

# Cultura para la vida

Estudio crítico y plural  
sobre lo cultural



# Cultura para la vida

Estudio crítico y plural  
sobre lo cultural

# Índice

Prólogo	11
Derechos culturales	15
Economías de la cultura	105
Nueva institucionalidad cultural	197
Cultura transformadora	263
Posdata	355
Biografías	361

# Derechos culturales

Derechos, libertades y sostenibilidad: hablemos de cultura	Gemma Carbó	17
Los derechos culturales como prioridad en la gestión cultural	Raquel Rivera	25
Cultura y educación: circuitos y sinergias para una sociedad plena	Carlos Almela entrevista a Marián Cao	35
Políticas culturales después de la covid-19: algunas aportaciones a debate	Àngel Mestres y Jordi Baltà	47
Marcos políticos, normativos y financiación pública: reflexiones para un ecosistema cultural robusto	María Camino Barcenilla	61
Carta de un médico	Luis Gimeno	73
Innovación social: cuando se superan los perímetros de lo conocido	Roberto Gómez de la Iglesia y Carlos Mataix	79
La cultura: un derecho decisivo y una actividad esencial	Marta García Miranda entrevista a Encarnación Roca	93

# Economías de la cultura

Interdependencia, reciprocidad, correspondencia y complementariedad, o cómo introducir la vida en la economía de la cultura	Tere Badía	107
Cambios de modelos en cultura: por una nueva hoja de ruta para el sector cultural	Raúl Abeledo y Pau Rausell	115
Posibles contribuciones del arte y la cultura a una economía para la vida y el planeta	Rocío Nogales	131
Políticas culturales, derechos y sostenibilidad integral del tejido cultural	Eduardo Maura	145
Cansancio y futuros: cómo pensar en unas políticas públicas para la supervivencia del ecosistema cultural	Iris Sofía Hernández (Galaxxia)	153
Otras industrias culturales son posibles	Almudena Ávalos entrevista a Jaume Ripoll	167
¿Comunismo o industria cultural?	Eli Lloveras y Belén Soto (Hamaca)	181
Por una filantropía cultural transformadora	Susana Gómez, Isabelle Le Galo y Sonia Mulero	191

# Nueva institucionalidad cultural

Crisis, transformaciones sociales y cambios institucionales	Jesús Carrillo	199
Entre instituido e instituyente: una tensión operatoria	Mabel Tapia	207
De la cultura institucional a una institución al servicio de la cultura: Centre del Carme Cultura Contemporània	José Luis Pérez Pont	215
Huir del ego: hacia una evolución organizacional	Cristina Alonso	223
Nativos	Alfredo Puente	229
Democracia cultural y medios digitales	Marcos García	241
Serás digital o no serás: propuestas y alternativas frente al <i>boom</i> de la pantalla	José María Lassalle	251

# Cultura transformadora

Cultura infinita para la vida	Manuela Villa	265
Reactivación de la cultura en entornos no urbanos: el arte <i>amateur</i> y el artista municipal	Pilar Almansa	273
Ecosistemas culturales sostenibles: una pequeña trama de tránsitos y líneas ecofeministas	Javier Rodrigo (Transductores)	283
Políticas culturales y territorios: ciudad, pueblo, comarca e identidad	(El Cubo Verde)	303
Potencia de las culturas micro: el valor de la cultura comunitaria	Cristina Sáez entrevista a Eva Barbero y Pamela Pilawa (REACC)	311
Cuerpos diversos frente a la pandemia y culturas de resistencia	Soledad Arnau	325
Permitido el paso a toda persona ajena a esta obra	Una más una entrevista a Santiago Cirugeda	343

# Prólogo

Marzo de 2020. La pandemia golpea de lleno a la sociedad española. La vida se ve súbitamente truncada en su día a día, y los museos, teatros, cines y auditorios, abocados a colgar el cartel de cerrado.

La cultura como motor para una vida libre, plena y sostenible es uno de los pilares de trabajo de la Fundación Daniel y Nina Carasso, y ver cómo se tambaleaba nos obligó a pensar y a querer hacernos cargo de esta fragilidad. Algunas voces se alzaron públicamente para anteponer la salud a la cultura... y, sin embargo, a mi cabeza volvían las palabras de Lorca en su alocución al pueblo de Fuente Vaqueros: «Yo, si tuviera hambre y estuviera desvalido en la calle, no pediría un pan; sino que pediría medio pan y un libro».

La sociedad española rápidamente le daría, de hecho, la razón a Lorca: vimos florecer poetas de balcón, músicos de escalera, talleres de artes plásticas en la cocina y clubs de cine en los salones. ¡Qué paradoja!, ¡los equipamientos culturales cerrados y las casas en plena ebullición cultural! Ese ronroneo *amateur* que pocas veces alcanzamos a escuchar cobraba de repente toda su importancia y funcionaba como un bálsamo imprescindible para afrontar hora tras hora, día tras día, esos momentos tan tristes e inesperados.

Mientras que unos debatían sobre la relevancia social de la cultura y otros la ponían en práctica, desde la Fundación consultamos a nuestro comité asesor para averiguar si nuestra estrategia de trabajo seguía teniendo sentido ante la nueva coyuntura. La respuesta fue contundente: necesitamos, más que nunca, un arte ciudadano que nos ayude a pensar el presente y a activar emociones y deseos políticos de mejora social y, por ende, vital. Pero... ¿cómo hacerlo en este escenario incierto, en el que una digitalización relativamente básica y poco innovadora parecía ser la única vía? ¿Cómo atravesar lo mejor posible esta crisis y cómo salir de ella construyendo una mejor normalidad? ¿Cómo sanar desde la cultura a una sociedad profundamente impactada, (re)construir vínculo social e innovar desde lo digital a la vez? ¿Cómo ensanchar las posibilidades de servicio social desde nuestros equipamientos culturales? ¿Cómo casar la necesidad de acción urgente con un pensamiento lento, en el sentido de Kahneman, para trabajar nuestra manera de habitar este mundo? ¿Cómo impulsar que todas las instituciones que nos hacíamos estas preguntas también pusiéramos en abierto nuestros aprendizajes para empoderarnos?

La Fundación se dotó rápidamente de un plan de choque contra la crisis, con medidas y ayudas para reforzar las organizaciones con las que trabajamos y los ecosistemas que alimentamos. Pero, además, necesitábamos una brújula intelectual que arrojara luz sobre esta situación. Esa brújula es este libro; y pensamos humildemente que, si a nosotras nos ha servido, también les podrá valer a otros caminantes de la política cultural, la gestión de instituciones, trabajadores de la cultura y artistas.

Este camino está, como el de Machado, hecho de movimiento: el de treinta caminantes que parten de nuestro presente para trasladarnos, con sus diferentes e ilusionantes miradas, hacia un escenario cultural meditado y no escrito lleno de posibilidades de transformación.

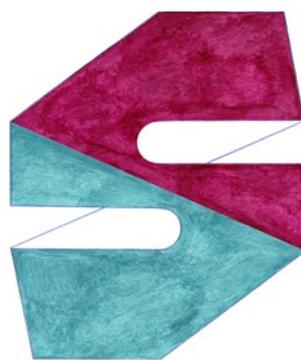
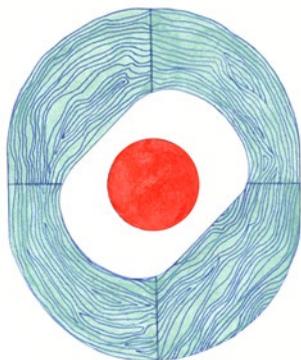
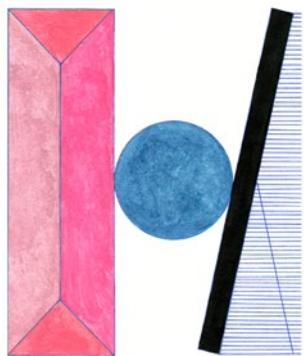
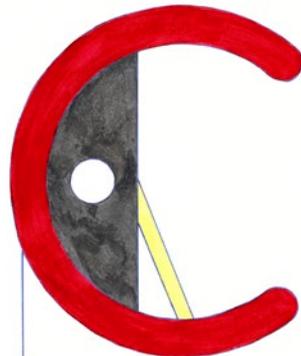
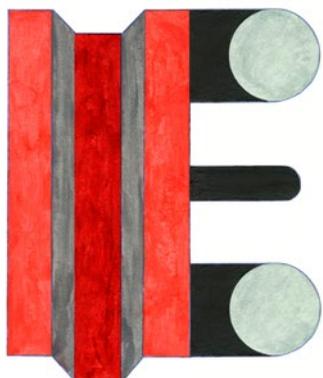
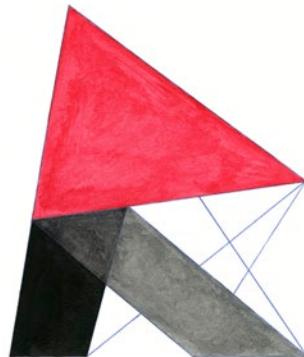
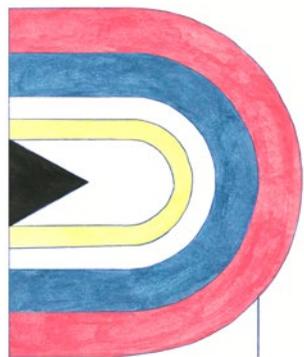
El pluralismo es un valor de trabajo para la Fundación, y este libro es reflejo de ello. El coro de múltiples voces revela una gran variedad de posiciones y propuestas culturales para un escenario poscovid. La diversidad insólita define este volumen. Si bien conforma un todo, esta polifonía de textos se organiza en cuatro partes que dibujan horizontes para la acción: «Derechos culturales», «Economías de la cultura», «Nueva institucionalidad cultural» y «Cultura transformadora».

Gracias, Una más una, por vuestro acompañamiento y por una coordinación editorial atenta y precisa, sin la cual esta publicación no habría sido posible. Gracias, Carlos Almela, por tu fuerza propositiva y por tu trabajo cariñoso y constante con todos y todas. Gracias Cristina Sáez por tu contribución. Gracias Cristina Crisol y Pepa Octavio de Toledo por vuestro compromiso en la recta final. Gracias a cada uno y cada una de los relatores que expresan en este libro su visión y sus ideas para la acción. No puedo tampoco dejar de mencionar el rico trabajo de ilustración de Solange Abaziou, invitada por Tres Tipos Gráficos, que aporta un verdadero lustre a este libro, a caballo entre la artesanía medieval y la fresca contemporánea. Gracias por esas letras que amplían nuestro vocabulario.

¡Os deseamos una lectura nutritiva para un hacer cultural renovado!

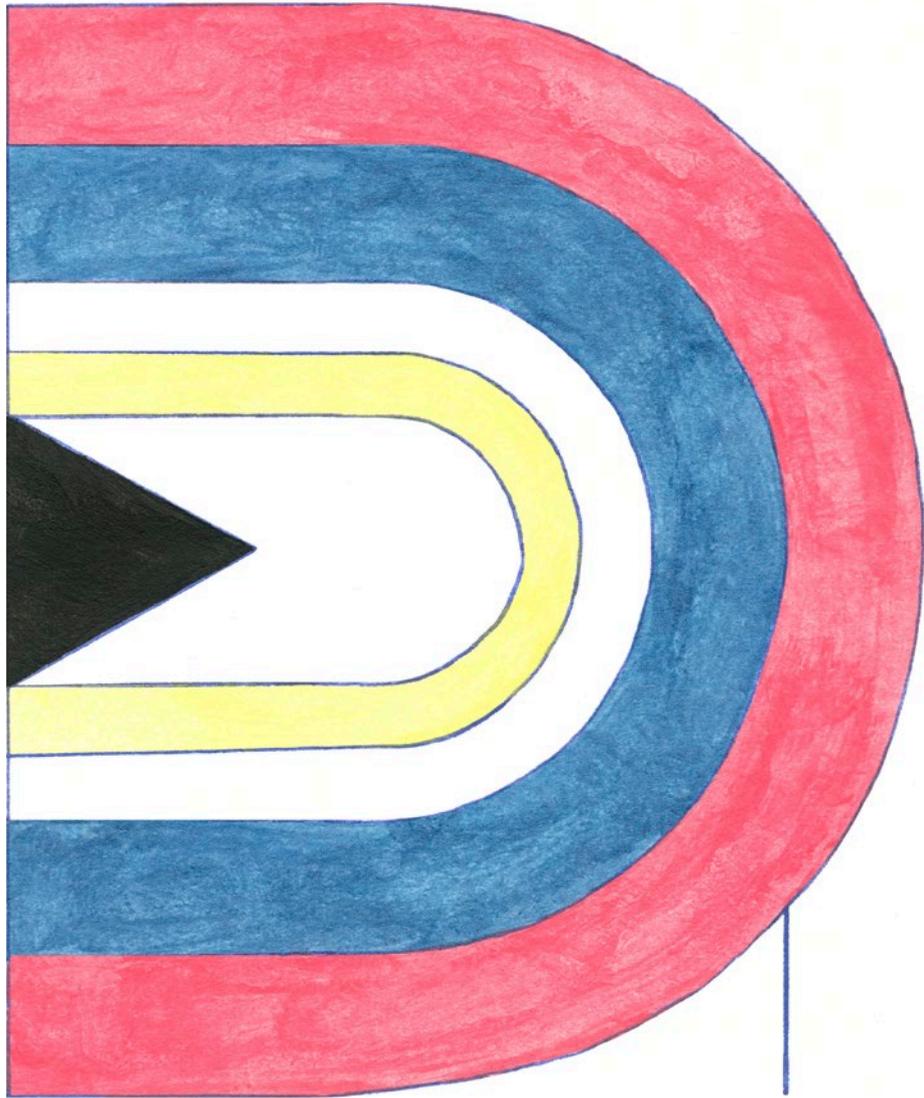
Isabelle Le Galo Flores

Directora para España  
de la Fundación Daniel  
y Nina Carasso



# Derechos culturales

Derechos, libertades y sostenibilidad: hablemos de cultura	Gemma Carbó	17
Los derechos culturales como prioridad en la gestión cultural	Raquel Rivera	25
Cultura y educación: circuitos y sinergias para una sociedad plena	Carlos Almela entrevista a Marián Cao	35
Políticas culturales después de la covid-19: algunas aportaciones a debate	Àngel Mestres y Jordi Baltà	47
Marcos políticos, normativos y financiación pública: reflexiones para un ecosistema cultural robusto	María Camino Barcenilla	61
Carta de un médico	Luis Gimeno	73
Innovación social: cuando se superan los perímetros de lo conocido	Roberto Gómez de la Iglesia y Carlos Mataix	79
La cultura: un derecho decisivo y una actividad esencial	Marta García Miranda entrevista a Encarnación Roca	93



Derechos,  
libertades y  
sostenibilidad:  
hablemos  
de cultura



17

Gemma  
Carbó

Entender la cultura como espacio de cocreación y de diálogo será esencial para afrontar el entorno de crisis sistémica que ya caracteriza a este siglo XXI.

Las políticas públicas de los Estados modernos no siempre se han ocupado de lo que hoy entendemos por cultura. El ámbito inicial fue la producción de obras artísticas y literarias. La primera legislación moderna, de 1886, es el Convenio de Berna, que ampara a nivel internacional, hasta la fecha, el derecho de los autores con el fin de que tengan el privilegio de controlar el uso sobre sus obras, así como recibir una retribución por su utilización. El derecho de autor o propiedad intelectual sigue articulando uno de los grandes ejes del debate sobre la cultura como producto comercial, especialmente a partir de la aparición de los entornos digitales. El Estatuto del Artista y las formas de financiación de la producción cultural son temas que aún no han sido del todo resueltos en nuestro país.

La relación de la cultura con derechos y libertades de carácter social o colectivo, sin embargo, no será evidente hasta la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948, que en su punto 27.1 se refiere por primera vez a la participación en la vida cultural.<sup>1</sup> Es importante recordar los motivos. El primer ministerio dedicado exclusivamente a la cultura en Europa fue el del gobierno francés de Charles de Gaulle y lo presidió el artista y activista cultural André Malraux en 1959. En este contexto, el reto de las políticas culturales era garantizar la libertad de creación

artística y cultural que Malraux defendía a conciencia en sus obras y que había sido seriamente amenazada por determinismos políticos y científicos a lo largo de la controvertida primera mitad del siglo XX. La célebre reflexión que en su día hizo el filósofo Walter Benjamin sigue vigente con los nuevos procesos de descolonización y reparación cultural que poco a poco se abren camino:

El botín es arrastrado en medio del desfile del triunfo. Y lo llaman bienes culturales. [...] Su existencia la deben no ya solo al esfuerzo de los grandes genios que los han creado, sino también, sin duda, a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. No hay documento de cultura que no lo sea, al tiempo, de barbarie.<sup>2</sup>

El posicionamiento intelectual y social quedó de este modo establecido, pero el desarrollo de la cultura como derecho fundamental de carácter social será lento y tardío. Hasta 1966 no se concreta el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (PIDESC) como aterrizaje efectivo de la Carta Internacional de Derechos Humanos y no entrará en vigor hasta 1976. Las luchas económicas y sociales del último tercio del siglo XX excluyen los trabajos de la cultura por considerarlos mayormente una práctica elitista y un espacio de alienación.

El fin de la Guerra Fría y el cambio de siglo traerán consigo otra perspectiva global en la que identidad y diversidad cultural, igualdad y diferencia empezarán a considerarse en clave de complementariedad. El 8 de mayo de 2007, el Observatorio de la Diversidad y los Derechos Culturales presenta la Declaración de Friburgo, un texto apoyado por más de cincuenta expertos internacionales, la Organización Internacional de la Francofonía y la Unesco. El documento define la cultura poniéndola en relación con

la identidad y la comunidad, pero, sobre todo, con diversos ámbitos de la vida democrática como la prevención de guerras, de la violencia y de los extremismos, reivindicando el carácter positivo de la diversidad de expresiones culturales y la necesidad de articular la convivencia desde la comprensión de las identidades culturales múltiples.

Este impulso académico ayudó a superar viejas tensiones entre el carácter individual y colectivo del derecho y motivó que la Asamblea General de las Naciones Unidas aprobara un año más tarde un Protocolo Facultativo, instaurando así la competencia del Comité como guardián del PIDESC para recibir y examinar las comunicaciones de personas o grupos de personas que aleguen ser víctimas de la supuesta violación por un Estado de cualquiera de los derechos enunciados.<sup>3</sup>

Al mismo tiempo, en el año 2009 se produjo el nombramiento de la primera relatora especial de las Naciones Unidas sobre los derechos culturales. Desde entonces, las sucesivas expertas han publicado múltiples y detallados informes sobre los aspectos concretos del derecho a participar en la vida cultural, su relación con las libertades de creación artística o con cuestiones relativas a la igualdad de género y los progresos en sus niveles de garantía y protección en todo el mundo.

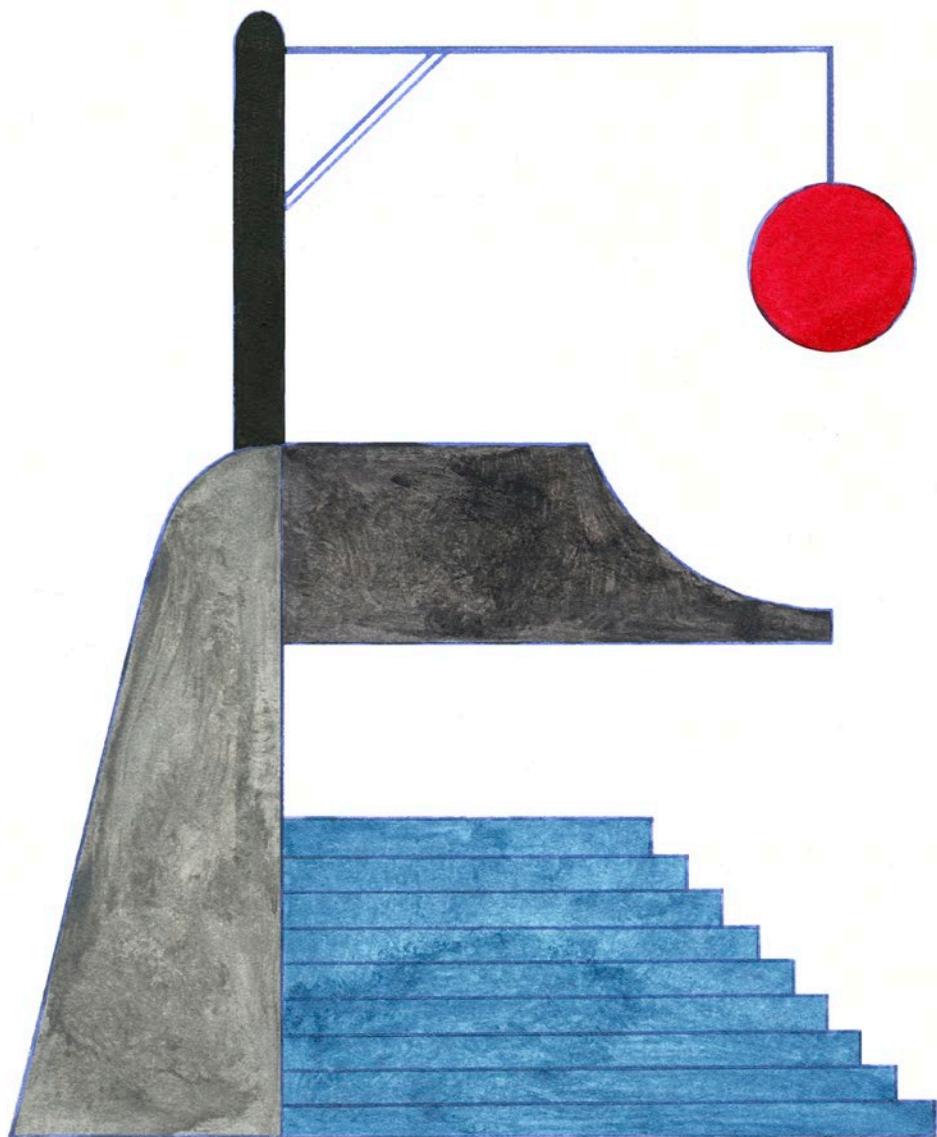
La participación es el eje sobre el que pivota el concepto y la política pública cultural contemporánea. Una participación que implica considerar seriamente la aportación efectiva de la ciudadanía no solo en términos de consumo y disfrute, sino también de contribución real y efectiva a la gestión y producción artística y cultural. La educación, que debe considerar seriamente la cultura y las artes, se convierte de este modo en la herramienta estratégica para lograr un alcance y cobertura universal de este derecho fundamental.

Entender la cultura como espacio de cocreación y de diálogo será esencial para afrontar el entorno de crisis sistémica que ya caracteriza a este siglo XXI. Nuestras

formas de vida y de relación con el planeta, especialmente aquellas derivadas de la última revolución industrial, han demostrado ser insostenibles. La emergencia climática exige una estrategia urgente de adaptabilidad para la que necesitaremos más que nunca la cultura y la creatividad.

Los lenguajes artísticos, la memoria y el patrimonio material e inmaterial, las lenguas, las maneras de ser y estar en el mundo, pero también la arquitectura o el diseño en permanente relación con la tecnología y la ciencia constituyen los archivos y los activos donde encontrar respuestas a fenómenos aparentemente tan alejados como la ola de calor del Canadá o la crisis migratoria en el Mediterráneo, la desaparición de las lenguas minoritarias o la sostenibilidad en las nuevas formas de creación digital. Los equipamientos culturales, las instituciones y el conjunto de profesionales que estamos al frente debemos abrir puertas y ofrecer espacios de discusión, ágoras para un debate fundamentado en el conocimiento acumulado, a la vez que ser promotores, más que nunca, de la investigación científica y artística para la creación de un nuevo relato cultural. Solo de este modo contribuiremos a este derecho y libertad esencial.

1. «1. Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten.  
2. Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora.»
2. Walter Benjamin, «Sobre el concepto de historia», en *Obras I*, vol. 2, Madrid: Abada, 2008, p. 309.
3. Este protocolo entrará en vigor de forma general y para España el 5 de mayo de 2013.



# Los derechos culturales como prioridad en la gestión cultural



25

Raquel  
Rivera

# El gestor cultural es el ejecutor práctico y garante de los derechos culturales.

—

Mi reflexión se enmarca en el llamado derecho de la cultura, noción ya antigua que engendra una disciplina jurídica de amplio desarrollo en el contexto francés, alemán e italiano, y que en el contexto español se afianza con paso más firme cada vez.

La primera idea que propongo para estas líneas preliminares es examinar brevemente el concepto Estado de cultura. Una lectura optimista de la Constitución española de 1978, y siguiendo a los pioneros del derecho de la cultura en nuestro país, los profesores Prieto de Pedro y Vaquer Caballería, nos permitiría afirmar que el modelo político y el contexto jurídico que establece la carta magna sería un Estado social y democrático de derecho y, también, de cultura. Y ello debido a la especial relevancia que adquiere la cultura en el texto constitucional.

La segunda idea, correlativa a la anterior, es la de Constitución cultural, que puede aplicarse a nuestra carta magna pensando específicamente en todo el articulado de contenido cultural que hallamos a lo largo de la ley fundamental española, en especial su artículo 44, que consagra el derecho a la cultura, y su artículo 20, que establece la libertad de creación. De la inserción de los artículos 44 y 46 en el capítulo tercero de la Constitución, como comenta en esta publicación la magistrada Encarnación

Roca, se deriva una obligación para los poderes públicos. Así, en efecto, el Estado de cultura de nuestra Constitución viene a reconocer unos derechos culturales que requieren unas políticas públicas y una administración cultural para su plena verificación.

La tercera idea que emana de este esquema de razonamiento es, en consecuencia, la del gestor cultural como ejecutor práctico y garante de los derechos culturales. Habría que introducir la diferenciación entre el gestor en una organización con ánimo de lucro y el gestor en organizaciones públicas o no lucrativas, si bien, en todo caso, todo gestor cultural estará gestionando un derecho que asiste a todas las personas y con toda la fuerza dignificadora y transformadora que esto conlleva. Por lo tanto, y siguiendo este *iter* lógico, el gestor cultural, a través de su acción, ha de garantizar el derecho de acceso a la cultura y la libertad de creación, por supuesto en diálogo con los demás derechos fundamentales, en pleno cumplimiento normativo y con la amplia perspectiva que ofrece el derecho internacional en materia de derechos culturales. El gestor cultural es, desde la conciencia de esta perspectiva *iusculturalista*, una figura clave para la democracia, con una misión de gran calado para la dignidad y calidad de vida de las personas y las comunidades.



El planteamiento anteriormente descrito se ha de aplicar en la práctica en todas las áreas de la organización cultural de manera transversal, y en ello deberían participar todos los miembros de la organización.

En primer lugar, una gestión de derechos culturales se ha de prestar desde una base sólida, esto es, una organización jurídica y financiera que garantice la legalidad, la transparencia y la buena gobernanza.

En segundo lugar, las programaciones artísticas han de realizarse siempre desde la óptica del acceso y la libertad de creación. Esta perspectiva tiene repercusiones en múltiples niveles:

- \* El primer nivel es el de los contenidos y los repertorios. En el caso de la música, se exige un esfuerzo de equilibrio entre el fomento de la composición musical (a través del encargo de obras de estreno y la programación de música contemporánea) y la generación de públicos nuevos a través de obras más canónicas en formatos más accesibles. Ello debe estar equilibrado con la salvaguarda del patrimonio musical pasado; en el caso específico de nuestro país, con ejemplos como la zarzuela. En lo que a la Fundación Orquesta y Coro

de la Comunidad de Madrid (ORCAM) se refiere, este equilibrio se plasma en toda la programación: en el ciclo sinfónico-coral en el Auditorio Nacional de Música, dirigido por la directora titular de la ORCAM, Marzena Diakun (quien, seleccionada a través de un proceso abierto, comenzó su andadura el 1 de septiembre de 2021), la Joven Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (JORCAM: Joven Orquesta, Joven Camerata, Jóvenes Cantores y Pequeños Cantores) lleva a los Teatros del Canal de Madrid, a los centros culturales del distrito de Hortaleza, al Teatro Real, etc., un repertorio para la formación de público familiar y de los propios jóvenes intérpretes.

- \* El segundo nivel es el de la participación en la vida cultural no solo como receptores o intérpretes profesionales, sino como intérpretes aficionados. Desde el área socioeducativa de la Fundación se facilita la participación a personas con discapacidad intelectual y enfermedad mental a través del Coro Abierto y el grupo de percusión A tu Ritmo, y también a la población reclusa femenina de la Comunidad de Madrid a través del proyecto La Voz que Nadie Escucha.
- \* El tercer nivel atañe al territorio. Una organización debe aprovechar las ventajas de estar enraizada en su contexto próximo —en el caso de la ORCAM, toda la Comunidad de Madrid— para generar comunidad a través de la identificación con su visión y valores. El estigma del elitismo cultural, y más aún en el caso de la música clásica, queda derribado si se abren los espacios de las orquestas a la participación de sus procesos creativos. Desde estas raíces y vínculos estables se puede y se debe llegar a todos los puntos del ámbito administrativo al que se pertenece;

en el caso de la ORCAM, el autonómico madrileño. Se está haciendo un esfuerzo a este respecto para poner la Fundación a disposición de los territorios, desde lo más próximo —con un convenio de reciente firma con la Junta Municipal de Hortaleza, donde se sitúa la sede de la Fundación ORCAM, ciclos de conciertos en la propia sede...—, hasta lo más alejado, como es el caso del ciclo del coro A Villa Voz, que se desarrolla en las 11 villas de la Comunidad de Madrid. En cuanto a los espacios, trabajamos para llevar la música a espacios no convencionales como las UVI móviles del SUMMA 112, los centros de discapacidad de la AMAS, el Museo del Prado... Y por supuesto, con especial refuerzo desde el inicio de la pandemia, en formatos de servicio cultural digital y abierto, en la red y en las redes sociales.

