chi Minh.

PALABRAS CLAVE
Vietnam; Ho Chi Minh City; Arte Contemporáneo; Abstracción; Urbanismo; Desarrollo; Espacio público.

AUTHOR
Cristina Nualart.

PROFESSIONAL AFFILIATION
Investigadora en Arte y Educación. Universidad Complutense de Madrid.

TITLE
Vietnam's Urban Expansion as Seen by Artists: Intergenerational Perspectives.

E-MAIL
cnualart@ucm.es

ABSTRACT
The abundance of sociological studies on Vietnam's transitional process after the 1959-1975 war is in stark contrast with the scarcity of research on contemporary Vietnamese art. This paper aims to intersect both fields to observe how the work of three generations of artists links to the rapid urban development that Vietnam is going through. How have artists living in the country's biggest metropolis responded to their fast changing environment? Artworks by Nguyen Trung, Tiffany Chung and young graffiti artists and cultural entrepreneurs will help to reflect upon the enormous transformation of Ho Chi Minh City.

KEYWORDS
Vietnam; Ho Chi Minh City; Contemporary Art; Abstract Art; Urbanism; Development; Public Space.

Fecha de envío:29/04/2017
Fecha de aceptación: 19/10/2017

http://dx.doi.org/10.25267/Periferica.2017.i18.16

La expansión urbanística de Vietnam vista por artistas. Perspectivas intergeneracionales

Cristina Nualart

Introducción

Actualmente, la mitad de la población mundial vive en zonas urbanas y la mayor concentración de urbanitas está en Asia. La economía de Vietnam ha crecido a una velocidad con pocos precedentes en la historia, gracias a la reestructura política ***Đổi Mới*** iniciada en 1986 (BACKMAN, 2008). Este crecimiento generó extraordinarios cambios en la estructura urbana. Debido al aumento de población en las ciudades, el acceso a agua potable se redujo hasta incluso la mitad, como también se redujo el espacio habitable. Desde finales de los años 1990, más del 80% de los residentes de Ciudad Ho Chi Minh (HCMC), viven en menos de 6 metros cuadrados por persona (MARR, 2006). HCMC, la antigua Saigón, es una de las nuevas mega-ciudades de Asia. En poco más de una década la metrópolis más grande de Vietnam dobló su población; actualmente tiene más de 8 millones de habitantes censados. Todo apunta a que el éxodo rural incrementará aún más en los próximos años y se predice que la migración del campo a las ciudades de Hanoi y HCMC resultará entre las más altas del mundo (MARR, 2006).

Investigadores de las ciencias sociales documentan el impacto social de este entorno cambiante. Por su parte, los artistas, ofrecen otro tipo de "documento" social, obras de arte que reflejan metafóricamente algunos aspectos asociados con el desarrollo urbano. Exploran conceptos como el espacio público y privado, la arquitectura vernácula, cambios en la concepción del tiempo o la migración del campo a la ciudad.

El impacto de tan vertiginoso período de desarrollo en el arte se puede estudiar analizando cambios en la producción y los medios artísticos, o en la evolución de las instituciones y en el mercado del arte. Sin embargo, aquí se busca un enfoque más humano, por lo que se proponen tres casos de estudio que reflejan cambios sociales desde perspectivas intergeneracionales. La visión pausada y madura de Nguyen Trung, las meticulosas investigaciones artísticas de Tiffany Chung, y las manifestaciones creativas de los primeros grafiteros de Vietnam constituyen un singular documento visual que refleja los formidables cambios que esta nación ha vivido desde la posguerra.

Nguyen Trung, la visión de madurez

Nguyen Trung nació en 1940 en Indochina. Residía en Saigón, la llamada "perla de Oriente", antes de que se le cambiara el nombre a Ho Chi Minh City en 1976. Este pintor septuagenario, aún en activo, es uno de los líderes

de la abstracción en Vietnam. El arte abstracto apareció en Vietnam durante los años 60 del siglo XX, generando décadas de controversia. No se permitió la inclusión de obra abstracta en exposiciones nacionales hasta entrados los años 90, época en la que Trung consolida su transición de pintor figurativo a pintor abstracto (HUYNH, 2005).

En 2010, Nguyen Trung presentó *Gris Blanco Negro* (*Grey White Black*, Galerie Quynh, HCMC), una serie de pinturas inspirada en paredes. No es la primera vez que el artista trabaja este tema, pero esta serie rinde homenaje a HCMC, la ciudad donde Trung ha vivido toda su vida adulta.

Estos óleos casi monocromos representan el conflicto de una sociedad en transición que lucha con una infraestructura insuficiente. Se estima que en la superpoblada HCMC hay más de 5 millones de motocicletas (TRAN, NGO, NGUYEN, 2013). En horas punta forman un enjambre que llega a invadir las aceras y otros espacios que corresponderían al peatón. Las paredes de las calles, ennegrecidas por la humedad tropical, están cicatrizadas por los roces de motocicletas. Los lienzos de Trung muestran esas superficies envejecidas y desconchadas de una urbe donde hay poco espacio personal para cada individuo o vehículo. El artista describe su fascinación: "Los edificios viejos me han hechizado desde hace tiempo por sus hermosas expresiones como reliquias antiguas del pasado. Ves en ellos el paso del tiempo, huellas de las personas que vivieron ahí. El tiempo y el hombre los han hecho así. En ellos se leen su historia, una historia silenciosa pero animada." (citado en TAYLOR, 2014: 107).

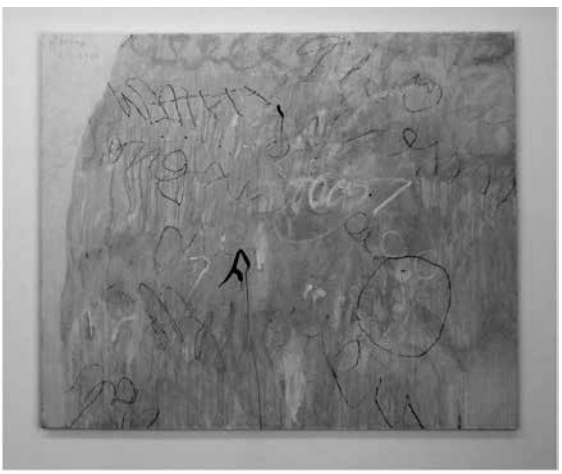


Figura 1. Nguyen Trung, *F*, 2010, acrílico y esmalte sobre lienzo, 200 x 240 cm. Galerie Quynh, HCMC.
Fuente: autor/a

Hay que señalar que aunque Nguyen Trung admire las obras de Cy Twombly o Pierre Soulages, sus pinturas no necesariamente se pueden entender bajo la óptica de la modernidad occidental. Nguyen Trung dice que "sus pinturas están enraizadas en su personal sentido del tiempo, de la tierra donde nació, y en sus intentos de revelar en la superficie lo que yace debajo." (TAYLOR, 2014: 103). Se desprende que pinturas como *F* (figura 1) muestran el conflicto entre percepciones temporales que aparece en la renovada Vietnam (HARMS, 2011). Nguyen Trung, por haber nacido en época colonial en una modesta población del delta del Mekong, se ha criado con una percepción rural del tiempo. Tradicionalmente, el tiempo se marcaba con un calendario lunar y con celebraciones rituales de las etapas en el cultivo de arroz. En el nuevo milenio, el artista pinta con deliberada lentitud. Esta serie le ha llevado unos tres años. Su pausado proceso artístico desafía los rápidos ritmos que la ciudad intenta imponer, subyugando los ritmos orgánicos de la naturaleza. Las obras de Trung no manifiestan la impulsividad gestual casi instantánea de notos expresionistas abstractos. Aquí, transparencias superpuestas multiplican la faena del pintor. Cada capa de pintura reitera la densidad temporal de la concepción del tiempo urbano, un tiempo "acelerado" donde se sobreponen actividades, sin tregua.

Por otra parte, sorprende en estas obras ver caracteres incisos en la materia pictórica. En Vietnam el vandalismo no es muy habitual y es infrecuente encontrar paredes con nombres incisos o con pintadas que no sean publicitarias. En todo caso, tanto el coleccionista Philippe Truong como el crítico de arte Arnau Puig usan el término grafiti para referirse a las marcas esgrafiadas por Nguyen Trung (TAYLOR, 2014: 109 y 115). La razón de ser de estas letras sueltas, rasgadas en la capa de pintura hasta el mismo lienzo, es una llamada de atención a la pérdida de comunidad. Los fonemas pintados suenan como las voces fragmentadas de los ciudadanos. Entre millones de habitantes, el individuo pierde la palabra. No es fácil comunicar ni hacerse oír en la muchedumbre. Por otra parte, una interpretación política vería la agresión de estos alfabetos entrecortados a la pintura como símbolo de las voces censuradas por un estado no democrático.

Figura 2. Nguyen Trung, *143*, 2010, acrílico y esmalte sobre lienzo, 160 x 120 cm. Galerie Quynh, HCMC.
Fuente: autor/a

Otra crítica que se interpreta en la serie Gris Blanco Negro aparece en los genitales garabateados en los lienzos, por ejemplo en *143* (figura 2). Trung no responde a preguntas sobre esta iconografía, alegando que prefiere que los espectadores opinen lo que quieran, aunque deja caer que son una señal de libertad (TAYLOR, 2014). Históricamente, el sexo es un gran tabú en la sociedad vietnamita, que comparte con muchas otras sociedades tradicionales una glorificación de la castidad, sobre todo de la femenina. El desarrollo de Vietnam ha incrementado la actividad sexual, especialmente entre los jóvenes. A pesar de ello, la tasa de aborto es de las más altas del mundo, entre otras razones porque no hay suficiente conocimiento sobre métodos anticonceptivos (GOODKING, 1994).

Las imágenes frías de penes y vaginas desprovistos de cuerpo son producto de un pintor cuya obra temprana estaba cargada de sensualidad. ¿Podría Nguyen Trung haberse vuelto ortodoxo y estar proponiendo una crítica al decaimiento de valores? No parece probable. Como tantos otros artistas, Trung no es un dedicado moralista, y en los círculos artísticos de su juventud, las infidelidades no eran ocultadas con mucho afán (TAYLOR, 2014).

Podría verse en estas imágenes una queja a la falta de privacidad que viven las parejas en la ciudad. Estos burdos genitales constituirían un símbolo de la urgencia sexual que se vive en hogares pequeños, compartidos con padres, hijos y más parientes, y donde hay escasas ocasiones para disfrutar con calma de la intimidad conyugal.

Sin embargo, existe un cambio social más grave que un artista inconformista debería denunciar. Se propone que estos órganos masculinos y femeninos pintados sin resquicio de pudor aluden en su crudeza a otra realidad social: al mercado del sexo. Las investigaciones de Nguyen-Vo (2008) entre otras, desvelan que el comercio del sexo se integró en la economía vietnamita desde el comienzo de la reforma económica, época en la que Nguyen Trung era un adulto mayor de cuarenta años. Nguyen-Vo teoriza que el neoliberalismo se apropió de la prostitución como incentivo para negociar contratos y acuerdos comerciales, y concluye que esta práctica es endémica (1). Aunque la prostitución no está directamente implicada con la migración del campo a la ciudad, se abusa en particular de las personas más desaventajadas, y el índice de pobreza en el campo es más alto que en la ciudad (HOANG, 2011). La prostitución en Vietnam es un tema poco tratado públicamente, pero invisibilidad no significa desconocimiento del problema. Nguyen Trung pinta genitales que se ven a través de las paredes de la ciudad. Esta visibilidad ambigua es una excelente metáfora del silencio público a la explotación humana. La sociedad sabe lo que sucede detrás de las paredes. La gran ciudad subyuga al inmigrante rural. Asia tiene un alto volumen de personas que han dejado sus pueblos de origen, las aldeas de sus antepasados, para residir en la ciudad. La experiencia de los emigrantes del campo a la ciudad les enfrenta al choque tradición y modernidad (THAO, AGERGAARD, 2012). Y la modernidad, predice Beynon (2010), subyugará a las culturas tradicionales.

Generación X: Tiffany Chung

En la Vietnam contemporánea domina la ideología de que la regeneración urbana es un cambio deseable, no una pérdida de patrimonio histórico y cultural. En sus entrevistas etnográficas, Erik Harms descubre que la gentrificación se recibe de manera positiva y sin nostalgia alguna. Harms concluye que esta perspectiva prevalente conlleva

una completa falta de sentimentalismo ante la pérdida de pequeños negocios o casas particulares. Cuando menos, el urbanismo se acepta como un mal menor, "típicamente visto como un intento de mejorar las condiciones de vida a través del desarrollo" (HARMS, 2011: 35).

Tiffany Chung (1969) es una artista de la llamada Generación X. Ha vivido su etapa formativa en Estados Unidos, adquiriendo una perspectiva sobre el urbanismo desde el país paradigmático. Tiene una establecida trayectoria internacional por sus cerebrales obras que parten de una sólida investigación sobre temas de actualidad. Su propuesta para la Bienal de Singapur del 2011 es una sutil llamada a recuperar la memoria histórica a través de la arquitectura. La obra hace una reflexión sobre los conocimientos ancestrales autóctonos, la globalización y la creación de comunidades.

Los mapas son un recurso continuado en la producción artística de Tiffany Chung. Los mapas son un instrumento de ingeniería urbana, pero no reflejan la experiencia viva de la ciudad. Su representación de la urbe es informativa, didáctica o controladora, pero vacía de presencia humana. Al contrario que Nguyen Trung, quien retrató la ciudad en toda su crudeza, Tiffany no retrata la ciudad actual, sino la que podría ser. Propone que a la hora de mapear el futuro se tengan en cuenta todos los agentes: las usuarias y los participantes del espacio urbano.

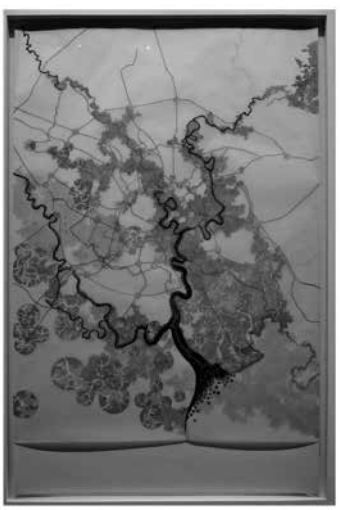


Figura 3. Tiffany Chung, *One Giant Great Flood 2050 (Una inundación enorme gigante 2050)*, 2010, rotulador de micro-pigmentos sobre papel y papel vegetal, 110 x 70 cm. Bienal de Singapur 2011. Fuente: autor/a

Una lectura positiva del futuro de Vietnam es la reducción de la pobreza, una misión que ya se va consiguiendo poco a poco. En *Una inundación enorme gigante 2050* (figura 3) se respira un futuro alegre y vibrante. Las capas del dibujo indican, con su uso de colores llamativos y diseños de la cultura pop, un consumismo de masa, fenómeno reciente en el contexto vietnamita.

El futuro, incierto por defecto, también puede traer desgracias. El título de la obra nos vaticina un futuro donde el calentamiento global causará más y peores inundaciones y desbordamientos de ríos, cosa que afecta muy severamente a Asia, el continente con más masas de agua dispersas por su territorio. Esta obra se inspira en el desbordamiento del rio Mekong en 1978, una inundación que Tiffany recuerda de cuando era niña. Este recuerdo revela un tiempo pasado, de la memoria, pero el año 2050 en el título de la obra nos proyecta hacia el futuro. Al igual que las pinturas de Nguyen Trung, las obras de Tiffany ilustran una confluencia de perspectivas de tiempo.

Figura 4. Tiffany Chung, *Stored in a Jar: Monsoon, Drowning Fish, Color of Water, and the Floating World (Almacenado en un tarro: monzón, peces ahogándose, color de agua y el mundo flotante)*, 2011-2012, metacrilato, madera, plástico, aluminio, pintura, cable de acero y alambre de cobre, dimensiones variables. Bienal de Singapur 2011.
Fuente: autor/a

La instalación colgante *Almacenado en un tarro: monzón, peces ahogándose, color de agua y el mundo flotante* (figura 4), como su nombre indica, materializa los deseos del ser humano de controlar el planeta y usurpar todo lo que da. Limpio, suburbano y meticulosamente planeado, este diaspórico "mundo flotante", con esa referencia literal a los placeres urbanos de

El espacio público prácticamente no existía en Vietnam antes de los años 1980, opina la antropóloga Mandy Thomas, quien considera que actualmente el espacio público es un lugar reclamado para trascender las restricciones oficiales y los códigos de comportamiento normativos

las estampas japonesas, es un modelo portátil de urbanismo sostenible. Esta maqueta arquitectónica se basa en diseños vernáculos y materiales característicos del sudeste asiático, desde hace siglos adaptados al clima y al entorno de origen. Pero el confort no está reñido con la sabiduría ancestral. Estas casas-barco (*houseboats*) tienen jardines flotantes, recolectores de agua de lluvia, paneles solares y tecnología punta.

Esta idílica formación de viviendas clonadas nos recuerda a los suburbios de Estados Unidos, con la diferencia de que esta urbanización flota. La flotación protege de las cada vez más frecuentes inundaciones e incluso permite cambiar el emplazamiento de las "calles". Por su parte, los diseños repetitivos de apariencia industrial, indican que escapar de la globalización y de su uniformidad ya es algo impensable. La arquitectura históricamente ha contribuido a cohesionar la identidad de un grupo. Distintas etnias de Vietnam se caracterizan por sus casas tradicionales de formatos muy variados, como puede comprobarse en el premiado museo etnológico de Hanoi (2). En la medida en la que la arquitectura se estandariza por el planeta, su función de aglutinar comunidades se debilita.

Es revelador que aunque Tiffany admira la arquitectura vernácula, no lo hace por razones sentimentales. Aunque la tradición para ella es una manera de conservar la memoria histórica, el fin último es el de mostrar que las tradiciones autóctonas nos dan útiles lecciones sobre la sostenibilidad. La obra de Tiffany propone una solución a la lucha campo-ciudad y un empleo racional de recursos. El diseño de su proposición urbanística esta sólidamente investigado, adaptando ideas de toda la región. La fabricación de la maqueta es de máxima precisión y calidad. Coexisten en esta pieza lo moderno y lo tradicional, tomando lo bueno de cada cosa y minimizando las pérdidas tanto culturales como funcionales de cada alternativa.

Generación Y: el grafiti y los espacios urbanos

El espacio público prácticamente no existía en Vietnam antes de los años 1980, opina la antropóloga Mandy Thomas, quien considera que actualmente el espacio público es un lugar reclamado para trascender las restricciones oficiales y los códigos de comportamiento normativos (THOMAS, 2001). Para la generación "milenial", el espacio urbano de HCMC se convierte en un entorno performativo donde crear nuevas alternativas artísticas. Aproximadamente la mitad de la población de Vietnam es menor de 25 años y hay pronunciadas diferencias en las perspectivas intergeneracionales. Según Thomas, la globalización no ha homogeneizado Vietnam, más bien al contrario. Las generaciones mayores desprecian la cultura popular porque la perciben como una invasión de valores occidentales superficiales. Por otro lado, los jóvenes encuentran que la tecnología está ayudando a que Vietnam salga de su aislamiento, y encuentran en los medios y en la música símbolos de libertad individual. En un país donde las manifestaciones no se permiten y se imponen restricciones en todos los ámbitos, la cultura de masas da a la juventud un sentimiento de pertenencia y de solidaridad, algo que personas de generaciones anteriores raras veces sienten, dado que se criaron en un entorno aun más controlado, con vigilancia, desconfianza y traiciones entre vecinos.

Mientras Vietnam estuvo cerrada al mundo (1976-1986), el grafiti (entendido en su manifestación pictórica o de arte urbano) era un fenómeno desconocido. Fue en el nuevo milenio cuando se descubre esta forma de creación, al parecer de forma casual. En vídeos internacionales de música hip hop, unas imágenes de fondo mostraban grafiti. De esa chispa nacen los primeros experimentos de grafiti en Hanoi,

y poco después en HCMC. Un joven apodado Linkfish, uno de los primeros grafiteros conocidos en el país, es consciente de que el grafiti en Vietnam todavía no ha encontrado su voz propia, autóctona. Curiosamente este mismo problema ya lo debatieron generaciones anteriores en relación al arte abstracto, arte acusado por algunos de ser una importación francesa irrelevante en Vietnam. Reiterando esa idea, Linkfish observa que las imágenes de grafiti que pintan sus compañeras/os no representan el entorno local. Copiando el estilo del grafiti que han visto por Internet, han copiado también la temática extranjera. Él mismo admite haber pintado rascacielos, sin haber visto uno nunca (TPG, 2006). Se percibe en su comentario cierta pesadumbre por la falta de autenticidad que nota en el grafiti de Vietnam. Ahondando en la lectura, se percibe que la preocupación del grafitero no es que las ideas se reutilicen y copien, sino que se copie iconografía foránea. Probablemente a nivel global, la generación que se crió compartiendo ficheros en red ya vive con unos paradigmas de original y copia que se han desplazado en nuevas direcciones o incluso fusionado.

Figura 5. Trane, *Sin título*, 2012, grafiti en Saigon Outcast, dimensiones desconocidas.
Fuente: Trane

Un joven que se hace llamar Trane se apropia del espacio urbano con la misma facilidad con la que se mueve por internet. En este grafiti pintado por Trane (figura 5), partes de la imagen muestran paredes de ladrillo. La obra copia su propio soporte. La pared de ladrillos, ese símbolo del urbanismo, se convierte en lo que posibilita la obra porque le da espacio, y es a la vez uno de los tema en la obra. A modo de rayos X, los ladrillos en el grafiti muestran al exterior lo que está dentro de la pared, señalando un vaivén entre lo público y lo privado. Como se ha mencionado anteriormente, investigaciones etnográficas trazan las fluctuaciones de uso del espacio urbano con fines públicos o privados. Harms, por ejemplo, ve un tira-y-afloja en el uso comercial de las aceras, donde se crea una tensión entre la intervención estatal con sus cambiantes leyes y los pequeños comerciantes que intentan llevar adelante su trabajo buscando una mayor afluencia de clientes en las aceras y en los espacios de tránsito peatonal o en moto (DRUMMOND, 2000). Esta geógrafa asimismo ha investigado el control que ejerce el gobierno sobre las apropiaciones a pequeña escala de los comercios privados a las zonas públicas. Las tácticas de las/os grafiteras/os son parecidas: se toma la calle. En occidente, este tipo de intervenciones, frecuentemente ilegales, son bien conocidas. En Vietnam el grafiti es una innovación entre los medios artísticos, y también por su elemento de desafío a la autoridad y a la presión social que genera en los individuos fuertes expectativas de comportamientos normativos en público.

Figura 6: *Saigon Outcast*, 2012.
Fuente: autor/a

Entre la generación más joven se dan otros procesos creativos. En 2012, el mismo año en que Trane inauguró la primera tienda de grafiti en Vietnam (NUALART, 2016), se erigió un local llamado Saigon Outcast (figura 6). Es una casa particular que también opera fluidamente como parque de *skateboarding* y espacio recreacional multiusos para

conciertos, mercadillos, proyecciones de cine, etc. Este lugar insólito, emplazado en un tranquilo suburbio de clase alta, lo concibieron Doan Phuong Ha y Nguyen Nguyen Linh con la aspiración de que fuese un espacio comunitario para las artes, según explica Ha en entrevista personal el 28 enero 2013. Este dúo profesional, de veintitantos años, planeó una casa hecha con contenedores de transporte, una forma de arquitectura improvisada que ellos inventaron sin saber que ya existían ejemplos en otras partes del globo. Los contenedores que les sirven de dormitorios están colocados en alto, dejando espacio debajo para sentarse a la sombra. La idea nace porque Ha se proyecta en futuro. En Vietnam, el metro cuadrado de suelo es muy caro, y los alquileres se inflan con rapidez. El terreno de Saigon Outcast es alquilado, lo que conlleva el riesgo de que en futuro el alquiler suba a cantidades inviables para los dos jóvenes. Ante esa situación, Ha concibió una casa relativamente portátil, en vez de construir una casa inamovible como se suele hacer.

Saigon Outcast creció azarosamente, sin una hoja de ruta predeterminada para organizar el espacio. La falta de plan no implica que no hubiese un objetivo a realizar. Deseaban tener un entorno abierto, libre y creativo. Esta utopía creció de forma orgánica, todo lo contrario a las calculadas urbanizaciones estudiadas por Tiffany Chung. Una vez que las grúas colocaron los contenedores de Saigon Outcast en su lugar, las decisiones sobre dónde y cómo situar el resto de cosas se tomaban de forma espontanea, según surgían las ideas o las necesidades. Se construyó el baño, Linh creó jardines zen, se fueron añadiendo muebles, etc. Adolescentes como Trane cubrieron de grafiti los muros del recinto. En el primer año de existencia de Saigon Outcast, los muros se repintaban aproximadamente cada semana, porque llegaban grafiteros de toda la zona que querían practicar. Saigon Outcast se llegó a convertir en un punto de encuentro para la comunidad grafitera, porque en el mundillo se corrió la voz sobre este lugar. Tanto por invitación como por azar, Saigon Outcast atrae también a artistas internacionales, como por ejemplo El Mac, de Los Angeles.

A pesar de este éxito colateral del establecimiento, ni Ha ni Trane consideran que Saigon Outcast ha sido instrumental para el desarrollo del grafiti en HCMC. Ambos creen que si no hubiesen tenido acceso a estos muros, los grafiteros hubiesen encontrado otros espacios donde practicar su arte y mejorar su técnica. Sin embargo, es innegable que este gran espacio, con su ingreso directo a la calle, entrada de acceso abierto (literalmente), y donde todo el mundo es bienvenido, aporta una nueva dimensión a las percepciones urbanas de la región. Es radicalmente diferente a cualquier otro sitio en HCMC, público o privado. Saigon Outcast es un proyecto en mutación constante. Se presta a la colaboración, fomenta la diversidad, no excluye a nadie y funciona como una obra de arte relacional. Cuando el local empezó a organizar eventos, se fijó la regla de que tenían que ser actividades con entrada gratuita, aunque se proponía a los asistentes que voluntariamente donasen a alguna ONG elegida por los organizadores. Este gesto refuerza los lazos comunitarios al tiempo que evita la glorificación mercantilista del patrocino comercial. No hay marcas ni logotipos invadiendo el espacio con su esponsorización propagandística. Surge una conexión personal y de afectos entre el espacio físico y el tejido social. Las grandes ciudades de Vietnam están superpobladas. Los metros cuadrados son caros y el espacio es un lujo. Ante tanta aglomeración se reducen los espacios abiertos o desaprovechados. Saigon Outcast es un sitio singular al disponer de mucho espacio abierto que no se monetiza o explota centímetro a centímetro. Aquí el espacio al aire libre, no instrumentalizado, no es privilegio de millonarios, es una consecuencia del pensamiento creativo de los creadores. Sin embargo, el diseño innovador tiene un elemento tradicional importante. Saigon Outcast muestra una característica común a toda Vietnam y otras partes de Asia: es un hogar (un espacio privado) y un lugar de trabajo (un espacio público) a la vez. Las "shophouses" (DOLING, 2015) de Asia tienen siglos de tradición, siendo tienda y casa en un misma edificio.

Conclusión

Dada la velocidad de cambio que ha conocido Vietnam desde el siglo XX hasta hoy, este artículo ha propuesto unos casos de estudio para explorar el arte contemporáneo del país, poco conocido internacionalmente. Investigaciones de las ciencias sociales y perspectivas intergeneracionales ayudan a contextualizar el entorno que afecta a los artistas locales.

Nguyen Trung es un pionero de la abstracción en Vietnam, es decir, en su juventud fue un artista subversivo. Su obra reciente cuestiona la veloz transformación social y económica que la población en general recibe con brazos abiertos. En las pinturas abstractas que ejecuta en el siglo XXI, se pueden intuir múltiples críticas a la economía explotadora de un mundo consumista, que propicia la migración campo-ciudad y la colisión entre las perspectivas de tiempo rural y urbana.

La especialista en arte de Vietnam Natalia Kraevskaia (2002) sostiene que, por regla general, los artistas

de la generación de Nguyen Trung tuvieron acceso a una mejor educación que la generación que le siguió, que nació durante la guerra de Vietnam. Muchas personas de la Generación X salieron de Vietnam en su infancia, y se criaron en otros países, como en el caso de Tiffany Chung. Lamentablemente, los artistas que se quedaron en Vietnam tuvieron una educación pobre y están muy por detrás de los escritores en sus conocimientos, añade Kraevskaia (2002), alegando que a menudo estos artistas no manifiestan intereses filosóficos y sus obras parecen carecer de un proceso de reflexión.

Tiffany Chung, como se ha visto, trabaja con avanzados procesos de investigación artística. Su generación se ve marcada por el peligro del cambio climático, entre otros problemas. Tiffany reflexiona sobre la efectividad de los modelos urbanísticos globalizantes frente a potenciales catástrofes causadas por el calentamiento global. Su utopía urbana reivindica el diseño sostenible de antiguas tradiciones del sudeste asiático y propone igualdad de espacios habitables y abiertos (casi la misma área construida como ajardinada). Añade una movilidad espacial, flotante, que posibilita emigraciones individuales, colectivas o de masa.

Finalmente, la generación milenial ha crecido en un mundo conectado y copiable, global, que les dificulta concebir una percepción del tiempo dicótoma. La fusión de los espacios público y privado y de los tiempos de trabajo y de ocio se ha normalizado ya en internet. El espacio virtual es un instrumento laboral imprescindible, así como un espacio lúdico. En el mundo físico, la frontera que separa lo urbano de lo rural queda demasiado lejos de las vidas de muchos jóvenes asiáticos, para quienes el campo, lo rural, es una geografía desconocida, incluso un paradigma incomprensible. En densas aglomeraciones urbanas, el espacio privado, *offline* u *online*, está próximo a convertirse en una reliquia del siglo XX.

NOTAS

(1) Para una visión más general de la problemática de la prostitución en Asia véase: L. BROWN (2001). *Sex Slaves: The Trafficking of Women in Asia*, Virago, Londres,

(2) Vietnam Museum of Ethnology, http://www.vme.org.vn/home/

BIBLIOGRAFIA

BACKMAN, M. (2008). *Asia Future Shock*, Palgrave MacMillan, Hampshire.

BEYNON, D. (2010). "Architecture, Identity and Cultural Sustainability in Contemporary Southeast Asian Cities". *Review of Indonesian and Malaysian Affairs*, nº 2, vol. 44, pp. 179–208.

DOLING, T. (2015). "Icons of Old Saigon: Shophouse Architecture". *Historic Vietnam*, fecha de consulta: 03/08/2016, http://www.historicvietnam.com/shophouse-architecture/

DRUMMOND, L. (2000). "Street Scenes: Practices of Public and Private Space in Urban Vietnam". *Urban Studies*, nº 12, vol. 37, pp. 2377-2391.

GOODKING, D. (1994). "Abortion in Vietnam: measurements, puzzles and concerns". *Studies in Family Planning*, nº 6, vol. 25, p. 342.

HARMS, E. (2011). *Saigon's Edge. On the Margins of Ho Chi Minh City*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

HOANG, K. K. (2011). "She's not a Low-Class Dirty Girl! Sex Work in HCMC". *Journal of Contemporary Ethnography*, nº 40, pp. 367–396.