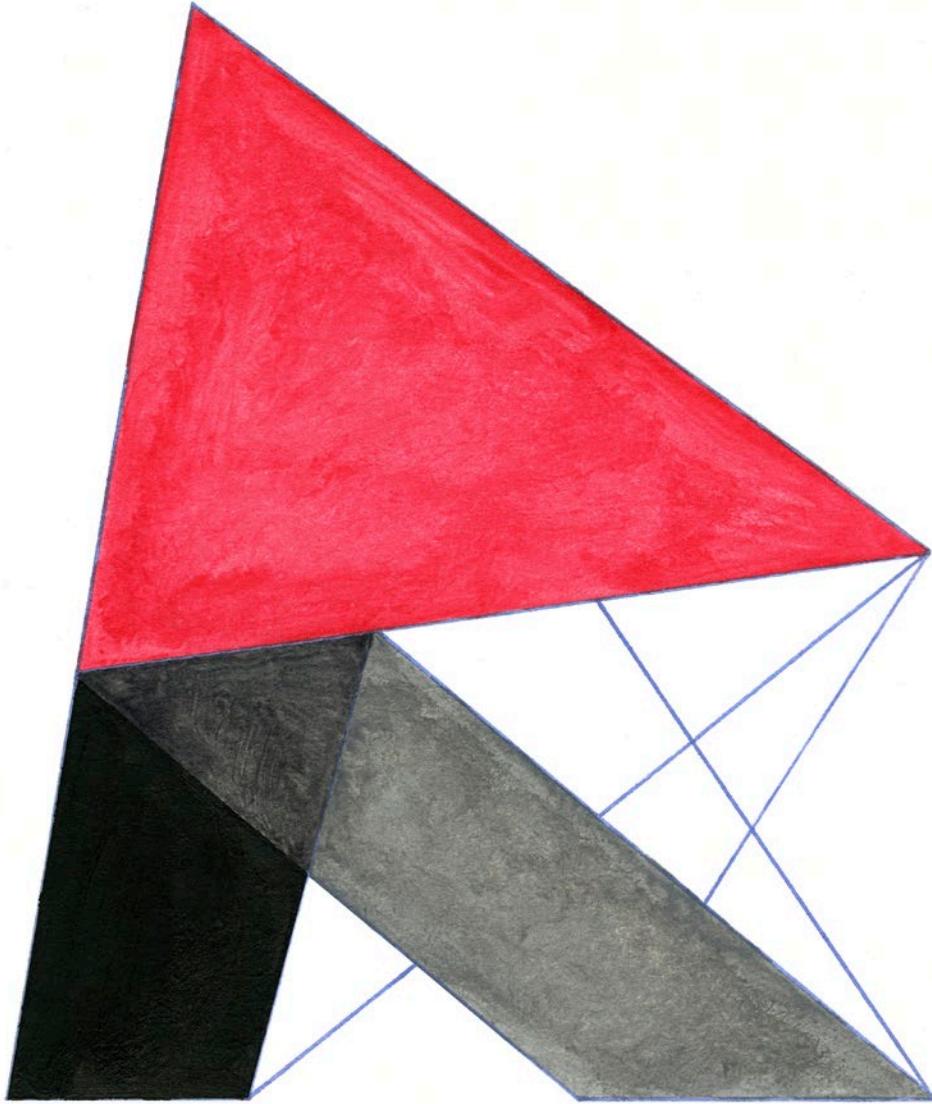
- \* El cuarto nivel que atañe al acceso a la cultura es, necesariamente, la educación. Se forman músicos para el futuro en las diversas agrupaciones de la JORCAM y se organiza una Escuela de la Escucha en colaboración con la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) y, en concreto, con el Centro Asociado a la UNED de Madrid.

Y, volviendo a la tríada de áreas de organización de la gestión, por último —pero de forma muy relacionada con el acceso a la cultura— me gustaría destacar los planes de comunicación y mercadotecnia en la gestión cultural. Estos planes no son un fin en sí mismos, sino que su finalidad reside en la garantía de que sean herramientas eficaces para el acceso y la educación. Por otro lado, estas herramientas son el reflejo y la cara visible de la institución, de su misión y visión, por lo que requieren un gran cuidado; y, a su vez, son generadoras de empleo en el sector cultural. El objetivo no ha de ser el de generar público, sino, siempre y en todo

momento, la vocación de servicio público. En este punto es crucial hablar de los precios de venta de las entradas a los espectáculos. Si bien la gratuidad es, sin duda, lo más garantista para el acceso igualitario a la cultura, se ha procurado un equilibrio entre conciertos gratuitos y —cuando esto no es posible por motivos presupuestarios— una política de precios lo más ajustados posible y con descuentos y abonos a sectores concretos que garanticen el acceso a los conciertos en igualdad de oportunidades.

Estas reflexiones se han plasmado en el Plan Estratégico Fundación ORCAM 20/25, fundamentado y dirigido hacia la plena realización de los derechos culturales en publicidad y transparencia. En la misión, visión, valores y ejes de trabajo futuro del Plan Estratégico se ilustra el valor basilar de los derechos culturales en una institución pública musical como la ORCAM.

# Cultura y educación: circuitos y sinergias para una sociedad plena



35

Carlos Almela  
entrevista a  
Marián Cao

Una política educativa no debe olvidar el derecho al arte y la creación, pues, de otro modo, está educando en la privación.

**CARLOS ALMELA:** A lo largo de tu trayectoria como profesora e investigadora, pero especialmente a raíz de la plataforma #EducaciónNoSinArtes, vienes construyendo un argumentario muy potente en relación con el sentido, adecuación y pertinencia de la educación artística en la escuela. ¿Puedes recordarnos los principales resortes?

**MARIÁN CAO:** El pensamiento visual, sensorial —artístico, en definitiva— nos conecta con nosotros mismos, con los otros y el mundo. La atención, algo tan necesario en educación e investigación, esa capacidad para saber de lo externo por el simple interés de conocer se cultiva con el desarrollo de la escucha y la mirada, pero también de la creación. Se cultiva mirando y dibujando, observando con una mirada analítica a la par que comprensiva, donde lo propio y lo ajeno conversan, que es lo que aporta la creación. Y esta competencia se desarrolla con la educación artística en la escuela. La cultura visual está inmersa en nuestra sociedad a través de las pequeñas ventanas que llevamos en nuestros bolsillos o en nuestros bolsos. Estas son instrumentos de información audiovisual muy potentes y, precisamente por ello, debemos estar preparados tanto

para crear imágenes como para recibirlas. Crear nos sitúa en el mundo no para repetirlo, sino para crearnos, creándolo de nuevo. El proceso creador activa la capacidad de ser en un espacio vacío, con la certeza de que nunca estaremos completos, y eso entronca con la agencia política del ser como interviniente activo en su comunidad, desafiando la angustia e incertidumbre que produce el cambio y disfrutando de lo inesperado y ajeno. Por eso digo que el arte, la creación artística, es garantía de democracia. El arte nos convoca con los otros, porque siempre se crea algo para alguien; y por ello renueva el espacio de apego, la relación vincular, algo profundamente necesario en una educación que parece ir dirigida para la autonomía egoísta, para el desarrollo individual, para una sociedad competitiva y feroz. El arte y la creación celebran la comunidad, y la creación artística es la única área en la que no hay verdades, solo preguntas vitales.

Los niños y niñas acostumbradas a la creación artística miden sus deseos en una página en blanco con determinación, análisis y, a la vez, acompañadas del placer que ello produce, desplegando su capacidad de atención, sus recursos visuales y creadores, su propio cuerpo, su conocimiento intercorporal, que diría Merleau-Ponty. Esos niños y niñas educadas en el arte serán capaces de resolver crisis con eficiencia, prudencia y valor; serán capaces de manejar su frustración y vulnerabilidad; sabrán reconocer los puntos de vista ajenos —porque mirar y dibujar tiene muchos puntos de vista— y sumergirse, por ello, en investigaciones extremadamente complejas. Sabrán pasar horas absorbidas por un tema, porque habrán pasado horas lidiando con la observación y su propia destreza o incapacidad, retándose a sí mismas, sin necesidad de competir contra otros, por el mero placer de saber y saberse parte del mundo.

El proceso creador, además, los hará creadores de cultura, no meros espectadores. Este derecho a disfrutar de la cultura y a crearla es algo que no podemos ni debemos

arrebatarnos. Una política educativa no debe olvidar el derecho al arte y la creación, pues, de otro modo, está educando en la privación.

**CA:** Hace unos meses participaste como experta invitada en la comisión de seguimiento estatal de PLANEA, red de arte y escuela. Allí compartiste la decepción tras haber visto poco recogidas las propuestas de mejora de la LOMLOE, una labor en la que PLANEA también puso su granito de arena. ¿Cuáles crees que han sido, a pesar de todo, los logros de #EducaciónNoSinArtes? y ¿de qué manera estáis trabajando de cara al desarrollo curricular que está ahora mismo en trámite en el Ministerio de Educación? A nivel autonómico, ¿colaboráis también con consejerías de educación o de cultura?

**MC:** Tras meses pidiendo a los distintos partidos políticos que planteasen una enmienda que recuperase la educación artística y visual en la enseñanza obligatoria, hemos conseguido recuperar dos materias obligatorias en Educación Secundaria Obligatoria. Y creo que es positivo, porque implica que los y las adolescentes tendrán una mínima enseñanza visual y artística en los años en los que están desarrollando su personalidad. Estas materias serán dadas por especialistas preparados y preparadas para ello, que les enseñarán alfabetización visual y elementos clave en el análisis y la creación visual, ya sea a través de materiales tradicionales o con otros más sofisticados. Sin embargo, las competencias relativas a ello seguirán sin ser desarrolladas en la educación primaria, porque la ley sigue sin garantizar especialistas en educación artística. Y es en esta etapa, justamente, cuando la plasticidad cerebral está en su mejor momento y cuando se crea la mayor cantidad de sinapsis neuronales; se refinan circuitos cuando

el cerebro, por así decirlo, aprende a aprender. A pesar de entregarles un documento firmado por 12.000 personas del ámbito tanto educativo como cultural —desde personalidades de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando hasta artistas y docentes—, no lo consideraron suficientemente relevante.

En cualquier caso, sí creo que #EducaciónNoSinArtes ha movido un terreno que parecía seco y árido. Creo que, durante muchos meses, gracias a toda la plataforma que se mueve a nivel estatal en todas las comunidades autónomas, hemos hecho pensar no solo a las instituciones, sino también a muchas madres y padres qué significa crear, aprender a mirar y tener sensibilidad artística. Los artículos publicados en los medios de comunicación sirvieron para que muchas personas tomaran conciencia de que la atención, el trabajo por proyectos, la tolerancia a la frustración, el trabajo con los límites, la intercorporalidad, la unión emoción-cognición, la intensidad y regulación emocional se hacían a través del arte y la creación de un modo más fluido y natural que a través de otros procesos. Muchas personas pudieron apreciar, en plena pandemia, cómo la creación artística (tanto la que realizaban como la que disfrutaban) las elevaba por encima del dolor, las ayudaba a que los otros las comprendieran, y muchas consiguieron crear una sensación de comunidad simbólica. El arte, en momentos clave, consigue elevar la vida y que esta valga la pena.

Creo, no obstante, que aún tenemos alguna oportunidad en el desarrollo de la ley y sus competencias, y esperamos poder influir con los documentos e informes que estamos elaborando para asegurar a las niñas y niños un espacio para el desarrollo de las competencias relativas a la expresión cultural y artística, como señalan las competencias europeas. Las comunidades autónomas también tienen todo un desarrollo que realizar, y esperamos que comprendan la importancia de la educación artística y la necesidad de que la impartan especialistas. Hoy por hoy,

y a pesar de que las universidades han detectado la deficiencia y plantean menciones específicas en educación artística adelantándose a la ley, muchas comunidades autónomas delegan las competencias relacionadas con la educación artística a los especialistas en lengua extranjera, algo incomprensible.

**CA:** Si atendemos concretamente a ejemplos de políticas públicas y marcos internacionales de referencia, ¿qué ejemplos o casos os inspiran y creéis que dibujan las políticas educativas por venir?

**MC:** Francia puede ofrecernos algunos modelos sumamente ilustrativos no solo en el compromiso con las artes, sino también en la puesta en práctica de un plan específico de refuerzo de la educación artística que comenzó con un acuerdo entre el Ministerio de Cultura y el Ministerio de Educación. En 2018 reforzaron cinco áreas prioritarias, entre ellas, la educación de la mirada a través de las obras de arte y la alfabetización mediática. Concretamente, en la hoja de ruta 20-21 (*Réussir le 100 % éducation artistique et culturelle*) han reforzado tres pilares de la educación artística y cultural:

- a) *conocimiento*, por el cual la educación artística y cultural permite al alumnado adquirir referencias culturales formales, históricas y estéticas, emitir un juicio fundado sobre el tema del arte y la cultura y desarrollar sus facultades críticas;
- b) *la práctica artística*, que permite a los niños y niñas acceder a los lenguajes de las artes; ganar confianza en sí mismos; realizar proyectos concretos; desarrollar su creatividad y su inteligencia sensible, reforzando su potencial como medio para llevar a cabo

proyectos conjuntos en interrelación; estar atentos a los demás y desarrollar el respeto por los demás;

- c) *el encuentro con las obras de arte y los artistas*, por el que el alumnado experimenta las obras de arte y los lugares de cultura para apropiarse mejor de ellos, aprende a compartir experiencias sensoriales y a desarrollar la atención.

El trabajo que se está realizando actualmente en Portugal es también modélico en la intención de promover una visión cultural que valore el pluralismo, el conocimiento de lo público, la inclusión, la participación y la cohesión social incidiendo en el papel de la intersección de las políticas culturales y educativas. La iniciativa de Porto Santo es muy interesante al respecto porque reflexiona activamente sobre algo que desde la plataforma hemos reivindicado: no solo el derecho a la cultura, sino también la necesidad de abrir la cultura a toda la ciudadanía que en muchos casos se ha visto marginada, pensar en la cultura como un foro, un ágora de construcción plural, y no de un modo jerárquico y excluyente.

El arte se está utilizando también en muchos centros para el tratamiento de la diversidad, del bullying y del fracaso escolar, y muchos centros del Reino Unido, Finlandia o Israel abogan por un especialista específico para ello.

En cualquier caso, no podemos olvidar algunas de las propuestas que nuestro propio país desarrolló en un momento de mayor sensibilidad y conciencia hacia la cultura, en un momento de mayor compromiso con el humanismo, como las Misiones Pedagógicas, por las que la cultura llegaba a los rincones más recónditos de España y se impulsaba la creación no solo de arriba abajo, sino de abajo arriba, un elemento de suma importancia. Tenemos también programas en distintos lugares de nuestro Estado, como el modelo O Pelouro, en la provincia de Pontevedra,

que trabaja la diversidad a través del arte y la creación; o el que realizó el colegio Estilo durante muchos años en Madrid, en el que el arte era el eje de muchas áreas de conocimiento y había unos grandes especialistas de educación artística que tenían la capacidad de aunar distintas áreas y coordinarlas a través de la creación.

**CA:** La LOMLOE supone un decrecimiento del currículum que busca permitir un refuerzo del trabajo por competencias, áreas y proyectos... ¿Puede este menor *asignaturismo* (Emilio Lledó) asentar un despliegue de lo artístico? En este nuevo marco, ¿qué pueden hacer los centros para trabajar con y desde las artes?

**MC:** El trabajo por áreas, proyectos o competencias es bienvenido por esperado, pero para que no se quede en papel mojado es imprescindible asegurar que haya personas cualificadas para desarrollar adecuadamente esas competencias en el alumnado. Personas que sepan enseñar a analizar una imagen, a comprender iconos, signos y símbolos; que sepan ayudar a su alumnado a realizar un análisis icónico, retórico, iconográfico e iconológico, y que a la vez sean capaces de construir un escenario de aprendizaje artístico, con conocimiento de qué es la materia, cuál es su significación en nuestras manos —ya sea la materia arcilla, luz o su propio cuerpo—, su poder de evocación y transformación. Especialistas que puedan desplegar espacios de aprendizaje en los que el alumnado pueda poner en marcha todo lo que el proceso artístico implica: la capacidad simbólica de enfrentarse al vacío con valentía —algo profundamente educativo—, sintiendo que la vulnerabilidad que los atraviesa en la creación tiene que ver con el proyecto vital, y ese proyecto requiere cognición, planificación, compromiso, atención, aventura, disponibilidad, curiosidad,

prudencia, estrategia y, al mismo tiempo, coraje y humildad ante los errores y capacidad de comenzar de nuevo una y otra vez. Y cómo eso tiene que ver con el arte que se encuentra en los museos y fuera de ellos. Una vez realizada su obra, el o la especialista debe ayudarlos a saber desplegar la capacidad de juzgar con cuidado y respeto su propia obra y la de los demás, a escuchar, aceptar críticas y saber defenderlas con escucha respetuosa. Todo ello se juega a través del arte, los procesos creadores, las técnicas y los materiales artísticos, un terreno de gran complejidad. El proceso creador es profundamente educativo y por eso lo deben acompañar especialistas que sepan de la cultura material del arte, de la cultura visual que los rodea y de la capacidad de hacer experiencia con el proceso creador; o, mejor dicho, de cómo el proceso creador es experiencia significativa y transformadora y los proyecta hacia el futuro con los otros sin renunciar a ser ellos o ellas mismas.

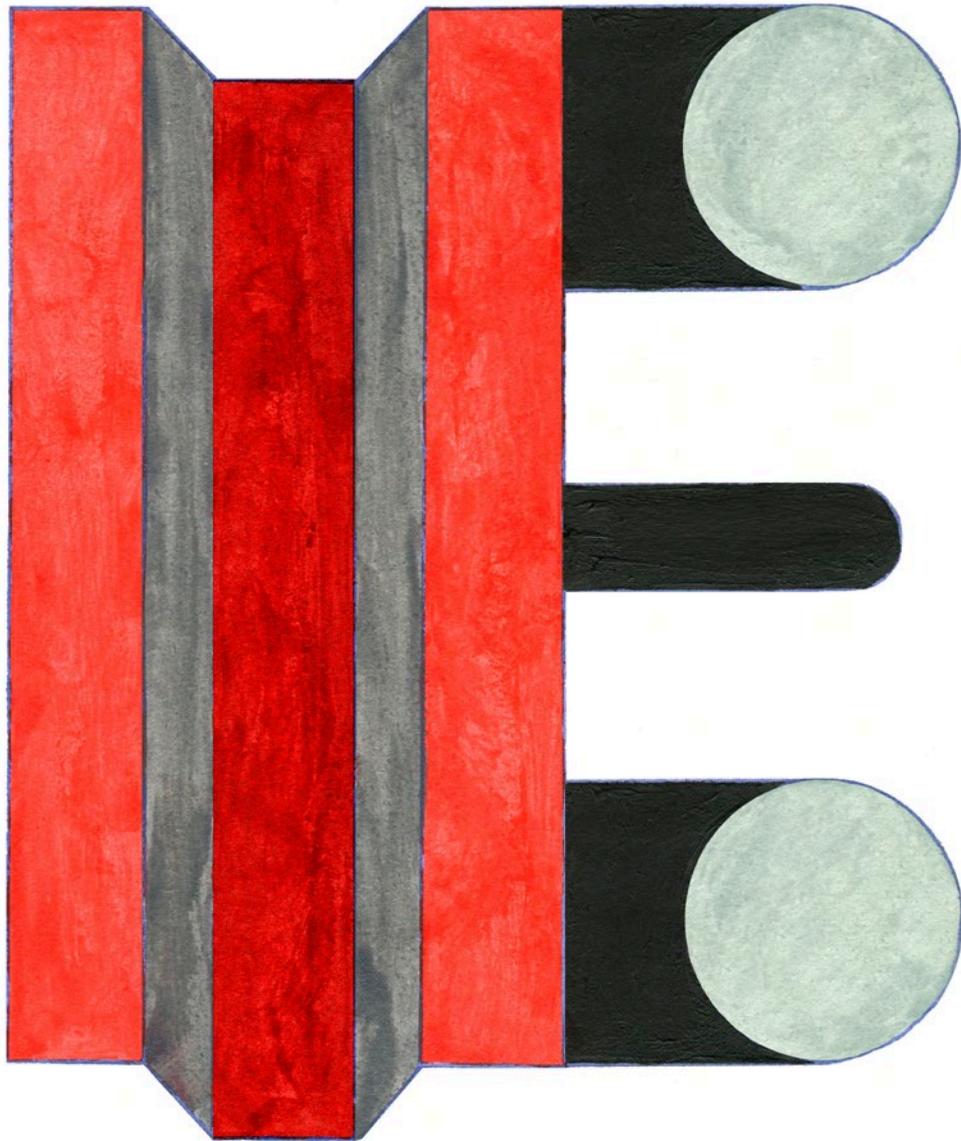
**CA:** Si tornamos ahora la mirada hacia las instituciones culturales, ¿qué balance haces de la situación de los cruces arte/educación? ¿Qué crees que podemos mejorar para fomentar sinergias entre cultura y educación para una sociedad plena?

**MC:** La plataforma #EducaciónNoSinArtes ha propuesto una nueva e innovadora figura que no solo garantizaría estas sinergias, sino que también las potenciaría dentro del centro, entre los propios centros educativos de la comunidad y entre los centros escolares, las instituciones culturales y los y las artistas. Esta figura, que asumirían los y las especialistas de educación artística, sería la de coordinación artística, visual y cultural en los centros educativos, al igual que existen coordinadores de igualdad o de otras áreas. Su función, además de aunar proyectos globales de centro, precisamente garantizaría la transferencia entre la

sociedad y las aulas de primaria, estimulando, por un lado, el intercambio con los centros de arte y artistas, y, por otro, fomentando la inclusión social con programas específicos dentro de los centros. Uno de los principales propósitos de esta figura es romper la barrera existente entre los centros educativos y la comunidad, en la línea de las acciones que están realizando países como Francia o Portugal y que ya he mencionado.

Esta figura de coordinador/a de expresiones artísticas, visuales y culturales se centra en asegurar un programa, que puede ser intercentros de toda la ciudad o comunidad autónoma, que garantice la transferencia social y la mediación cultural entre la comunidad y el espacio escolar, optimizando la labor educativa de los centros culturales, haciendo partícipe a la propia ciudadanía y a las instituciones del proyecto educativo no solo con fluidez, sino con una estructura de la que se carece actualmente. Además, dentro de la necesidad de luchar contra el abandono, el absentismo, el *bullying* y el fracaso escolar, esta coordinación, al igual que sucede en el Reino Unido o Israel, potenciaría dentro del centro programas específicos —también con la posible articulación intercentros y en la comunidad autónoma— que maximicen el potencial del arte como mejora psicosocial, algo que ya refrendó la Organización Mundial de la Salud en su informe de 2019. Esta figura cubriría la necesidad de coordinadores especialistas en cada competencia, integrándose en las metodologías pedagógicas actuales del trabajo por proyectos.

Esta propuesta es la que estamos trasladando a las instituciones para su implantación. Creemos que su puesta en marcha, ya sea a nivel estatal o por comunidades, nos situaría a la altura de un país con un gran patrimonio cultural y cuya obligación es educar, apreciar y crear cultura.



# Políticas culturales después de la covid-19: algunas aportaciones a debate

\* \* \*

47

Àngel Mestres  
y Jordi Baltà

Nos encontramos en un momento *bisagra* que puede operar como transición o giro hacia nuevas formas de incidir en la realidad. Y es importante atender a su dimensión cultural.

Por irracional que parezca, debemos ser capaces de pensar que aquello que sucede es a menudo una producción mítica, no simplemente el efecto de una serie de causas.

Alessandro Baricco, *Lo que estábamos buscando*. 33 fragmentos

La covid-19 ha hecho más evidentes las fragilidades que ya existían antes en el sistema cultural. En algunos casos, ha acentuado situaciones críticas, como la precariedad en las condiciones de trabajo y de financiación de buena parte de los profesionales y organizaciones de la cultura, con la escasez de oportunidades que ello conlleva. En otros, ha apuntado debates pendientes sobre la excesiva dependencia de los públicos vinculados al turismo en algunos equipamientos culturales y sitios del patrimonio; la limitación de los presupuestos públicos para la cultura y su elevada concentración en instituciones grandes; la frecuente debilidad, incluso inexistencia, de las alianzas y colaboraciones entre agentes culturales o la necesidad de hacer frente a la transición digital.

En un primer momento, la respuesta de las políticas culturales a los efectos de la covid-19 debe pasar por apoyar el tejido de iniciativas culturales y las fases de la cadena de valor más afectadas por el momento de crisis, así como por favorecer las oportunidades de acceso y participación en la vida cultural de la ciudadanía. A medio y largo plazo, sin embargo, el conjunto de fragilidades identificadas debería requerir respuestas más estructurales

y una revisión a fondo de algunas de las premisas en las que se sustentan las políticas culturales públicas. ¿En qué sentido? A continuación enunciamos cinco cuestiones que, a nuestro parecer, deberían ser prioritarias.

### UN COMPROMISO CON LOS CUIDADOS, LA SALUD Y LA SOSTENIBILIDAD

Más allá de las debilidades observadas entre los agentes y las actividades culturales, la covid-19 también pone de manifiesto que el modelo de sociedad en que vivimos refuerza desigualdades de todo tipo (socioeconómicas, educativas, internacionales, etc.), fragiliza las instituciones de lo colectivo y se sustenta en una ruptura insostenible entre la humanidad y el planeta.

En un momento en el que reflexionamos sobre el modelo de sociedad en torno a la salud, el bienestar y los cuidados, y la relación con el planeta, las políticas culturales pueden, o bien ignorar estas cuestiones, o bien posicionarse en relación con ellas favoreciendo espacios de reflexión crítica, apostando por los derechos culturales como elemento básico de la dignidad humana y fomentando procesos inclusivos en los que las personas puedan definir sus identidades y establecer colaboraciones y diálogos con otras. Hoy en día también se hace necesario explorar formas mediante las que la cultura pueda ayudar a definir nuevos imaginarios vinculados y comprometidos con la sostenibilidad y con el equilibrio en la relación con el planeta para, de esta manera, hacer frente a la emergencia climática.

Esta misma reflexión debe conllevar una mayor atención a las condiciones de trabajo y a la salud y bienestar de las personas que trabajan en este ámbito. Se trata, en este sentido, de revisar el gasto o la inversión pública en cultura tanto en términos cuantitativos, de aumento, como cualitativos, para prestar una mayor atención a la calidad

de los procesos y a sus efectos en las personas que participan en ellos.

Por último, y dado que la covid-19 es una crisis de alcance global, con vulnerabilidades compartidas, pero que amenaza con conducir a una mayor reclusión en la propia realidad y a incrementar las distancias entre países y continentes, es importante reivindicar la necesidad de la solidaridad internacional y el papel que la cooperación y el intercambio cultural tienen a la hora de enriquecer nuestras vidas culturales y explorar aquello que tiene la humanidad de diverso y de común.

### REVISAR EL ALCANCE O EL ÁMBITO DE INCIDENCIA DE LAS POLÍTICAS CULTURALES

La reflexión que plantea el punto anterior debe llevar consigo una concepción de las políticas culturales con fronteras más amplias. La necesidad de repensar el alcance o el ámbito de incidencia de las políticas culturales es una cuestión clásica: ya el informe internacional *Nuestra diversidad creativa*, publicado por la Unesco a mediados de los años noventa, citaba en este sentido al experto británico-australiano Colin Mercer:

El mayor problema que debemos afrontar hoy en el terreno de las políticas culturales no proviene, en mi opinión, de la falta de medios, de voluntad, de compromiso o de coordinación de políticas. Proviene, sobre todo, de una mala aprehensión o más bien de una formulación y un reconocimiento incompletos del objeto mismo de nuestra política: la cultura. (Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo, 1997: 155).

Una parte de esa «formulación y reconocimiento incompletos» de la que hablaba Mercer puede tener que ver con la necesidad de entender la cultura menos como un espacio aislado y más como un sistema interrelacionado con múltiples ámbitos de la sociedad. A ello se ha referido Alfons Martinell (2021), al sugerir que «lo que denominamos cultura no es un departamento más o menos definido en la institucionalidad cultural de todo tipo [...] sino un conjunto de intervenciones, relaciones e interdependencias entre diferentes elementos [...]». En este sentido, Martinell propone «transitar hacia una concepción sistémica (o ecosistémica) de la cultura en nuestras sociedades. Entendiendo como sistema cultural un gran número de componentes o elementos que se relacionan permanentemente entre sí de forma dinámica en constante interdependencia», e identifica ámbitos como la comunicación, el hábitat y el urbanismo, la educación, el medioambiente o la salud entre aquellos que se relacionan de forma más directa con lo cultural.

¿Qué debería significar esto en la práctica? Entre otras cosas, incorporar más el trabajo en torno a valores y aspectos relacionados con las formas de vida en la definición de las políticas culturales y, por otra parte, dejar más espacio para la innovación y la interdisciplinariedad. Iniciativas como el programa #ecosistemasinterseccionales del espacio #plantauno, por ejemplo, apuestan por vincular las artes y la cultura con la ciencia, la tecnología, los movimientos sociales, etc. (#plantauno, 2021).

También es necesario ampliar el radio de la acción pública en cultura para reconocer el papel de aquellos agentes culturales a quienes llamamos *bajo radar*: es decir, pequeños creadores, iniciativas alternativas, colectivos de carácter sociopolítico, iniciativas efímeras o agentes de naturaleza digital que, o bien son desconocidos por la administración, o bien no se relacionan con ella en la práctica (ITD, 2015).

## UN NUEVO EQUILIBRIO ENTRE ESTRUCTURAS, PROCESOS Y ACTIVIDADES CULTURALES

Una de las observaciones derivadas de la crisis de la covid-19 es que los modelos prevalecientes de política cultural han tendido a financiar la producción de actividades y proyectos, en detrimento de la solidez de las estructuras y las organizaciones. Esto provoca círculos viciosos en los que la búsqueda permanente de financiación debilita la estabilidad del personal y la calidad última de los procesos. Por lo tanto, parece necesario revisar las fórmulas de financiación vigentes para poder incrementar el porcentaje de costes estructurales al que se pueden destinar las ayudas públicas, especialmente en el apoyo a las pequeñas y medianas iniciativas privadas o asociativas (Fernández y Mestres, 2020). El momento de miedo y dudas por el que pasamos no debe suponer la pérdida de iniciativas de riesgo que generan singularidad y enriquecen la vida cultural (Martí Sambola y Mestres, 2020).