HUYNH, B. (2005). *Vietnamese Aesthetics from 1925 Onwards* [tesis doctoral], University of Sydney, Sydney. Disponible en: http://ses.library.usyd.edu.au/handle/2123/633

KRAEVSKAIA, N. (2002). *Vietnamese Modern Art. Change Stagnation Potential Strategy*, Ponencia en Vietnamese Fine Art in the 20th Century Conference, Hanoi, 30 marzo, fecha de consulta: 30/01/2016, www.vietnamartist.com /vietnamese-modern-art-change-stagnation-potential-strategy/

MARR, R. L. (2006). "Hanoi and Ho Chi Minh City: The Long Struggle of Two Cities Recovering from Endless War" en R. Schneider-Sliwa, (ed.), *Cities in Transition: Globalization, Political Change and Urban Development*, Springer, Dordt, pp. 273–320.

NGUYEN-VO, T. H. (2008). *The Ironies of Freedom: Sex, Culture, and Neoliberal Governance in Vietnam*, University Of Washington Press, Seattle.

NUALART, C. (2016). "Vietnam's Graffiti Enters Its Teens", *The Mantle*, fecha de consulta: 08/11/2016, http://www.mantlethought.org/arts-and-culture/vietnams-graffiti-enters-its-teens

TAYLOR, N. (2014). *Nguyen Trung: a Monograph*, CUC Gallery, Hanoi.

THAO, V. T. y AGERGAARD, J. (2012). "White Cranes fly over black cranes: the longue durée of rural-urban migration in Vietnam". *Geoforum*, nº 43, pp. 1088–1098.

THOMAS, M. (2001). "Public Spaces/Public Disgraces: Crowds and the State in Contemporary Vietnam". *Sojourn Journal of Social Issues in Southeast Asia*, nº 2, vol. 16, pp. 306-317.

TPG (THE PROPELLER GROUP) (2002). *Spray It, Don't Say It!*, fecha de consulta: 11/04/2013, http://vimeo.com/23667393.

TRAN, T. N. L., NGO, Q. L. y NGUYEN, T. T. B. (2013). "Personal exposure to benzene of selected population groups and impact of commuting modes in Ho Chi Minh, Vietnam". *Environmental Pollution*, nº 175, p. 57.

EXPERIENCIAS

Reflexionando sobre el Plan Nacional de Patrimonio Industrial: experiencias y expectativas para la educación en competencias en Andalucía
Aurora Arjones Fernández / 225

AUTORA
Aurora Arjones Fernández.

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Profesora Doctora Asociada de la Universidad de Málaga.

TÍTULO
Reflexionando sobre el Plan Nacional de Patrimonio Industrial: experiencias y expectativas para la educación en competencias en Andalucía.

CORREO-E
maarjones@uma.es

RESUMEN
El Plan Nacional de Patrimonio Industrial (2011) está próximo a su revisión, reflexionamos sobre las expectativas que ofrece ante el reto de la educación en competencias que afronta el sistema educativo español. Se observa la necesidad de integrar el patrimonio industrial entre los estándares de aprendizaje de las Ciencias Sociales en las distintas etapas del proceso educativo.

PALABRAS CLAVE
Aprendizaje a través de la experiencia; Convención de Faro (2005); Plan Nacional de Patrimonio Industrial (2011); Plan Nacional de Educación y Patrimonio (2013); competencia para la conciencia y expresiones culturales.

AUTHOR
Aurora Arjones Fernández.

PROFESSIONAL AFFILIATION
Profesora Doctora Asociada de la Universidad de Málaga.

TITLE
Reflecting on the National Plan for Industrial Patrimony: experiences and expectations for skill-based education in Andalusia.

E-MAIL
maarjones@uma.es

ABSTRACT
The National Plan for Industrial Heritage is next to its revision, we offer a reflection on the expectations that this plan offers before the challenge of the education in competitions that faces the Spanish educational system. The need to integrate the industrial heritage between the standards of learning of the Social Sciences.

KEYWORDS
Learning by doing; use value; Convention of Faro (2005); National Plan for Industrial Heritage (2011); National Education and Heritage Plan (2013); competition consciousness and cultural expressions.

Fecha de envío: 22/04/2017
Fecha de aceptación: 19/10/2017

http://dx.doi.org/10.25267/Periferica.2017.i18.17

Reflexionando sobre el Plan Nacional de Patrimonio Industrial: experiencias y expectativas para la educación en competencias en Andalucía

Aurora Arjones Fernández

Introducción

Desde 2006 en el conjunto del territorio español venimos esforzándonos por educar en competencias clave, nos proponemos un aprendizaje a lo largo de toda la vida, destrezas para aprender a aprender,…; en este sentido la educación patrimonial brinda al docente de Ciencias Sociales el reto de educar para potenciar la participación activa o empoderamiento de los futuros ciudadanos con el patrimonio cultural. Progresivamente los materiales y las programaciones de aula se proponen una educación patrimonial activa, trazan estrategias para de aprendizaje activo y colaborativo desde el patrimonio cultural. En suma, la comunidad educativa a través de la competencia para la conciencia y expresiones culturales está llamada a participar en la legitimidad del patrimonio cultural (empoderamiento). Estas expectativas tienen cabida en los instrumentos de gestión del patrimonio cultura; la gestión del patrimonio cultural entendida como el conjunto de actividades que la administración coordina y ejecuta sobre el patrimonio cultural, cuando abandona el modelo ilustrado y da paso a la educación en competencias, nos permite hablar de gestión cultural participativa. Nuestra reflexión contempla la proyección de la educación en competencias, la gestión cultural participativa, en el Plan Nacional de Patrimonio Industrial y viceversa; es decir, objetivamos el patrimonio industrial en el Plan Nacional de Educación y Patrimonio. Concluimos abogando por la inclusión del patrimonio industrial en los estándares de aprendizaje de las Ciencias Sociales.

Educación en competencias en el Plan Nacional de Patrimonio Industrial (2011)

El patrimonio cultural se define como "grupo de recursos heredados del pasado con el que la gente se identifica, más allá de la propiedad de los bienes, como una reflexión y expresión de sus valores, creencias, conocimientos y tradiciones en continua evolución" (Convención de Faro, 27/X/2005).

El patrimonio industrial está formado por los bienes muebles, inmuebles y sistemas de sociabilidad relacionados con la cultura del trabajo que han sido generados por las actividades de extracción, transformación, transporte, distribución y gestión generadas en el contexto económico que se viene desarrollando a partir de la revolución industrial. Por tanto, el patrimonio industrial define un paisaje en el que se dan relaciones y procedimientos industriales, presenta unas

características arquitectónicas concretas, integra prácticas de carácter simbólico y archivos documentales de su actividad. Los elementos constitutivos del patrimonio industrial son tanto bienes inmuebles (conjuntos industriales, paisajes, sistemas y redes), bienes muebles (artefactos, utillajes, mobiliario y archivos); así como bienes inmateriales (entidades de memoria de industria) (Plan Nacional Patrimonio Industrial: 11). En suma, el patrimonio industrial integra la memoria histórica, está relacionado con los procesos de apropiación cultural que la sociedad establece con las huellas del pasado a través de la conservación de testimonios materiales e inmateriales vinculados a la memoria del trabajo y del lugar, esto es: el hecho industrial.

La contemporaneidad y la pérdida del valor de uso son dos de las características más significativas del patrimonio industrial. La protección del patrimonio industrial debe integrar la infraestructura (lugar), los medios de producción (maquinarias) y la cultura del trabajo (formas de trabajo). Buena parte de nuestro patrimonio industrial andaluz está por recuperar. Acaso en un patrimonio como el industrial que se caracteriza por su contemporaneidad y reciente pérdida del valor de uso, se hace más necesaria y rentable que en ningún otro caso, la memoria colectiva. Recuperar los testimonios sobre las formas de trabajo (cultura del trabajo), las tradiciones populares presentes en los barrios, los espacios de trabajo (arquitectura),… La protección del patrimonio industrial tiene la oportunidad de conservar la arqueología de su arquitectura así como el testimonio de sus actores. El Plan Nacional de Patrimonio Industrial (marzo 2011) sostiene la necesidad de conservar y transmitir la memoria asociada al patrimonio industrial; insiste en que el Patrimonio Industrial está relacionado con los procesos de apropiación cultural que la sociedad establece con las huellas del pasado; legitima y apuesta por las asociaciones como actores en la defensa del patrimonio industrial y previene de la pérdida de la memoria del trabajo; diagnostica intervenciones en patrimonio industrial que han vaciado de contenido estos espacios(PNPI: 2011, 3 /5). El Plan Nacional de Patrimonio Industrial nos propone los mecanismos para desarrollar iniciativas educativas que potencien el empoderamiento con el patrimonio industrial en los alumnos que hoy se educan para ejercer como ciudadanos responsables. Valoremos la modernidad del Plan Nacional de Patrimonio Industrial.

El Consejo de Europa en la Recomendación 872 de 1979 relativa a la arqueología industrial recomendaba a los ministros de los países miembros, a los que se uniría España en 1986, la elaboración de material didáctico en materia de conservación del patrimonio industrial destinado a los jóvenes. En 2003, la Carta de Nizhny Tagil para el Patrimonio Industrial (Moscú, julio 2003) afirma "6.2. Se debe producir material específico sobre el pasado industrial y su patrimonio para estudiantes de primaria y secundaria". La Carta Nizhny Tagil para el Patrimonio Industrial fue elaborada por el Comité Internacional para la Conservación del Patrimonio Industrial (TICCIH).

En España, se aprobó el Primer Plan Nacional de Patrimonio Industrial en el año 2000, este primer documento eludía la necesidad de educar en patrimonio industrial porque como todos podemos comprender, por aquellos entonces primaba inventariar y catalogar, en suma investigar sobre patrimonio industrial en España. En 2007 se publicó un monográfico sobre patrimonio industrial en la Revista Bienes Culturales donde podemos asumir que el reto por aquel entonces era "la aplicación de un correcto tratamiento a los Bienes Industriales recuperados y protegidos" (LINAREJO, 2007: 41); es decir, se estaban detectando intervenciones sobre el patrimonio industrial que resultaban ajenas a la protección y acrecentamiento de sus valores patrimonio culturales. La Carta del Bierzo del Patrimonio Industrial Minero (2007) establecía criterios de intervención pero no abordaba su transvase al aula. Este mismo año de 2007, Andalucía renovó su Ley de Patrimonio Histórico (Ley, 14/2007, de 26 de noviembre, de Patrimonio Histórico de Andalucía), como novedad dedica el título VII al Patrimonio Industrial.

El Plan Nacional de Patrimonio Industrial (2011) vigente, justifica su razón de ser, la necesidad de renovar el ya caduco Plan Nacional de Patrimonio Industrial de 2001, entre otras razones porque no se ha conseguido cumplir con el compromiso de realizar inventarios sobre patrimonio industrial que garantizaran su uso, entre los riesgos que acechan la protección y conservación del patrimonio industrial, destacaba,

- la débil percepción social e institucional acerca de los valores y significados del patrimonio industrial

- la conciliación del uso turístico del patrimonio industrial no siempre está acorde con niveles exigibles de sostenibilidad y desarrollo responsable en las estrategias de desarrollo territorial. En relación con este riesgo el Plan Nacional comenta el interés pedagógico que el patrimonio industrial suscita en escuelas y centros de enseñanza, es más anota que la visita a museos de patrimonio industrial se ha convertido en

una tarea periódica (Plan Nacional Patrimonio Industrial: 15).

En 2011 se aprobó el vigente Plan Nacional de Patrimonio Industrial, el apartado de actuaciones previstas detalla,

- la necesidad de conocer los principales lugares del Patrimonio Industrial

- fomentar el estudio de lugares productivos para conocer su historia y su importancia como testimonio de la industrialización en su territorio

- difundir la relevancia del patrimonio industrial como factor de identidad en el contexto europeo y sensibilizar a la población y a los responsables del patrimonio sobre su estudio y su preservación

- difusión de ejemplos de conservación del patrimonio industrial . En este apartado detalla "propuesta 4: difundir ejemplos de buenas prácticas en la preservación y reutilización del patrimonio industrial" (Plan Nacional de Patrimonio Industrial: 2011, 40)

- Patrimonio industrial y desarrollo local

- Plan de inversiones en el patrimonio industrial

Como hemos podido observar, la sensibilidad hacia el patrimonio industrial es desde 2001 una de las exigencias que asume la gestión del patrimonio industrial en España. No obstante, desde finales del siglo XIX los primeros ecomuseos en torno a la minería, en suma, las primeras experiencias de puesta en valor del patrimonio industrial integraban al colectivo de antiguos trabajadores o familiares a modo de voluntariado que explicaba, conservaba y dinamizaba el patrimonio cultural a partir de su experiencia. Buenos ejemplos están en Bélgica, Lusatia, Westfalia… (CARVAJAL, 2009). Desde la perspectiva de la educación patrimonial, en la revisión del vigente Plan Nacional de Patrimonio Industrial cabría esperar una batería de propuestas con la voluntad por incentivar la presencia del patrimonio industrial en los contextos educativos y programas de estudios, una apuesta decidida por la educación para la competencia en conciencia y expresiones culturales. Damos por hecho que la mayor inversión de un país es la educación de sus ciudadanos, por ello apostamos por la necesidad de desarrollar estrategias didácticas que favorezcan el uso responsable del patrimonio cultural desde el aula, experiencias para potenciar el empoderamiento con el patrimonio industrial.

Educación y Patrimonio Industrial en el Plan Nacional de Educación y Patrimonio (2013)

> "La actuación de la sociedad en relación con el Patrimonio no es la fase inicial de un proceso educativo, sino el origen del mismo. El Patrimonio no se difunde simplemente para que las personas lo conozcan; el fin de la educación patrimonial es que los ciudadanos sientan suyo ese Patrimonio, que lleguen a asumir que su identidad, en los diferentes niveles en que se configura deriva de referentes patrimoniales que explican qué somos, cómo somos, por qué hemos llegado a ser así y cómo nos relacionamos con los demás" (Plan Nacional de Educación y Patrimonio: 2011, 16)

Esta exposición de principios del Plan Nacional de Educación y Patrimonio, interpretamos el espíritu de la Convención de Faro (27/X/2005) ; y la Recomendación del Parlamento Europeo y del Consejo de 18 de diciembre de 2006 sobre las competencias clave para el aprendizaje permanente (2006/962/CE). En uno y otro documento subyace la función social del patrimonio cultural. El patrimonio cultural de forma explícita, se incluye, en la competencia para la conciencia y expresión culturales: "conocimientos, capacidades y actitudes esenciales relacionados con esta competencia: la expresión cultural precisa una conciencia de la herencia cultural a escala local, nacional y europea y de su lugar en el mundo. Abarca conocimientos básicos de las principales obras culturales, incluida la cultura popular contemporánea. Es esencial comprender la diversidad cultural y lingüística en Europa y otras regiones del mundo, al necesidad de preservarla y la importancia de los factores estéticos en la vida cotidiana" Recomendación 18/diciembre de 2006 (Diario Oficial de la Unión Europea 20/12/20106. L394/17)

Así mismo, la Recomendación contempla en el aprendizaje permanente las competencias sociales y cívicas, las define "formas de comportamiento que preparan a las personas para participar de una forma eficaz y constructiva en la vida social y profesional, especialmente en sociedades cada vez más diversificadas, y, en su caso, para resolver conflictos. Las competencias sociales y cívicas procuran la comprensión de códigos de conducta en distintas sociedades y entornos,

en este objetivo interpretamos el patrimonio cultural en la medida en que éste se identifica con las señas de identidad de una comunidad cultural. La competencia cívica prepara a las personas para participar plenamente en la vida cívica gracias al conocimiento de conceptos y estructuras sociales y políticas, y al compromiso de participación activa y democrática" Recomendación 18/diciembre de 2006 (Diario Oficial de la Unión Europea 20/12/20106. L394/16).

El pasado otoño en las Primeras Jornadas Internacionales sobre Patrimonio Industrial y Obra Pública (FUPIA) [Huelva, noviembre 2016) entre los temas de debate que se mantuvieron, saltó a la palestra la oportunidad y necesidad de introducir el patrimonio industrial en las programaciones didácticas del contexto educativo de Andalucía.

El sistema educativo en Andalucía plantea que el conocimiento tiene que ser significativo, desde la realidad, de tal forma que el alumno de secundaria pueda comprender y explicar tanto su contexto como cualquier otro desconocido. En este sentido, el patrimonio industrial ofrece estrategias educativas para afrontar la tesitura sobre la Industria en el currículo de Ciencias Sociales, Geografía (Ciclo Medio y Superior, 3º ESO y 2º Bachillerato), Historia de España (2º Bachillerato) como Historia del Arte (2º Bachillerato). La experiencia en el aula formando a futuros profesores de secundaria y mi trayectoria investigadora en gestión participativa del patrimonio cultural, me permiten afirmar que es oportuno implementar las estrategias didácticas que tienen como objetivo el empoderamiento con el patrimonio industrial en los estándares de aprendizaje de Ciencias Sociales para Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato. Todavía estamos a tiempo, de educar en actitudes de respecto y empoderamiento con el patrimonio industrial a través de las unidades didácticas sobre Sector Secundario, Desamortización y cambios agrarios en la reinado de Isabel II, Industria en España: evolución y localización…; de lo contrario el patrimonio industrial de Andalucía pasará a ser, en el mejor de los casos un recurso turístico, pero difícilmente se consolidará como un bien cultural, como señas de identidad.

La educación a través del patrimonio cultural es indispensable pero ya, desde ahora mismo, no hay lugar para una educación unidireccional sino participativa como propone el Plan de Educación y Patrimonio (Plan Nacional de Educación y Patrimonio, 2013). Tengamos presente que incluso en los centros educativos, en los distintos niveles, padres y/o alumnos tienen capacidad de participación; así como que el Plan Nacional de Educación y Patrimonio apuesta por la diversidad de agentes presentes en la educación patrimonial.

La educación del patrimonio cultural tradicionalmente ha formado parte de la Didáctica de las Ciencias Sociales, y más concretamente se integraba en el currículo de Historia e Historia del Arte porque se valoraba la educación patrimonial desde la concepción humanista. Manuel García y José Reina insisten en que el patrimonio industrial no exigen una didáctica específica ni distinta a la que se desarrolla para el patrimonio cultural en general (GARCÍA, REINA, 2016). Desde la Didáctica de la Historia del Arte en Educación Secundaria, tras evaluar una muestra significativa de la materia Complementos Disciplinares de Geografía e Historia en los programas del Master en Profesorado de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato, Formación Profesional y enseñanzas de idiomas, llamamos la atención sobre la progresiva reducción de los contenidos de uso social y educativo del patrimonio cultural. La escasa y limitada presencia del patrimonio cultural en Andalucía, por ejemplo, se reduce a propuestas curriculares como Patrimonio cultural y artístico de Andalucía para Primer Curso de Bachillerato. Los bloques de contenidos de esta materia en el marco de la comunidad autónoma de Andalucía contemplan aspectos patrimoniales tratados escasamente en los niveles educativos no universitarios y complementan la formación específica del alumnado que cursa el Bachillerato de Humanidades así como el de Ciencias Sociales. Los bloques temáticos de la materia Patrimonio cultural y artístico de Andalucía, detalla: Bloque 1.El concepto de patrimonio; Bloque 2. Culturales históricas en Andalucía; Bloque 3. Patrimonio cultural andaluz; y, Bloque 4. Protección y fomento del patrimonio cultural en Andalucía. El currículo y programación de esta materia de Patrimonio cultural y artístico de Andalucía se resolverá en el Proyecto Educativo de cada centro. El bloque 4 se propone como el idóneo para desarrollar experiencias de aprendizaje colaborativo que contribuyan para la participación activa de la ciudadanía en la gestión del patrimonio cultural.

Frente a la generalidad descrita, hay casos concretos que merecen ser reconocidos con la consideración de buenas prácticas, en este sentido destacamos la experiencia de Manuela Fernández Casildo en el *IES Alcaria de la Puebla del Rio* (Sevilla) en relación al cultivo del arroz (Fernández Casildo, 2008). Así como merece nuestro reconocimiento como ejemplo de buenas prácticas con el patrimonio industrial como hecho didáctico la experiencia del IES Huelín (Málaga) que coordina el profesor César Trujillo: "Itinerario por el barrio Huelín con alumnos y expertos en patrimonio industrial" (TRUJILLO, 2015). En 2016, el Instituto Andaluz del Patri-

monio Histórico ha puesto en marcha la iniciativa "Conoce el patrimonio de tu barrio", una estrategia pionera en la que se desarrollan estrategias para el empoderamiento con el patrimonio cultural andaluz.

Conclusión

Hoy educamos a ciudadanos, en el aula se adquieren destrezas. Por tanto, si nuestros alumnos se ofrecen competentes en conciencia y expresiones culturales, mañana participarán activamente en la gestión del patrimonio cultural que reconocen como señas de identidad; viajarán con la inquietud de conocer circunstancias culturales que les resulten exóticas y las respetaran porque valoraran que la diversidad cultural es base de entendimiento entre culturas; adquirirán el compromiso profesional de ejercer como Conservadores del Patrimonio Cultural, … La educación para la que trabajamos hoy nos permite hacer del patrimonio cultural el aliado para la paz y el entendimiento de las culturas. Pero el patrimonio cultural hay que experimentarlo de lo contrario nuestros alumnos no diferenciaran el respeto y las actitudes que exige la Chimenea Industrial de la Colonia de Santa Inés (Málaga) del comportamiento que corresponde a la hora de contemplar un anuncio de dimensiones monumentales en una valla publicitaria.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (2016). Jornadas Europeas de Patrimonio 2016. Patrimonio y comunidades. (última consulta:1/10/2016) [http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/patrimonio/mc/eupa/2016/presentacion.html]

AA.VV. (2006). Recomendación del Parlamento Europeo y del Consejo de 18 de diciembre de 2006 sobre las competencias clave para el aprendizaje permanente (2006/962/CE) Diario Oficial de la Unión Europea de 30/12/2006, L 394/10- L394/18 (última consulta: 3/09/2016) [http://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/PDF/?uri=CELEX:32006H0962&from=ES]

AA.VV. (2013). Plan Nacional de Educación y Patrimonio. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (PNEP), p. 10 (Consultado: 23/12/2015) [http://ipce.mcu.es/conservacion/planesnacionales/educacion.html]

ARJONES FERNÁNDEZ, A. (2015). "Apuntes para un Manual de buenas prácticas para la participación ciudadanía en la gestión del patrimonio cultural en Andalucía". *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, nº16, pp. 45-50.

ARJONES FERNANDEZ, A. (2010). "El Patrimonio industrial de Málaga". *Periódico Sur*, 22 de febrero de 2010. (última consulta: 3/03/2016) [http://www.diariosur.es/v/20100222/opinion/patrimonio-industrial-malaga-20100222.html]

ARJONES FERNÁNDEZ, A., (coord.) (2009*). Jornadas de debate. La participación activa de nuestros mayores en la puesta en valor del patrimonio industrial de Málaga (28-29 de septiembre de 2009) (CD) Memoria de actividades del Centro para la Participación Activa de las Personas Mayores Málaga Perchel*, Delegación de la Consejería para la Igualdad de la Junta de Andalucía en Málaga, 2009.

ARJONES FERNANDEZ, A. (2009). *Programación didáctica de patrimonio cultural industrial para educación de adultos* (última consulta: 4/11/2015) [http://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/10639/Programaci%c3%b3n%20patrimonio%20cultural%20industrial%20en%20educaci%c3%b3n%20de%20adultos.pdf?sequence=1]

CARVAJAL, D.J. (2009). *Los proyectos de valoración del patrimonio en los espacios mineros del carbón a nivel europeo en Segundo Congreso Internacional sobre Geología y Minería en la ordenación del territorio y en el desarrollo*, Utrillas (última consulta: 2/02/2016) [http://www.sedpgym.es/descargas/libros_actas/UTRILLAS_2009/02.UTRILLAS.pdf]

CUENCA LÓPEZ, J.M.; MARTÍN-CÁCERES, M.J.; *et al*. (2014). "La educación patrimonial en las instituciones patrimoniales españolas. Situación actual y perspectivas de futuro". *Clio. History and History teaching*, nº 40 (última consulta: 3/07/2015) http://clio.rediris.es/n40/articulos/mono/MonCuencaetal2014.pdf]

ESTEFANÍA LERA, J.L. (2011). "La participación en la formación y la práctica docente". *CEE. Participación Educativa*, nº16, pp. 133-144 (última consulta: 20/09/2016) [http://www.mecd.gob.es/revista-cee/pdf/n16-estefania-lera.pdf]

FONTAL-MERILLAS, O. (2003). *La educación patrimonial. Teoría y práctica en el aula, el museo e internet*, Ediciones Trea, Gijón.

FONTAL, O. "El patrimonio a través de la educación artística en la etapa de primaria". *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 28 (1), pp. 105-120.

GUERRERO VALDEBENITO, R. M. (2012). "Patrimonio cultural mundial, territorio y construcción de ciudadanía. Construcción y apropiación social del patrimonio cultural de la ciudad de Valparaiso-Chile". *Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, volumen XVI, nº

388 (última consulta: 10/09/2016) [http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-388.htm]

International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage (última consulta: 27/1/2017) [http://ticcih.es/?doing_wp_cron=1486108386.1676030158996582031250]

Orientaciones para la impartición de la materia Patrimonio cultural y artístico de Andalucía en Primer curso de Bachillerato en Instrucciones de 9 de mayo de 2015, de la Secretaria General de Educación de la Consejería de Educación, Cultural y Deporte, sobre la Ordenación Educativa y la Evaluación del alumnado de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato y otros estudios consideraciones generales para el curso 2015-2016 (última consulta:20/01/2016) [http://www.adideandalucia.es/normas/instruc/Instruc-9mayo2015SecBach1516.pdf]

LOE: Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. BOE nº106, de 4 de mayo de 2006, pp. 17158-17270.

LOMCE: Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la Mejora de la Calidad Educativa. BOE nº295, de 10 de diciembre de 2013, pp. 97858-97921

MARTÍNEZ YÁÑEZ, C. (2010). Reseña bibliográfica a *Council of Europe: Heritage and Beyond,* Council of Europe Publishing, Strasbourg, 2009, en *Revista E-Rph,* nº6, (última consulta:15/09/2016) [http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero6/reseniabibliografica/resenia1/articulo2.php]

Orden ECD/1361/2015, de 3 de julio, por la que se establece el currículo de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato para el ámbito de gestión del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, y se regula su implantación, así como la evaluación continua y determinados aspectos organizativos de las etapas. BOE. Legislación consolidada.

PAÑO YAÑEZ, P. (2012). "Gestión del patrimonio cultural y participación ciudadana". *Treballs d' Arqueologia*, nº 18, p. 113.

Plan Nacional de Patrimonio Industrial (2011). Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (última consulta: 23/12/2015) [http://ipce.mcu.es/pdfs/PN_PATRIMONIO_INDUSTRIAL.pdf]

Plan Nacional de Educación y Patrimonio (2013) Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (PNEP), (2013) (Consultado: 23/12/2015) [http://ipce.mcu.es/conservacion/planesnacionales/educacion.html]

DE PUBLICACIÓN

1. *Periférica* admite trabajos originales redactados en castellano, inglés o francés que se atengan a la línea editorial de la revista expuesta en la presentación. Los originales se presentarán impresos en DIN A4, por una sola cara, a doble espacio, letra Garamond, cuerpo 12. Se deberá enviar una copia en papel y en soporte digital (en entorno Mac o PC) a la atención de Antonio Javier González Rueda (Comisionado del II Plan Estratégico de la Universidad de Cádiz. Delegación del Rector para el Desarrollo Estratégico. Universidad de Cádiz. Rectorado. Calle Ancha, nº 16. 11.001- Cádiz. España, indicando que es para su publicación en la revista *Periférica*. Para cualquier duda, enviar un correo a la siguiente dirección: antonio.gonzalez@uca.es

2. En la primera página del artículo figurarán los nombres de los autores y su filiación profesional completa. Asimismo, deberán facilitar su dirección oficial completa, junto con su correo electrónico. Cada artículo deberá tener, igualmente, un breve resumen en castellano e inglés, el título del artículo traducido al inglés, una serie de palabras claves también en los dos idiomas y la fecha de envío del trabajo.

3. Se deberá indicar con claridad a lo largo del texto la colocación de cuadros, fotografías e ilustraciones. Todas las imágenes se adjuntarán en formato digital con calidad para ser reproducidas e irán identificadas con sus correspondientes pies. La revista *Periférica* entiende que los autores tienen los derechos pertinentes para la publicación de las imágenes que proporcionan.

4. *Periférica* tiene por objetivo publicar dos tipos de artículos. Los trabajos encuadrados en la sección Temas serán encargados a especialistas en temas monográficos. Los trabajos presentados a la sección de Ópera Prima –de convocatoria abierta– han de ser propuestas originales, por lo que aquellos artículos recibidos que estén en proceso de aprobación por parte de otra revista serán rechazados. Los artículos presentados a Ópera Prima serán sometidos al sistema de evaluación externa por pares siguiendo un modelo normalizado. Los autores serán informados de la evaluación por los responsables de la revista. La revista no está obligada a devolver los originales, ya sean los trabajos admitidos o rechazados para su publicación.

5. *Periférica* se publica con una licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObra-Derivada 2.5 de Creative Commons, cuyo texto completo se puede consultar en creativecommons.org por lo que se permite la copia, distribución y comunicación pública de los trabajos siempre y cuando se cite al autor del texto y a *Periférica*, pero no se pueden hacer usos comerciales ni obra derivada. Los contenidos de la revista se encontrarán a libre disposición en formato digital de manera simultánea a su publicación en formato papel.

NORMAS

DE EDICIÓN

1. Las notas bibliográficas se colocarán al final del texto siguiendo el siguiente modelo abreviado: apellidos del autor en mayúsculas, coma, inicial del nombre en mayúscula, punto, año de la publicación entre paréntesis, dos puntos, y páginas de donde se toma la cita. En el cuerpo de texto las llamadas a las notas deberán ir con números y entre paréntesis.

2. Tras las notas, se desarrollará la bibliografía citada, siguiendo los siguientes modelos:

• Citas de libros: apellidos e inicial del autor en mayúsculas, punto, año entre paréntesis, dos puntos, título del libro en cursiva, coma, ciudad de publicación, coma, editorial y páginas citadas precedidas de la abreviatura págs.

Ejemplo: COHEN, A. (1984): *Herbert Bayer*, Cambridge, MIT Press, págs. 40-41.

• Citas de artículos: apellidos e inicial del autor en mayúsculas, punto, año entre paréntesis, dos puntos, título del artículo entre comillas, punto, nombre de la revista en cursiva, número del volumen precedido por la abreviatura nº, coma y páginas del artículo precedidas de la abreviatura págs.

Ejemplo: COLL, C. (2004): «Psicología de la educación y prácticas educativas mediadas por las tecnologías de la información y la comunicación». *Sinéctica*, nº 25, págs. 1-25.