Un aspecto relacionado con lo anterior pasa por dar mayor centralidad a los procesos culturales, incluidos aspectos como la participación ciudadana, la investigación artística, el trabajo continuado que llevan a cabo los equipamientos culturales de proximidad y la construcción y desarrollo de alianzas. Ello contrasta con la sensación, como apuntaba Xavi Urbano en una entrevista, de que durante la crisis de la covid-19 se había priorizado el consumo cultural en detrimento de los procesos (Monclús, 2020). En este sentido, encontrar un nuevo equilibrio entre estructuras, procesos y actividades culturales se nos adivina necesario para visualizar una nueva etapa.

## LO LOCAL COMO ENTORNO DE AFECTOS Y TRASCENDENCIA

Ya antes de la crisis sabíamos que es en el entorno más próximo —en los barrios, pueblos y ciudades, y en sus espacios públicos— donde se configura de una forma muy importante la vida cultural. Allí es donde mejor se puede ejercer el derecho a participar en la vida cultural (Martinell, 2014) y donde la cultura tiene mayor potencial de generar espacios de encuentro entre personas, como han reflejado documentos como la Agenda 21 de la cultura (CGLU, 2004). En este sentido, las políticas culturales locales, aquellas que están en manos de ayuntamientos y otras administraciones de proximidad, tienen una especial responsabilidad en este nuevo marco, y es necesario dotarlas de los recursos y capacidades adecuados para ello.

La cultura también adquiere especial importancia cuando se convierte en un espacio de trascendencia y afecto para las personas (Trànsit Projectes *et al.*, 2019). De nuevo, esto es más fácil cuando se opera desde la proximidad, y especialmente cuando la gestión cultural busca favorecer la participación activa de la ciudadanía. También se hace necesario que los programas de los equipamientos públicos salgan más de sus edificios, vayan a buscar a la gente allí donde se encuentra, mediante colaboraciones con asociaciones o instituciones de todo tipo (escuelas, centros sanitarios, equipamientos para jóvenes o para mayores, etc.).

Un aspecto importante desde la perspectiva de las políticas culturales es conectar mejor los espacios de gobernanza con la práctica de terreno, fomentar innovaciones en los proyectos que generen aprendizaje y que se puedan trasladar a la reflexión institucional sobre políticas culturales. Es decir, asegurar que los consejos municipales de cultura y otros entornos en los que se reflexiona y se establecen las líneas generales de la acción pública están conectados con comunidades de práctica

y con el conjunto de profesionales, organizaciones y ciudadanía que participan en la vida cultural, generando diálogos vivos.

## REIVINDICAR EL ROL DE LO CULTURAL EN MOMENTOS *BISAGRA* COMO EL ACTUAL

Los cambios por los que hemos pasado, y los que están por venir, tienen una dimensión cultural importante: nos encontramos en un momento *bisagra* que puede operar como transición o giro hacia nuevas formas de incidir en la realidad. Y es importante atender a su dimensión cultural: qué relatos prevalecen en la opinión pública, qué elementos generan trascendencia colectiva en un contexto de dudas y fragilidad, qué expresiones artísticas quedan como legado de esta etapa. Sería conveniente que las políticas culturales tuvieran en cuenta este aspecto y que la cultura forme parte de las estrategias y de los programas públicos para la salida de la crisis en todas sus dimensiones.

La crisis de la covid-19 también ha demostrado la gran capacidad de adaptación de las personas, en momentos de emergencia, a nuevos hábitos y reglas, y a nuevas formas de uso de los espacios domésticos y públicos. Aunque es de desear que los tiempos que vienen nos ofrezcan mayor autonomía y menos regulación, también es interesante aprovechar esta transición para explorar la incorporación de miradas creativas a entornos cambiantes. Por ejemplo, el llamado *urbanismo táctico* —es decir, la transformación temporal de calles y plazas para favorecer sus usos ciudadanos— puede permitir experimentar para, entre otras cosas, fomentar una apropiación colectiva del espacio público (Rowe, 2021). También existe la posibilidad de aprovechar los espacios vacíos de algunos centros urbanos, afectados por la caída del turismo y el cierre de comercios, para favorecer la instalación temporal de proyectos culturales emergentes.

Otra de las necesidades que se han hecho evidentes en este contexto es la transición digital, un panorama de transformación al que, como explicaba Alessandro Baricco en *The Game* (2019), ya nos enfrentábamos mucho antes de la pandemia. En cuanto a lo cultural, esta transición tiene que ver, entre otras cosas, con la capacidad de los profesionales y las organizaciones de la cultura de generar contenidos de calidad, participar en redes, favorecer procesos participativos en el entorno digital, definir modelos de negocio viables y favorecer la reflexión sobre cuestiones como la privacidad, la brecha digital o las grandes plataformas que dominan internet. Desde la perspectiva de las políticas culturales, es imprescindible abordar esta realidad integrando lo digital en el marco de estas políticas (Pivetta i Contreras, 2021), favoreciendo la capacitación del personal propio y ajeno y fomentando las capacidades de interpretación, creación y producción digital en la ciudadanía.

Todas estas reflexiones son, a la vez, aspiraciones y deseos para unas políticas culturales más acordes a los tiempos que vivimos, y observaciones a partir de las prácticas de numerosos agentes culturales y personas que trabajan para reforzar la cultura como espacio clave del mundo por venir.

## BIBLIOGRAFÍA

- Baricco, A. (2019): *The Game*, Barcelona: Anagrama.
- (2021): *Lo que estábamos buscando: 33 fragmentos*, Barcelona: Anagrama.
- Ciudades y Gobiernos Locales Unidos (CGLU) (2004): «Agenda 21 de la cultura: un compromiso de las ciudades y los gobiernos locales para el desarrollo cultural», Barcelona: CGLU. [www.agenda21culture.net](http://www.agenda21culture.net)
- Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo (1997): *Nuestra diversidad creativa. Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo*, Unesco y Fundación Santa María. [www.oibc.oei.es](http://www.oibc.oei.es)
- Fernández, J. y Mestres, À. (2020): «Repensar el apoyo a la cultura en momentos de cambio: escuchando a todos los agentes implicados», *El archivo de trabajo de Trànsit Projectes*, 22 de junio. [www.blog.transit.es](http://www.blog.transit.es)
- ITD (2015): *Agents culturals sotaradar. Emergència, invisibilitat, independència i relacions amb l'administració: aproximació a una realitat canviant*, Barcelona: Diputació de Barcelona. [www.diba.cat](http://www.diba.cat)
- Martí Sambola, O. y Mestres, À. (2020): «No tengas miedo: cultura local en el cercano día después», *El archivo de trabajo de Trànsit Projectes*, 21 de abril. [www.blog.transit.es](http://www.blog.transit.es)
- Martinell, A. (2014): «Vida cultural, vida local», *Agenda 21 de la cultura - Comisión de cultura de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos (CGLU)*. [www.agenda21culture.net](http://www.agenda21culture.net)
- (2021): «Pensando en la reconstrucción. Los efectos de la pandemia en la cultura», *Confluència*, 21 de febrero. [www.alfonsmartinell.com](http://www.alfonsmartinell.com)

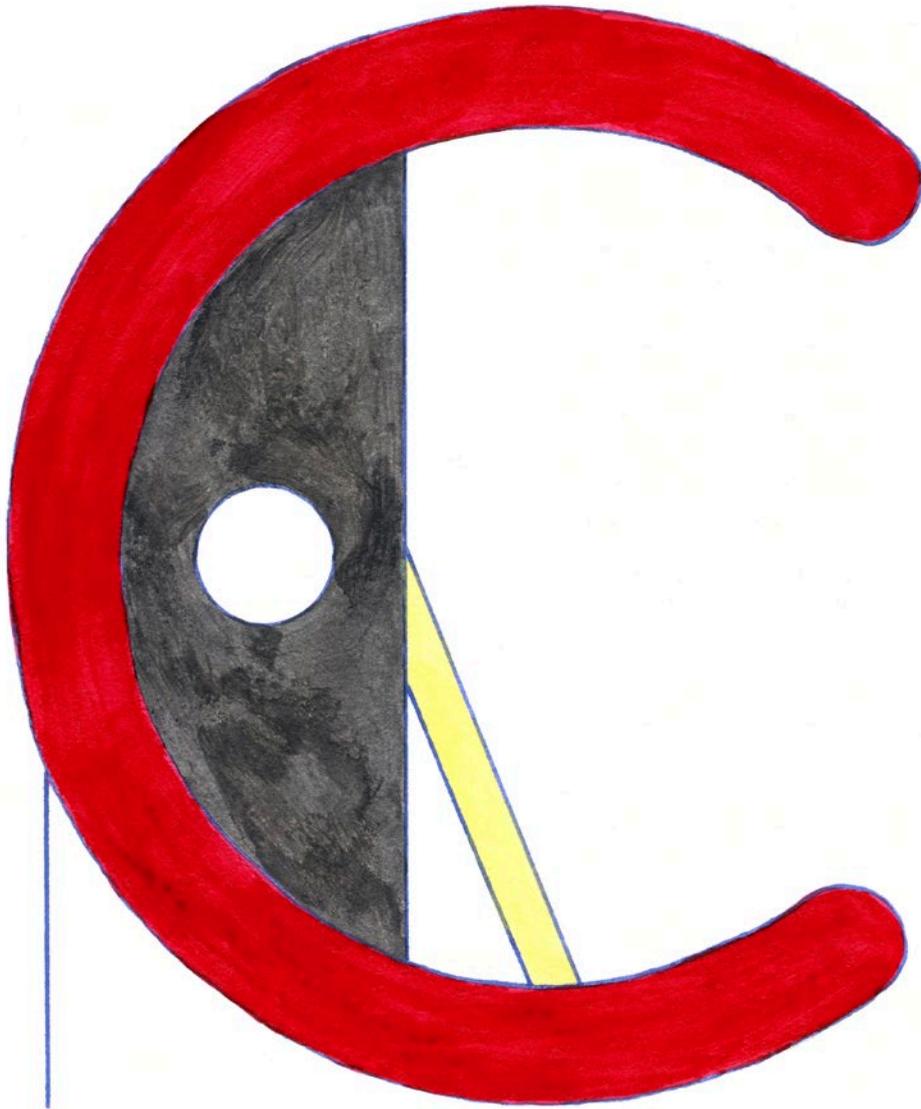
Monclús, J. (2020): «Xavi Urbano: “Durant aquesta crisi, s’ha posat molt valor en el consum cultural però poc en el procés”», *Surt de casa*, 8 de junio.  
[www.surtdecasa.cat](http://www.surtdecasa.cat)

Pivetta i Contreras, E. (2021): *Cultura, pantalles, pandèmia. La digitalització dels serveis culturals als municipis*, Barcelona: Diputació de Barcelona.  
[www.diba.cat](http://www.diba.cat)

#plantauno (2021): «Juntas para responder a la pregunta sobre cómo vivir y prosperar en un planeta herido...», *El archivo de trabajo de Trànsit Projectes*, 19 de mayo.  
[www.blog.transit.es](http://www.blog.transit.es)

Rowe, H. (2021): «Is temporary the new permanent? COVID street experiments open our eyes to creating better cities», *The Conversation*, 18 de marzo.  
[www.theconversation.com](http://www.theconversation.com)

Trànsit Projectes *et al.* (2019): *Queremos sonreír: Activar la cultura local*, Barcelona: Ned Ediciones y Trànsit Projectes.



# Marcos políticos, normativos y financiación pública: reflexiones para un ecosistema cultural robusto



61

María Camino  
Barcenilla

La política cultural indirecta, a través de la aprobación de normas culturales con miradas del siglo XXI, es y será clave para mirar al futuro creando ecosistemas robustos para el conjunto de la ciudadanía.

La política cultural puede ser definida como el conjunto de acciones que promueven las instituciones (poderes públicos) en cualquiera de sus niveles y sectores. Hacia los años setenta, los organismos de cooperación comienzan a asumir el compromiso de integrar las políticas culturales en las estrategias de desarrollo, y la cultura se va desarrollando como parte intrínseca.

En la Conferencia Mundial de la Unesco de 1966 que aprueba la Declaración sobre los Principios de la Cooperación Cultural Internacional se reivindica que toda cultura tiene una dignidad y un valor que deben ser respetados. Estas declaraciones no tenían un papel vinculante, los Estados manifestaban su acuerdo y su compromiso a la hora de llevarlas a la práctica. Lo más importante es que se hace público el valor de la cultura como elemento de cohesión y desarrollo y, por ello, debía estar protegida por los poderes públicos.

La Unesco, además de impulsar conferencias sobre las políticas culturales, también contempla el patrimonio cultural y la propiedad intelectual. La Conferencia Intergubernamental sobre los Aspectos Institucionales, Administrativos y Financieros de las Políticas Culturales, celebrada en Venecia en 1970, se convierte en la primera reunión de políticas culturales que resalta que todos los

hombres tienen derecho a participar en el patrimonio y en la actividad cultural de la comunidad, así como el papel del Estado frente a los derechos culturales.

La Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales (México, 1982) reivindicaba la responsabilidad que los poderes públicos debieran tener en la cultura, fundamentalmente en tres aspectos:

- \* Consideración de la cultura como factor de desarrollo y cohesión social.
- \* Desde el punto de vista económico, la cultura y el desarrollo económico.
- \* El papel que se atribuye a los poderes públicos: las administraciones deben integrar la cultura en su plan político.

Desde los años setenta son múltiples y diversas las conferencias mundiales o intergubernamentales que se celebran en diferentes lugares del mundo que tratan las políticas culturales como elemento clave en las políticas públicas y que señalan la indispensable financiación pública para fortalecerlas.

En el siglo XXI se siguen dando pasos: los modelos de las políticas culturales que se definen conceptualmente según la democratización o democracia cultural; la centralización o descentralización de las competencias en materia de cultura; la creación de unidades administrativas para su gestión; la profesionalización del gestor/a y de las profesiones de la cultura; la atención o el foco a diferentes sectores o la evolución de las industrias culturales que incorporan a las industrias creativas.

La Unión Europea, en la Estrategia 2020, reconoce el papel central que desempeñan las industrias culturales y creativas para el crecimiento, la innovación, la

competitividad y el futuro de la Europa comunitaria y de su ciudadanía, y recomienda incrementar el refuerzo e innovación de las industrias culturales y creativas como marco del futuro desarrollo de Europa (Barcenilla Tirapu, 2018).

Además, resulta incuestionable la importancia social de la cultura, la economía de la cultura, el patrimonio cultural —memoria de nuestras antepasados— como herencia para las generaciones futuras, y el ámbito jurídico que a través de las constituciones contempla la cultura como un derecho. La Constitución española, en su artículo 44.1, establece que los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho. Su consideración como derecho determina que la cultura no se puede considerar una simple mercancía: los bienes culturales estimulan el compromiso cívico y el desarrollo comunitario (Seco y Gainza, 2018).

La multiplicidad de enfoques políticos, económicos, territoriales, sociales y jurídicos hace que podamos hablar de ecosistemas culturales y creativos. La cultura es un elemento esencial, transversal, multidisciplinar o interdisciplinar, tradicional, contemporáneo e innovador. En este sentido, la Ley Foral 1/2019, de 15 de enero, de Derechos Culturales de Navarra, en su artículo 17 («Ecosistema cultural y creativo»), señala:

A los efectos de esta ley foral, se entiende por ecosistema cultural y creativo el entorno relacional en el que participan diferentes perfiles (artísticos, científicos y técnicos) que a través de diversos modelos despliegan la creatividad y la innovación.

Antes de esta ley foral sobre los derechos culturales, la Comunidad Foral de Navarra había regulado otra normativa —también pionera— sobre el mecenazgo cultural. Esta norma traslada un nuevo modelo de política cultural entre

el deber de las administraciones públicas, la participación de la sociedad como comunidad cultural en los proyectos declarados de interés social/cultural MECNA (Mecenazgo Cultural de Navarra) y las desgravaciones fiscales.

En Navarra, de acuerdo con lo dispuesto en los artículos 44.8 y 45.3 de la Ley Orgánica 13/1982, de 10 de agosto, de Reintegración y Amejoramiento del Régimen Foral de Navarra, la Comunidad Foral tiene la competencia exclusiva en materia de «cultura en coordinación con el Estado» y la potestad de «mantener, establecer y regular su propio régimen tributario». En el artículo 88 de la Ley Foral 14/2005, de 22 de noviembre, del Patrimonio Cultural de Navarra, se encomienda a la administración de la Comunidad Foral de Navarra la tarea de propiciar «las actuaciones de mecenazgo y la participación de entidades privadas y particulares en la financiación de las actuaciones de protección, conservación, restauración, acrecentamiento, investigación, documentación y divulgación del Patrimonio Cultural de Navarra». En el ejercicio de estas competencias y mandatos se han ido adoptando una serie de medidas de estímulo a la financiación privada de la cultura por medio de incentivos fiscales materializados en diversas disposiciones. Sirva como ejemplo la deducción por inversiones en producciones cinematográficas y series audiovisuales recogida en el artículo 70 de la Ley Foral 24/1996, de 30 de diciembre, del Impuesto sobre Sociedades (Orenes Ruiz, 2018: 42-43).

La Ley Foral de Mecenazgo Cultural, en su artículo 2.2, deja abierta la puerta al ecosistema de los sectores culturales y proyectos que se pueden presentar: los relacionados con la cinematografía, las artes audiovisuales y multimedia; artes escénicas, la música, danza, teatro, circo; artes visuales; proyectos de investigación generados en la diversidad de productos culturales; la investigación, documentación, conservación, restauración, recuperación, difusión y promoción del patrimonio cultural material e inmaterial de

Navarra; el folclore y las tradiciones populares de Navarra y cualesquiera otras actividades artísticas y/o culturales.

Otra fortaleza de esta ley foral es la posibilidad de presentar proyectos desde cualquier punto de la geografía navarra, favoreciendo la visión de territorio, tan importante para las políticas culturales y que genera un mapa de proyectos o *ecosistema* entre disciplinas, localidades y agentes participantes. El mecenazgo cultural, a través de sus aportaciones y correspondientes desgravaciones fiscales, es una oportunidad para robustecer la cultura, ya que teje redes de colaboración e implicación desde la identificación o el afecto con las actividades declaradas MECNA.

Desde la aprobación de la Ley Foral de Mecenazgo Cultural se han presentado alrededor de cuatrocientos proyectos repartidos por toda la geografía navarra, y el nivel de coparticipación en los proyectos culturales declarados MECNA por parte de la ciudadanía a través de las aportaciones es muy elevado, rozando el 95 % de las donaciones realizadas.<sup>1</sup>

Cinco años después de esta regulación surgía otra: la Ley Foral 1/2019, de 15 de enero, de Derechos Culturales de Navarra, también con un carácter innovador, dada la inexistencia de una norma de estas características en contextos europeos y estatales. Esta ley, elaborada tras un intenso proceso participativo, pretende poner en valor las políticas culturales y establecer obligaciones de las administraciones públicas en relación con los derechos culturales. Se ha promulgado con la finalidad de asegurar y promocionar los derechos culturales y su pleno reconocimiento como derechos de carácter fundamental. Este objetivo no solo implica el derecho de los ciudadanos en su conjunto, sino que lo reconoce también ante el conjunto de artistas, creadores, gestores, promotores y profesionales de la cultura. Insta a las administraciones públicas competentes en la materia a promover políticas culturales novedosas que establezcan el valor de la cultura como bien común y sus derechos de acceso y participación como pilares necesarios para

alcanzar una sociedad más igualitaria y democrática<sup>2</sup> (Barcenilla, Gamboa, Jimeno y Urabayen, 2019: 109).

Las políticas y los derechos culturales siempre han estado entrelazados —a veces no de manera consciente— en el marco de los deberes y las obligaciones que las administraciones públicas consideraban tener hacia la ciudadanía en el uso de los elementos y oportunidades que genera la cultura, en su sentido más amplio.

Por lo tanto, queda claro que, desde las conferencias intergubernamentales que abordaban las políticas culturales y la necesidad de una financiación estable, las administraciones han puesto el foco en los sectores culturales y en la ciudadanía. Su evolución natural, previa y posterior, está en relación con el mundo jurídico, necesario para fortalecer en el tiempo los mecanismos de acceso y la participación en la vida cultural, las políticas culturales híbridas con el mecenazgo o la reflexión sobre las profesiones de la cultura.

Los territorios creativos y fortalecidos serán aquellos que sepan valorizar el patrimonio cultural, la transversalidad de la cultura, su carácter innovador y contemporáneo, la digitalización y dimensión tecnológica; que apuesten por la sostenibilidad y la reflexión sobre los cambios sociales y medioambientales, y que sepan articular un discurso entre las políticas culturales, los derechos culturales y la economía de la cultura; un *paisaje* cultural cuyo ecosistema se verá fortalecido con una mirada amplia, articulando múltiples mecanismos y, por supuesto, con procesos de participación ciudadana. No hay que olvidar que somos culturales y que la cultura crea redes. No hay mejor palanca para su sostenibilidad que nuestra implicación como sociedad.

La política cultural indirecta, a través de la aprobación de normas culturales con miradas del siglo XXI, es y será clave para mirar al futuro creando ecosistemas robustos para el conjunto de la ciudadanía.

1. Recientemente, en colaboración con el Observatorio Territorial de Navarra, se ha procedido a la geolocalización de los proyectos y se han categorizado por disciplinas: <https://behalur.nasuvinsa.es/pages/mapa-mecenazgo-cultural>
2. Algunos derechos de esta ley foral se están materializando en proyectos, como es el caso de la accesibilidad virtual a través de la creación del Portal Digital de la Cultura de Navarra (<https://portalcultura.navarra.es/>). Este portal contiene más de 280.000 recursos accesibles de archivos, museos y bibliotecas públicas de Navarra.

## BIBLIOGRAFÍA

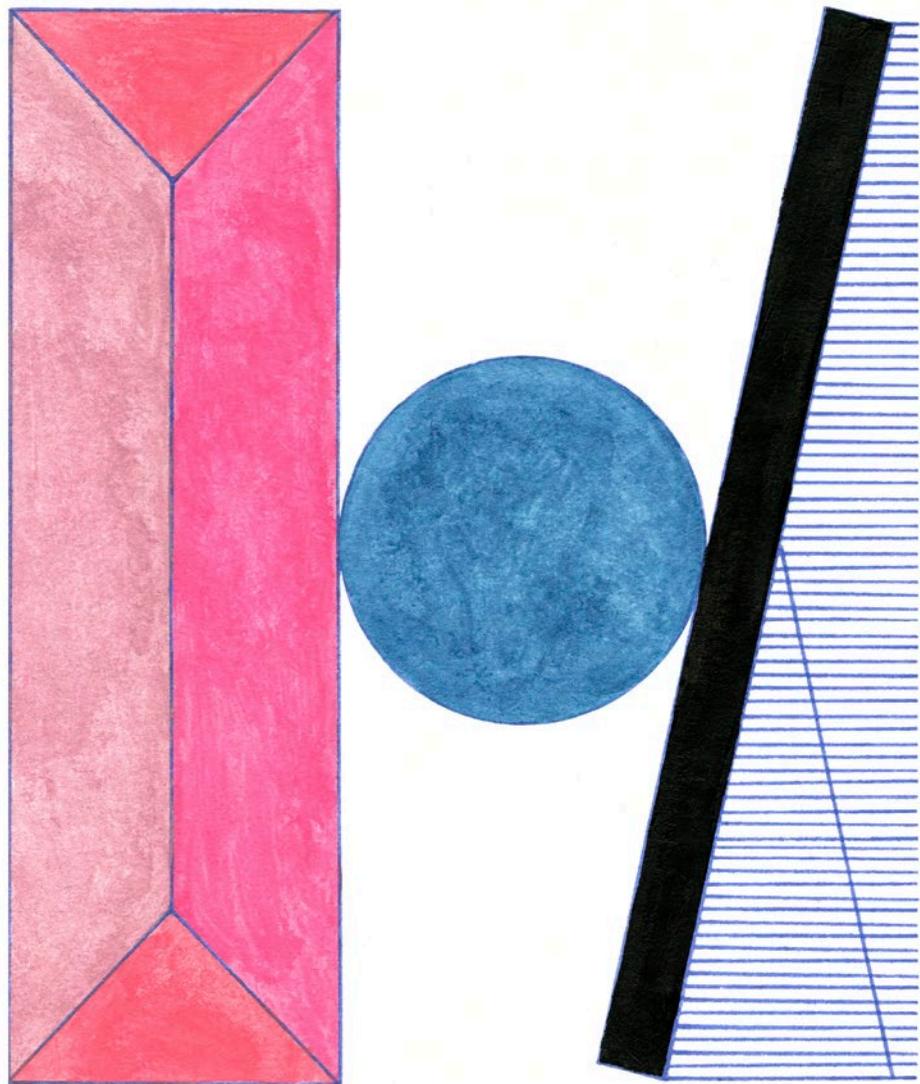
Barcenilla Tirapu, M. C. (2018): «Las industrias culturales y creativas en el siglo XXI: un marco conceptual», *Príncipe de Viana*, 270, 19-36. Recuperado de [www.revistas.navarra.es](http://www.revistas.navarra.es)

Barcenilla, M. C., Gamboa, J. M., Jimeno, R. y Urabayen, J. V. (2019): «La Ley Foral de Derechos Culturales de Navarra: una norma pionera en Europa», *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la Cultura y el Territorio*, 20, 108-117. Recuperado de [www.revistas.uca.es](http://www.revistas.uca.es)

Fernández Prado, E. (1991): *La política cultural: qué es y para qué sirve*, Gijón: Trea.

Orenes Ruiz, J. C. (2018): «Industrias culturales y mecenazgo: su regulación en la Comunidad Foral de Navarra», *Príncipe de Viana*, 270, 39-71. Recuperado de [www.revistas.navarra.es](http://www.revistas.navarra.es)

Seco, E. y Gainza, X. (2018): «Las industrias culturales y creativas en la Comunidad Autónoma del País Vasco: características, evolución y distribución espacial», *Lurralde: investigación y espacio*, 41, 33-53. Recuperado de [www.ingeba.org](http://www.ingeba.org)



# Carta de un médico



73

Luis  
Gimeno

Desde el punto de vista de la salud pública y desde la atención primaria, es obvio que los proyectos de cultura comunitaria o cultura ciudadana son saludables para las personas.

Hay una circulación común, una respiración común. Todas las cosas están relacionadas.

Hipócrates, médico griego

Buenos días:

La Organización Mundial de la Salud define la salud como «un estado de bienestar físico, psíquico y social y no solo la ausencia de enfermedades». Para mejorar la salud de las personas no debemos fijarnos únicamente en sus aspectos más biológicos, sino en todos los factores psicológicos y sociales. En palabras del profesor Michael Marmot, experto de la Organización Mundial de la Salud en estos ámbitos: «Si los principales determinantes de la salud son sociales, así deben ser las soluciones». Por eso, para mejorar la salud de las personas debemos mejorar simultáneamente todos estos elementos.

Cada vez más estudios y evidencias científicas demuestran que es fundamental cuidar y fomentar las relaciones sociales. Una revisión reciente al respecto nos recuerda que las personas con fuertes redes sociales tienen hasta un 50% menos de mortalidad que las que no las tienen. Es decir, cuidando y fomentando las redes sociales mejoramos la salud en nuestros barrios. Parece fácil de decir, pero no es fácil conseguirlo. Hacen falta años de procesos formales e informales para que las redes sociales de un barrio se desarrollen. Desde las administraciones debemos cuidar y potenciar dichos procesos sin apropiarnos de ellos.

Desde el punto de vista de la salud pública y desde la atención primaria, es obvio que los proyectos de cultura comunitaria o cultura ciudadana son saludables para las personas. Lo denominamos técnicamente *activos para la salud*, que se pueden definir como «cualquier factor que mejora la capacidad de las personas, grupos, comunidades, poblaciones, sistemas sociales e instituciones para mantener y sostener la salud y el bienestar, y que les ayuda a reducir las desigualdades en salud». El fomento de los activos para la salud es una prioridad para el Gobierno de Aragón en su estrategia para mejorar la salud de las aragonesas y de los aragoneses, y aparece explícitamente como objetivo en el Plan de Salud de Aragón. Desde el sistema sanitario tenemos la obligación de apoyar y fomentar este tipo de iniciativas tan positivas para nuestros pacientes y la ciudadanía.

Los proyectos de cultura ciudadana o comunitaria trabajan por la inclusión, incluyen y gestionan la diversidad, proponen la participación activa y el empoderamiento y generan redes fuertes y sostenidas en el tiempo. Ponen a las personas en el centro de los proyectos y se preocupan de su cuidado en los procesos. Trabajan con valores fundamentales de la promoción de salud como son la intersectorialidad, la salud positiva, la participación, la equidad y la orientación a los determinantes de la salud. Generan un proceso de coproducción de salud. Hay numerosos proyectos que avalan su impacto positivo en la satisfacción con la vida, los niveles de depresión y ansiedad y la buena salud. Como hemos comentado, las fuertes relaciones sociales no solo aumentan la calidad de vida, sino que incluso disminuyen de forma importante la mortalidad.