• Citas de trabajos en obras de conjunto: apellidos e inicial del autor en mayúsculas, punto, año entre paréntesis, dos puntos, título del capítulo entre comillas, seguido de la palabra en, nombre del editor con la inicial del nombre seguida de los apellidos en minúscula, (ed.), título del volumen en cursiva, coma, ciudad de publicación, coma, editorial y páginas del capítulo precedidas de la abreviatura págs.

Ejemplo: COLL, C. (2004): «Psicología de la educación y prácticas educativas mediadas por las tecnologías de la información y la comunicación» en C. López (ed.), *La enseñanza*, Madrid, Alianza, págs. 1-25.

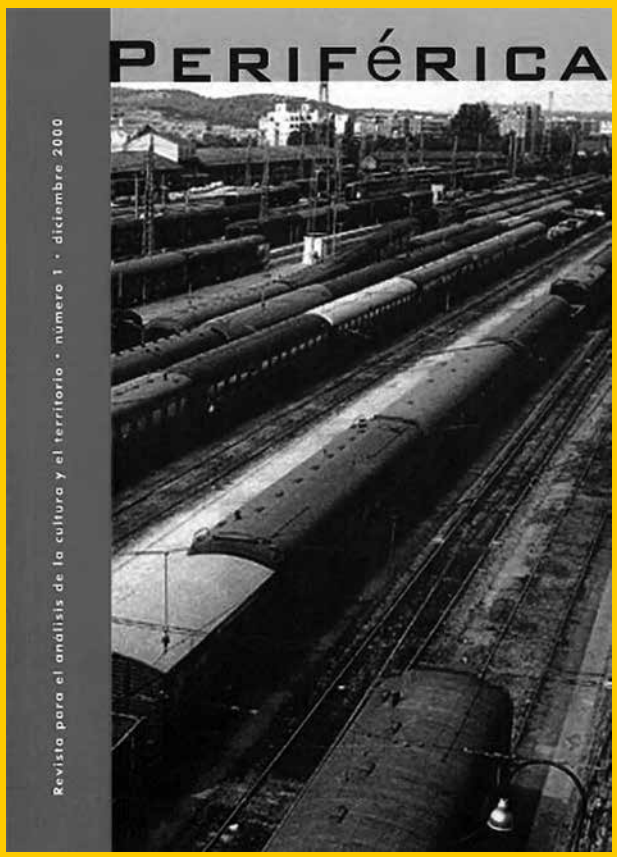
• Citas de documentos electrónicos: apellidos e inicial del autor en mayúsculas, punto, año entre paréntesis, dos puntos, título del trabajo en cursiva, ciudad de publicación, editorial –si la hubiera–, fecha de consulta, url.

Ejemplo: TRÉNEL, M. (2004): *Measuring the quality of online deliberation. Coding scheme 2.4* [en línea], Berlín, Social Research Center, fecha de consulta: 06/06/2005, http://www.wz-berlin.de/quod_2_4.pdf

NÚMEROS PUBLICADOS

Nº 1

DICIEMBRE 2000



EDITORIAL

TEMAS

• Crónicas del futuro imperfecto. *Fernando de la Riva.*
• Entrando en el nuevo milenio. *Mikel Extebarría Etxeita.*
• Empresa y gestión cultural. Una pareja de hecho. *Roberto Gómez de la Iglesia.*
• El paso del academicismo a la cultura de masas. Los museos se van a la calle. *Juan Carlos Rico.*
• La función de los agentes culturales. Nuevos escenarios para la reflexión. *Alfons Martinell Sempere.*

EXPERIENCIAS

• Mi experiencia al frente de la Galería del Museo Cruz Herrera. *Manuel Alés Gómez.*
• Contando un sueño. *Juan María García Campal.*
• El Centro Municipal del Patrimonio Histórico de El Puerto de Santa María. *Mercedes García Pazos.*
• El caso de la Comarca de Sierra Morena Occidental. *Antonio F. Tristancho.*
• La Gestión Cultural a través de un Centro Cívico. *Mª Isabel Sagrera Pérez.*
• La experiencia discográfica y editorial de Acuarela. *Jesús Llorente Sanjuán.*
• Jimena de la Frontera, de lo único a lo auténtico. *Ildefonso S. Gómez Ramos.*
• La segunda época de la revista Caleta. *José Manuel García Gil.*
• La escena alternativa de los editores independientes. *Uberto Stabile.*

RESEÑAS DE LIBROS

• Cultura y ciudad, de Iñaki López de Aguileta.
• Sueño e Identidades, de W. AA.
• Guía Profesional del Jazz en España, de Fundación Autor y Cuadernos de Jazz.
• Los Centros Cívicos ante el nuevo milenio, de Roberto San Salvador y otros.
• Informe SGAE sobre hábitos de consumo cultural, de Fundación Autor.
• Montaje de Exposiciones, de Juan Carlos Rico.
• Gestión, producción y marketing teatral, de Teresa Valentín y Grego Navarro.
• La industria de la cultura y el ocio en España, de María Isabel García García y otros.
• Patrimonio etnológico del Instituto Andaluz, de Patrimonio Histórico.
• Nuevos espacios para la cultura en Europa, de Enric Franch.

RESEÑAS DE REVISTAS

• Banda Aparte. Clarín.

RESEÑAS DE WEBS

• Centro de Documentación Musical de Andalucía. Hangar. Reseñas de asociaciones
• CRAC, Centro de Recursos para la Asociaciones de Cádiz y Bahía.
• GECA, Asociación de Gestores Culturales de Andalucía.
• JAMBA, Asociación de Jazz

Nº 2

DICIEMBRE 2001

EDITORIAL

TEMAS

• Más promesas y menos obras... Por unas políticas culturales preformativas. *Eduard Miralles.*
• Los otros. *David Hernández Montesinos.*
• Planificar y evaluar: dos fases indisociables de la gestión cultural. *Lluis Bonet.*
• Las Casas de Cultura. Equipamientos Culturales de Proximidad en España en el Siglo XX. *Chus Cantero*

EXPERIENCIAS

• 16 años en la ruta del rock'n'roll. *Ignacio Juliá.*
• 10 años de Extensión Universitaria en la Universitat Jaume I. *Angels López Sierra y Albert López Monfort.*
• Histórico Municipal de Villamartín: un museo comarcal para el siglo XXI. *José María Gutiérrez López.*
• La Universidad Trashumante (Argentina). *Tato Iglesias.*
• La Red de Promotores Culturales de Latinoamérica y el Caribe. *Octavio Arbeláez Tobón.*
• QUAM: Quincena de Arte de Montesquieu. *Anna Palomo.*
• Frontera Sur: un proyecto colectivo al filo del milenio. *Alejandro Luque.*

RESEÑAS DE LIBROS

• Almanaque. Franquismo Pop, de Reservoir Books.
• Los proyectos, de Carlos Paredes y Fernando de la Riva.
• Perico "el del Lunar", de José Manuel Gamboa.
• Coerción. Por qué hacemos caso a lo que nos dicen, de Douglas Rushkoff.
• Libertad de exposición, de Francisco Calvo Serraller.
• Movimientos artísticos desde 1945, de Edward Lucie-Smith.
• Gestión de Proyectos Culturales, de W. AA.
• Mi vida en el arte, de Konstantin Stanislavski.
• ¿Nuevas dramaturgias?, de María José Ragué-Arias.
• Bendita locura, de José Ángel González Balsa.
• Y yo caí... enamorado de la moda juvenil, de Carlos José Ríos.
• Apocalipse Show, de Raúl Rodríguez Ferrándiz.
• De la Historieta y su uso (1873-2000), de Jesús Cuadrado.

RESEÑAS DE REVISTAS

• Cuadernos de Jazz y Más Jazz. Yellow Kid. PH.

RESEÑAS DE WEBS

• Clubcultura.com. Galería Milagros L. Delicado. W3art.

RESEÑAS DE ASOCIACIONES

• Associació de Professionals de la Gestió Cultural de Catalunya.
• Federación Andaluza de Teatro Aficionado.
• ERA. Laboratorio de Arqueología Experimental.

Nº 3

DICIEMBRE 2002

EDITORIAL

IDEAS

• Alineación y ensimismamiento. *José María Parreño.*
• Poder cultural. Poder local. *Consejo Científico Revista PERIFÉRICA.*

TEMAS

• Se acabó la diversión. La cultura crea y sostiene ciudadanía. *Toni Puig.*
• La gestión del intercambio en las artes. Una revisión de las principales aportaciones. *Manuel Cuadrado*.
• Retos del patrimonio en el siglo XXI: Gestión creativa y desarrollo territorial. *Jordi Padró y Manel Miró.*
• Culture et économie. *Xavier Greffe.*
• Manuel Alés, In memoriam: Mi experiencia al frente de la Galería del Museo Cruz Herrera.

EXPERIENCIAS

• La actividad de la FEMP en el campo de la cultura local. *Yolanda Barcina.*
• Una década de extensión cultural. *Pablo Sanpedro.*
• Festival Internacional Espárrago. *Francis Cuberos.*
• Hay otros festivales pero están en éste. *Pepe Colubi.*
• En la encrucijada de dos siglos y milenios. *Lecsy Tejeda.*
• El Aula de Literatura José Cadalso. *Juan G. Macías.*
• La aventura de leer. *Elisenda Figueras.*
• Por el camino del Arte hacia el placer de leer. *Mayra Navarro.*
• Une expérience culture et économie: Saint-Malo. *Loïc Fremont.*
• Centro Andaluz de Documentación e Información Cinematográfica. *Federación Andaluza de Cine-Clubs.*
• El nuevo papel de la cultura en la definición de objetivos y estrategias en las ciudades. *Casto Sánchez.*
• La música en el Cádiz de los 60. *José María Santamaría.*

RESEÑAS DE LIBROS

• Del amanecer a la decadencia, de Jacques Barzun.
• Público y privado en la gestión cultural, de Roberto Gómez de la Iglesia.
• The Penguin Guide to Jazz on CD, de Rochard Cook y Brian Morton.
• Loops. Una historia de la música electrónica, de Javier Blánquez y Omar Morera.
• La regulación de la red, de Santiago Muñoz Machado.
• Gestión del patrimonio cultural, de Josep Ballart y Jordi Juan i Tresseras.
• Diseño y elaboración de proyectos de cooperación cultural, de Alfons Martinell Sempere.
• Visiones del sector cultural en Centroamérica, de W. AA.
• El consumo de servicios culturales, de Manuel Cuadrado García y Gloria Berenguer Contri.
• André Malraux, una vida, de Olivier Todd.
• L'emploi culturel a l'age numérique, de Xavier Greffe.

RESEÑAS DE REVISTAS

• Rock de Lux. Letras Libres. Ubi Sunt?

RESEÑAS DE WEBS

• Galería Benot. Gestión Cultural.org.

RESEÑAS DE ASOCIACIONES Y EMPRESAS

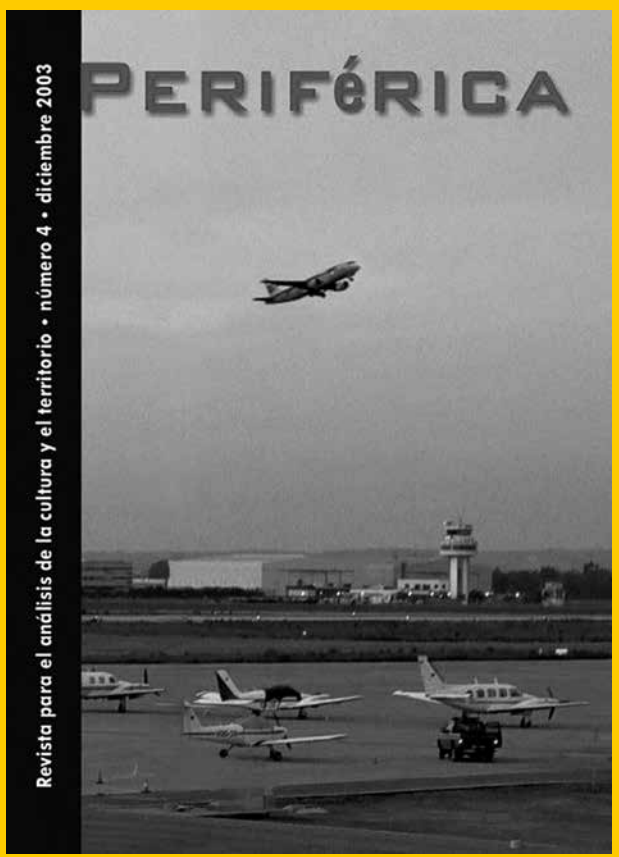
• Oikós. Xabide. GESCCAN. AGCEX.

DOCUMENTOS

• Pautas para la cooperación institucional en materia de cultura. Comisión de Cultura de la FEMP.

Nº 4

DICIEMBRE 2003



EDITORIAL

IDEAS

• Cultura y política: algunas leyes (de Murphy). *Lalia González-Santiago.*

TEMAS

• Obra Social/Cultural. Historia y desarrollo. Cajas de Ahorro de Andalucía. *Chus Cantero.*
• Museos y Centros de Arte Contemporáneo en España. Paradoja y contenido. *Manuel Caballero.*
• ¿Es posible evaluar la política cultural? Albert de Gregorio.
• Marketing y Cultura: dos campos aprendiendo a convivir. *Ximena Varela.*
• Ciudad Bahía, entre la entelequia y la pragmática. *Esteban Ruiz.*
• Avelino Hernández, In memoriam. *Francisco Gómez.*

EXPERIENCIAS

• La Guía de estándares de los equipamientos culturales en España. *Pilar Aldanondo.*
• Museo "El Dique". *José María Molina.*
• Que 20 años no es nada... (una experiencia para la promoción del teatro andaluz). *Manolo Pérez.*
• Green Ufos. Una breve historia. *Rafael López.*
• Gijón es una fiesta. *Rafael Marín.*
• La recuperación del legado de la Tía Norica de Cádiz: veinte años después (1984-2004). *Désirée Ortega.*
• Zemos 98: Proyectando desde el suelo (tercera parte). *Pedro Jiménez.*
• Rehabilitación del antiguo Cabildo para Biblioteca Pública de Sanlúcar. *Rafael González.*
• Bibliópolis: el nacimiento de una editorial independiente. *Luis G. Prado.*
• Interpretar patrimonio con teatro. *Pedro J. González.*
• Simplemente Javier. *Alejandro Pérez.*

RESEÑAS DE LIBROS

• La financiación de la cultura y de las artes, de E. Harvey.
• Comunicación y cultura en la era digital, de Enrique Bustamante.
• Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación, de Enrique Bustamante.
• Creación colectiva, de David Casacuberta.
• La distribución de música en Internet, de A. Rebollo.
• Industrias culturales, de H. Schargorodsky.
• La función social del patrimonio histórico, de J. García y M. Poyato.
• Términos críticos de sociología de la cultura, de C. Altamirano.

RESEÑAS DE REVISTAS

• Parabólica. Cuadernos de Economía de la Cultura.

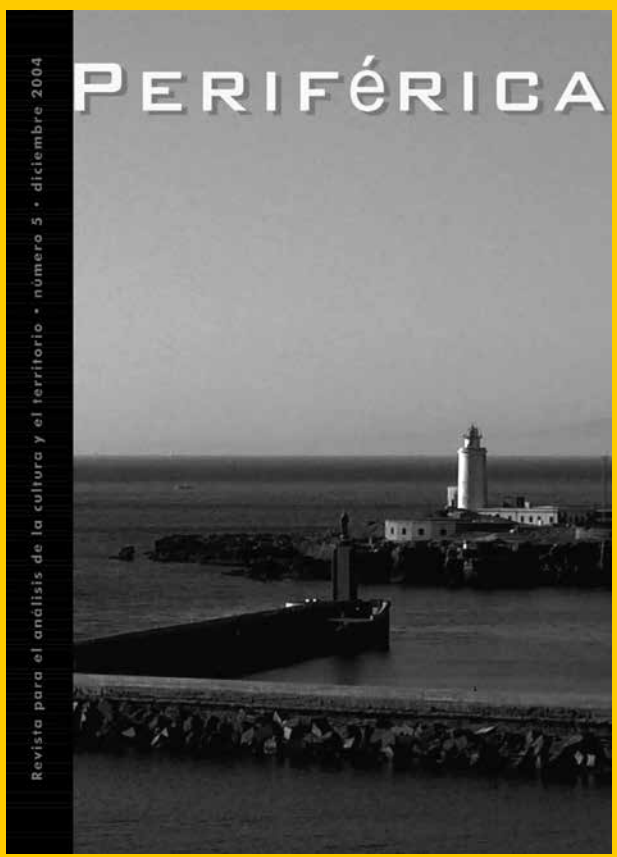
RESEÑAS DE WEBS

• On the move. Acronim. Arteguias. Ars Virtual. Festivales.

PORTAFOLIO

• Dibujos de José Pérez Olivares.

Nº 5
DICIEMBRE 2004



EDITORIAL

In memoriam: Eduard Delgado. *José Luis Ben Andrés.*

IDEAS

• Mens sana in corpore tullido. *Oriol Rossell.*
• A la búsqueda de un público. *José Manuel Benítez Ariza.*
• Una lectura del Quijote. *Eduard Miralles.*

TEMAS

• Unas notas sobre la gestión de la cultura y la innovación cultural. *José Luis González Quirós.*
• La protección del Patrimonio a través del porcentaje cultural. *Luis Miguel Arroyo Yanes.*
• La excepción cultural francesa: estereotipo, confusiones, estrategias. *Ferdinand Richard.*
• Aspectos genéricos y conceptuales sobre Planificación Estratégica y Gestión Cultural. *Ángel Mestres.*

EXPERIENCIAS

• Patrimonio Cultural Universitario. *María Marco Such.*
• La Méthode des nouveaux commanditaires. *Cècile Bourne.*
• Houston Party Records. *Jaime Hernández.*
• La Cámara Oscura de la Torre Tavira. *Equipo Torre Tavira.*
• Centro de Exposiciones y Estudios de las Colonizaciones de Guadalcacín. *Julián Oslé Muñoz.*
• Neilson Gallery en Grazalema. *Jack Neilson.*
• Primer año académico del Máster en Gestión Cultural de las Universidades de Granada y Sevilla. *Víctor Fernández Salinas y Rafael López Guzmán.*
• Un sistema normalizado de indicadores de gestión aplicable a los Ayuntamientos andaluces. *Antonio M. López Hernández, Andrés Navarro Galera y David Ortiz Rodríguez.*
• La Escuela de Cine de Puerto Real. *José Manuel Tenorio Mariscal.*
• Políticas Culturales Municipales en Carmona. *Carlos Romero Moragas.*
• Cádiz.Doc, Documentales en Red. *Cádiz.Doc.*
• El Museo Taurino de la Diputación de Valencia. *Francesc Cabañés Martínez.*
• Paralelo 36. *Zap producciones.*

RESEÑAS DE LIBROS

• Repensar la cultura, de José Luis González Quirós.
• Gestión de Salas y espacios escénicos, de Miguel Ángel Pérez Martín.
• Cultura y Televisión, de Francisco Rodríguez Pastoriza.
• Casos de Turismo Cultural, de Josep Font Sentias.
• Gestión del Marketing Social, de Antonio Leal Jiménez.
• Diseño y evaluación de Proyectos Culturales, de David Roselló Cerezuela.
• Marketing Cultural, de María José Quero Gervilla.

RESEÑAS DE REVISTAS

• Cultura Moderna. La vaca de muchos colores. Ajoblanco. Reseña. Revista de Historia de El Puerto.

RESEÑAS DE ASOCIACIONES

• Centro de Documentación Audiovisual de Jerez.

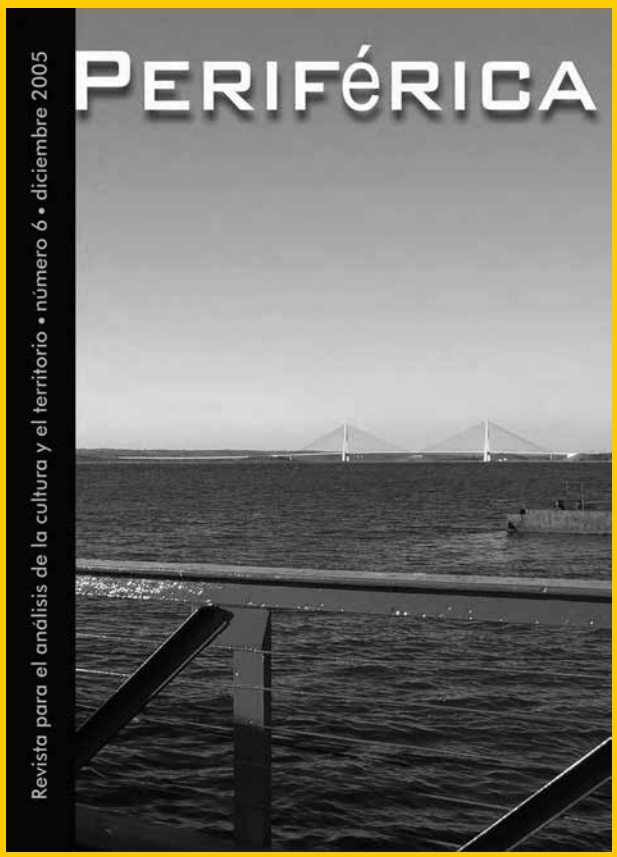
DOCUMENTOS

• Agenda 21 de la Cultura. Vigía: Observatorio Cultural de la Provincia de Cádiz. *José Luis Ben Andrés.*

PORTAFOLIOS

• Dibujos de Fritz (Ricardo Olivera).

Nº 6
DICIEMBRE 2005



EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

• Entrevista a Bertrand Tavernier. El País Semanal.
• Roberto Bolaño. Ed. Anagrama.

IDEAS

• La gestión de las ruinas. *Antonio Orejudo.*
• Los deberes de la Cultura. *Elena Angulo Aramburu.*

TEMAS

• El Ministerio de Cultura y la política cultural en Francia. *Enmanuel Négrier.*
• La gestión cultural en el espacio europeo de educación superior. *Antonio Ariño.*
• Las misiones pedagógicas. *Felipe Barbosa Illescas.*
• Cultura y nuevas tecnologías: ¿Hacia unas políticas e-culturales? *Santi Martínez Illa y Roser Mendoza.*
• Equipamientos culturales de proximidad en España en el siglo XX. Los Teleclubs. *Chus Cantero.*
• La cultura comprometida: los derechos y deberes culturales. *Annamari Laaksonen.*

EXPERIENCIAS

• Proyecto UNÍA, arte y pensamiento. *Isabel Ojeda.*
• ¿Quién necesita a Mozart? *Jorge Portillo.*
• Nueva algarabía. *Juan José Sánchez Sandoval.*
• El trabajo del comisario de exposiciones. *Juan Ramón Barbancho.*
• La situación de los intercambios culturales en el Mediterráneo Occidental. *Ferdinand Richard.*
• La costumbre de leer. *Fernando Domínguez Bellido, Josefa Parra Ramos y Ricardo Rodríguez Gómez.*
• Freek. *Tali Carreto.*
• Experiencias educativas a partir de la palabra poética. *Miguel Ángel García Argüez.*
• En un banco del jardín. *Rocío Guijallo Millón.*
• Balance de resultados del proyecto Cultur*At. *Julián Jiménez López.*
• El Club de lectura de la Biblioteca Pública Provincial de Cádiz. *Mª José Vaquero Vilas.*
• El caso del Aula Gerión en Sanlúcar de Barrameda. *Ana Gómez Díaz- Franzón.*

RESEÑAS DE LIBROS

• La Red es de todos, de Víctor Marí Sáez.
• Funky Business, de Jonas Ridderstrale y Kjell Nordström.
• Crónicas, de Bob Dylan.
• Free Culture, de Lawrwnce Lessig.
• Manual de Economía, de Cultura de Ruth Towse.
• El Proceso Cultural, de Joaquín Herrera Flores.
• Se acabó la diversión, de Ton i Puig.
• Industrias culturales y desarrollo sustentable, de W. AA.
• La cultura en la era de la incertidumbre, de Ferrán Mascarell.

RESEÑAS DE REVISTAS

• Cultura Moderna

DOCUMENTOS

• Declaración de Madrid. Encuentro Mundial de Ministros de Cultura a favor de la diversidad cultural.

PORTFOLIO

• Dibujos de Manuel Rey Piulestán.

Nº 7

DICIEMBRE 2006

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

• El mercado influye...
• Durante este verano...

IDEAS

• Patrimonio histórico y turismo: un binomio positivo pero insuficiente. *Javier Maldonado Rosso.*
• El Flamenco: un patrimonio patrimonializado. *Enrique Linera.*

TEMAS

• Una ley en discordia. *Blas Fernández.*
• Propiedad intelectual y sociedad de la información. *José Justo Megías.*
• Nociones básicas en materia de propiedad intelectual. *Mª Paz Sánchez González.*
• Revistas culturales gratuítas. *Pedro M. Geraldía Sánchez.*
• La cultura comprometida: los derechos y deberes culturales. *Annamari Laaksonen.*
• Una introducción a la convención UNESCO sobre la diversidad cultural. *Luis Miguel Arroyo Yanes.*
• Medir la cultura: una tarea inacabada. *Salvador Carrasco Arroyo.*
• Nueva legislación y nuevas formas de organización en los museos de Andalucía. *Victoria Usero Piernas*

EXPERIENCIAS

• ATALAYA, Observatorio universitario andaluz de la cultura. *Enrique del Álamo Núñez.*
• El papel cultural de las librerías. *Pere Duch.*
• Breve visión del asociacionismo universitario: el caso de Ubi Sunt? *Santiago Moreno Tello.*
• La cooperación cultural en mi punto de mira. *Ángeles Peña.*
• Cultura participativa: la experiencia del Círculo de Bellas Artes de Ciudad Real como Consejo Sectorial de Asociaciones Culturales. *Alberto Muñoz Arenas.*
• El club de lectura de la Universidad de Cádiz. *José Fernando Piñeiro Área.*
• Jornadas de Danza en la Universidad de Cádiz. *Carmen Padilla Moledo.*
• La FábriKa: Cultura autogestíonada. *La Asamblea de La FábriKa.*
• Música instantánea. *Willy Sánchez de Cos.*
• Y van para treinta años: Renacimiento, una editorial "literaria". *José Manuel Benítez Ariza.*
• Cambalache Jazz Club: los primeros 20 años. *José Luis García.*
• Proyecto HUMAN: el valor de las Humanidades. *Joaquín Moreno, Alejandra Brome, Javier Grimaldi.*

RESEÑAS DE LIBROS

• Casos de turismo cultural, de Josep Font Sentias (Coord.)
• El proyecto Benzú, de José Ramos Muñoz.
• El Flamenco en Cádiz, de Catalina León Benítez.
• El periodismo cultural, de Francisco Pastoriza Rodríguez.
• Marketing del patrimonio cultural, de Carmen Camarero y María José Garrido.
• Cuadernos de Investigación de Vigía, de la Fundación Provincial de Cultura de Cádiz.
• El Templo del Saber, de José Luis González Quirós.
• Re-imagina!, de Thomas J. Peters.

RESEÑAS DE REVISTAS

• Ábaco. Pensar Iberoamérica.

RESEÑAS DE ASOCIACIONES

• Asociación Qultura. Asociación Bahía de Puerto Real.

RESEÑAS DE AUDIOVISUALES

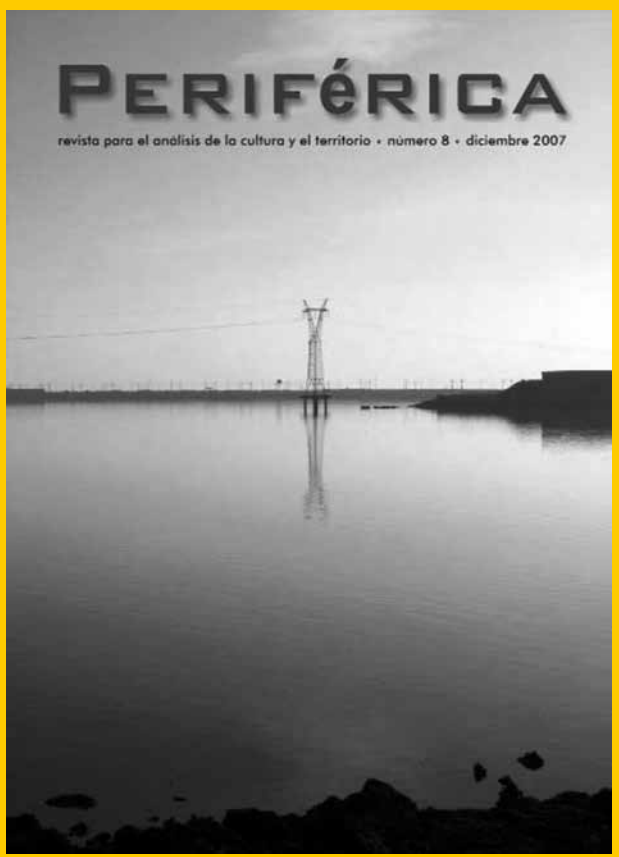
• Cambalache Jazz Club.

DOCUMENTOS

• Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales.

Nº 8

DICIEMBRE 2007



EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

• Pocos parecen advertir...
• Los museos deben...

IDEAS

• Una ciudadanía responsable en el contexto de la globalización. *Jacinto M. Porro Gutiérrez.*

TEMAS

• Regreso al Futuro Imperfecto. *Fernando de la Riva.*
• Las últimas tendencias en la creación de Museos. *Florencia Torrego Serrano.*
• Nociones básicas en materia de propiedad intelectual. *Mª Paz Sánchez González.*
• Museos y centros de interpretación en el ámbito rural. *José Manuel Castaño Blanco.*
• Las exposiciones temporales y el turismo cultural. *Cristina Giménez Raurell y Trinidad Vacas Guerrero.*
• Gestión de portales de museo. *C.Carreras y P. Báscones.*
• Equipamientos culturales de proximidad en España en el siglo XX. *Chus Cantero.*
• Introducción al Copyleft. *Javier de la Cueva González-Cotera.*
• El Reconocimiento de las Redes en el Campo Cultural. *Aleksandra Uzelac.*
• Las actividades de investigación en la Fundación Autor. *Rubén Gutiérrez del Castillo.*

EXPERIENCIAS

• Ladinamo: Cinco años pidiendo más gasolina. *Víctor Lenore.*
• Las Cartas de Servicios como elementos facilitadores de una nueva cultura del servicio público. *Rosa Gómez, Fº Daniel Moral y Manuel Torralba.*
• La coral polifónica Canticum Novum. *Laura Triviño Cabrera.*
• Interea, un proyecto interuniversitario y de colaboración interinstitucional en Galicia. *Héctor M. Pose.*
• Grupo UCAdanza. *Carmen Padilla Moledo.*
• Organización y funcionamiento de un centro cultural universitario. *Alfredo Luna Briceño.*
• V Campus Euroamericano de la Cultura. Almada, Portugal. Mayo de 2007. *Mar Hidalgo.*
• Amigos de la Música Bahía de Cádiz. *María José Martínez.*
• Los valores que representan las independientes. *Mario Pacheco.*

RESEÑAS DE LIBROS

Copyleft. Manual de uso, de VV.AA.
• Los nuevos centros culturales en Europa, de Roberto Gómez de la Iglesia (editor).
• Memoria 2006 de la Confederación de cajas de ahorros.
• La sociedad de la Cultura, de Arturo Rodríguez Morató.