En el plano social, también nuestros barrios o nuestras ciudades se benefician de una ciudadanía activa que ejerce sus derechos culturales, que se organiza y trabaja por la construcción de la identidad, que genera redes de colaboración. Estos beneficios, en los que no podemos sino estar

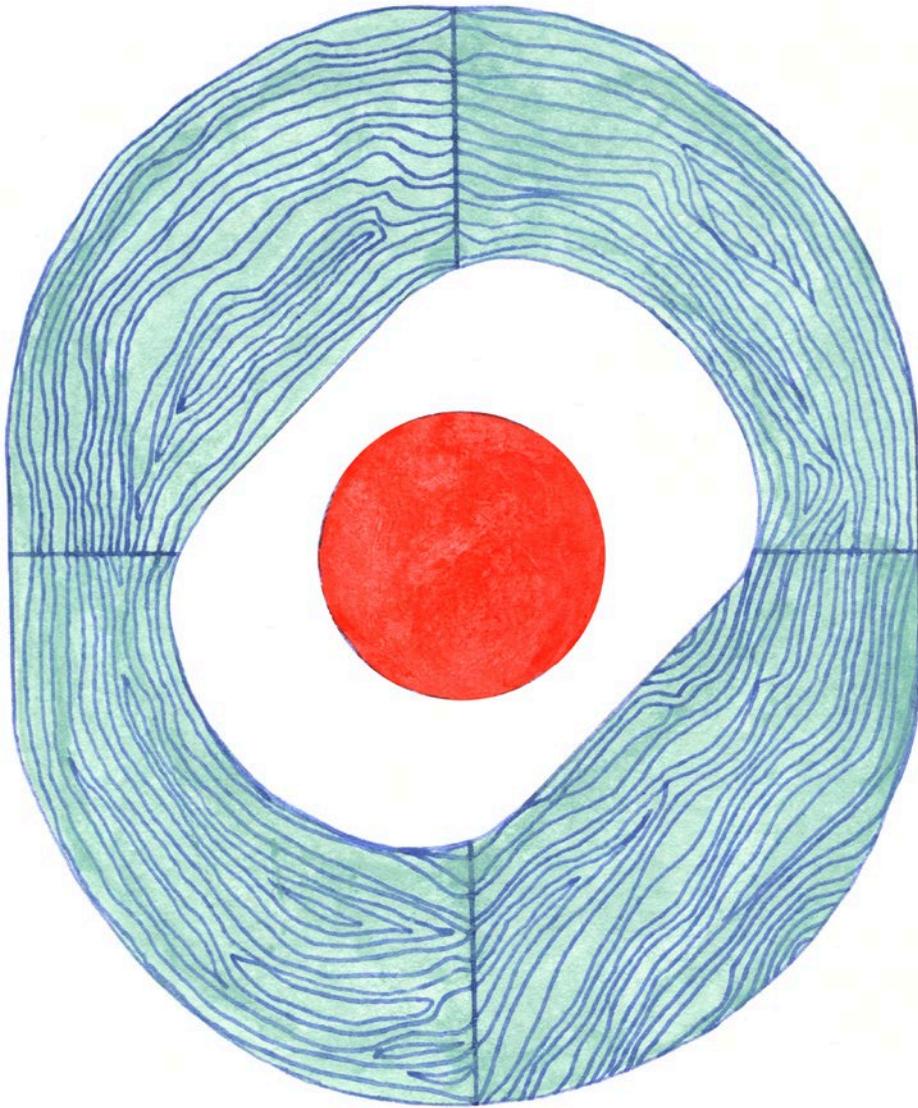
todos de acuerdo, son los que persiguen los proyectos de cultura comunitaria.

Zaragoza es hoy un referente nacional e internacional de la cultura comunitaria. El trabajo sostenido de proyectos, espacios y entidades públicas y privadas ha conseguido que la ciudadanía de Zaragoza pueda participar en propuestas de diferentes disciplinas artísticas con una perspectiva común. Nuestros barrios se nutren porque encuentran en estos agentes culturales un aliado más en la construcción de un territorio vivo y saludable.

Invertir en este tipo de proyectos es, por lo tanto, invertir en la promoción de la salud, en mejorar la cantidad y calidad de vida de nuestras vecinas y vecinos, en mejorar la cohesión de nuestros barrios y en aumentar el empoderamiento de la ciudadanía. Desde esta oportunidad que se me ha brindado, felicito al Ayuntamiento de Zaragoza por todo el buen trabajo realizado y le animo a mantener y redoblar su apoyo decidido, firme y estable a estos proyectos y entidades que mejoran la ciudad en la que vivimos.

Hemos comenzado recordando unas sabias palabras pronunciadas por el médico griego Hipócrates hace *solo* 2.500 años y quiero también acabar con otra reflexión suya plenamente actual: «No basta que el médico haga por su parte cuanto debe hacer, si por otro lado no concurren al mismo objeto, los asistentes y demás circunstancias exteriores».

Innovación social:  
cuando se superan  
los perímetros de  
lo conocido



79

Roberto Gómez  
de la Iglesia y  
Carlos Mataix

La reflexión sobre los derechos culturales y, por lo tanto, sobre el derecho a la participación en la vida cultural, el acceso a la cultura y a la creación, etc., está íntimamente vinculada a cómo las diferentes estructuras del propio sector artístico y cultural responden (o no) a estos a partir de sus políticas internas de funcionamiento y sus modelos de gestión.

A continuación recogemos la experiencia sobre los entornos colaborativos, sobre modelos y fórmulas para ahondar en el cambio estructural de las organizaciones que trabajan en desarrollo social, humano y cultural, y en última instancia (o no tan última) en la institucionalidad, desde dos visiones de la innovación social: la de Roberto Gómez de la Iglesia (C2+i,<sup>1</sup> Conexiones improbables,<sup>2</sup> etc.) y la de Carlos Mataix (Centro de Innovación en Tecnología para el Desarrollo de la Universidad Politécnica de Madrid)<sup>3</sup>.

**ROBERTO GÓMEZ DE LA IGLESIA:** En un primer momento, pensar en los derechos culturales como marco para hablar de la innovación social puede resultar difícil. Sin embargo, al analizar la trayectoria de los últimos años, me han venido a la cabeza algunas conversaciones con colegas y funcionarios del sector cultural que iniciaron sus carreras en los años ochenta que transmitían una cierta frustración respecto a lo que se ha conseguido y lo que no se ha conseguido en el ámbito cultural en España. Los que empezamos hace casi cuarenta años nos iniciábamos en lo que en ese momento se denominaba animación cultural, proyectos que nacían por y para la vinculación con la ciudadanía en

un momento de transición política y social fundamental, en el que existía la necesidad de desarrollar muchas potencialidades que habían estado ocultas y reprimidas.

A partir de esa apertura y de ese nuevo comienzo, los agentes culturales y el propio sector se fueron profesionalizando, y la oferta evolucionó de tal manera que ahora estamos retomando el discurso de la necesidad de poner a las personas en el centro, de acercarnos de nuevo a la ciudadanía y a las preocupaciones sociales. La reflexión primera es que un sector como la cultura nunca debería haberse alejado de las personas. Es decir, se pasó de la animación cultural a la gestión, y de la gestión a la programación, y ahora estamos volviendo a esa idea de la mediación que tiene que ver con aquello que se reivindicaba en los años ochenta e inicios de los noventa.

Sería importante profundizar en esta evolución, y para ello hay que mirar atrás: qué cosas se hicieron antes que sean interesantes y que sirvan como referentes (teniendo siempre en cuenta que hoy en día disponemos de otras tecnologías y de otros medios), y poner en cuestión el ensimismamiento del sector cultural en su propia oferta, su fascinación por ella. Este es, para mí, uno de los grandes problemas del sector cultural —y del creativo en general— en España: se enamora de su propia oferta, de sus artefactos. Pero en este momento necesitamos más impactos que artefactos, saber y tener claro para qué y cómo intervenir en cultura, así como buscar nuevos territorios, por ejemplo, sacando a los y las artistas de las residencias y las galerías para meterlos en la escuela, en la empresa, en la ciencia..., que las artes ingresen en otros ámbitos, en otros contextos vitales, y que realmente tengan un impacto diferenciador. En definitiva, reconocer la capacidad del arte y la creatividad para transformar cotidianidades más allá del espacio cultural/artístico.

**CARLOS MATAIX:** Muchos llevamos reivindicando desde hace años la necesidad de rediseñar los sistemas de producción y consumo, de relación con el hábitat, ya que está demostrado que los actuales no son los que necesitamos o los que mejor funcionan para afrontar no solo los problemas ambientales, sino también la desigualdad, la polarización de la sociedad, etc. Parece que, al atravesar una pandemia y una crisis global como la actual, se ha hecho más patente y acuciante esa necesidad de un cambio sustancial en los sistemas y las formas de hacer. Hay una clara necesidad de romper. Lo que se ha visibilizado en los últimos tiempos es que no basta con una *innovación incremental* de mejorar lo que ya tenemos pero sin tocar estructuralmente los sistemas, sino que necesitamos un cambio mucho más sustancial, profundo y, ahora sí, veloz.

Todo ello está llamando la atención sobre la necesidad de ver que la innovación tecnológica no puede estar desligada de lo social, de la innovación en política pública... Vivimos en una era en la que estamos llamados a una transformación profunda. Pero ¿cómo iniciar esta transformación profunda?

Un problema evidente es que no logramos imaginar ni proyectar con nitidez cuál es el punto de llegada, qué significa una sociedad más sostenible, más cohesionada... La cuestión es cómo hay que provocar ese cambio profundo de mentalidad y, por lo tanto, cultural (entendido en sentido amplio), para lo que se necesita diálogo e interacción entre el ámbito de la cultura y la creación y el ámbito de la tecnología, el ámbito del rediseño de nuestros espacios de vida y los territorios que habitamos. Ya hay y se observan proyectos que transitan hacia estas nuevas maneras de hibridación generando espacios de posibilidad e intercambio con los actores de las artes y la cultura y con otros que están

en el dominio del urbanismo, la tecnología, los servicios sociales, etc. De hecho, ya se está viendo en iniciativas europeas como Misión Ciudades<sup>4</sup> o en el programa de lucha contra el cambio climático EIT Climate-KIC<sup>5</sup>, en los que desde el origen se promueve la hibridación de los responsables de las políticas públicas con científicos, la industria y el ámbito cultural.

**RGI:** Está claro que algo está cambiando en los actuales contextos y marcos de pensamiento en Europa respecto a esa necesidad de transdisciplinariedad. Las barreras entre disciplinas se vuelven cada vez más difusas. En ello hay un reto para el ámbito artístico y creativo, que es, como decíamos antes, el de salir de su zona de confort, salir de su propio mundo y del circuito del arte. Realmente, nunca se había hablado tanto del impulso de los sectores creativos y culturales (a pesar de la paradoja de las condiciones de precariedad en las que se encuentran), y precisamente se habla —más desde la intuición que desde el dato real— de esa relación entre la cultura y el resto de las disciplinas, y de los aportes que esta les puede proporcionar. De ahí que haya que insistir en la importancia de que el arte y la cultura superen la creación de artefactos y comiencen a generar impactos. Resulta vital hacerlo no solo en ámbitos cercanos al propio sector, como el social o el educativo, sino también en otros más divergentes como la ciencia, la industria, etc.

Para que el arte y la cultura puedan hacer sus aportaciones, en un momento en el que la humanidad debe afrontar grandes retos (sostenibilidad, cohesión e inclusión social, etc.), y podamos dirigirnos hacia ese cambio trascendental es prioritario reforzar el papel de la mediación. No basta con mezclar a personas diferentes para que las cosas sucedan: hay que saber manejar esa diversidad, cómo trabajar con ella. Me refiero a una mediación

que tiene que entender los diversos lenguajes, entrenarse en ello; y, por lo tanto, se deben favorecer programas que faciliten ese tipo de mediación. Pero no es sencillo encontrar artistas que quieran entrar en contacto con otros mundos más exactos, más *hard*, como los industriales o empresariales. Además, todavía hay muchas barreras: por ejemplo, el mundo científico sigue sin percibir el mundo del arte como un campo de generación de conocimiento en igualdad de condiciones.

**CM:** Llevamos décadas trabajando cada uno en su nicho, trabajando de una determinada manera, siendo siempre muy difícil ir más allá del perímetro de lo conocido. Y, efectivamente, si queremos que este intercambio sea eficaz tiene que haber personas capacitadas y entrenadas para crear un contexto en el que los diferentes se empiecen a entender y se generen los estímulos adecuados que hacen que salirse de ese perímetro sea una experiencia única y, sobre todo, continuada en el tiempo. En el campo cultural se denomina mediación, pero hay una figura similar en el ámbito de la innovación: la intermediación.

Cuando se logra, está comprobado que funciona. Aunque requiere una gran inversión y creer en ello, funciona. Al pasar esas barreras que mencionábamos, la experiencia es fabulosa. Prueba de ello ha sido la experiencia del Jardín Cyborg<sup>6</sup> de Matadero Madrid, que fue un verdadero laboratorio de experimentación no solo artística, sino también organizativa y social.

**RGI:** Hay que hacer un gran esfuerzo para acercar lenguajes. La relación entre diversos siempre requiere conocerse y reconocerse en el otro, generar climas de confianza. Y todo

ello requiere, además, procesos largos y tiempo, medios y procedimientos específicos, metodologías concretas y adecuadas.

Pero, al haber identificado que esta es la vía para una transformación profunda en las maneras de hacer, se ha observado que proliferan programas y proyectos que se lanzan a esta combinación de diversos sin un marco metodológico y, por lo tanto, no dan resultados o directamente no funcionan. Y no es que no funcionen, es que no se está haciendo bien.

**CM:** Efectivamente, si no existe una red que hibride los diferentes ámbitos, muchas veces no se puede avanzar hacia lo sostenible. La importancia de los procesos transdisciplinares es ya ampliamente reconocida por todos. Incluso la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible cierra con el gran objetivo de las alianzas multiactor. Pero no se trata de tenerlas solo como objetivo, sino de que para llevarlas a cabo necesitan de sus propios *cargadores*, de una red específica. Si seguimos pidiendo o trabajando esa colaboración en infraestructuras institucionales, sociales o cognitivas que no son las adecuadas, no va a funcionar.

En este sentido, hay que identificar qué agentes están promoviendo ese cambio en las bases de la infraestructura y actuando de mediadores o intermediadores, de catalizadores para que se produzca este cambio, financiando y apoyando proyectos y vías que posibiliten nuevas formas de hacer y, por lo tanto, esa innovación social.

**RGI:** Estamos inmersos y viviendo un momento curioso: hay una especie de *boom*, todo el mundo quiere impulsar el sector cultural y creativo y la innovación, o dice querer

hacerlo. En definitiva, sabemos que la cultura es más que un mercado, es evidente. Además, por otro lado, esta idea de la innovación debería ser más radical y disruptiva para poder abordar esas grandes transformaciones. En este contexto, la cultura, el arte y la creatividad como herramientas tienen esa capacidad de analizar de una manera distinta y disruptiva que puede ayudar a que se den saltos cualitativos en la forma de innovar.

Sin embargo, en este aparente buen momento, de tendencia, que viven las industrias culturales y creativas, resulta que el sector está atravesando momentos muy complejos, por lo que hay que hacer varias reflexiones. Una hacia dentro: como es difícil que las entidades culturales piensen en conceptos a largo plazo, la organización es la estrategia. Transformar la oferta, el hacer y reforzar las industrias culturales y creativas para que tengan perspectivas más amplias y sean conscientes de su capacidad y de lo potentes que son cuando salen de su propio ámbito —del mercado cultural y creativo—, abordan otros (la innovación industrial, los retos de sustentabilidad, de inclusión...) y llegan a superar esos artefactos de los que hablábamos anteriormente.

La idea de crear infraestructura y red es también clave. Por poner un ejemplo más que cercano, Kultursistema<sup>7</sup> es justo lo que queremos: crear una red para que se visibilicen las diferentes dimensiones y la diversidad de las instituciones y organizaciones del sector, porque en el discurso más economicista —influido por el pensamiento neoliberal más agresivo— parece que solo son interesantes las grandes organizaciones culturales, y esto es tremendamente peligroso para el ecosistema. Un ecosistema está equilibrado cuando existen, precisamente, grandes y pequeños, cuando hay centrales y periféricos o, como decía Umberto Eco, «apocalípticos e integrados».<sup>8</sup>

El reto está entonces desde la oferta, pero también desde la demanda. ¿Cómo cualificamos, ampliamos y diversificamos la demanda cultural y creativa más allá del

mercado tradicional? Es decir, cómo hacemos para que la sociedad en su conjunto —incluidas la universidad, las empresas..., es decir, todo el tejido productivo— entienda el valor que tienen el arte y la cultura para afrontar estos nuevos retos.

En el proyecto de la Nueva Bauhaus Europea<sup>9</sup> ya se están empezando a definir las bases para esta hibridación en la que lo creativo resulta esencial en los procesos. El proceso de creación es de por sí interesante, pues ha creado una red diversa que podríamos clasificar como *bottom/up*, o al menos como una mezcla entre *up/down* y *bottom/up*, en la participación de las organizaciones. Y, por otro lado, por primera vez se plantea de manera clara que la creatividad tiene que jugar un papel fundamental en el reto de la sostenibilidad en Europa. Dado que, en los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS), la cultura se nos había quedado un poco deslocalizada, esto le da un valor más preponderante. Otro ejemplo es la creación, por parte de Horizonte Europa, de un clúster específico para cultura y creatividad.

**CM:** También me parece importante el lanzamiento de la iniciativa europea Misiones, de carácter transformador, para generar plataformas estables multiactor, que deberían ser, desde luego, un impulso propio desde la Unión Europea y la política pública. Plataformas que llaman a generar espacios mucho más amplios y evolutivos de lo que ha sido hasta ahora la racionalidad de los proyectos que partían de la búsqueda de un conocimiento experto y la entrega de soluciones que se prometían a través de ejercicios tecnoeconómicos.

Estas Misiones, que llevan aparejadas un importante impulso financiero (concretamente, la Misión Ciudades), deberían ya contemplar y exigir la imbricación del ámbito cultural, considerándolo así un

pilar fundamental para el cambio en los hábitos de los ciudadanos y de modelos.

**RGI:** Siendo francos, una limitación del ámbito cultural es la dificultad de incorporar las lógicas y los lenguajes de otros medios y mundos. Hay la capacidad de entender problemas complejos, pero también, quizás, una falta de acercamiento a lenguajes concretos. Es decir, nos cuesta hablar, por ejemplo, sobre movilidad. Debemos intentar entender bien las lógicas de otros ámbitos, más allá de generalidades, para pasar de lo discursivo y llegar a propuestas más operativas.

En definitiva, tenemos que entrenar a los nuevos gestores y gestoras culturales para poder hacer intercambios entre mundos y ámbitos. Al final, la gestión cultural no deja de ser un oficio, y la clave es saber con qué personas de otros ámbitos debemos juntarnos para abordar un tema complejo. A veces hay que *desexpertizarse* (en lugar de buscar esa *expertise*) para abrirse a nuevas visiones y miradas.

**CM:** Hay que encontrar a esos expertos en *desexpertización*. Y podemos finalizar retomando esa idea que hemos reivindicado a lo largo de la conversación de que hay que darle su lugar al rol de la intermediación (y dotarlo de prestigio), sobre todo en otros ámbitos en los que no es tan común encontrarlo, como sí ocurre ya en el artístico o cultural.

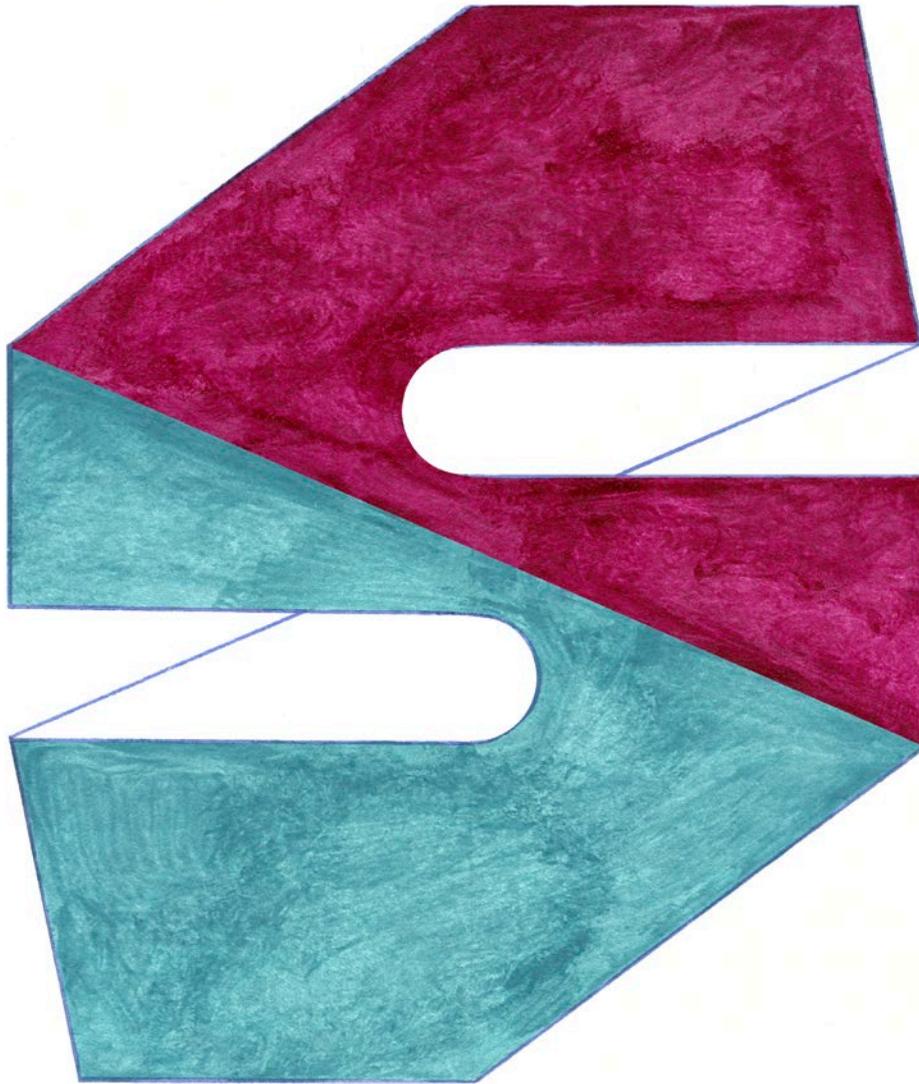
Me gusta, en el contexto de la innovación social, el cambio de enfoque sobre los *propietarios del desafío*: ya no son los científicos quienes dicen cuáles son los problemas, sino que lo hacen quienes tienen la capacidad de actuar a escala y la responsabilidad de resolver en un plazo determinado (la industria o el sector público); los científicos y

expertos acompañan y hacen que el conocimiento se transfiera a la sociedad de una manera más adecuada y, sobre todo, más rápida.

Las grandes transiciones y, por lo tanto, los procesos de transformación profunda son procesos en los que cada actor ocupa un lugar importante para que el resultado funcione, y cada posición debe estar acompañada y debe ser valorada.

**RGI:** Qué importante es este cambio de enfoque, pues hoy en día son las grandes estructuras las que están en posesión de la innovación y marcan sobre qué se innova.

1. [https://www.innobasque.eus/microsite/entidades\\_socias/catalogo/1051/c2-i/](https://www.innobasque.eus/microsite/entidades_socias/catalogo/1051/c2-i/)
2. <https://conexionesimprobables.es>
3. <http://www.itd.upm.es>
4. <https://www.horizonteeuropa.es/misiones>
5. <https://spain.climate-kic.org>
6. <https://www.matadero-madrid.org/programacion/jardin-cyborg>
7. <https://kultursistema.com>
8. Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: Lumen, 1965.
9. <https://conexionesimprobables.es/v2/New-European-Bauhaus-Conexiones-improbables-Ciclo-de-Conversaciones-esp>



La cultura:  
un derecho decisivo  
y una actividad  
esencial



93

Marta García  
Miranda  
entrevista a  
Encarnación Roca

En un país como España, que tiene muchísimas carencias de todo tipo, la cultura se coloca en un nivel menos importante, y esto, en mi opinión, es una mala política.

**MARTA GARCÍA MIRANDA:** En un informe de febrero de 2021, la relatora especial de las Naciones Unidas sobre los derechos culturales sostiene que la pandemia ha supuesto «un cataclismo que amenaza con una catástrofe cultural mundial». ¿Está de acuerdo?

**ENCARNACIÓN ROCA:** Creo que se está produciendo una uniformización de la sociedad, y esto también se produce con la pandemia, que lleva a que los derechos culturales sean más uniformes y a que las identidades propias —pienso en comunidades indígenas en la Amazonia o en actividades como la artesanía en España— no sean tan importantes. Creo que la pandemia ha producido una tendencia a uniformizar el ámbito cultural y, en lo relativo a los derechos culturales, la situación me preocupa muchísimo porque, en primer lugar, los derechos culturales son caros de sostener y, en segundo lugar, tampoco son lo más importante en el mundo, aunque generen una cantidad importante de puestos de trabajo de todo tipo.

**MGM:** La pandemia ha agudizado la fragilidad y las carencias estructurales del sector cultural, flaquezas que ya conocíamos pero que nunca se han resuelto. ¿Por qué en España nunca ha existido una intención política de proteger la cultura?

**ER:** No lo sé, la verdad. Pero hay que tener en cuenta que ciertos aspectos culturales se han considerado elitistas y por eso no ha sido políticamente correcto invertir cantidades importantes de dinero. Hay gente que dice que el Teatro Real es para cuatro, pero se olvidan de que, dentro del Real, del Teatro del Liceo o del Teatro Español, hay mucha gente trabajando que no tiene nada que ver con la élite. Las cantidades de dinero que aporta el Estado son indispensables y olvidamos que la cultura es un derecho fundamental de las personas; pero como nosotros constitucionalistas, los *padres* de la Constitución, andaban más preocupados en aquel momento por otras cuestiones, lo colocaron en el capítulo tercero, olvidándose de que ellos mismos reconocían que era un derecho fundamental. Yo reconozco que en un país como España, que tiene muchísimas carencias de todo tipo, la cultura se coloca en un nivel menos importante, y esto, en mi opinión, es una mala política. Lo es porque la cultura no tiende a hacer a las personas mejores, pero sí a darles más criterios para afrontar determinadas situaciones y resolver problemas.

**MGM:** ¿Apoya una reforma de la Constitución y una modificación en lo relativo al derecho a la cultura?

**ER:** Todo el tema de los derechos fundamentales se afronta de una manera muy tímida en la Constitución. Las decisiones de la Constitución son muy abstractas y pueden ser

analizadas de manera más ampliada por los juristas, pero creo que la cuestión de los derechos fundamentales debería regularse sin estas distinciones.

**MGM:** ¿Qué supondría que existiera el recurso de amparo vinculado al derecho a la cultura?

**ER:** Que mucha gente podría reclamar que el derecho fuera real. Lo único que puedes reclamar ahora es que el Estado o una comunidad autónoma te pague una subvención para los *castellers* en Cataluña, el bable en Asturias o las procesiones de Semana Santa en Andalucía. Los *padres* de la Constitución, y lo estoy diciendo por intuición, lo que hicieron fue evitar una invasión de recursos de amparo, y en parte quizá llevaran razón. El recurso de amparo es una última instancia, un recurso extraordinario, y, por lo tanto, que no tenga recurso de amparo no sería tan dramático. Pero, por ejemplo, la Fundación Amigos del Museo del Prado podría reclamar que este se abriera en época de pandemia porque se está limitando el acceso a la cultura. Creo que organismos intermedios como las asociaciones de amigos son importantes para dar a conocer las carencias de cada sector y podrían originar *class actions*, porque, si pones una demanda, el juez está obligado a contestar.

**MGM:** Usted publicó un artículo en un diario, en pleno confinamiento, en el que sugería que se podía estar lesionando el derecho a la cultura. Fue un golpe sobre la mesa liderado por una magistrada, no por un ministro ni por el representante de ningún sector cultural.

**ER:** ¿Sabe que ese artículo costó que fuera publicado? Es delicado, porque, en una situación de pandemia, la protección de la salud debe estar por delante del acceso a la cultura; pero, en una situación concreta de pandemia, también se puede proteger su acceso con otros sistemas. Puede ser que el Museo del Prado tenga que estar cerrado, pero se puede y se debe facilitar el acceso por parte de los poderes públicos que tienen las competencias, sea el Ministerio de Cultura o los gobiernos autonómicos. Lo que no se puede hacer, y ahí es donde apuntaba mi artículo, es privar a los grandes equipamientos culturales de una fuente de ingresos importante, porque sin ella se mueren. Si una gran parte de sus ingresos proviene de las entradas, y estas no se pueden vender porque estamos en una situación de pandemia, el Estado tiene que evitar que estas instituciones acaben en quiebra. Lo que estás provocando así es que a lo mejor no puedan abrir nunca más y ahí sí que estás vulnerando el derecho a la cultura.

**MGM:** Usted ha calificado de *perverso* el sistema de financiación de la cultura en este país.

**ER:** Sí, lo sigo manteniendo. En el sistema actual no hay un equilibrio entre la aportación pública y la privada. Y no lo hay porque, si miras los presupuestos de las grandes instituciones, la mayor parte de los ingresos que reciben las instituciones culturales son privados.

**MGM:** ¿Por qué cree que nunca se ha intentado modificar este sistema?

**ER:** Porque no hay ningún interés. España ha sido siempre un país un poco extraño en materia de cultura. Si estudias

un poco lo que hacen otros países europeos, verás que en casi todos existe la doble participación pública y privada. Pero tanto esa doble participación como el cumplimiento del deber de acceso a la cultura se pueden conseguir también de maneras indirectas: por ejemplo, si el Estado tuviera una buena ley de mecenazgo, por la que estamos luchando desde hace siglos. Si usted no llega o si usted ha decidido que no le interesa financiar esto, facilite a los que están interesados o puedan estarlo pagar el mantenimiento de un museo o un máster en materia de cultura.

**MGM:** ¿A quién no le interesa que haya una ley de mecenazgo?

**ER:** A Hacienda, claramente. Este país es como es y tiene pánico a que, a través de este tipo de acciones, haya evasión de impuestos. Pero lo que tiene que hacer es controlar, que es lo que hacen los franceses o los americanos. Yo soy muy partidaria de la unión del sector público y el privado, porque lo que tampoco se puede hacer es caer en manos del mecenas, eso no puede ser en absoluto. No puede ser que un mecenas me diga que solamente admite las óperas de Puccini o que quiera que cante fulanita en esa ópera.

**MGM:** El Estatuto del Artista tampoco se ha desarrollado plenamente. ¿Por qué está siendo tan lento este proceso?

**ER:** Porque aquí todo es lento y en este país no hay ningún interés en el tema de la cultura. Yo he firmado convenios con el Museo del Prado o con el Museo Reina Sofía para tener obra en el Tribunal Constitucional, y sé que hay gente

aquí que dice que yo estoy un poco *locatis*. Se piensa que una cosa es incompatible con la otra, que si tú eres magistrado del Constitucional y vicepresidenta parece que no puedes dedicarte a poner unos cuadros interesantes en tu tribunal.

**MGM:** ¿Qué utilidad real cree que tendría un pacto de Estado por la cultura?

**ER:** Los pactos de Estado se cumplen o no se cumplen. Pero yo creo que se necesita un pacto de Estado en épocas como esta, cuando estamos seguros de que no va a haber muchísimo dinero. Además, es necesario porque en este momento la cultura está muy dispersa en el ámbito de las competencias. Creo que sería conveniente para establecer unos programas que pudieran afectar a todas las comunidades autónomas y al Estado, para evitar situaciones como las de construir un auditorio que luego no sé cómo llenar o un museo en el que no se expone obra porque no tiene dotación presupuestaria. Pero todo depende de cómo reaccionen las comunidades autónomas, porque si empiezan a decir «no se meta en mis auditorios vacíos y en mis museos fantásticos, pero también vacíos...», pues apaga y vámonos. En un pacto de Estado también podríamos discutir cómo protegemos los derechos culturales de los ciudadanos, qué mecanismos usar.