RESEÑAS DE AUDIOVISUALES

• La liga de los olvidados, de José Luis Tirado.

RESEÑAS DE REVISTAS

• Mellotron nº3.

RESEÑAS DE WEBS

• 10 en Cultura.

MANIFIESTO

• Por una nueva cultura del territorio.

DOCUMENTOS

• Documento cero del sector del arte Contemporáneo: Buenas prácticas en museos y centros del arte

Nº 9

DICIEMBRE 2008

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

IDEAS

• Crónicas de la derrota: la vista del águila. *Manuel J. Ruiz Torres.*

TEMAS

• Niveles de discurso de la política cultural y sus interacciones en la construcción de la realidad artística y cultural. *Juan Arturo Rubio Aróstegui.*
• Políticas culturales y biblioteca pública del siglo XXI. Conversaciones sobre algunos temas relevantes. *Juanjo Arranz, Óscar Carreño y Ferrán Farré.*
• La creación fotográfica española en el seno de las libertades políticas y la tolerancia ideológica: un camino despejado hacia el progreso cultural. *Jesús Micó Palero.*
• Las Universidades Populares: educando por una sociedad más justa. *Felipe Barbosa Illescas.*
• La construcción del Sistema de indicadores para la evaluación de las políticas culturales locales desarrollado por la FEMP: historia de un proceso de cooperación. *Juana Escudero Méndez.*
• ¿Qué buscamos cuando buscamos cultura? *Fernando Vicario.*
• Disonancias, nuevos territorios para el arte. *Roberto Cómez de la Iglesia.*
• Agentes culturales de carácter asociativo: La Biblioteca de la Esperanza de la Asociación de Vecinos 1º de Mayo de El Cerro del Moro (Cádiz), 1997-2006. *Santiago Moreno Tello.*

EXPERIENCIAS

• Cuando la literatura sale a jugar a la calle (Spoken Word). *Silvia Grijalva.*
• Proyecto Cultural El Sitio. Incuba - Guatemala, Incubadora Cultural de Desarrollo Comunitario y Empresarial. La Antigua Guatemala, Guatemala, CA.
• Máster en Gestión Cultural. La experiencia del alumnado. Inmaculada Vilches, Eva Ponga, Nani Soriano.
• Camaleón. La Agenda Cultural de la provincia de Cádiz. *José Fernando Piñeiro Area.*

ANTENAS

• GALICIA / El año cultural en Galicia. *Héctor M. Pose.*
• EUSKADI / Los equipamientos dominan el panorama. *Mikel Etxebarría Etxeita.*
• MADRID / Alientos por desalientos. *Juana Escudero Méndez.*

RESEÑAS DE LIBROS

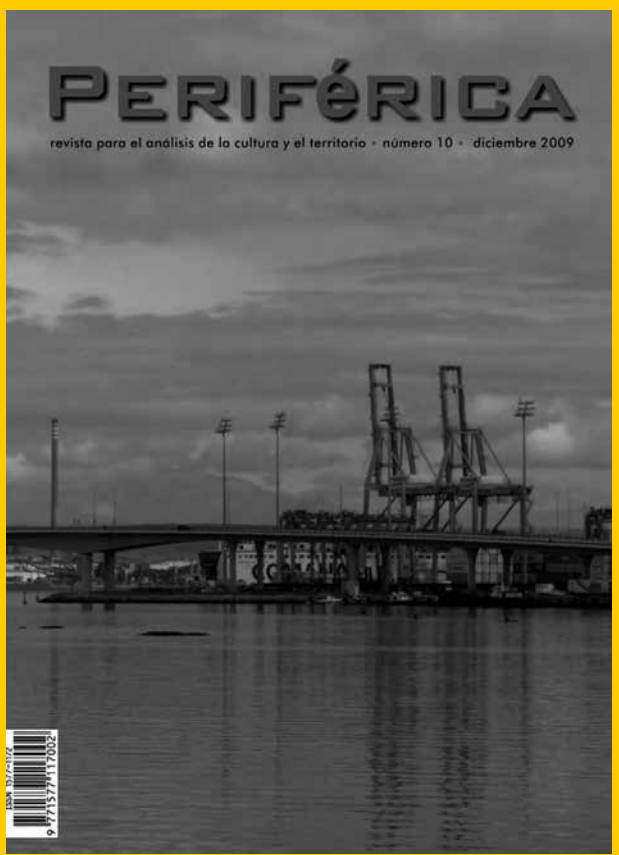
• Reseñas del CERC.
• Cutura i estratègia de ciutat, de Félix Manito.
• Las Asociaciones Culturales en España, de V.V.A.A.
• Creative Economy, Report 2008.
• Música y sociedad, de Jaime Hormigos Ruiz.
• Equipamientos municipales de proximidad, de V.V.A.A.
• Gestión Cultural, estudios de caso, de A. Colombo y D. Roselló.
• Les Activités Culturelles.
• The social impact of the arts: an intellectual history, de E. Belfiore y O. Benett.
• Imagine... no copyrigth, de J. Smiers y M. Van Schijndel.
• Sociedad interconectada, cultura desconectada, de F. R. Contreras.
• El acceso al patrimonio cultural: retos y debates, de V.V.A.A.
• Reseñas de autor.
• La caja de cristal. Un nuevo modelo de Museo. Los autores
• Equipamientos municipales de proximidad. Mikel Etxebarría Etxeita.

DOCUMENTOS

• Ley 14/2007 de 26 de noviembre de Patrimonio Histórico de Andalucía. *Victoria Usero Piernas.*

Nº 10

DICIEMBRE 2009



EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

IDEAS

• Tiempo para consumir cultura. *Jacinto M. Porro Gutiérrez.*

TEMAS

• La Planificación Cultural en España, 1930-1990. *Jesús Cantero.*
• La competencia cultural artística en la educación obligatoria y en la formación inicial del profesorado. *Andrea Giráldez Hayes.*
• El P2P o la democratización de la cultura. *Javier Lorente Fontaneda.*
• El periodismo musical en la era del clic, el blog y el link. *Nando Cruz.*

MONOGRÁFICO «USOS, HÁBITOS Y DEMANDAS CULTURALES DE LAS UNIVERSIDADES ANDALUZAS»

• Introducción gráfica: En qué se parecen y en qué se diferencian. *Ángel Cazorla.*
• ¿Para qué sirven los estudios de usos, hábitos y demandas culturales en la práctica profesional? *Daniel Mantero Vázquez.*
• Investigación cualitativa y cuantitativa: Los estudios de usos y motivaciones culturales por cantes de ida y vuelta. *Pedro Jesús Luque Ramos, Antonio Palomo Monereo y Manuel Pulido Martos.*
• El consumo de cine y teatro de los municipios andaluces con campus universitario. *Jesús Sabariego.*
• Usos y hábitos de lectura en torno a la Universidad de Andalucía. *Clementina Rodríguez Legido.*

EXPERIENCIAS

• Córdoba, como territorio y reto cultural. Luces y sombras. *Virginia Luque Gallegos.*
• La territorialidad de la Casa Invisible. *Eduardo Serrano Muñoz.*
• Indigestió: buscando otro modo de pensar la música. *Jordi Oliveras.*
• Photoimagen, un evento y ahora un centro de la imagen. Fundación Imagen 83.
• Proyecto cultural El Sitio. *Enrique Matheu Recinos.*
• Arte y expresión con mujeres privadas de libertad. *Ana Luz Castillo y Andrea Barrios, Colectivo Artesana.*
• Educación Expandida: la Red como fuente de conocimientos. *Rubén Díaz.*
• Una experiencia de cultura y participación. U.P.M. de Jaén. *Angel Cagigas.*
• Librocasión Solidaria. *Sara María Castelló Gaona.*

ANTENAS

• EUSKADI / Tiempos de cambio en Euskadi. *Mikel Etxebarría Etxeita.*

RESEÑAS DE LIBROS

• Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario.
• Ciudades cretivas. Volumen 1. Cultura, territorio, economía y ciudad.
• A New agenda? the European Union and cultural policy.
• Youtube: online video and participatory culture.
• El arte de la escenotécnia: cómo diseñar espacios escénicos de excelencia.
• Mercado y consumo de ideas: de industria a negocio cultural.
• La Economía del espectáculo: una comparación internacional.
• Culture, class, distinction.
• Burbujas de ocio: nuevas formas de consumo cultural.
• La Movilidad de las artes escénicas: obstáculos, retos y oportunidades.
• Creación de empresas en el ámbito cultural.
• Las Ciudades creativas: por qué donde vives puede ser la decisión más importante de tu vida.
• Lo sublime y lo vulgar: la "cultura de masas" o la pervivencia de un mito.
• Otros documentos y publicaciones de interés.
• Más allá del rock.

DOCUMENTOS

• Declaración de Independencia del Ciberespacio. *John Barlow.*
• Interlocal (Red Iberoamericana de Ciudades para la Cultura).

Nº 11

DICIEMBRE 2010

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

IDEAS
• Huída hacia adelante. Legado y cambio virtual en la cultura contemporánea. *Pedro A. Vives.*

TEMAS
• La comunicación desubicada y las reubicaciones de la comunicación en la cultura. *Víctor Manuel Marí.*
• Los derechos de autor en la exhibición de dramáticos. *Juan Antonio Estrada.*
• La cultura obrera en la provincia de Cádiz. *Felipe Barbosa Illescas.*
• Las cartas están echadas. El futuro del teatro andaluz sobre la mesa. *Nines Carrascal.*
• Consejos de Cultura en las Comunidades Autónomas. *Mikel Etxebarria Etxeita.*
• ¿Qué hay más allá de la ciudad creativa? *Ángel Mestres Vila.*
• Redes distribuidas, nuevos mapas para una cultura atópica. *José Ramón Insa Alba.*

EXPERIENCIAS
• Arte y discapacidad. Una realidad oculta, un descubrimiento emergente. *Pablo Navarro.*
• El agente cultural y social La Marabunta. S*antiago Moreno Tello.*
• El arte en la educación de los menores de Tánger. *Mar Hidalgo.*
• Periféricos. Arte Contemporáneo en la provincia de Córdoba. *Javier Flores.*
• Pa[i]saje del retroprogreso. Dossier Bahía de Algeciras. *Santi Eraso.*

RESEÑAS DE LIBROS
• Diversidad y política cultural: la ciudad como escenario de innovación y de oportunidades.
• Prácticas culturales en España: desde los años sesenta hasta la actualidad.
• Making culture accessible: acces, participation and cultural provision in the context of cultural rights in Europe.
• Mercados culturales: doce estudios de marketing.
• Estudio sobre políticas de apoyo a la creación.
• El Espectador emancipado.
• Culture and class.
• Cultural expression, creativity and innovation
• Observatorios culturales: creación de mapas de infraestructuras y eventos.
• París - Nueva York - París: viaje al mundo de las artes y de las imágenes.

RESEÑAS DE AUTOR
• In-fusiones de jazz. *Adolfo Luján.*

EVENTOS
• 10.000 francos de recompensa (el museo de arte contemporáneo vivo o muerto).

Nº 12

DICIEMBRE 2011

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

MONOGRÁFICOS

Cartografías culturales

• La cartografía cultural como instrumento para la planificación y gestión cultural. Una perspectiva geográfica. *Manuel Arcila Garrido y José Antonio López Sánchez.*
• Cartografías culturales: mapeo y acción cultural. *Santi Martínez Illa y Roser Mendoza Hernández.*
• Guía de recursos culturales de la provincia de Sevilla. *Jesús Cantero Martínez.*
• El mapa cultural de la provincia de Valencia. *José Luis Pinotti Baldrich y Tamara Martínez López.*
• Crónica de la cartografía cultural de Chile: 14 años después. *Mª Paulina Soto Labbé.*

Impacto de los grandes eventos en las ciudades

• La influencia de un proyecto cultural en su entorno: Bienal de flamenco. *A. Domingo González Lavado.*
• Cádiz 2012: lecciones de buenas prácticas. *José Ruiz Navarro.*

TEMAS

• La gestión de públicos culturales en una sociedad tecnológica. *Jaume Colomer.*
• Atrapado por la música y la escritura. *Jesús Llorente.*

EXPERIENCIAS

• Horizontes compartidos. India en las Bienales de La Habana. *Margarita González Lorente y Carlos Garrido Castellano.*
• La cárcel en pañales. Una bebeteca multicultural en prisión. *Amaya Pedrero Santos.*
• Proyecto «Tecnología, información y conocimiento en el tercer sector para la cooperación cultural en el Estrecho» (TIC-TS). *Elena Revuelta de Pablos.*
• El centro de interpretación de La Caleta de Cádiz; interpretar la interpretación. *Pablo Wait Becerra.*

ANTENAS

• Euskadi / Es el tiempo de la política. *Mikel Etxebarría Etxeita.*

RESEÑAS DE LIBROS

• Acción cultural y desarrollo comunitario.
• Arte y eficiencia: el sector de la cultura visto desde la empresa.
• Las industrias creativas: amenazas sobre la cultura digital.
• Políticas para la creatividad: guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas.
• Economía creativa, desarrollo urbano y políticas públicas.
• Manual de marketing y comunicación cultural.
• Aforo completo. Cómo convertir los datos en audiencias.
• Economía de las industrias culturales en español.
• Estructuras de la comunicación y de la cultura: políticas para la era digital.
• Perspectivas: situación actual de la educación en los museos de artes visuales.

Nº 13

DICIEMBRE 2012

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

IN MEMORIAM
José Vidal Beneyto
Juana Escudero Méndez

IDEAS
• Canto en una lengua extraña. *Jabier Muguruza.*
• La disputa de las Humanidades y la invención de la industria cultural en el liberalismo avanzado. *Francisco Vázquez García.*
• ¿Dónde tocan los músicos? *Antonio Luque.*

TEMAS
• El 15-M y la crisis de la cultura consensual en España. *Amador Férnandez-Savater.*
• Deconstrucción y políticas públicas de cultura. *José Ramón Insa Alba.*
• ... De aquellos polvos... *Javier Brun González.*
• La dimensión cultural de la universidad en el estado español. *Antonio Ariño Villarroya y Antonio Javier González Rueda.*
• La extensión de la cultura a través de las bibliotecas públicas y populares (1812-1939). Los viajes de inspección de Juan Vicens por las bibliotecas públicas andaluzas. *Felipe Barbosa Illescas.*

EXPERIENCIAS
• La planificación estratégica en la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. 1985-2011. *Luis Ben Andrés*
• Una experiencia de autogestión cultural. La asociación 'Luis de Eguílaz' de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) y sus revistas Las Piletas (literaria) y Gárgoris (histórica). *Rafael Pablos Bermúdez, José Santiago Miranda y Manuel Parodi Álvarez.*
• Impacto económico de la Semana Santa en La Antigua Guatemala. *Mario García Lara.*
• Sant Josep, el espacio de borde como articulador entre la ciudad formal y la informal. *Patricia López-Goyburu.*
• Centros de interpretación en la provincia de Cádiz. Hacia un modelo de gestión del desarrollo en el territorio. *Virginia Luque Gallegos.*
• El patrimonio afrocolombiano como locomotora del desarrollo. El caso de la música del pacífico en Santiago de Cali. *Sigrid Yanara Palacios Castillo.*

ANTENAS
• Euskadi / Fin de un ciclo. *Mikel Etxebarría Etxeita.*

Nº 14

DICIEMBRE 2013

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

IN MEMORIAM
• Eduard Delgado, diez años de ausencia.
• Ciudad y espacio cultural. Eduard Delgado.

IDEAS
• La alternativa del mecenazgo.
• ¿Hermanos, cuándo fue que se comenzó a joder aquello de entender la cultura como servicio público en España? *Eduard Miralles.*
• Los costes del mecenazgo. *Rubén Gutiérrez del Castillo.*
• Mecenazgo en cultura: ¿Oasis o espejismo? *Mikel Etxebarría Etxeita.*

ENTREVISTA
• Enrique Bustamante Ramírez a cargo de Daniel Heredia.

TEMAS
Monográfico: Observatorios culturales
• Introducción. *Ana Luz Castillo Barrios.*
• Observatorios Culturales. *Mercedes Giovinazzo Marín.*
• Utilidades de los Observatorios Culturales, la perspectiva práctica de los pararrayos. *José Luis Ben Andrés.*
• Observa-re-Labo-ra-re. *Salvador Carrasco-Arroyo y Vicente Coll-Serrano.*
• Observatorio Iberoamericano de Cultura, un complejo pasado y un futuro no menos complicado. *Fernando Vicario Leal.*
• Un ejercicio de prospectiva en torno a los Observatorios Culturales: Hacia la evaluación de la vitalidad cultural. *Raúl Abeledo Sanchís.*
• Observatorio de la Diversidad Cultural en Colombia. *Belén Lorente Molina, Edgar Alberto Novoa Torres y Carlos Vladimir Zambrano.*
• Listado de Observatorios Culturales.

TEMAS
• Música, industria y promoción: ¿cómo ha cambiado el marketing musical? *David Andrés Martín.*
• Nueva música: 1913-2013. *Francisco Ramos Núñez.*
• Hacia nuevos modelos de financiación cultural. ¿Renovar el mecenazgo? *Pau Rausell Köster, Julio Montagut Marqués y Tomás Minyana Beltrán.*
• Cultura de paz y gestión cultural. *Carlos Vladimir Zambrano Rodríguez.*

EXPERIENCIAS
• Planetacádiz. Plan C. Cádiz como ciudad educadora. *Francisco Cano López.*
• Las artes escénicas en Guatemala. Un estudio sobre empleo, realidades y necesidades del sector. *Ana Luz Castillo Barrios.*
• Cátedra Medellín-Barcelona: un proyecto de cooperación ciudad-ciudad desde la sociedad civil. *Félix Manito Lorite.*
• Asuntos interculturales de España y Kazajstán ante los ojos del estudiante. *Parmanova Bakyt y L. A. Bimendieva.*

ENCUESTA
• ¿Qué fue de...? La Cooperación Cultural al Desarrollo.

ANTENAS
• Tiempo de impasse. *Mikel Etxebarría Etxeita.*

Nº 15

DICIEMBRE 2014

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

IDEAS
• Pasado sin futuro & Futuro sin pasado. *Eduardo Subirats.*

ENTREVISTA
• Una conversación con Alfons Martinell. *Eduard Miralles i Ventimilla.*

TEMAS
• Las políticas de lo público en el arte. *Jorge Luis Marzo Pérez.*
• Lo público y la fotografía. Una reflexión sobre el campo fotográfico. *Alberto Martín Expósito.*
• Hacia una arquitectura posible de los derechos culturales en Iberoamérica: el caso de una Canasta Básica de Consumo Cultural para Chile. *Tomás Peters Núñez.*
• Participación ciudadana y regeneración política: Juego de Tronos. *Enrique Bueres Álvarez.*
• La formación de gestores culturales en España. Una tarea inacabada, balance del VII Seminario Internacional del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya. *Ana Luz Castillo Barrios.*
• Cultura en Cádiz durante la transición, 1976-1979. *Enrique del Álamo Núñez.*
• Los medios públicos locales en Andalucía como termómetros de la calidad democrática. *Víctor Manuel Marí Sáez, Belén Macías Varela, Francisco Cañete Sainz y Gonzalo Ceballos Castro.*

MONOGRÁFICOS
La gestión cultural en América Latina
• Introducción. Monográfico la Gestión Cultural en América Latina. Protagonizar el futuro. *José Luis Ben Andrés.*
• El «estado del arte» en Chile. *Bárbara Negrón Marambio.*
• Migraciones, gestión cultural e inclusión social en Costa Rica. *Freddy Mauricio Montero Mora.*
• Guatemala: «La cultura, motor de su desarrollo integral». *Max Araujo.*
• Política y cultura en Medellín «modelo para des-armar». *Octavio Arbeláez Tobón.*
• Territorio e identidad en la Argentina. Dos elementos valiosos del diseño y la gestión de las políticas culturales. *M. Victoria Alcaraz.*
• Retos de la política cultural en México. *Alfonso Castellanos Ribot.*
• La Agenda pendiente de la economía creativa en Brasil - eppur si muove. *Ana Carla Fonseca Reis.*
• Retos para la gestión cultural, en América Latina. *Carlos Javier Villaseñor Anaya.*
• Currículum de los Autores del Monográfico.

Monográfico sobre derechos culturales
• Los derechos culturales en clave política y perspectiva social. Transcripción de la conferencia de Josep Ramoneda.
• Las libertades y los derechos relativos al acceso y a la participación en la vida cultural. *Luis Miguel Arroyo Yanes.*
• Observaciones sobre el derecho al patrimonio cultural como derecho humano. *Luis Pérez-Prat Durbán.*
• Administración pública, propiedad intelectual e internet. *Manuel Rodríguez Portugués.*
• El ciudadano ante el patrimonio cultural: algunas reflexiones en torno al alcance de su posición jurídica activa a la luz del régimen jurídico previsto para su protección. *Leonardo J. SánchezMesa Martínez.*
• El audiovisual y los derechos culturales. *M. Jesús Rozados Oliva.*

EXPERIENCIAS
• De la cata como una de las Bellas Artes. *F. Vázquez García.*
• Aproximación a una metodología de evaluación de calidad en centros de interpretación. *Virginia Luque Gallegos.*
• Gente de la UFCA. *Colectivo Fotográfico UFCA.*
• Videojuegos educativos y gestión cultural. *Eloísa del Alisal y Abraham Martínez.*

EXPERIENCIAS DE WORKSHOPS DE ECONOMÍA Y GESTIÓN DE LA CULTURA
• Turismo cultural y desarrollo regional: la metrópolis como referencia. *Diomira Maria Cicci Pinto Faria.*
• De vueltas con la creatividad: una propuesta de medición para el caso español. José Luis Martín. *Navarro, María Luisa Palma Martos y María Inmaculada Martínez Camacho.*
• Problemática y acciones de marketing en el sector de las artes escénicas de la Comunidad Valenciana. *Manuel Cuadrado García, Gloria Berenguer Contrí, Mª José Miquel Romero y Carmen Pérez Cabañero.*

Nº 16

DICIEMBRE 2015

EDITORIAL

IDEAS

• Sigue vivo.
A propósito del 25 aniversario de La política cultural, qué es y para qué sirve de Emiliano Fernández Prado, *Jorge Fernández León.*

TEMAS

• Por qué la derecha está ganando la batalla de la música popular? Pop, política y la importancia del lazo social. *Víctor Lenore.*
• La época que escribe. Literatura (y) política en las redes. *Remedios Zafra Alcaraz.*
• Apuntes para un Manual de buenas prácticas para la participación ciudadana en la gestión del patrimonio cultural en Andalucía. *Aurora Arjones Fernández.*
• Cultura y Desarrollo Sostenible. *Virginia Luque Gallegos.*
• Aproximación a la memoria del cineclubismo: del Cineclub Iuventus al Cineclub Universitario, Cádiz (1963-1993). 30 años despertando la conciencia crítica a través del cine. *Felipe Barbosa Illescas y Enrique del Álamo Núñez.*
• La memoria como fermento o el libro-álbum como acta de una labor deportiva. Tres ejemplos. *Héctor Pose Porto.*

EXPERIENCIAS

• Reflexiones a propósito de una temporada en los Estados Unidos. *Carlos Javier Villaseñor Anaya.*
• Acción social por la música: «El Sistema» en Nueva York. *Álvaro F. Rodas Núñez.*
• El reto de la participación en cultura. *Mikel Etxebarria Etxeita.*
• O SESC em São Paulo: vocação educativa e transversalidade. *Danilo Santos de Miranda.*

RESEÑAS

• Un manual de gestión cultural ampliado y mejorado.
• El futuro de los Centros Culturales en la Europa Creativa. Reflexiones desde Camargo. Una experiencia booksprint, *Mikel Etxebarria Etxeita.*

Nº 17

DICIEMBRE 2016

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

IDEAS

• Las paradojas de la cultura crítica. Las clases creativas como intelectualidad orgánica del capitalismo postfordista. César Rendueles

CRÓNICAS

• Añón del Moncayo. Reflexiones sin onomatopeyas sobre la gestión de la cultura. Luis Ben (relator).

TEMAS

• Cultura e política cultural: cinco desafios para a década / *Cultura y política cultural: cinco desafíos para una década.* Teixeira Coelho.

• Machismo, racismo, clasismo y cosmopaletismo, los cuatro jinetes del periodismo musical / *Sexism, racism, classism and cosmopaletismo, the four horsemen of the journalism musical.* Fernando Cruz.

• El valor de la obra cultural y patrimonial de las cajas de ahorro / *The value of cultural and heritage activities of savings banks.* Anna Villarroya.

• Una economía cultural de la cultura / *A cultural Economy of the Culture.* Jaron Rowan.

• Gustos musicales de la población andaluza: abordando el análisis desde el plano meso-sociológico / *Musical tastes of the andalucian poblation: coming up to the analysis from the mesosociological plane.* Rosalía Martínez García y Jesús Moreno García.

• Museología para la innovación social: una experiencia de regeneración territorial en la periferia europea / *Museology for social innovation: an experience of territorial regeneration in the periphery of Europe.* Marta Rey-García, Noelia Salido-Andrés, María José Sanzo Pérez, Luis Ignacio Álvarez González.

• Grandes momentos del cine en San Fernando / *Great moments of cinema in San Fernando.* Rafael Garófano Sánchez.

MONOGRÁFICO: LA GESTIÓN CULTURAL EN MÉXICO

• Introducción / *Introduction.* Periférica Internacional.

• Editorial / *Editorial.* Ahtziri E. Molina Roldán y José Luis Mariscal Orozco.

• Formación e investigación de la gestión cultural en México: Balance y perspectivas / *Education and research about Cultural Management in Mexico: Balance and Prospects.* José Luis Mariscal Orozco.

• La Gestión Cultural Universitaria en México hoy, entre la atención a estudiantes y el mercado cultural / *University's cultural management in Mexico today, between attending the students and the cultural market.* Ahtziri Molina Roldán.

• Nuevas formas de producir, circular, consumir y rentabilizar la cultura: los contenidos culturales envasados y una mirada desde el caso mexicano / *New ways of producing, circulating, consuming and making the most of culture: packaged cultural content with a look at the case of Mexico.* Rodrigo González Reyes.

• Economía y Cultura en México. Apuntes de una agenda en construcción / *Economy and Culture in Mexico. Notes of an agenda under construction.* Marissa Reyes Godínez.

• Hacia una perspectiva del actor múltiple de la cultura en la construcción de paz y la gestión cultural / *A multi-actor perspective of culture in peacebuilding and cultural practices.* Jorge Linares Ortiz

• Aproximaciones sobre asociatividad cultural en México / *Approaches on partnership networks in culture in Mexico.* Alejandrina Pacheco García y Alba Iris Velasco Olvera.

• Derechos culturales y ciudadanía. Una reflexión desde la condición mexicana / *Cultural rights and citizenship. A reflection from the Mexican condition.* Eduardo Nivón Bolán.

• Cambios recientes en la institucionalidad cultural de México, un proyecto en redefinición / *Recent changes in the cultural institutions of Mexico, a project redefinition.* Carlos Javier Villaseñor Anaya.

EXPERIENCIAS

• La Térmica de Málaga. Un proyecto de cultura contemporánea apegado al territorio / *The Térmica in Malaga. A contemporary cultural project strongly linked to the region.* Antonio Navajas Rey.

Nº 17

DICIEMBRE 2016

(Continuación)

ÓPERA PRIMA

• La (in)esperada gentrificación cultural. El caso Barcelona / *The (un)expected cultural gentrification. The case of Barcelona.* Fátima Vila Márquez.
• Carnaval de Cádiz y cine, una relación recíproca / *Cadiz carnival and film, a reciprocal relationship.* Ignacio Sacaluga Rodríguez y Álvaro Pérez García.

RESEÑAS

ÍNDICES

EDITORIAL

ENTREVISTA
Entrevista a Santiago Eraso, Daniel Heredia

CRÓNICA
Universidad y cultura: balance de una relación. Relato del seminario de verano del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya, Manuel J. Parodi Álvarez (relator)

MONOGRÁFICO
Ideas, la cultura en el siglo XXI. Incertidumbres frente a certezas (adelanto editorial del Manual Atalaya de Gestión Cultural) · Introducción · La difícil relación entre educación y cultura. ¿Un divorcio inevitable y permanente? / The difficult relationship between education and culture. An unavoidable and permanent separation?, Gemma Carbó Ribugent · Desigualdad, ¿existe alguna posibilidad de conseguir niveles de igualdad aceptables? / Inequality. Is it at all possible to achieve acceptable levels of cultural equality?, Modesto Gayo · Desenredando la economía de la cultura / Untangling the economy from culture, Ramón Zallo Elguezabal · Las industrias culturales y creativas / Cultural and creative industries, Enrique Bustamante Ramírez · A moldura decisiva. Arte e tecnologia no século XXI, Teixeira Coelho · El marco decisivo. Arte y tecnología en el siglo XXI, Teixeira Coelho · ¿Quiénes son los gestores artísticos? Una investigación sociológica sobre el caso francés, Vincent Dubois · Who are the Arts Managers? A Sociological Research on the French Case, Vincent Dubois · Lo que saben de las imágenes. Fotografía y medio digital / What pictures tell us. Photography and digital media, Alberto Martín Expósito

TEMAS
¿Para qué sirve la longitud del brazo? Una aproximación al origen de las políticas culturales en el mundo anglosajón / Why 'arm's length'? Examining the origins of Anglosaxon cultural policies, Jorge Fernández de León · Políticas culturales en los ayuntamientos del cambio. ¿Hacia unas políticas públicas de lo común? / Cultural policies in the new wave of town councils. Are we moving towards making common policies public?, Nicolás Barbieri · Retrato del artista rock: Tres aproximaciones. Miradas de cine sobre The Rolling Stones, The Clash y Nick Cave / A portrait of the artist as a rock star: Three approaches. The movies of The Rolling Stones, The Clash and Nick Cave, Eduardo Guillot · De lo que los objetos cuentan o la ciudad interpretada / What objects tell us or the city interpreted, José Ramón Barros Caneda

ÓPERA PRIMA
La expansión urbanística de Vietnam vista por artistas. Perspectivas intergeneracionales / Vietnam's Urban Expansion as Seen by Artists: Intergenerational Perspectives, Cristina Nualart

EXPERIENCIAS
Reflexionando sobre el Plan Nacional de Patrimonio Industrial: experiencias y expectativas para la educación en competencias en Andalucía / Reflecting on the National Plan for Industrial Patrimony: experiences and expectations for skillbased education in Andalusia, Aurora Arjones Fernández

NORMAS DE PUBLICACIÓN Y DE EDICIÓN

NÚMEROS PUBLICADOS

ISSN 1577-1172
9 771577 117002

UCA Universidad de Cádiz
Vicerrectorado de Responsabilidad Social, Extensión Cultural y Servicios
Servicio de Extensión Universitaria

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE ECONOMÍA Y CONOCIMIENTO

ATALAYA proyecto