**MGM:** ¿Cómo observa la creación de leyes autonómicas de derechos culturales, como en el caso de Navarra?

**ER:** Creo que debería haber unas bases estatales para que luego las pudieran desarrollar las comunidades autónomas

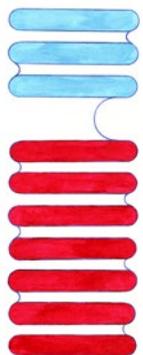
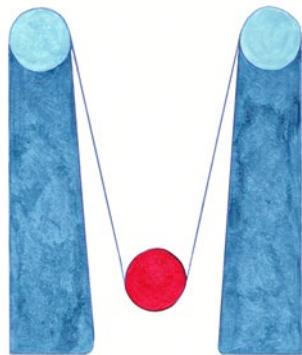
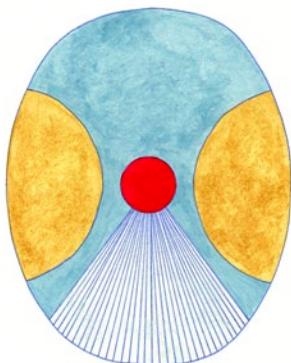
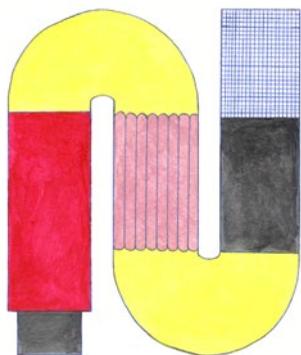
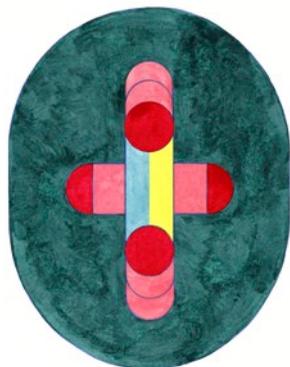
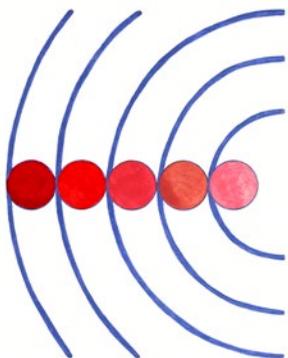
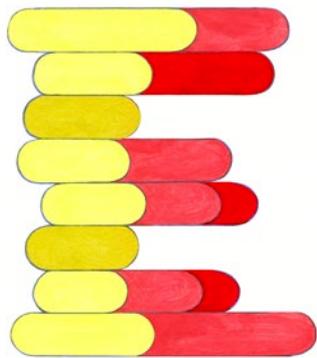
en sus respectivas competencias. Una ley estatal que estableciera las bases, por ejemplo, en materia de mecenazgo. Las leyes de bases son muy importantes, y esta debería ser una ley un poco especial porque no puede atribuir competencias exclusivas al Estado, tendría que entrar dentro del pacto cultural. Pero aquí el gran problema es que, cuando uno tiene algo, no lo quiere ceder. Este es el país en el que estamos.

**MGM:** La organización internacional Freemuse señala en sus últimos informes que España ha condenado a 14 raperos a penas de cárcel por las letras de sus canciones. ¿Qué sucede en España con la libertad de expresión artística?

**ER:** La libertad de expresión es un derecho fundamental, pero si no se lesionan los derechos de otros, no se puede condenar a nadie. Yo creo, y esto terminará diciéndolo el Tribunal Europeo de Derechos Humanos, que la sanción penal es exagerada. Pero en lo relativo a derechos fundamentales hay una cuestión que no se puede olvidar y es que tienes que examinar caso por caso de acuerdo con la libertad de expresión, que no es absoluta, sino que tiene unos límites, como todo derecho. Lo que no puede ser es que los límites sean tan graves que te lleven a la cárcel. Yo siempre recuerdo que, cuando se produjo el atentado de las Torres Gemelas, una revista de poca circulación del sur de Francia publicó en portada una fotografía de las Torres con un titular que decía: «Por fin lo hemos conseguido». La condenaron en Francia, y el Tribunal Europeo de Derechos Humanos confirmó la condena. Es decir, no todo vale, incluso en lo relativo a la libertad expresión. Este es un tema muy delicado, muy complejo, y hay que examinar caso por caso porque, a veces, un determinado tipo de expresión lesiona el derecho al honor de otras personas.

**MGM:** ¿Qué repercusión en la cultura cree que está teniendo y va a tener el auge de los populismos y la ultraderecha?

**ER:** A mí me da mucho miedo esto porque pienso en lo que ha pasado con otros populismos. Recuerdo el caso de Kurt Weill, obligado a marcharse de Alemania a Estados Unidos, o el caso de Shostakóvich y Prokófiev en Rusia. Esto me da pánico. Pero yo creo que el mundo, la globalización, nos está llevando ya a la uniformización, a una situación en la que quien no piense como yo es una persona maldita. Y también creo que lo políticamente correcto constituye un modo de censura.



# Economías de la cultura

Interdependencia, reciprocidad, correspondencia y complementariedad, o cómo introducir la vida en la economía de la cultura

Tere Badía

107

Cambios de modelos en cultura: por una nueva hoja de ruta para el sector cultural

Raúl Abeledo y Pau Rausell

115

Posibles contribuciones del arte y la cultura a una economía para la vida y el planeta

Rocío Nogales

131

Políticas culturales, derechos y sostenibilidad integral del tejido cultural

Eduardo Maura

145

Cansancio y futuros: cómo pensar en unas políticas públicas para la supervivencia del ecosistema cultural

Iris Sofía Hernández (Galaxxia)

153

Otras industrias culturales son posibles

Almudena Ávalos entrevista a Jaume Ripoll

167

¿Comunismo o industria cultural?

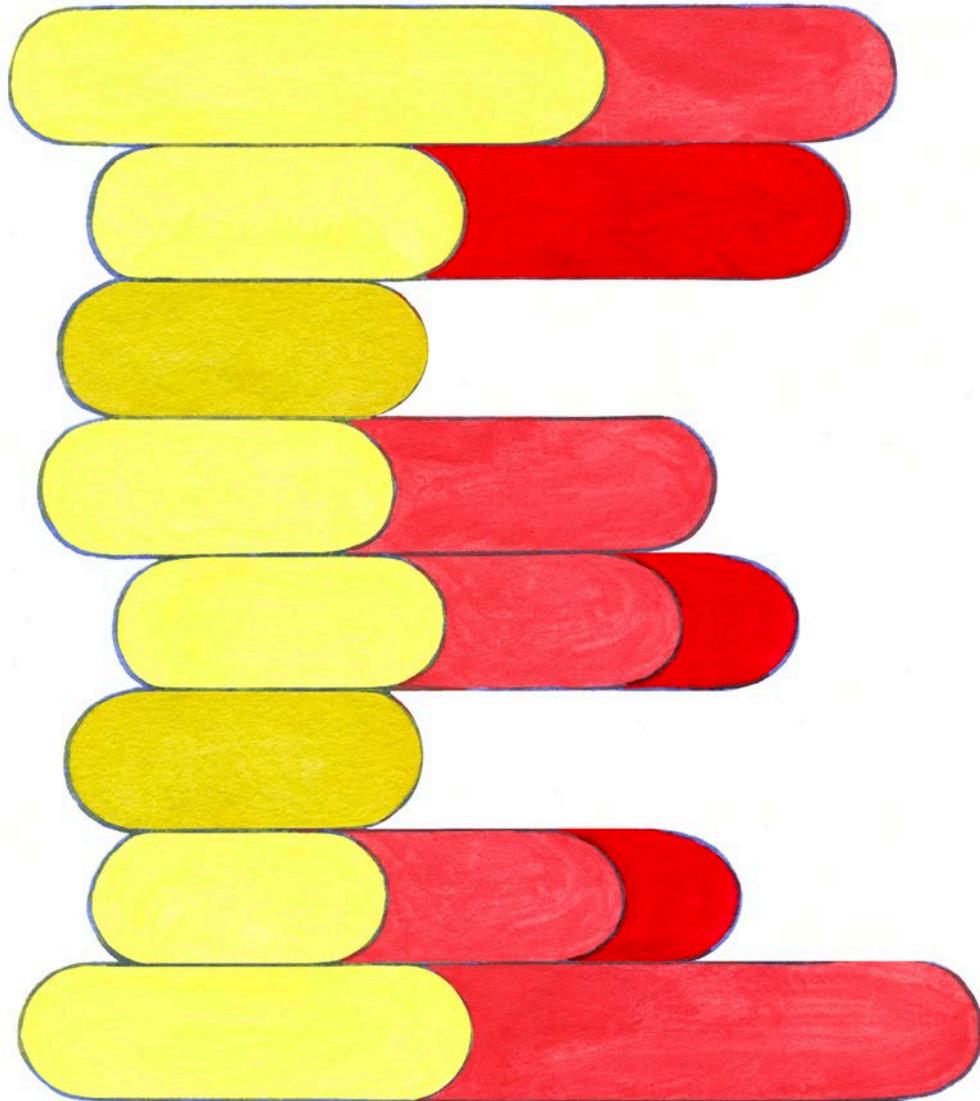
Eli Lloveras y Belén Soto (Hamaca)

181

Por una filantropía cultural transformadora

Susana Gómez, Isabelle Le Galo y Sonia Mulero

191



Interdependencia,  
reciprocidad,  
correspondencia y  
complementariedad,  
o cómo introducir la  
vida en la economía  
de la cultura

\* \* \*

107

Tere  
Badía

Al igual que las condiciones sociales y económicas determinan las prácticas culturales, las culturas dialogan con las vidas que vivimos.

Si el fin último de la economía es mejorar las condiciones materiales de vida, de toda la vida, la economía de la cultura traspasa lo estrictamente sectorial. Más allá de sus procesos de producción, comercialización, distribución y consumo, la cultura es, fundamentalmente, un proceso alimentado colectivamente que está anclado en la interdependencia: al igual que las condiciones sociales y económicas determinan las prácticas culturales, las culturas dialogan con las vidas que vivimos.

Los textos que se presentan en las siguientes páginas sobre nuevas economías de la cultura no van a tratar de averiguar la cantidad de porcentaje del PIB que genera la cultura ni a constatar lo poco que regresa al sector en forma de inversiones públicas. Tampoco son un compendio de las prácticas económicas en cultura tal y como se certifican en academias y másteres, que no consiguen escapar de la lógica sistémica imperante que atrapa una y otra vez las narrativas y expectativas sobre la cadena de valor de la cultura. El bajo continuo que resuena en estos textos es el de una mirada hacia delante sobre los otros componentes posibles del modelo económico cultural para entender y poder repensar el valor de la cultura, de los ámbitos en los que actúa y del trabajo cultural más allá del valor de sus productos y de las plusvalías que generan. En este sentido,

lo que los y las autoras nos proponen es una revisión radical de los parámetros (datos, factores e indicadores, pero también marcos conceptuales) sobre los que hemos construido una manera de entender la política cultural.

El punto de inflexión desde el que se habla es la pandemia de la covid-19, que ha exacerbado los fracasos latentes en las políticas culturales, entre ellos: la precariedad, el trabajo intermitente, la autoexplotación y la fragilidad de los y las trabajadoras culturales, el ensimismamiento del sector o el cortoplacismo e ineficacia de las agendas. La pandemia no puede ser analizada como un fenómeno aislado. Sus efectos son el resultado de una cadena de factores y procesos propios del sistema de producción que impera. También en el contexto de la cultura. Algunas voces apuntan que nos encontramos inmersos en una *sindemia* (un concepto compuesto de las palabras *sinergia* y *pandemia*) consecuencia de dinámicas estructurales en lo social, lo económico y lo ecosistémico, y que, junto a una grave crisis sanitaria, refleja el descalabro de las lógicas antropocéntricas de extracción y hegemonía con las que nos relacionamos entre nosotras y con el planeta.

Tomando esta perspectiva sindémica, el conjunto de reflexiones sobre otras economías de la cultura que se presentan son a la vez un ejercicio de autopsia y de anatomía. Autopsia del fracaso de una manera de entender la cultura exclusivamente desde su capacidad productiva, o desde el efecto anestésico del masaje emocional con el que muchos productos culturales nos quieren distanciar de cualquier cuestionamiento crítico sobre el modelo de desarrollo imperante. Anatomía de otros posibles cuerpos culturales vivos cuyas formas, disposiciones y relaciones se están desarrollando bajo paradigmas complejos y cuyo ADN revuelto ha dejado de reconocerse y de legitimarse en un modelo de economía y política cultural que ya no responde a sus prácticas.

A la pregunta que subyace en todos los textos sobre el valor de la cultura encontramos diversas respuestas. Raúl

Abeledo y Pau Rausell ahondan en el valor de las industrias culturales y creativas más allá de las retóricas sobre el valor terapéutico y utilitario de la cultura. Por el contrario, en la urgente transformación del relato de un desarrollo ilimitado y la necesidad de invertir el orden de prioridades, la incorporación del capital cultural (valores, relatos, imaginarios, estilos de vida) adquiere una condición imprescindible en la gobernanza de esta transformación sistémica.

Rocío Nogales enfoca la urgencia de repensar nuevas economías para el arte y la cultura bajo dos parámetros: la evidencia pandémica de una vulnerabilidad expandida (la sindemia de la que hablábamos antes) y la posibilidad de generar procesos de *inclusividad radical*. Según la autora, la cultura comunitaria vinculada a la democracia cultural y a los derechos culturales se revela como condición de posibilidad de otra economía, social y solidaria, capaz de desarticular la lógica mercantil como única opción económica posible.

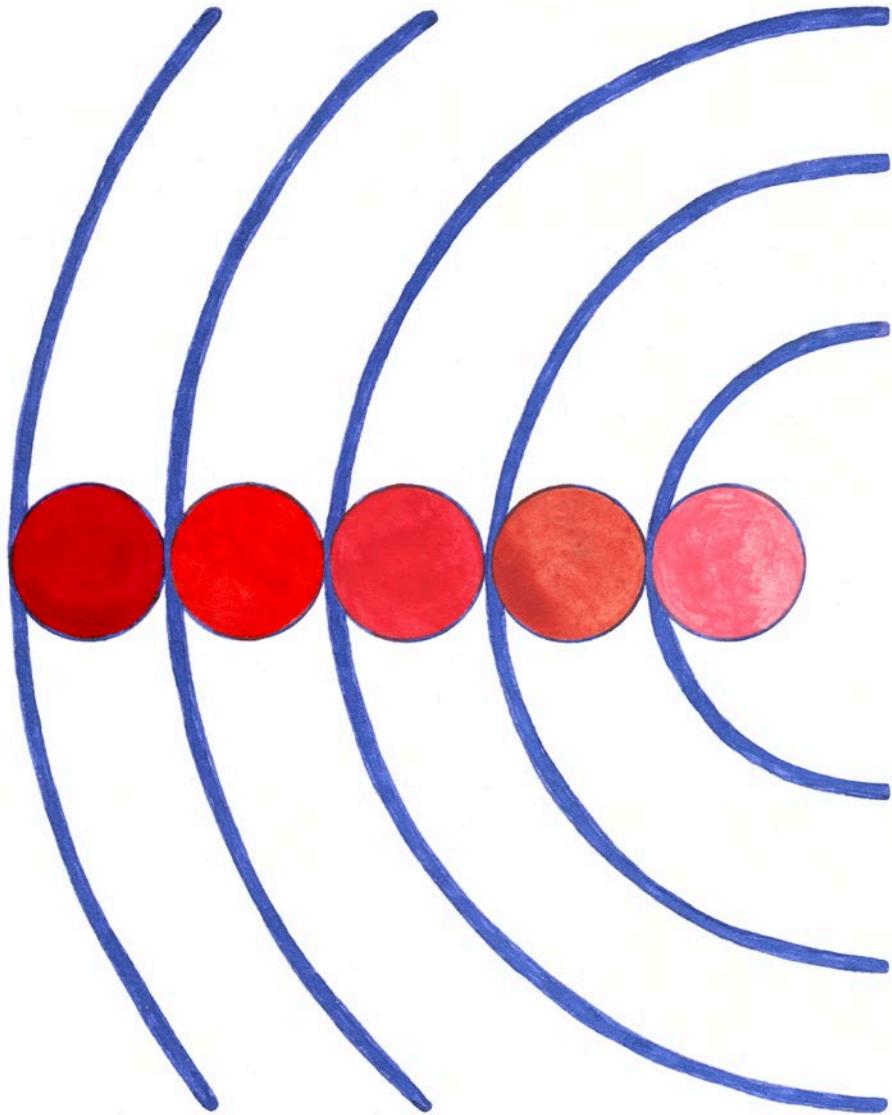
Un nuevo paradigma para las políticas culturales es lo que plantea Eduardo Maura, proponiendo un carácter post-sectorial sobre las competencias y la agencia de las políticas culturales bajo el prisma de una mirada triple: entender las políticas culturales como políticas sociales; su necesaria interconexión con otras políticas de sostenibilidad; y la urgencia de pensarlas y producirlas colectivamente.

Desde el colectivo Galaxxia, una comunidad/plataforma de apoyo mutuo creada en 2019 por jóvenes trabajadores culturales, Iris Sofía Hernández apela al agotamiento de los argumentos en los que se sustentan las políticas públicas en cultura y analiza la obsolescencia de su aproximación a las características del trabajo cultural. La maximización de los discursos sobre la cultura, la vetustez del concepto de sector cultural o las lógicas de competitividad no dan la respuesta necesaria a la precariedad, la transversalidad y la heterogeneidad de las prácticas culturales, y claman articular micropolíticas posibles desde la perspectiva de los cuidados, la equidad y la ética.

Las siguientes contribuciones refieren a dos proyectos del ámbito audiovisual: una entrevista de Almudena Ávalos a Jaume Ripoll, cofundador de Filmin, y un texto de Eli Lloveras y Belén Soto, de la distribuidora de audiovisual experimental Hamaca. Estos proyectos se desmarcan de la lógica esperable de industria cultural y creativa, y tienen en común su lenta cocción (ambos ya con más de diez años a sus espaldas) y su paulatina consolidación como modelos alternativos de distribución cuya generación de valor no pasa por la lógica de explotación/consumo/beneficio, sino por una ética basada en la accesibilidad y en los contenidos críticos y contrahegemónicos.

Para finalizar, Susana Gómez, Isabelle Le Galo y Sonia Mulero nos hablan de otros modelos posibles en la financiación de la cultura a través de una filantropía transformadora que tiene en el centro el valor social de la cultura.

El lugar común de todas estas contribuciones es tratar de construir una nueva agencia para el arte y la cultura y que nos detengamos a pensar en sus interdependencias y complicidades a la hora de asentar los modelos políticos, económicos, sociales y ecosistémicos que tanto nos está costando deconstruir. Las prácticas culturales apelan a los privilegios, las exclusiones, el poder, la historia y, también, a nuestras condiciones materiales. Identifican sesgos tan cruciales como ignorados. Las culturas actúan sobre las personas, las comunidades, los movimientos sociales y las esferas políticas y económicas. Sin una revisión holística de su modelo económico y sin la inclusión de la dimensión cultural en todos los ámbitos de las políticas públicas no hay posibilidades de construir espacios comunes, de asegurar la diversidad y la justicia social ni de mejorar las vidas en su conjunto.



Cambios de modelos  
en cultura:  
por una nueva  
hoja de ruta para  
el sector cultural



115

Raúl Abeledo  
y Pau Rausell

Más allá del impacto estrictamente económico y a corto plazo, las actividades culturales y creativas contribuyen al proceso de transformación evolutiva del sistema socioeconómico en su conjunto.

## INTRODUCCIÓN

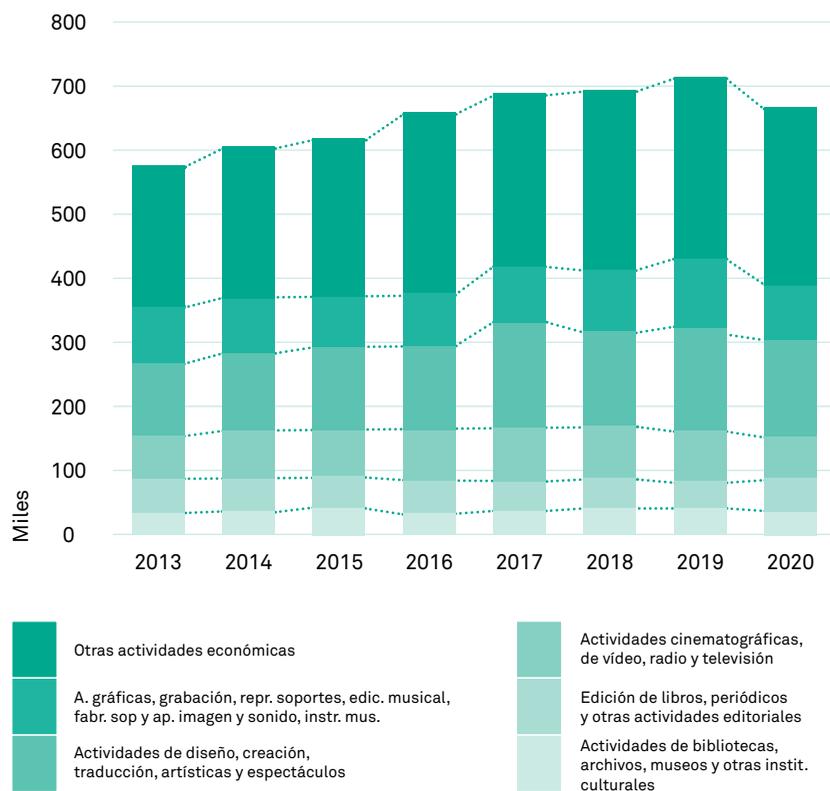
La pandemia de la covid-19 ha sido un serio factor de desestabilización de los sectores culturales y creativos, que a inicios de 2020 empezaban a recuperarse para situarse en niveles previos a la crisis económica y financiera de 2008. La crisis actual es particularmente crítica para estos sectores, debido a la pérdida súbita y masiva de oportunidades de ingresos, especialmente para los actores más frágiles. Algunos actores se benefician del apoyo público (por ejemplo, museos públicos, bibliotecas, teatros), pero pueden experimentar déficits presupuestarios importantes. El sector incluye grandes empresas multinacionales con ingresos sostenibles (entre las que cabe citar todo el entramado de plataformas digitales), pero muchas empresas pequeñas y profesionales autónomos esenciales para el sector han colapsado o se encuentran en riesgo de colapso.

Desde una segunda perspectiva, los análisis de los impactos de la covid-19 sobre el campo cultural evidencian que su alcance va más allá de la delimitación sectorial (generalmente trazada desde un punto de vista profesional), habiéndose activado múltiples dinámicas que afectan de lleno a los derechos culturales de la ciudadanía y a la

participación cultural de las personas en su vida cotidiana. En lo relativo a los derechos culturales, como ha sucedido con el resto de los asuntos, la pandemia no ha calado de manera homogénea en toda la ciudadanía, sino que ha reflejado (y acentuado) los perfiles de la desigualdad y la vulnerabilidad que nuestro tejido social dibuja. A pesar de todo, la caída del empleo cultural ha sido menor de la prevista (-5,9%) y se ha situado por debajo de la caída estimada del conjunto del PIB (-10,8%), lo que, a falta de análisis más profundos, invita a pensar en la enorme resiliencia del sector y, quizás, en los efectos de ciertas intervenciones de políticas públicas para mitigar el golpe.

Evolución del empleo cultural por actividades económicas, 2013-2020

Fuente: INE. EPA.



## LA REACCIÓN DE LA UNIÓN EUROPEA

La Unión Europea y los Estados miembros han gestionado muchos aspectos de la pandemia de manera muy deficiente, y en los momentos más críticos se ha activado el «sálvese quien pueda» al que lamentablemente nos tienen acostumbrados. Pero también cabe reconocer que, a pesar de su paquidermismo habitual, la Unión Europea ha reaccionado con notable celeridad y plantea una estrategia inédita que a nuestro parecer va un poco más allá de la simple reacción a los efectos inmediatos de la catástrofe sanitaria. El programa Next Generation EU es verdaderamente, como señala Rafael Doménech, «una nueva generación de políticas para una nueva UE». También el programa REACT-EU se sale del molde convencional y suma a las asignaciones ya presupuestadas para el período 2021-2027 adoptando criterios de distribución entre los países según su nivel de prosperidad y los efectos socioeconómicos de la crisis. En ambos programas la referencia a los sectores culturales aparece explícitamente (entre otros 14 sectores objetivos, como la salud, el textil, el turismo o la construcción) y las cifras que podrían destinarse a la cultura son mareantes.

Ya antes de la pandemia, en 2018, la Comisión Europea había aprobado una nueva Agenda Europea de la Cultura en la que se afirmaba claramente:

El rico patrimonio cultural de Europa y el dinamismo de sus sectores culturales y creativos refuerzan la identidad europea, creando un sentido de pertenencia. La cultura fomenta la ciudadanía activa, los valores comunes, la inclusión y el diálogo intercultural en el seno de Europa y en todo el mundo. Acerca a las personas, incluidos los refugiados y otros migrantes recién llegados, y nos ayuda a

sentirnos parte de las comunidades. Las industrias culturales y creativas también tienen la capacidad para mejorar las vidas, transformar comunidades, generar empleo y crecimiento y crear efectos dominó en otros sectores económicos. (European Commission, 2018)

La cultura y la creatividad quedaban consolidadas como una especie de antibiótico de amplio espectro que nos sirve para abordar terapéuticamente los diversos retos sociales y económicos a los que se enfrenta la Unión Europea. La conceptualización de la cultura y la creatividad como elemento nuclear y tractor de la competitividad europea se había instalado para quedarse. Este proceso tiene su expresión más cercana en la formulación del difuso proyecto de la Nueva Bauhaus Europea inserto en los programas de recuperación pospandemia. En su discurso de presentación a finales de 2020, la presidenta de la Comisión Europea, Ursula von der Leyen, declaraba:

Quiero que Next Generation EU ponga en marcha una ola europea de renovación y convierta nuestra Unión en líder de la economía circular. Pero no se trata solo de un proyecto medioambiental o económico: tiene que ser, además, un nuevo proyecto cultural para Europa.

### LAS EVIDENCIAS SOBRE LA RELEVANCIA ECONÓMICA DE LA CULTURA

Pero ¿tienen las afirmaciones anteriores algo más detrás que una retórica poética? Un artículo mostraba con claridad que los efectos económicos medios de las actividades culturales son positivos en las tres escalas territoriales

(países, regiones y municipios) tanto en los lugares de renta baja como en los de renta alta, y aumentan junto con el incremento del desarrollo; los lugares de desarrollo alto y muy alto son los que muestran mayores impactos. Las actividades culturales son, por lo tanto, un poderoso recurso para mejorar el bienestar de los lugares ricos y pobres en todas las escalas geográficas (Boix Domenech, De Miguel Molina y Rausell-Köster, 2021).

A partir de estos resultados, podemos concluir que el impacto de las industrias culturales y creativas (ICC) sobre el PIB per cápita de los lugares es económicamente significativo en las tres escalas territoriales; que los patrones y tendencias del impacto son similares en todos los niveles territoriales; y que los impactos son no lineales y heterogéneos dentro de cada escala y están relacionados con los niveles específicos de desarrollo de los lugares. En este sentido, podemos afirmar que, en promedio, las políticas basadas en el aumento de la cuota de las ICC aumentan la renta per cápita o el PIB de los territorios y constituyen un instrumento complementario o alternativo en los procesos de desarrollo local y regional.

Sin embargo, el signo y la magnitud del impacto local dependen de las características de cada lugar, es decir, del condicionamiento local. Esto implica que las políticas basadas en las ICC tienen *cisnes negros* y no van a tener efectos positivos en todos los lugares; pudiendo, incluso, ser negativas o neutras en algunos. Además, tendrán un mayor impacto en algunos lugares que en otros. Una estrategia inteligente implica, por lo tanto, una equalización fina acorde con las especificidades de cada territorio.

En nuestros resultados, el efecto de las ICC no fue pequeño para los países y regiones de desarrollo medio y bajo. Sin embargo, el impacto medio fue significativamente mayor para los lugares de desarrollo alto y muy alto. Así pues, las ICC actúan como un arma de doble filo: sirven como instrumento para el desarrollo de los lugares, pero por primera vez informamos de que, en promedio,

también aumentan las desigualdades entre los territorios, favoreciendo de media a las regiones más desarrolladas. A pesar de este hecho, también encontramos que algunos lugares con niveles de desarrollo medio y bajo pueden mostrar una respuesta elevada a las ICC. Diferentes razones pueden explicar este comportamiento (véanse Cooke y Lazzeretti, 2008; De Miguel Molina *et al.*, 2012; Rausell-Köster *et al.*, 2012), que depende básicamente de los condicionamientos locales; es decir, de las condiciones del entorno en el que las ICC interactúan con el resto del sistema socioeconómico.

### LOS IMPACTOS DE LA CULTURA SOBRE EL DESARROLLO: MÁS ALLÁ DE LA LÓGICA ECONÓMICA

Tal y como ya recogíamos en nuestra investigación *Culture as a Factor for Economic and Social Innovation* (Rausell-Köster *et al.*, 2012), las teorías del desarrollo y los modelos de innovación más novedosos y ambiciosos plantean que, más allá del impacto estrictamente económico y a corto plazo, las actividades culturales y creativas contribuyen al proceso de transformación evolutiva del sistema socioeconómico en su conjunto, afectando también a la dimensión institucional y constituyendo así un elemento relevante del sistema de innovación territorial (Potts, 2012).

Los enfoques más sofisticados inspirados en los modelos de crecimiento endógeno (Romer, 1990) nos describen el papel fundamental de la incorporación del capital cultural (valores, relatos, imaginarios, estilos de vida, identidad) a la lógica y organización del sistema socioeconómico y productivo territorial. Estos enfoques conectan con la formulación sobre el desarrollo de Sen (1999), quien destaca la importancia de la creación de capacidades (creatividad, imaginación, pensamiento crítico, disruptivo, alteridad) en la ampliación de las libertades de individuos y comunidades.

En este sentido, la cuestión crucial es permitir a los individuos las competencias necesarias para apreciar, valorar e integrar los bienes y experiencias culturales y creativas (Sacco y Segre, 2009). La densidad de las actividades culturales en un territorio se convierte así en el medio en el que se construyen estas capacidades. En estos modelos, el capital cultural es una parte esencial de los procesos de crecimiento y desarrollo: el conocimiento por sí solo no es suficiente, ya que «la perspicacia cultural, la imaginación y la originalidad son esenciales, y la principal fuente de estas cualidades es el capital cultural» (Bucci y Segre, 2009).

En consonancia con todo lo anterior, y frente a los actuales retos globales para un desarrollo humano ambientalmente sostenible, la centralidad de la cultura se hace evidente. Dada la necesidad de una transformación integral (social, económica y político-institucional), la revisión crítica del relato dominante en la actualidad en materia de crecimiento y desarrollo es un requisito ineludible. Un relato dominante caracterizado por la hegemonía cultural neoliberal, en cuya lógica de prioridades predominan los intereses especulativos financieros globales sobre las dinámicas de reproducción social y de los ecosistemas. Nuestro actual modelo de producción y consumo —nuestros estilos de vida— nos aboca a un callejón sin salida, ya que se da de bruces con los conflictos socioambientales que él mismo genera en materia de insostenibilidad ecológica (cambio climático, pérdida de biodiversidad, degradación de los ecosistemas, etc.) y exclusión social (precariedad laboral, pobreza, gentrificación urbana o degradación de los derechos culturales).

En este sentido, es necesario transformar el relato de un desarrollo ilimitado e invertir el orden de prioridades de su racionalidad interna, pasando de una sociedad y un territorio al servicio de los mercados financieros globales a una economía al servicio de la reproducción de la sociedad (inclusión social, economía de los cuidados, justicia social) y de los ecosistemas naturales (pasando de una lógica

antropocentrista a otra de corte ecológico). La economía debería ser un medio, no un fin en sí misma. Por otra parte, la mayor urgencia actual de la humanidad no se encuentra tanto en el plano económico, sino en el ambiental (cambio climático, pérdida de biodiversidad, etc.) y humano (pandemia, guerras, crisis humanitarias, etc.). Incluso dentro del plano económico, el principal conflicto no se encuentra tanto en la vertiente de la creación de riqueza, sino en la distribución de esta.

¿Qué papel desempeña la actividad cultural en este escenario de transformación y reorientación? Al incidir en los valores sociales dominantes, la práctica cultural afecta a nuestros estilos de vida y, por extensión, a nuestros modos de producción y consumo. El papel de la cultura, en tanto que factor clave para el desarrollo de la identidad individual y colectiva, supone una palanca fundamental de transformación (Abeledo Sanchis, 2020a). Si es posible reorientar la lógica actual del desarrollo y poner la economía al servicio de la sociedad es precisamente a través de un cambio cultural.

Entre los valores necesarios para reorientar nuestro modelo de desarrollo hacia sendas globalmente sostenibles podemos señalar la diversidad, la cooperación, la solidaridad, la justicia o la paz. Valores muy alejados de los que promueve el pensamiento económico neoliberal, fundamentado en el egoísmo, el individualismo, el consumismo, el materialismo, el reduccionismo metodológico o el cortoplacismo.

En este complejo escenario de transformación estructural y en profundidad cobra especial importancia el protagonismo de la ciudadanía en los procesos de toma de decisiones (Abeledo Sanchis, 2020b). Así, la cultura, junto con la educación o la comunicación, se presenta de nuevo como una variable imprescindible para la gobernanza de esta transformación. Se trata, pues, de reivindicar el papel de la sociedad civil en el diálogo con las instituciones dominantes (el Mercado y el Estado) para

integrar, equilibrar y armonizar sus lógicas. Impulsar la democracia y la participación de la sociedad civil frente a los comportamientos no deseados del Mercado (oligopolios) y del Estado (clientelismo) es otro de los retos de la sostenibilidad global.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

Resultan evidentes los numerosos y complejos retos a los que nos enfrentamos en esta transición hacia una sociedad global más justa y sostenible. A nadie mínimamente informado se le escapa el creciente auge de los populismos, las guerras culturales, la explosión de las *fake news* por las redes y el negacionismo o el revisionismo en los que nos encontramos inmersos. Todos ellos, elementos de sumo interés para nuestro análisis, ya que inciden en cuestiones tan importantes como la defensa de los servicios públicos y del Estado del bienestar, la degradación y expolio medioambiental o los mismos derechos humanos.

En este escenario, el fomento entre la ciudadanía de la capacidad integradora del arte debe ser una tarea prioritaria: desarrollar las competencias creativas, poner en valor el papel de los espacios culturales, generar lenguajes y producir un conocimiento que permitan abordar la complejidad del mundo actual, impulsar soluciones estéticas y diversificar nuestras lógicas de pensamiento son tareas imprescindibles para enfrenarnos a la lógica del pensamiento único y plantear imaginarios alternativos sostenibles y deseables. Otro mundo es posible, y hay que visualizarlo y diseñar la hoja de ruta necesaria para alcanzarlo. Como dijo Albert Einstein: «Si lo puedes imaginar, lo puedes lograr». La interacción virtuosa entre cultura, educación y comunicación puede facilitar las formas de producción de conocimiento y los modelos de organización necesarios para acometer tamaño reto.

Todo lo anterior plantea un potencial escenario de oportunidades de actuación para los agentes culturales. Como trabajadores y trabajadoras cognitivos que son, las organizaciones culturales deben repensar el rol de intermediación que realizan con el territorio, las funciones que desempeñan, los servicios ofertados y las audiencias a las que se dirigen. ¿Cómo estamos contribuyendo con nuestra actividad a la producción social de significados y a su impacto sobre las dinámicas de un desarrollo más justo y sostenible? Cuestiones como la educación artística, la participación cultural y la práctica *amateur*, la comunicación social o el papel de la experimentación e investigación artística en las dinámicas de innovación social, económica e institucional cobran una nueva trascendencia a la luz de todo lo expuesto. Los derechos culturales, la libertad de expresión, la identidad de las personas y de las comunidades, su memoria histórica o la necesidad de plantearse las dinámicas de ampliación, profundización e innovación en materia de audiencias resultan fundamentales para una cultura más inclusiva y sostenible.

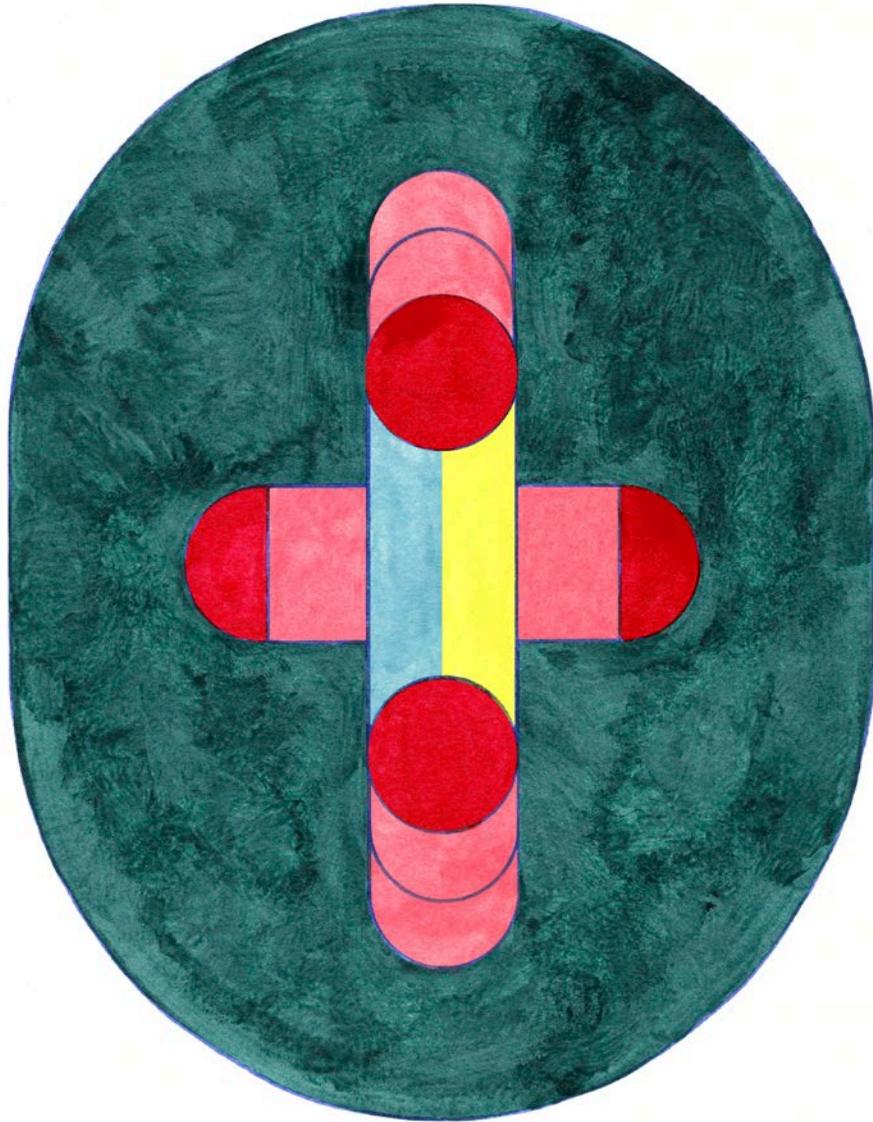
En definitiva, una alineación del ecosistema cultural con el desarrollo de las comunidades y las economías regionales, lo cual también se refleja en los grandes ejes temáticos definidos por los fondos de recuperación Next Generation EU: la igualdad de género, la cohesión social y territorial, la transición ecológica y la transformación digital.

A su vez, el Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia del Gobierno de España traslada a nuestra realidad estos planteamientos. Así, en su línea «Impulso a la industria de la cultura y el deporte» incluye los ejes de revalorización de la industria cultural y el desarrollo del plan España, Hub Audiovisual de Europa (que incluye también el sector de los videojuegos). Si bien la partida ordinaria destinada a Cultura en el proyecto de los presupuestos generales apenas se incrementa un 3,7 %, pasando de 914 a 948 millones de euros, se articula una partida adicional de 200 millones de euros para 2021 que provienen de los

fondos europeos Next Generation EU. Se trata de una oportunidad y un momento decisivos para superar las deficiencias estructurales del ecosistema cultural en España, como el escaso reconocimiento de su valor social, la precariedad laboral de sus trabajadores, la falta de vertebración y de capacidad de negociación del sector o su limitada interacción con el resto de la estructura productiva del territorio. De su buena distribución y uso estratégico dependerán buena parte de estas cuestiones.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abeledo Sanchis, R. (2020a): «Evaluando la vitalidad y la sostenibilidad cultural: algunas cuestiones para el debate», en *Cultura y Desarrollo Sostenible. La dimensión cultural de la Agenda 2030*, Red Española para el Desarrollo Sostenible, pp. 36-46.
- (2020b): «Retos, limitaciones y contradicciones de las relaciones entre la planificación cultural y el desarrollo local sostenible: lecciones desde la Agenda 21 Local», *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, monográfico Cultura y Desarrollo Sostenible, pp. 168-179.
- Boix Domenech, R., De Miguel Molina, B. y Rausell-Köster, P. (2021): «The impact of cultural and creative industries on the wealth of countries, regions and municipalities», *European Planning Studies*. doi: 10.1080/09654313.2021.1909540.
- Bucci, A. y Segre, G. (2009): «Human and cultural capital complementarities and externalities in economic growth», *Departmental Working Papers*, Milán: Department of Economics, Management and Quantitative Methods at Università degli Studi di Milano.
- Cooke, P. y Lazzeretti, L. (2008): *Creative Cities, Cultural Clusters and Local Economic Development*, Edward Elgar Publishing, edición digital.
- De Miguel Molina, B., Hervás-Oliver, J. L., Boix, R. y De Miguel Molina, M. (2012): «The Importance of Creative Industry Agglomerations in Explaining the Wealth of European Regions», *European Planning Studies*, 20(8), 1263-1280. doi: 10.1080/09654313.2012.680579.
- European Commission (2018): *A New European Agenda for Culture*, Bruselas.
- Potts, J. (2012): «Creative industries and innovation in a knowledge economy», en D. Rooney, G. Hearn y T. Kastle (eds.), *Handbook on the Knowledge Economy, Volume Two*, Cheltenham (Reino Unido): Edward Elgar Publishing.
- Rausell-Köster, P., Abeledo Sanchis, R., Blanco Sierra, O., Boix Domenech, R., De Miguel Molina, B., Hervás-Oliver, J. L., Marco-Serrano, F., Vila Lladosa, L. (2012): *Culture as a Factor for Economic and Social Innovation*, Sostenuto Project.
- Romer, P. M. (1990): «Endogenous Technological Change», *Journal of Political Economy*, vol. 98, n.º 5, parte 2, S71-S102.
- Sacco, P. L. y Segre, G. (2009): «Creativity, Cultural Investment and Local Development: A New Theoretical Framework for Endogenous Growth», en U. Fratesi y L. Senn (eds.), *Growth and Innovation of Competitive Regions*, Berlín, Heidelberg: Springer, pp. 281-294. doi: 10.1007/978-3-540-70924-4\_13.
- Sen, A. (1999): *Development as Freedom*, Nueva York: Oxford University Press.



# Posibles contribuciones del arte y la cultura a una economía para la vida y el planeta



131

Rocío  
Nogales  
Muriel

La economía social y solidaria contribuye a la democracia cultural, que considera a la ciudadanía no como consumidora, sino como participante activa en la producción artística y cultural y en el respeto de los derechos culturales.

#### CONTEXTUALIZAR PARA COMPRENDER... Y ACTUAR

«El problema de nuestros tiempos es que el futuro ya no es lo que era». Esta cita pertenece a Paul Valéry, quien, además de ser uno de los exponentes más representativos del modernismo en la poesía (del que, por cierto, acabaría alejándose), fue de las primeras voces que analizó de manera crítica la relación entre arte y economía (Ramírez Jaramillo, 2017). Lo peculiar de su reflexión tiene que ver con el momento histórico en el que aconteció: a rebufo de la primera gran revolución industrial financiada con los recursos provenientes del colonialismo y el ímpetu expansionista, fue cristalizando un canon artístico y cultural apoyado en toda una generación de creadores (una mayoría visible compuesta por hombres) que alimentó un mercado artístico lleno de historias de *glamour*, marchantes y circuitos por los que circulaban nombres de genios, preciadas obras de arte y dinero. Habría que esperar unas décadas hasta que los economistas de la Escuela de Frankfurt forjaran la expresión *industria cultural*, y algunos años más para su evolución hacia la forma plural *industrias culturales*. Blanca Muñoz López (2007) propone una progresión posterior en el afianzamiento de los lazos entre la cultura y el arte con el mercado en lo que denominó *circuitos*

*culturales*, enfatizando el carácter mediático-empresarial de estos.

La llegada de la covid-19 puso de rodillas a un sector, el cultural, en el que la precariedad endémica y la intermitencia constituían ya, por desgracia, la norma. Quizás no para todo el sector, pero sí para la inmensa mayoría. Además, a la peculiaridad y complejidad del sector se une la debilidad endémica económica arrastrada de crisis anteriores y un viraje hacia políticas culturales neoliberales. Uno de los mayores lastres que arrastran el arte y la cultura es el de unas políticas públicas en su mayoría carentes de visión, coherencia y consenso, así como una falta estructural de articulación en la que se refleje, además de las voces propias, aquellas a las que dice representar: las de la ciudadanía.

Respecto a las personas profesionales del arte y la cultura, las condiciones en las que desempeñan su trabajo se consideran paradigmáticas de muchas de las mutaciones en el ámbito laboral que vemos que ahora se están expandiendo al resto de las áreas productivas: precariedad laboral, intermitencia endémica, recortes presupuestarios, procesos de mercantilización, etc. Por ello, no resulta extraño afirmar que las respuestas y estrategias que emergen de este sector merecerían una especial atención.

Proponemos añadir dos circunstancias de nuestro presente a la hora de justificar la urgencia de repensar nuevas economías para el arte y la cultura: la evidencia de una vulnerabilidad expandida y la posibilidad de generar procesos de *inclusividad radical*. Por un lado, las incógnitas en las que nos movemos en la actualidad van desde la desaparición del concepto de trabajo tradicional y del mercado laboral hasta el «esto lo cambia todo» de Naomi Klein en referencia al colapso climático y, ahora, a la inseguridad ante nuevas amenazas para nuestra salud, ya sea en forma de alimentación basura, virus recurrentes o enfermedades ya bautizadas como del siglo XXI, por ejemplo, la ansiedad.<sup>1</sup>

A partir de esto, la noción misma de *vulnerabilidad* ha mutado, haciéndose más amplia y amenazadora. La llegada de situaciones de *pobreza en el trabajo* y de *pobreza energética* debería haber servido de aviso y hoy cuesta imaginar quiénes entre la mayoría de nosotras no se encuentran bajo la sombra de esta vulnerabilidad expandida. Una vulnerabilidad expandida tanto por el ensanchamiento de quienes la padecen como por las áreas vitales a las que ataca. Así, la vulnerabilidad expandida no se limita a los *grupos de riesgo*, sino que la amenaza de caer en una situación de precariedad extrema (con la consecuente dependencia o desahucio) en uno o varios ámbitos de nuestras vidas (laboral, habitacional, energético, alimentario, movilidad, etc.) que acabe con nuestro bienestar y con el de las personas dependientes es en la actualidad una inquietante posibilidad para la mayoría. Por otro lado, existiría la posibilidad de generar procesos de *inclusividad radical* a través del arte y la cultura. La cultura como esfera en la que poder ir más allá de pensamientos dualistas, superar la razón instrumental que altera la estructura y justificación entre los medios y los fines y generar mecanismos no basados en lógicas de *chivo expiatorio* (por ejemplo, el pobre, el diferente o el inmigrante) (Caruana y Nogales, 2020).

Desde los distintos sectores englobados bajo el gran paraguas del arte y la cultura, durante los meses más duros de la covid-19 se pusieron en marcha algunas iniciativas para tratar de aguantar el envite de la completa suspensión de actividad económica. Por ejemplo, las principales organizaciones representativas de las disciplinas artísticas del teatro, la danza, el circo y la música clásica y popular constituyeron en marzo de 2020 la «Mesa de Artes Escénicas y la Música Covid-19». Como las 33 entidades firmantes reconocen, es la primera vez desde que se restableció la democracia en España que un objetivo común las une. El paquete de medidas al que dio pie este esfuerzo, sin embargo, contenía dolorosas lagunas como la ausencia de referencia alguna a la cultura comunitaria

o al colectivo de las técnicas y técnicos que hacen posible la producción y circulación de contenidos culturales, en especial la música *popular*. Paradójicamente, la relevancia de la cultura comunitaria durante el confinamiento y en contextos pospandémicos ha sido reconocida por organizaciones internacionales y estatales, como se recoge en el *Manifiesto en defensa de la cultura comunitaria, sus gentes y sus espacios* lanzado por la Red de Espacios y Agentes de Cultura Comunitaria (REACC).

Nadie discute la urgencia en la que se encuentra el sector en su casi totalidad; pero, más allá de sobrevivir con acceso al desempleo y créditos blandos, el reconocimiento del Estatuto del Artista, la reducción de gravámenes o el estímulo al mecenazgo, ha llegado el momento de poner en su lugar las piezas claves que facilitarán una transformación real y sostenible en el arte y la cultura alineada con esas otras transiciones inaplazables (Calle Collado, 2013).

### ¿QUÉ ECONOMÍA(S) PARA EL ARTE Y LA CULTURA?

Esta situación extrema nos ha posibilitado vislumbrar que el trabajo codo con codo y el consenso son posibles. Una somera revisión de nuestra propia memoria o de la hemeroteca nos demuestra que, antes de que comenzara la crisis, numerosos movimientos sociales, apoyados en el poder desenmascarante del arte y la cultura, llevaban décadas llenando las calles reclamando demandas ciudadanas históricas. Numerosos artistas y creadores unían la fuerza simbólica del arte y la cultura a las demandas procedentes de las marchas por el clima, los movimientos feministas o por el campesinado.

La cultura no escapó a ese grito de cambio y en algunos lugares se visibilizó el nuevo auge de la cultura comunitaria junto a un arte popular y accesible sostenido por nuevas interpretaciones sobre el papel de la cultura en la sociedad. Cultura entendida, tal y como se refleja en el artículo

44.1 de la Constitución, como parte de la obligación de los poderes públicos, que deben promoverla y tutelar el acceso a ella, a la que según el texto constitucional «todos tienen derecho». Aun así, un ínfimo 0,44 % del PIB se dedica a la cultura, lo que deja la mayoría de la financiación necesaria para que el sector resista en manos de las propias instituciones y agentes, a menudo a través de mecanismos de mercado (compraventa de entradas, pago por producciones y contenido cultural, etc.) y casi siempre en situaciones de incertidumbre económica que hacen inviable la sostenibilidad en el tiempo de propuestas críticas no refrendadas por el valor de cambio.

Ante la establecida dificultad de superar la concepción del arte y la cultura fuera de las órbitas y circuitos mercantiles, y la adscripción al ámbito de *lo ideológico* o subversivo de todo aquello que lo intente, resulta de especial relevancia el trabajo de Margaret Somers. Esta socióloga estadounidense advierte que el mayor logro del capitalismo y de su instrumento de hegemonía principal (el libre mercado) ha sido conseguir que se perciba como *libre de ideología*. Que el mercado se haya confirmado como *lo neutro* no quiere decir que no pueda cambiar o que no existan numerosas fuerzas en el seno de nuestras sociedades que tratan de desenmascararlo. El arte y la cultura constituyen una de esas fuerzas, aunque se requiere realizar un esfuerzo adicional de cuestionamiento y revisión continua entre lo que es y lo que debería ser, es decir, de pensamiento y cultura crítica. Retomamos a Blanca Muñoz, quien, inspirándose en Adorno, propone la cultura crítica como «una reconstrucción problemática de la cultura como alianza colectiva de transformación social para todos» (Muñoz López, 2000). En otras palabras, una cultura que muestre la incapacidad de la conciencia humana de desenmascarar el deterioro de la existencia colectiva provocado por décadas de prácticas e intereses económicos basados en la competitividad y la inhumanidad, conformando «una férrea percepción de la realidad

en la que ni la bondad ni la solidaridad humana tienen cabida» (Muñoz López, 2007).

La posibilidad de otra economía, social y solidaria, como una opción viable para el arte y la cultura emerge del cruce de dos líneas de fuerza. En primer lugar, la desarticulación de la falsa identificación entre economía y mercado (que defendió el economista Karl Polanyi) abre horizontes a otras economías posibles; y, en segundo lugar, la confirmación de la cultura crítica como manera de cuestionar el mundo y a nosotros mismos proporciona la distancia crítica necesaria para llevar a cabo un ejercicio constante de cuestionamiento del mundo que nos rodea, incluido nuestro propio posicionamiento. La economía social y solidaria (ESS) aporta la posibilidad de concretar el potencial del arte y la cultura buscando la viabilidad y sostenibilidad económica, social y medioambiental, la articulación en redes y la incidencia política, ofreciendo un marco concreto para la puesta en marcha de iniciativas de emprendimiento colectivo, social y transformador (Fdez. Casadevante et al., 2019).

Más allá de la consolidación institucional de una cultura comunitaria y crítica, la cultura vehiculada en fórmulas de ESS contribuye a pasar de la democratización cultural, que promueve el acercamiento de obras y público mediante la ingeniería y accesibilidad cultural, a la democracia cultural, que considera a la ciudadanía no como consumidora, sino como participante activa en la producción artística y cultural y en el respeto de los derechos culturales (Nogales Muriel, 2019). En los últimos años hemos visto un gran número de iniciativas en este ámbito, tanto en España como en los países vecinos.<sup>2</sup>

Urge revertir las estructuras materiales, ideológicas y sociales que nos impiden generar nuevos espacios de emancipación simbólica y trabajar en el cuidado de nuestro planeta. En este contexto es donde toman relevancia enfoques como la ESS, apoyándose en enfoques como los (nuevos) comunes o el ecofeminismo (Rowan, 2016; Nogales Muriel, 2019).

## LLEGÓ EL MOMENTO DE PLANTARNOS EN COMÚN

Festivales como Agrocuir, organizado en Galicia desde hace seis años, o la asociación maltesa Đwawar u Fjuri son ejemplos concretos de esa inclusividad radical en acción (Caruana y Nogales, 2020). Esta manera de contrarrestar el poder de la exclusión se hace patente en los mecanismos de creación de contenidos simbólicos que, al contar con perspectivas y subjetividades diferentes, reflejan distintas cosmovisiones subalternas excluidas de la cultura mayoritaria. Se consolidan espacios y prácticas en los que el arte y la cultura dejan de estar al servicio de lógicas de ornamentación o de comodificación para convertirse en una forma de reclamar, una forma de resistencia (Nogales Muriel, 2019). En estos nuevos espacios de inclusividad radical y crítica, como el Festival de Ecopoesía en el Valle del Jerte, encontramos iniciativas informales y formales, más o menos duraderas en el tiempo e híbridas en cuanto a su carácter presencial o virtual. En ellas se están afrontando cuestiones como la migración, el cambio climático y la soberanía alimentaria, en algunos casos trascendiendo incluso miradas urbanocéntricas.

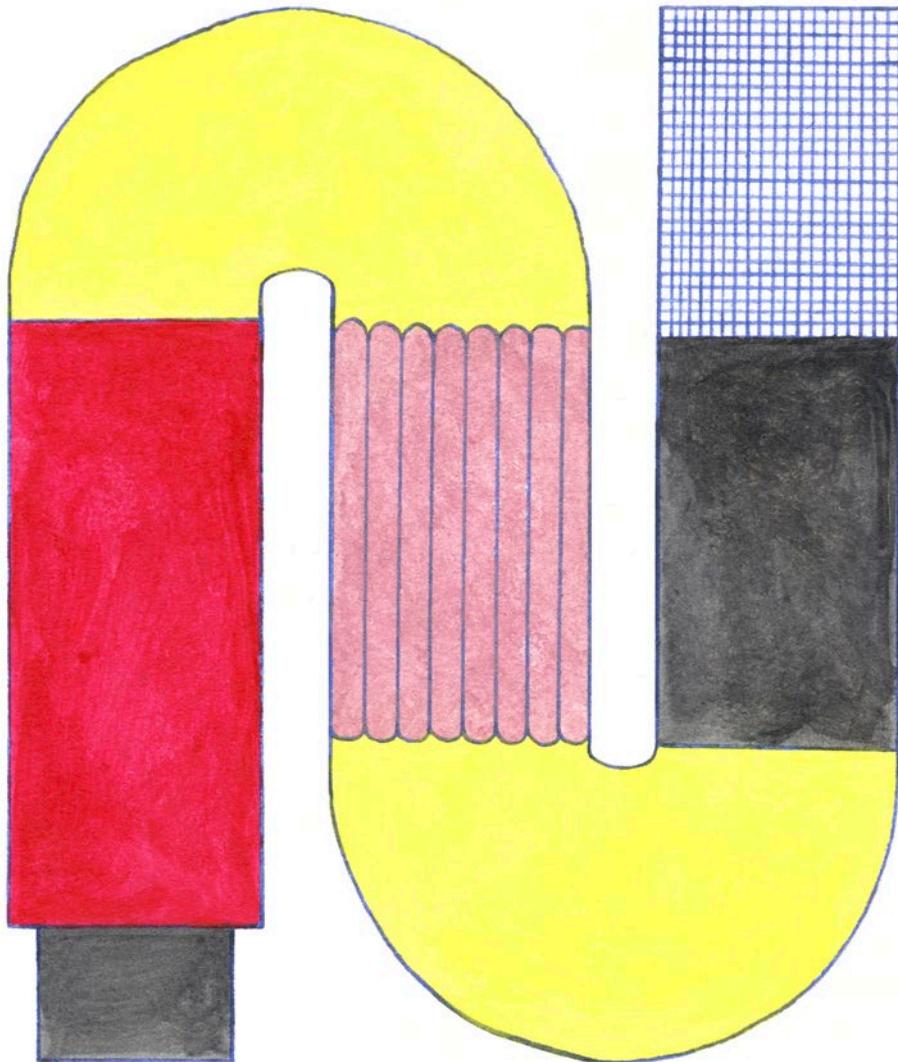
Podemos, además, trazar paralelismos con otras esferas en las que urgen transiciones inaplazables que nos ayudan a comprender la relevancia de la acción colectiva y el consenso para hacer frente a la crisis civilizatoria. Me centraré en el ejemplo que ofrece la movilización de personas agricultoras, ganaderas y diversas productoras por la defensa de una alimentación saludable de proximidad. Por primera vez, las federaciones y asociaciones representativas a nivel estatal, respaldadas por más de seiscientas organizaciones, han visibilizado lo que el sector hace para mantener la vida y la alimentación saludable de la población. Al igual que la crisis sanitaria ha ayudado a desmascarar la precariedad y las debilidades de la cadena global alimentaria insostenible, violenta y perjudicial para nuestra salud, también ha revelado la absoluta necesidad

del ser humano de poder acceder al arte y la cultura en tiempos de confinamiento. Al igual que desde la soberanía alimentaria se sigue potenciando el apoyo a la agroecología; las redes de apoyo mutuas tanto en el campo como en el pueblo y la ciudad; la inclusividad radical defendiendo los derechos de las personas más desfavorecidas y el consumo de proximidad, podría pensarse en una cultura que demanda no solo más apoyo económico para sus agentes, sino más transformación desde el propio sector contando con la ayuda imprescindible de la ciudadanía.

1. [https://www.eldiario.es/retrones/enfermedad-siglo-XXI\\_6\\_763683629.html](https://www.eldiario.es/retrones/enfermedad-siglo-XXI_6_763683629.html)
2. Especial mención merece el caso francés, donde es bien conocido el reconocimiento que se hace de la capacidad ciudadana para generar cultura, incluidas obras de arte y actividades culturales. Las entidades de ESS que se dedican al arte y la cultura (sobre todo de naturaleza comunitaria) son 35.000, lo que corresponde al 20% de la ESS. También se debe destacar su enraizamiento en las comunidades: de esas entidades, el 25% se encuentran en municipios de menos de 3.000 habitantes (LaboESS 2018).

## BIBLIOGRAFÍA

- Calle Collado, A. (2013): *La transición inaplazable. Salir de la crisis desde los nuevos sujetos políticos*, Barcelona: Icaria.
- Caruana, V. y Nogales, R. (2020): *Unlocking the Transformative Potential of Culture and the Arts through Social Enterprise*, EmpowerSE Stakeholder Brief n.º 5, Bruselas, COST.
- Fdez. Casadevante, J. L., Massana Navarro, N., Morán Alonso, N., Nogales Muriel, R., Solórzano García, M. y Valcárcel Dueñas, M. (2019): *Economía social y solidaria: un ecosistema favorable para la transformación social*, Madrid: Fundación Daniel y Nina Carasso.
- Marcuse, H. (1981): *Ensayos sobre política y cultura*, Barcelona: Ariel, pp. 79-80.
- Muñoz López, B. (2000): *Theodor W. Adorno: teoría crítica y cultura de masas*, Madrid: Fundamentos.
- (2007): «De las industrias culturales a los circuitos culturales la metamorfosis de un proceso ideológico», *Sociedad y utopía: Revista de ciencias sociales*, n.º 29.
- Nogales Muriel, R. (2017): *Social transformation and social innovation in the field of culture: The case of the SMart model and its adaptation across Europe*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona.
- (2019): «Comunes y nuevas institucionalidades en el arte y la cultura: ¿hacia una soberanía y democracia cultural?», *Revista Iberoamericana de Economía Solidaria e Innovación Socioecológica (RIESISE)*, vol. 2, pp. 77-102.
- Ramírez Jaramillo, J. (2017): «Paul Valéry: paradojas y desafíos del arte en el sistema económico moderno», *Areté: revista de filosofía*, n.º 2, pp. 385-406.
- Rowan, J. (2016): *Cultura libre de Estado*, Madrid: Traficantes de Sueños.



# Políticas culturales, derechos y sostenibilidad integral del tejido cultural

\* \* \*

145

Eduardo  
Maura

Las democracias, en situaciones de crisis profunda, deben apostar por la cultura como derecho básico, como bien común y como industria diversa.

Pese a tratarse de coordenadas diferentes, existe algún parecido de familia entre el nacimiento de las políticas y los derechos culturales en el período de entreguerras (1918-1939), por un lado, y la crisis en la que nos encontramos desde el inicio de la pandemia de la covid-19, por el otro. A modo de analogía, puede decirse que las políticas y los derechos culturales nacieron con el constitucionalismo social posterior a la Primera Guerra Mundial, es decir, como respuesta a una experiencia destructiva sin parangón. Este es el caso de la Constitución mexicana de 1917, que sanciona el derecho de organización cultural de la ciudadanía, incluidas sus comunidades indígenas. También de la Constitución de Weimar de 1919, según la cual, la organización del Estado está supeditada al progreso económico y cultural de la ciudadanía (art. 18). Ambas apuntan al principio de igualdad de acceso a la cultura tal y como consta en la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948 (arts. 22, 24 y 27).

Podemos aprender de estas experiencias que las democracias, en situaciones de crisis profunda, deben apostar por la cultura como derecho básico, como bien común y como industria diversa. Dadas las circunstancias, es indispensable que las instituciones y agentes públicos y privados que constituyen el ecosistema cultural encuentren un

marco de protección y avance a la altura del reto por venir: hacer sostenible un tejido que venía soportando una tensión socioeconómica enorme y que no está en condiciones de rebobinar para volver a la situación anterior a la pandemia.

Un paradigma político-cultural como este tiene las siguientes características:

1. Las políticas culturales deben diseñarse y entenderse a sí mismas como políticas sociales en un contexto general de redistribución de la renta. Las políticas culturales no son, en este sentido, políticas sectoriales, aunque deban diseñarse en diálogo con los diferentes sectores implicados. Son, al contrario, políticas postsectoriales que afectan al mismo tiempo a la viabilidad del tejido profesional, de la vida cultural de la ciudadanía y del ejercicio de sus derechos. Son, ellas mismas, políticas sociales y redistributivas.

Un ejemplo de esto es el desarrollo del Estatuto del Trabajo Cultural (más conocido como Estatuto del Artista, denominación que resulta algo restrictiva), tal y como se bosqueja en el informe de junio de 2018 elaborado por la Subcomisión del Congreso de los Diputados creada a tal efecto. Dicho estatuto es urgente a corto plazo y prioritario a largo plazo, pues contempla las tres dimensiones mencionadas: favorece la sostenibilidad del trabajo y de las empresas culturales, garantiza el acceso a la cultura de toda la ciudadanía y enfatiza la dimensión cultural de la vida social en su conjunto. Las políticas culturales deben plantearse desde este enfoque tridimensional, sin menoscabo de su incidencia sectorial concreta.

2. Las políticas culturales deben pensarse a sí mismas como políticas interconectadas, es decir, no aisladas de otras políticas. La pista de qué pueda significar esto es la estructura de la Constitución de 1978, que ubica el derecho al acceso a la cultura (art. 44) entre el derecho

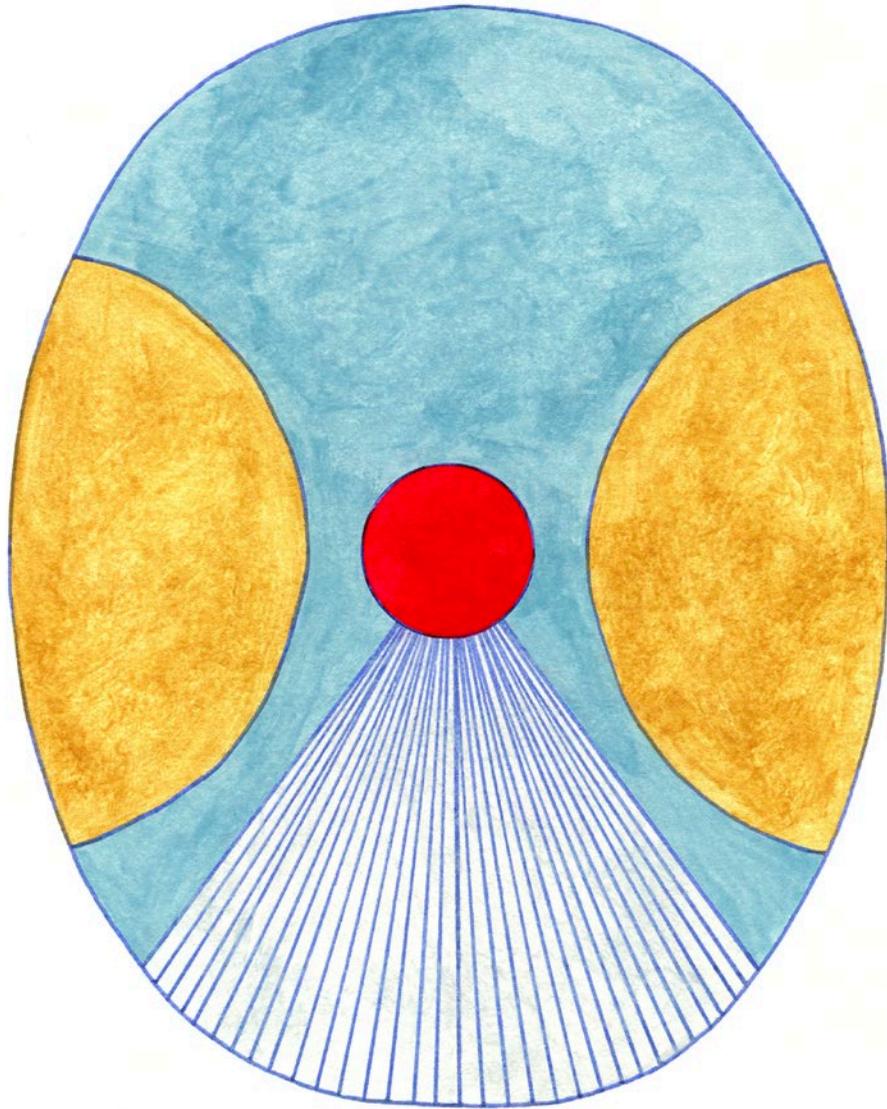
a la protección de la salud (art. 43) y el derecho a disfrutar de un medioambiente adecuado (art. 45). Una política cultural interconectada es aquella que vincula estas tres dimensiones de la vida social (salud, cultura, medioambiente) con vistas a que las políticas culturales sean percibidas por las instituciones, la ciudadanía y las industrias como un pilar del bienestar general; como algo común, no como algo especializado o privativo; como algo que afecta a la vida todos los días de la semana, no solo el fin de semana o en el tiempo de ocio. Un ejemplo de esta línea de trabajo es el desarrollo de políticas de reutilización de espacios en desuso y de conexión entre territorios urbanos, periurbanos y rurales a través de estrategias de dinamización y mediación cultural, así como de gestión del patrimonio con perspectiva comunitaria.

3. Las políticas culturales y su aplicación deben pensarse en términos de coproducción y corresponsabilidad. La idea de coproducción se refiere a establecer alianzas con agentes públicos y privados, estatales y subestatales, locales e interregionales. Es fundamental que las administraciones no operen como agentes de mercado que compiten entre sí (dentro y fuera de España) promoviendo una marca estatal con medios idénticos a los de las empresas privadas. Al contrario, se trata de localizar oportunidades y proyectos relevantes para empujarlos a través de alianzas y modelos coproductivos. Por ejemplo, más que vender la *marca España* en América como manera de ampliar un mercado doméstico dañado, se trata de tejer redes productivas de las que puedan surgir proyectos globales Sur-Sur con recorrido nacional e internacional. La fuerza y alcance de estos proyectos es mayor precisamente porque la cooperación entre agentes está en su base desde el comienzo, y con ello se enriquecen y vuelven más eficientes los carriles de producción y distribución.

Por último, el criterio de corresponsabilidad indica la necesidad de que el diseño y ejecución de las políticas culturales tenga en cuenta el tejido local, especialmente a los agentes medianos y pequeños. Estos, además de estratégicos, representan la mayoría de la cultura realmente existente. En consecuencia, las ayudas, en particular las relativas al Plan de Recuperación para Europa, deben incorporar cláusulas de permanencia y de descentralización. Las primeras pueden ayudar a evitar inversiones cortoplacistas supeditadas exclusivamente a la recepción de dinero público. Las segundas garantizan que los agentes que más han sufrido en términos relativos, los medianos y pequeños, reciban más apoyo. Generalmente, los grandes son más capaces de atraer ayudas e inversiones. Su importancia es innegable, pero también lo es la necesidad de discriminación positiva de trabajadores y pymes si queremos que el tejido cultural sea sostenible.

A modo de conclusión, cabe decir que el paradigma de políticas culturales que se propone toma pie en tres pilares: 1) las políticas culturales como políticas sociales y redistributivas; 2) como políticas interconectadas; y 3) como políticas de coproducción y corresponsabilidad. Todo ello con el objetivo de convertir la cultura en uno de los pilares estratégicos de los Estados de cara a la recuperación económica tras la pandemia, a la sostenibilidad del tejido cultural y al bienestar de toda la ciudadanía a medio y largo plazo.

# Cansancio y futuros: cómo pensar en unas políticas públicas para la supervivencia del ecosistema cultural



\* \* \*

153

Iris Sofía  
Hernández  
(Galaxxia)

El valor de la cultura reside en sus profesionales, en sus procesos, en la fluidez de sus perfiles y sus ideas, que se reflejan en los productos finales.

Este texto nace de una invitación para reflexionar sobre las políticas postsectoriales para una cultura digna. Sin embargo, hemos propuesto un nuevo enfoque, ya que abordar las políticas públicas del ecosistema cultural y la cuestión del sectorialismo es una tarea de gran complejidad inabarcable en estas páginas. Al mismo tiempo, queremos evitar que reflexionar sobre esta cuestión conduzca a caer en propuestas idílicas o inalcanzables que se conviertan, una vez más, en agendas y no en acciones.

Por eso, en vez de abordar el sectorialismo y la macropolítica directamente, consideramos necesario reflexionar primero sobre el contexto de cambio de paradigma en el que nos encontramos y las claves que podemos aportar desde proyectos pequeños y micropolíticas para repensar el ecosistema cultural. Por lo tanto, nos aproximamos a estas cuestiones desde la experiencia en Galaxxia, desde nuestro contexto y nuestro posicionamiento, sin pretender que sea una respuesta única y definitiva, sino una respuesta sumable o permeable a otros aportes.

La cultura es un elemento fundamental que contribuye a la construcción identitaria y comunitaria y al bienestar social. Es un bien público esencial y un derecho recogido en los artículos 22 y 27 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos (1948) y en la Constitución española,

en la que son numerosas las referencias a la cultura, pero destacaremos la que se realiza en su preámbulo que señala la voluntad de promover el progreso de la cultura para asegurar a todos el acceso a la cultura, el derecho a participar de la vida cultural y la cultura como elemento para garantizar una digna calidad de vida. La aplicación efectiva de los derechos fundamentales requiere necesariamente el ejercicio del derecho a la cultura y a participar activamente de la creación cultural.

Las reivindicaciones largamente sostenidas en el tiempo de los profesionales del sector manifiestan su insatisfacción con las condiciones laborales y las regulaciones fiscales y legales reflejo de unas políticas culturales inconsistentes y que no se adaptan a sus necesidades ni al necesario progreso del sector.

 **Así que, una vez más, aquí estamos, cansadas y precarias, les, las y los trabajadores culturales defendiendo la cultura** 😓

Desde la primera década del siglo XXI hemos conocido algunos impulsos, entre los que destaca el largo proceso del Estatuto del Artista, que, sin embargo, sigue dejando insatisfecha a una gran parte del sector. A esto se suman publicaciones que informan del estado de la cultura y de sus trabajadores, manifiestos con demandas concretas respecto al IVA, a los epígrafes que nos amparan como autónomos, a la intermitencia y otras especificidades de los profesionales del sector. Pese a tener este bagaje de demandas, nos enfrentamos a un problema más amplio: no hay consenso respecto al referente global de qué es el sector cultural y qué es el trabajo cultural.

## **Somos Galaxxia, una iniciativa cultural innovadora, joven (y precaria) ✨**

Galaxxia es una red de trabajadores culturales jóvenes situada en el territorio español que se posiciona en la heterogeneidad del ecosistema cultural contemporáneo desde una perspectiva crítica, las subjetividades feministas y el posinternet. Nuestra actividad parte de la base de un proceso de pensamiento situado desde el que planteamos una programación cultural de eventos descentralizados geográficamente que cuestionan el sector cultural hegemónico y sus modos de hacer. Pretendemos ser un impulso generacional desde el que reivindicar el concepto de *trabajo cultural*, unas condiciones dignas para ejercerlo y unas formas de hacer desde el apoyo mutuo.

Esta iniciativa surge en un contexto del que es inseparable. Nos encontramos en una *modernidad líquida*<sup>1</sup> (concepto acuñado por Zygmunt Bauman) en la que ha surgido una nueva clase social que el economista Guy Standing denomina *precariado*. Las generaciones *posboomer* son las primeras cuyo nivel de educación está por encima del nivel de trabajo que esperan obtener. Vivimos una situación laboral marcada por certezas que dan miedo: la dependencia de unos salarios insuficientes para desarrollar una vida plena e independiente y, en suma, una pérdida constante de derechos económicos, civiles y culturales.<sup>2</sup> Hemos padecido sucesivas crisis económicas que han provocado el declive del Estado del bienestar y, en consecuencia, una pérdida de confianza en las instituciones políticas. Sumado a esto, la crisis ecológica es una realidad evidenciada por la pandemia de la covid-19 y el agotamiento de los recursos naturales. El miedo al futuro se hace cada vez más patente en las nuevas generaciones, ¿acaso no es lo lógico?

🌍 ¿Dónde te ves en 10 años? — No lo sé. 🌍👩

Partiendo de las consideraciones realizadas hasta aquí, debemos pensar en los siguientes pasos en materia de políticas culturales. Afrontamos los problemas estructurales intentando desarrollar herramientas de supervivencia desde escalas pequeñas —como ciudadanos, colectivos y profesionales— y en plazos en los que nos podemos proyectar —seis meses, un año, dos años— por cuestiones de sostenibilidad material y humana. Estas propuestas y estrategias son micropolíticas desde las que incidimos en las dinámicas del ecosistema cultural. Un ejemplo práctico de nuestro modo de trabajar es autoexigirse unas éticas laborales y de cuidados entre agentes en las que apliquemos —en la medida de nuestras posibilidades— las condiciones dignas que como trabajadores merecemos. Entre las acciones que se pueden llevar a cabo desde la práctica citaremos las siguientes: redacción y firma de contratos con colaboradores; fichaje de horas para permitir estimaciones realistas de tiempo trabajado y valoración de la experiencia para presupuestar servicios de forma coherente; definición y respeto de un horario laboral; adelantar presupuestos de producción y parte de los honorarios al iniciar el servicio, etc. Estas acciones, aunque parecen sencillas, son complejas, porque no son la norma ni las tenemos integradas en nuestras formas de hacer. Justamente por este motivo son propulsoras de cambio. Por ello, instamos a otros agentes del sector a aplicar esta autoexigencia como ejercicio de corresponsabilidad y de apoyo mutuo.

💜 Como generación que ha crecido con discursos feministas, no queremos unas lógicas laborales que sigan repitiendo las mismas violencias 🔥

Asimismo, junto a estas micropolíticas, a otra escala, se hace urgente un trabajo estructural e institucional. Es un hecho que el concepto *sector cultural* no tiene actualmente la capacidad de aglutinar su heterogeneidad ni de representar a sus trabajadores. Es un ecosistema cada vez más fragmentado que carece de figuras de representación tanto para el conjunto de profesionales como para el imaginario colectivo.

🤔 La mayoría de trabajadores culturales no somos, ni queremos ser, Netflix o el Louvre 🤔🏛️

El modelo de políticas públicas sectoriales ha contribuido a una uniformización de la cultura y a una jerarquización de los subsectores culturales y sus necesidades. En este proceso se ha perdido una gran diversidad cultural, saberes ancestrales situados en territorios múltiples y a escalas pequeñas. Adicionalmente, el referente global de *cultura* se ha visto afectado por dos procesos que se han llevado a cabo de forma paralela. En primer lugar, la globalización ha contribuido a disparar el alcance de la cultura *mainstream* a través de las plataformas digitales. Asistimos a un fortalecimiento de las industrias culturales y de los monopolios. En segundo lugar, la musealización de las ciudades europeas y el lugar central del patrimonio como idea de cultura.

La actual noción referencial de la *cultura* en torno a esos dos procesos deja fuera a una gran parte de trabajadores culturales que día a día conforman la cultura contemporánea a través de sus diversas profesiones (gestión de

proyectos, técnicos, diseño, música, creación emergente, mediación, programación, comisariado, investigación, etc.). Y, del mismo modo, excluye líneas fundamentales de la cultura como, por ejemplo, la cultura comunitaria, que tiene cada vez más peso en las líneas estratégicas europeas por su potencial de innovación social y de generación de vínculos. Sin embargo, el imaginario colectivo y las líneas de financiación públicas dejan fuera esta categoría, al igual que muchas otras, por su naturaleza híbrida y no academicista.

**✗ ¿De qué disciplina es tu proyecto cultural: artes visuales, música, libro y cómic, diseño o danza? — No encajamos en categorías únicas.**



Para pensar las políticas culturales es urgente comprender e integrar la heterogeneidad del sector, la hibridación de perfiles profesionales y aceptar la transdisciplinariedad. Retos difíciles, si no imposibles, de abordar desde el sectorialismo. Las disciplinas artísticas tradicionales son demasiado restrictivas para enmarcar proyectos realizados por los perfiles de trabajadores culturales actuales. El valor de la cultura reside en sus profesionales, en sus procesos, en la fluidez de sus perfiles y sus ideas, que se reflejan en los productos finales.

**🕒 ¿Cómo se va a seguir garantizando el derecho a la cultura en estas condiciones?, ¿quién la va a producir? 🤝**

En este sentido, es necesario tomar conciencia de que las personas con más claves para construir nuevas políticas culturales son los profesionales de cada disciplina y los habitantes de cada territorio. No solo por su

formación, experiencia y conocimiento del tejido social, sino también por su agilidad. Los colectivos, agentes y asociaciones culturales suelen ser estructuras pequeñas, con mucha capacidad de adaptación que hemos adquirido de manera forzada tras años de precariedad. Por ello, para generar una transformación del ecosistema es necesario poner a los trabajadores culturales en el centro y generar espacios de diálogo fluido entre agentes, instituciones y administraciones en los que pensar conjuntamente las nuevas políticas culturales.

No obstante, desde nuestra experiencia y la de agentes cómplices, alertamos de algunos de los peligros que implican los procesos participativos que se desarrollan y se han desarrollado hasta el momento: casi siempre se llevan a cabo en unos tiempos cortos que no dejan lugar a una mediación consistente, y no son procesos remunerados —aunque requieren de unos tiempos de trabajo y de unos conocimientos valiosos—, por lo que quedan excluidos los agentes más fragilizados del sector. Además, no suelen contar con un plan de implementación con un presupuesto asociado para hacer efectivos los cambios extraídos del proceso a medio plazo. Por último, no cuentan con una evaluación externa del proceso que permita identificar y cuantificar el impacto de dichos procesos, a menudo intangibles. El peligro de estas carencias es la pérdida de confianza en los procesos participativos, ya que se perciben como lógicas extractivistas sin devolución social y sin cambios concretos asociados.

**🙏 Por favor, no queremos un proceso participativo más que caiga en saco roto 😞**

Desde la experiencia práctica y las conversaciones con compañeras, aportamos las siguientes claves y deseos para sentar las bases de un trabajo cultural digno:

1. Necesitamos políticas culturales sólidas a medio y largo plazo, que no dependan de cambios de gobierno y que sirvan para garantizar un ecosistema cultural heterogéneo y sostenible. Esto debe reflejarse en líneas de financiación a varios años para permitir el desarrollo de proyectos culturales con posibilidad de proyección y continuidad, como ocurre en los principales socios de la Unión Europea.
2. Necesitamos dejar atrás el inmovilismo, la rigidez y la complejidad burocrática de las administraciones públicas para poder llevar a cabo la transformación necesaria en unos tiempos adaptados a los ritmos y dinámicas contemporáneos. Un recurso posible para agilizar este proceso es implicar a las entidades culturales en la fase de implementación de los procesos participativos dotándolos de un presupuesto y definiendo acciones concretas.
3. Necesitamos canales más ágiles y específicos de interlocución con la administración, en coherencia con el contexto actual de las comunicaciones y las redes sociales, para hacer efectivos los valores de transparencia y accesibilidad. Más allá del cambio institucional necesario, una solución a medio plazo sería que las administraciones incluyeran en su personal (o en sus estructuras) a profesionales de la mediación que visiten los proyectos para conocer su contexto y ecosistema.
4. Necesitamos cuidar el lenguaje, hacerlo accesible e inclusivo, y ser consecuentes con los discursos que utilizamos para que no se desvirtúen palabras como dignidad, cultura, cuidados, feminismos, participación, transparencia, sostenibilidad, equidad y muchas otras.

5. La evaluación y la investigación tienen que desempeñar un papel fundamental en los proyectos culturales para poder medir el impacto y así tomar conciencia de los múltiples beneficios de participar en la vida cultural y en la creación para el conjunto de la sociedad.

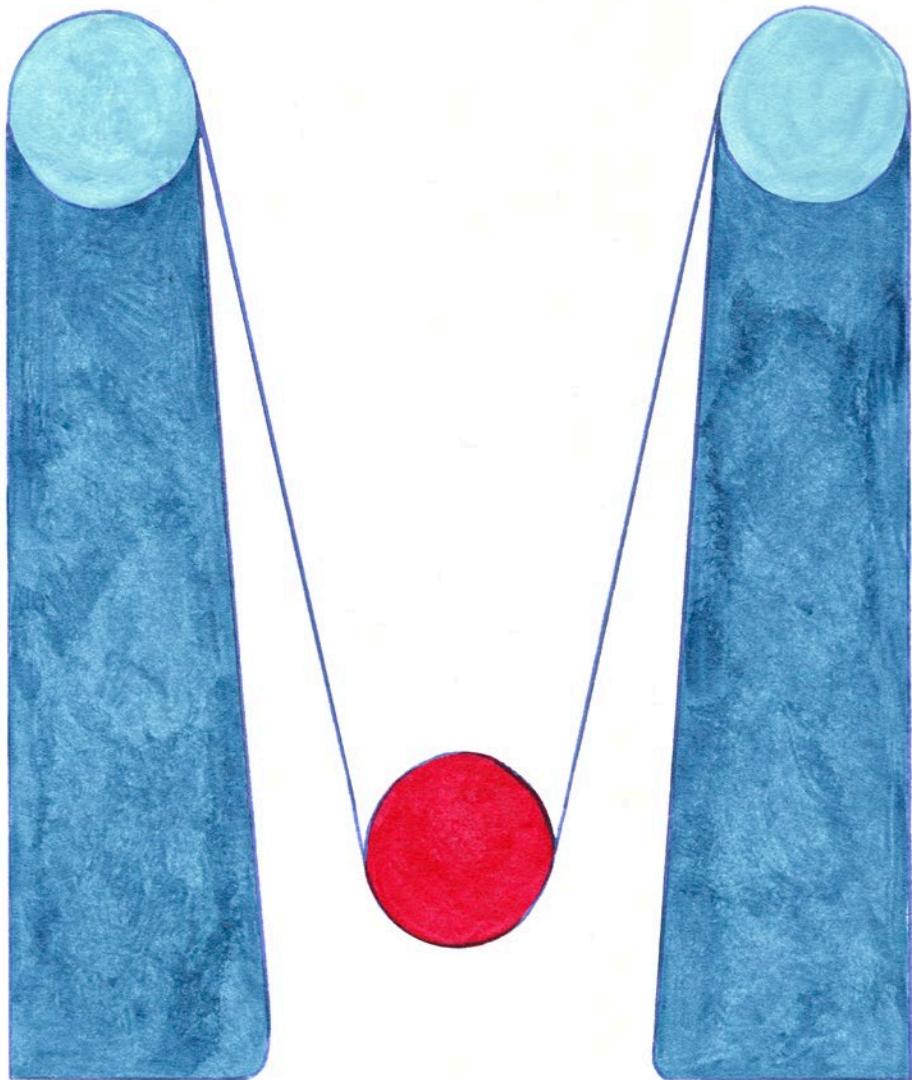
Desde Galaxxia, proyecto que navega una realidad heterogénea, contemporánea, joven y precaria, intentamos aplicar en la práctica laboral todo lo anterior, siendo conscientes de los límites y escalas que podemos abarcar, y sobre todo de que, sin el apoyo y compromiso de otros agentes aliados, cualquier otro presente-futuro no sería viable y perdería su propia razón de ser. Las políticas culturales deben reflejar y construirse a partir de las necesidades y los deseos de una colectividad heterogénea y de acciones a diferentes escalas en las que cada agente participe de esta transformación. Finalmente, en contraposición con las lógicas de hipercompetitividad y (auto)explotación que rigen el sector cultural y alimentan el ecosistema en crisis anteriormente descrito, subrayamos la necesidad de fundamentar el trabajo en la construcción y cuidado de vínculos profesionales sólidos, respetuosos y recíprocos, basados en la cooperación y en la puesta en valor de los aprendizajes. Esta, desde nuestra experiencia, es la mayor clave para la sostenibilidad del sector.

✨ Con el deseo (y la reivindicación) de que cada vez seamos más y estemos más cerca de un trabajo cultural digno y de acciones concretas que lo hagan posible 🙌

1. Definición: La modernidad líquida es un concepto que describe el estado actual de nuestra sociedad, marcado por unos ritmos frenéticos y la incertidumbre.
2. Guy Standing: «What is the Precariat», TEDxPrague, octubre de 2016. En este vídeo se basó Galaxxia a la hora de publicar, en agosto de 2019, el artículo de pensamiento #precariat.

## BIBLIOGRAFÍA

- Barranco, J.: «Pero ¿qué es la modernidad líquida?», *La Vanguardia*, 9 de enero de 2017.
- Consell Nacional de la Cultura i de las Arts: *36 propuestas para mejorar la condición profesional en el mundo de la cultura*, Consell Nacional de la Cultura i de las Arts - Catalunya, 2014.
- Equipo motriz de Galaxxia: #cultura, *feed* de Instagram @galaxxia\_org, 6 de septiembre de 2019 [consultado el 5/5/2020].
- #post-internet, *feed* de Instagram @galaxxia\_org, 21 de septiembre de 2019 [consultado el 5/5/2020].
- #precariat, *feed* de Instagram @galaxxia\_org, 4 de septiembre de 2019 [consultado el 5/5/2020].
- Iglesias Jiménez, E.: «Del derecho a la cultura al derecho sobre la cultura», *El Mundo*, 17 de marzo de 2015.
- Martinell Sempere, A.: «La igualdad de acceso y la diversidad como objetivos centrales: nuevas políticas culturales», en Enrique Bustamante (coord.): *Informe sobre el estado de la cultura en España 2017: igualdad y diversidad en la era digital*, Madrid: Fundación Alternativas, 2017 [consultado el 5/5/2020].
- Maura, E.: «Estatuto del artista. En qué punto estamos y qué perspectivas hay», *CTXT*, 27 de marzo de 2019.
- Standing, G.: «What is the Precariat», TEDxPrague, 30 de octubre de 2016 [consultado el 5/5/2020].



Otras industrias  
culturales son  
posibles

\* \* \*

167

Almudena  
Ávalos entrevista  
a Jaume Ripoll

Tuvimos que explorar el camino, e inevitablemente eso te lleva a equivocarte y a deshacer lo andado muchas veces.

Minutos antes de comenzar esta entrevista por Zoom, Jaume Ripoll —uno de los tres fundadores de Filmin, la primera plataforma en español de cine y series *online*, fundada en 2006— se encuentra rellenando las fichas de la nueva colección de jazz. Esto habla de su pasión, de su pasado en los videoclubs heredados de su padre en Mallorca, de su presente en una empresa en la que comenzaron tres y ahora son cincuenta y tres trabajadores, y de su visión del cine.

**ALMUDENA ÁVALOS:** Cuando comenzaste Filmin en 2006, junto con Juan Carlos Tous y José Antonio de Luna, no existían referentes. ¿En qué espejo os mirabais?

**JAUME RIPOLL:** En el de nuestra habitación [risas]. Lo digo desde el humor, pero también desde la experiencia, porque éramos gente de cine y sabíamos cómo veían películas en los hogares los espectadores. Ya llevábamos muchos años trabajando en el mercado doméstico —primero VHS, luego DVD, Blu-ray de alquiler y de venta—, tanto en Magma Films como en Cameo. Podíamos intuir cómo

podía comportarse el espectador y nos faltaba dar con la tecla adecuada para poder crear un modelo sostenible que satisficiera al cliente. Con los años llegó Netflix, Amazon, etc. Después hemos aprendido mucho de los que mejor codifican. Pero hemos aprendido gracias a cometer errores. No es por algo vanidoso: hubiera sido mucho más fácil si de origen hubiéramos tenido un referente internacional. Pero, al no haberlo, tuvimos que explorar el camino, e inevitablemente eso te lleva a equivocarte y a deshacer lo andado muchas veces.

**AÁ:** En 2006, el debate era el de la piratería. ¿Estaba en mente acabar con ella a la hora de fundar Filmin?

**JR:** No. Creamos Filmin con la voluntad de que un negocio que nos ha acompañado toda la vida fuera posible en un país como el nuestro y con un tipo de cine —y de series más tarde— que nos gusta. El marco del lanzamiento era la crisis económica y de modelo. La piratería era un cambio de modelo. Teníamos claro que, para hacerle frente y convencer a los usuarios por pagar, teníamos que ofrecer, como mínimo, una tecnología igual de buena que la que tenían esos *sites*, además de lanzamientos y más catálogo. Con el tiempo hemos visto que ese era el camino.

**AÁ:** ¿Por qué nadie habla ya de la piratería?

**JR:** Porque la conversación ya está en positivo. No está en torno a destruir un modelo nocivo para la industria, sino en celebrar que tenemos la mejor oferta de plataformas de toda Europa.

**AÁ:** ¿Lo vuestro fue riesgo absoluto u os podíais imaginar que encajaría?

**JR:** Cualquier persona tiene que aceptar una cuota de riesgo. Desde la seguridad se crean pocas empresas y pocas culturas. Ser pionero, y nosotros lo fuimos porque entonces no había otras plataformas, conlleva un riesgo. Pero ese riesgo es menor que crear una plataforma hoy, con la cantidad de competencia y un mercado tan saturado como el que tenemos. El riesgo de llegar primero es menor que el riesgo de llegar tarde.

**AÁ:** Los diez primeros años os daban pérdidas. ¿Cómo os sosteníais?

**JR:** Gracias a ampliaciones de capital —cuando fue necesario entraron nuevas accionistas— y al programa Creative Europe Media, el departamento que tiene la Unión Europea para dar apoyo a la cultura, en este caso al cine en su misión de distribución. Esto nos ayudó a compensar las pérdidas que teníamos año tras año. Suponía un reto, porque no sabíamos si podríamos ser rentables. Pero cada año, cuando veíamos que aumentaban los suscriptores, entendíamos que el negocio estaba aquí. Era una cuestión de llegar al volumen suficiente. Y a partir del 2018 empezaron los beneficios.

**AÁ:** En vuestro ideario está ser una herramienta de acceso a la cultura. ¿Por eso dejáis en el catálogo la serie *Berlin Alexanderplatz* de Fassbinder, que, según has comentado en alguna ocasión, la termina menos del 5% de los que la empezaron?

**JR:** Claro. Es que lo hacemos desde la convicción, no solo desde una visión de negocio pensando en ocupar el segmento de mercado que dejan libre Netflix, Amazon o HBO. Lo hacemos porque es el segmento que queremos ocupar. Hay algo de reivindicación de lo que nos gusta, de intentar convencer, seducir y atraer al mayor número de espectadores para que lo vean. Entendemos que no es sencillo ver, en un formato doméstico, determinadas obras que han sido concebidas para una sala de cine con una relación de fidelidad con el espectador diferente a la que uno tiene en casa. Aun así, es mucho mejor que esa obra se pueda ver a que no esté disponible.

**AÁ:** Siguen existiendo lugares en los que se proyecta ese tipo de cine, como las filmotecas, pero no todo el mundo tiene acceso a ellos.

**JR:** En Mallorca, de donde yo soy, no hay filmotecas ni las habrá. Siempre pienso que ese 5% de gente que ha visto *Alexanderplatz* hasta el final posiblemente no la habrían visto nunca. Que alguien haya descubierto una joya de serie a través de esta plataforma da sentido al trabajo que hago. Me siento un privilegiado.

**AÁ:** ¿Qué criterios seguís para formar el catálogo?

**JR:** Lo que nos gusta, lo que creemos que va a gustar y lo que podemos firmar. Criterio, intuición y posibilidad. Criterio por el sentido editorial que tenemos; intuición por que creemos que puede funcionar; y posibilidad por tener la oportunidad de poder firmarlo. Puede haber cosas que nos gusten mucho pero que no hayamos podido firmar por

cuestiones económicas o porque otras plataformas se han hecho con los derechos.

**AÁ:** Vuestros consumidores tienen un perfil muy amplio. ¿Sabes qué los une?

**JR:** Sería presuntuoso por mi parte atribuir algún significado común a todos los suscriptores. A todos los une mi agradecimiento eterno. Hay unos que solo quieren ver terror; otros, documentales más contemplativos... No sé qué punto los une. Sé que, en mi casa, mis primas, mi hermana y mi madre, que son perfiles muy diferentes, todas encuentran algo que ver en Filmin, y es lo que más me satisface como programador: poder ofrecer una selección de obras que pueda atraer a perfiles diferentes. Hay que dejar pasar a mucha gente a casa, no poner claves de acceso a la puerta.

**AÁ:** Te defines como programador. ¿Sigues haciendo esa labor?

**JR:** Pues, mira, cinco minutos antes de empezar a hablar contigo estaba creando las fichas de Filmin Jazz que lanzamos el 1 de junio. Mira hasta qué punto soy programador... [risas].

**AÁ:** Estarás haciendo eso por pura pasión...

**JR:** Y porque soy consciente de que es un privilegio poder trabajar aquí. Le dedico todo el cariño y esfuerzo del mundo. Programar es un lujo. Hay un riesgo, claro. Por ejemplo, invertir mucho en una campaña de publicidad y que no haya

un rendimiento en aumento de suscriptores. Son lecciones que tenemos que aprender. Está claro que no se acierta siempre y que el ratio de acierto es más alto que el fracaso.

**AÁ:** ¿Invertís solo en publicidad digital?

**JR:** ¡Qué va! Hemos hecho en autobuses, metro, etc. Hay un problema en la publicidad de exteriores, porque es muy cara y es difícil medir su impacto. Eso te hace reflexionar si vale la pena seguir invirtiendo ahí, y más cuando el resto de las plataformas invierten cantidades brutales. Si paseas por Madrid, solo ves lonas enormes con ocurrencias. Y la ocurrencia, cuando va sola, triunfa; pero si va acompañada, se anula.

**AÁ:** Etiquetar por edades las películas —sobre todo por el público infantil— ha traído alguna queja como, por ejemplo, recomendar *Metrópolis* de Fritz Lang para niños. Imagino que haber catalogado y etiquetado en tu juventud algo tendrá que ver con que haya 626 colecciones diferentes en Filmin.

**JR:** Si cada vez tienes más suscriptores, es inevitable que haya quejas. Pero las colecciones tienen por función agrupar una serie de obras que te ayudan a entender un hecho histórico, pasártelo bien, etc. Con *Metrópolis*, algunos padres y madres se quejaron diciendo que no era una película adecuada para niños, pero sigo pensando que sí. Yo me he educado en un entorno en el que mi padre, con siete años, me ponía películas que eran más adultas, pero me ayudaron a entender el mundo, no al contrario. Y en Filmin no queremos provocar, sino hacer reflexionar. No es una cuestión ideológica, sino del proyecto que tenemos entre

manos. Somos una compañía con una vocación muy clara de conseguir cine de calidad para llevárselo al público.

**AÁ:** ¿Y por qué puntuar las películas por parte del público?

**JR:** Porque el tema de la abundancia es ahora un problema. A todos nos preocupa cómo gestionarla. Una puntuación es un criterio, un filtro que a algunos espectadores les puede ser útil. Filmin no interviene en las puntuaciones ni en los comentarios. Y puede gustar más o menos y servir de guía o no, pero es bonito que alguien dedique su tiempo a escribir una crítica. Me enorgullece pensar que dedican tiempo a una plataforma que hemos creado nosotros.

**AÁ:** El primer estreno simultáneo *online* en Filmin y en salas de cine fue *Tiro en la cabeza*, en 2008, de Jaime Rosales. Y otros como *Carmina o revienta*, en 2012, tuvieron mucha repercusión. Para dar ese paso, los creadores también deben tener una visión más amplia de la distribución.

**JR:** Sí. En España han sido más innovadores que en otros países del mundo. Distribuidoras, productores, creadores y directores han sido generosos compartiendo su obra en diferentes ventanas, y esto no se les ha agradecido lo suficiente. Aquí no había una ley que te obligara a guardarte las películas para estreno *online* como en Francia, donde obligaban a no estrenar en plataformas digitales hasta cuatro meses después del estreno en salas y no podía estar en suscripción hasta un año y pico después de estar en cines. ¡Un año y pico después! Así estaba regulado en Francia,

aunque el año pasado cambiaron la ley. Pero eso limitaba muchísimo todo.

**AÁ:** Thierry Fremáux, director del Festival de Cannes, dijo recientemente que un festival *online* era una absurdidad, porque es exactamente lo contrario de lo que es un festival. ¿Por qué opina eso?

**JR:** Porque es el director de un festival con 25 millones de presupuesto que no se puede hacer *online*. Él defiende, desde su posición, una fórmula de festival que yo también defiende, celebro y comparto. Un festival *online* no va en contra de un festival físico. El problema de los sectores atrapados en el pasado es que parecía que lo nuevo iba a ir en contra de lo anterior, mientras que un festival *online* complementa. ¿Por qué no hacer un modelo que beneficie a los espectadores de todas las regiones (a los que se pueden desplazar y a los que no); a los creadores, que llegan a más público; a los productores, que hacen que su obra tenga más visibilidad; a los patrocinadores, a las instituciones, etc.? ¡Hay tantos beneficios!

**AÁ:** Y así también llegáis a otros públicos.

**JR:** ¡Claro! Tenemos un reto todos los que nos dedicamos al cine independiente o de autor: ampliar el público que lo ve. Un festival *online* te puede permitir aumentar el público. Solo encuentro motivos para celebrar el formato *online*, no para cuestionarlo constantemente.

**AÁ:** Filmin dio el salto a tener su propio festival híbrido, Atlántida FilmFest, hace seis años.

**JR:** Sí, lo hacemos en Mallorca en julio y agosto con conciertos, conferencias, etc. Lo llamamos así por aquello del continente perdido y las películas perdidas. En 2020 hicimos proyecciones en Portugal, Albania, Serbia, Grecia y Bulgaria, y este año tendremos programación musical en Mallorca, de cine y muchos estrenos potentes nacionales e internacionales.

**AÁ:** También colaboráis con otras entidades. Por ejemplo, con el CCCB habéis creado un canal con películas que acompañan la exposición *Marte*; o con Economistas sin Fronteras, con la exhibición de las películas que seleccionan para su ciclo de cine. ¿Cómo se crean estas colaboraciones?

**JR:** En algunos casos contactamos nosotros. En otros somos compañeros de viaje desde hace muchos años y tenemos los canales abiertos. Y en otros nos llaman. Con la exposición *Marte* del CCCB, fue Elodie Mellado, que forma parte de nuestro equipo, quien lo propuso. Hizo la programación del canal, se la hicimos llegar a Jordi Costa y a la gente del CCCB, la revisaron, ajustaron los textos para que se ajustaran a su exposición y lo lanzamos. En otros temas como urbanismo, ahora la Norman Foster Foundation en Madrid se ha encargado de editorializar su colección de Filmin para un ciclo que ha organizado de arquitectura. En el caso de Economistas sin Fronteras nos escribieron ellas y surgió muy rápido y ágil. Es parte de nuestra obligación como agente cultural colaborar o contribuir a que propuestas tan válidas y necesarias como estas tengan otro altavoz y visibilidad.

**AÁ:** Y así otra vez desarrolláis nuevos públicos.

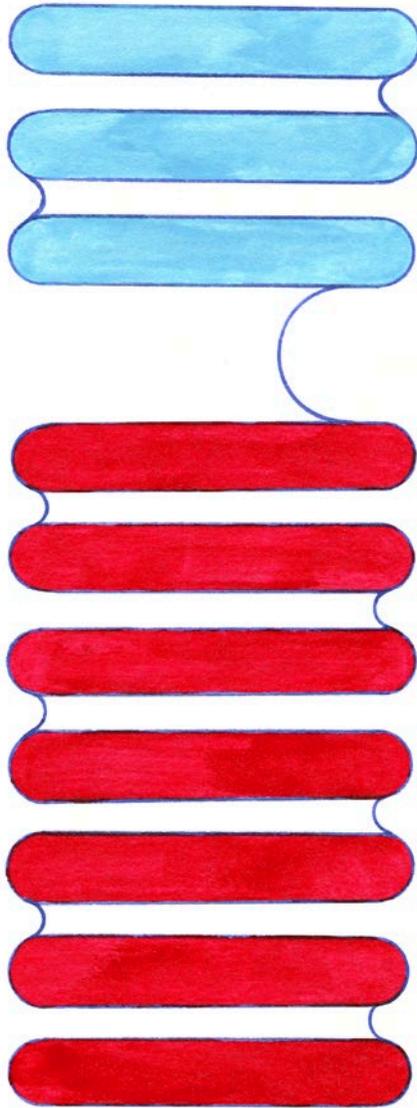
**JR:** Sí, porque llegamos a audiencias en las que muchos desconocen qué es Filmin. Y otros que lo conocen no intuían que lo que están viendo en una sala puede ser objeto de tener obra en nuestra plataforma, ya sea un ciclo de conciertos de jazz o un documental sobre economía. Es otra manera de llegar a nuevos públicos con un coste relativamente bajo, aunque sí de personal y tiempo, claro.

**AÁ:** ¿Por qué el salto a la producción con vuestra serie *Portuondo*?

**JR:** Por una combinación de convicción y obligación. Obligación legal porque cuando uno factura más de una cantidad de dinero al año como plataforma está obligada a invertir el 5% de sus ingresos en producción propia. Y por convicción porque creemos que aquello que producimos nos da una visibilidad previa y un seguimiento que con otra obra no tendríamos. Con *Portuondo* no hemos enseñado un fotograma y ya ha salido en medios. No podemos producir al ritmo de los otros porque no tenemos los mismos recursos, pero tampoco perdemos de vista que nuestro objetivo es conseguir cine de calidad para llevarse al público.

**AÁ:** ¿Qué retos tiene Filmin por delante?

**JR:** La implantación del 5.1, el 4K y la descarga ágil me genera cierta frustración. Y asentar Portugal, donde ya tenemos oficina, para llegar a tener el mismo impacto logrado en España.



# ¿Comunismo o industria cultural?<sup>1</sup>

\* \* \*

181

Eli Lloveras  
y Belén Soto  
(Hamaca)

La idea neoliberal de industria cultural no funciona en el sistema económico actual si es el único modelo de apoyo público al sector.

Para plantear desde Hamaca una reflexión situada sobre la idoneidad de los actuales modelos administrativos de industrias culturales, necesitamos introducir brevemente unas cuestiones sobre nuestro origen y posicionamiento. Hamaca es una plataforma de audiovisual experimental que funciona como el archivo referente de la historiografía del vídeo en el Estado español. Fue iniciativa de la antigua Asociación de Artistas Visuales de Cataluña (AAVC), que acordó con la Generalitat catalana un convenio plurianual de tres años que dio el impulso económico originario. El proyecto fue diseñado mano a mano con la comunidad artística e investigadora que se relacionaba con el medio del vídeo y es permanentemente evaluado por ella. Los objetivos y las líneas de acción de Hamaca siguen actualmente avalados como actividad necesaria para el sector por organizaciones como la actual Plataforma Asamblearia de Artistas de Cataluña (PAAC). Desde 2007 hasta la actualidad, Hamaca es una organización de gestión privada —forma jurídica de asociación— que, en condiciones de escasez de recursos y alarmante precariedad para el equipo técnico, desarrolla la función pública de conservar este patrimonio de vídeo y de ponerlo en valor, así como de promover la continuación del estudio y producción del medio.

Desde su inicio, Hamaca ha definido su ámbito de acción en el terreno pantanoso de la distribución de vídeo. Como ocurre con otros tipos de obra artística, podemos diferenciar, a grandes rasgos, dos mercados del vídeo: el del coleccionismo, en el que el valor de la obra aumenta cuanto más limitado sea su acceso; y el de difusión, que genera valor a través de la máxima reproducción y accesos a la pieza. Desde una lógica que persigue la divulgación y la accesibilidad como criterios básicos para la distribución del valor que genera la cultura —en breve introduciremos esta noción de *valor*— en todo tipo de públicos, Hamaca se sitúa en el segundo. Esto, sumado a la insistencia en una práctica de buena remuneración a artistas y colaboradores y a la naturaleza de las obras que alberga —relatos subjetivos, contrahegemónicos, críticos, politizados, miradas subestimadas que no son fácilmente programables en actividades de asistencia masiva, pero de gran poder instigador de imaginarios otros—, condiciona una ecuación de ingresos/inversión altamente dependiente de las subvenciones públicas. El resultado es una supervivencia bajo mínimos.

Esto se debe a que las políticas culturales activas a nivel europeo<sup>2</sup> y estatal<sup>3</sup> —también autonómico en los inicios de Hamaca—<sup>4</sup> que nos administran pretenden excluir de su consideración proyectos que no respondan a una lógica de industria cultural y creativa, es decir, que no se dirijan al modelo de rentabilidad de una empresa convencional. Para Hamaca nunca ha sido posible ser sostenible mediante capital privado manteniendo una ética de apertura y accesibilidad: software libre, propuestas contrahegemónicas, digna remuneración de colaboradores, tarifas acordadas colectivamente... Se suman los mecanismos acelerados y cíclicos de la economía capitalista, para la cual las sucesivas crisis tienen un papel tan inevitable como perpetuador. A partir de 2008 empieza a circular cada vez menos dinero, se reducen las exposiciones y duran más, bajan los alquileres y ventas de vídeos del archivo, se vuelven a regatear honorarios y derechos por

la distribución y se recupera el discurso de la *oportunidad* —de visibilidad— frente a la retribución.

La idea neoliberal de industria cultural no funciona en el sistema económico actual si es el único modelo de apoyo público al sector. El PIB que genera la cultura es proporcionalmente mucho mayor de lo que se invierte.<sup>5</sup> Pero, de nuevo, entrar en estas cuantificaciones es engañoso, porque este PIB cultural es una amalgama de industria del ocio-entretenimiento, mercado del coleccionismo, grandes patrocinios, turismo... y otros proyectos como Hamaca, Xcèntric<sup>6</sup>, OVNI<sup>7</sup>...

Aquí está el gran tema: si el valor que genera la actividad cultural para la sociedad no es solo medible desde la monetización o el cálculo de públicos, ¿cómo es posible evitar la deriva del trabajo cultural hacia el binomio a) supervivencia limitada en la escasez y autoexplotación, o b) mercantilización capitalista basada en la obtención de beneficios económicos y asistencias masivas? ¿Qué políticas culturales atienden y fomentan otros modelos de valor, reconocen las necesidades específicas de una actividad cultural cuyos beneficios pasan por una transformación más sensible, lenta, en pequeña escala, abstracta, por la generación de imaginarios y herramientas para entender y relacionarnos con el mundo más complejos, difícilmente codificables?

La reflexión no es novedosa, pero sigue siendo urgente. El castigo continuado al que los trabajadores culturales nos hemos visto sometidos durante años nos hace auto-boicotearnos y sentirnos cohibidos al proponer una política de servicio público que asimila la actividad cultural que queremos mantener viva con otras áreas de gobierno como Educación o Sanidad. Hemos interiorizado las exigencias de las políticas neoliberales que deslegitiman y extinguen las iniciativas que desbordan el modelo de industria cultural y nos cuesta pronunciar en voz alta que defendemos un modelo de subvención más potente que no solo repercutiría en el bienestar de los trabajadores del sector, sino que

fortalecería la accesibilidad de la cultura, su relación de ida y vuelta con todos los estratos sociales.

La macropolítica tiende a una mayor mercantilización del sector, pero estamos a tiempo, desde las bases, de romper el monopolio de las industrias culturales. ¿Podemos recuperar modelos de apoyo público que atienden otros modos de valor? ¿Es necesario, para ello, implicar a comités de evaluación independientes de los cambios políticos, constituidos por profesionales heterogéneos del sector? La cooperación entre mercados o modelos de actividad cultural antagónicos es puntual, pero, sin entrar siquiera en propuestas radicales sino conciliadoras de los diversos acercamientos, viables y posibilitadoras, ¿podemos promover cadenas de valor híbridas y organismos de actividad heterogéneos con medidas políticas como, por ejemplo, exigir como criterio de apoyo público a los proyectos que sí encajan en la industria creativa que cumplan porcentajes de colaboración con otros más dependientes económicamente y de valor más indefinido desde lo numérico? ¿Podemos recuperar modelos de apoyo plurianuales que permitan dedicar más tiempo y energía a la propia actividad y menos a la redacción de memorias y justificaciones? ¿Podemos zafarnos de la obstinación por las evaluaciones que pretenden diferenciar de manera objetiva lo que vale y lo que no? ¿Podrían este tipo de medidas impregnar la propia industria cultural de ese valor tan inconcreto, abstracto y poderoso?

1. Título irónico en referencia al lema trumpista «Freedom or socialism?», convertido en meme tras su toma y reproducción por parte de Isabel Díaz Ayuso al transformarlo en «¿Comunismo o libertad?».
2. Hamaca nunca ha tenido la capacidad ni los recursos para asumir la participación en programas de financiación europeos, pero pueden consultarse las líneas de la política cultural europea en <https://www.europarl.europa.eu/factsheets/es/sheet/137/la-cultura>
3. Desaparecida la —ya entonces escasa— línea de subvención a proyectos de la extinta Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, actualmente los proyectos que trabajan desde lógicas similares a las de Hamaca se encuentran amparados por las subvenciones de la Subdirección General de Promoción de Industrias

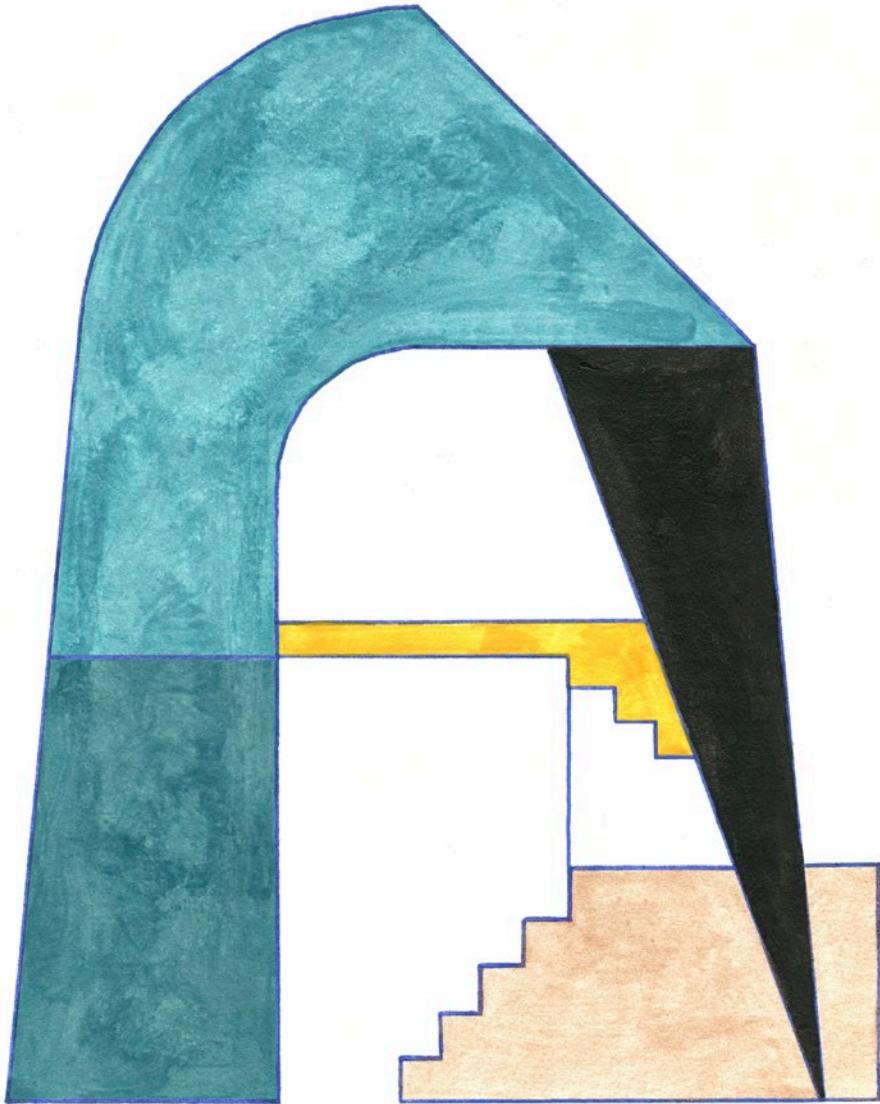
Culturales del Ministerio de Cultura y Deporte.

4. A modo de ejemplo, Hamaca recibió el apoyo inicial a través de la EADC (Entitat Autònoma de Difusió Cultural) mediante un convenio trienal 2005-2007. En 2008 pasó a manos del ICIC (Institut Català d'Indústries Culturals), con un importante recorte y retraso de ingreso. Durante 2009 fue derivada al CoNCA (Consell Nacional de la Cultura i de les Arts), que denegó el apoyo. Gracias a la articulación de les artistas de la plataforma, el hecho trascendió al consejero Tresserras, quien asignó una partida excluida de convocatoria para evitar el cierre de Hamaca. El CoNCA exigía a Hamaca ser más solvente, aunque eso supusiera reducir la retribución a les artistas; no entendían cómo una distribuidora no podía regirse por un modelo empresarial, independientemente

del mercado en el que estuviera operando. Actualmente, Hamaca recibe el apoyo del OSIC (Oficina de Suport a la Iniciativa Cultural).

5. La actividad cultural aporta el 3,2 % del PIB, mientras que el gasto público en cultura equivale al 0,44 %. Véase «El gasto cultural cae un 4,4 % en España», *El Cultural*, 27/11/2019. Disponible en [www.elcultural.com](http://www.elcultural.com)
6. Xcèntric, el cinema del CCCB.  
[www.xcentric.cccb.org](http://www.xcentric.cccb.org)
7. Observatorio de Vídeo No Identificado.  
[www.desorg.org](http://www.desorg.org)

# Por una filantropía cultural transformadora



191

Susana Gómez,  
Isabelle Le Galo  
y Sonia Mulero

## La clave para fomentar y desarrollar un sector fundacional sólido es el *valor social de la cultura.*

Es una tarde de junio poscovid. Susana, Isabelle y Sonia, tres referentes en el sector fundacional, mantienen una charla distendida y profunda sobre por qué la filantropía cultural debe ser motor de transformación social. Tienen claro que en nuestro país hay mucha cultura de la solidaridad, pero, muy a su pesar, existen pocas fundaciones donantes y, sobre todo, exclusivamente donantes. Es necesario que haya más, muchas más. Pero ¿por qué no hay más filantropía cultural en las entidades privadas, las empresas, las grandes corporaciones, etc.?

Una de las claves de que la filantropía no esté muy extendida en el sector cultural es la falta de puesta en valor del potencial social de la cultura. Las tres resaltan que, aunque esta parte sea consubstancial a ella, no se ha sabido posicionarla, se desconoce, por lo que habría que desarrollar una narrativa que transforme y permee ese alto valor social. Este potencial de impacto social de la cultura es fundamental hoy en día, debido a la crisis climática y de justicia social que vivimos. Y el propio sector cultural tiene una responsabilidad: transmitir cuál es ese valor social de la cultura, qué transforma, qué cuida, cómo influye en la capacidad de espíritu crítico de los individuos o cómo contribuye a la construcción de un futuro justo, sostenible, ético. Transmitir estas ideas es complejo, pues hablamos de unas prácticas, en su mayoría, intangibles. Sin embargo, esa intangibilidad no es incompatible con la evaluación. Existen metodologías de evaluación e impacto

que, adaptadas al sector cultural, muestran cómo estos proyectos fomentan y ayudan a avanzar en procesos sociales/educativos/culturales y, en definitiva, contribuyen a dar respuesta a los retos contemporáneos. El uso de estas metodologías de evaluación por parte del sector cultural podría marcar la diferencia. Además, ¿por qué no se proyecta más la estética del arte para que estas narrativas tan necesarias sean más claras? Cuestión cuya respuesta vislumbran como parte de la solución.

Para Sonia, Isabelle y Susana es fundamental incentivar aún más la cooperación entre las fundaciones, compartir los aprendizajes, cofinanciar, identificar los objetivos comunes, tener un propósito. Imaginan, incluso, una alianza de fundaciones por la cultura transformadora, ¿por qué no? Pero, para que esto sea posible, resulta imprescindible que se produzca un cambio de mentalidad tanto en el sector privado como en el fundacional. El sector privado tiene que empezar a diferenciar entre *marketing*, patrocinio, mecenazgo, etc. Es necesario que las fundaciones se dejen de percibir como herramientas de *marketing* que proporcionan visibilidad a la empresa, porque esta manera de concebirlas fomenta la competitividad entre ellas e impide que puedan colaborar y cooperar. Esta necesidad es muy palpable, incluso urgente, en momentos de fragilidad social —en épocas de crisis económicas, sociales, sanitarias, etc.—, cuando las administraciones públicas no tienen la capacidad o la prioridad de mantener, promover o fomentar el sector cultural. En esos momentos se pone de manifiesto todo lo que el sector fundacional puede aportar.

Es evidente para ellas que el sector fundacional nunca podrá reemplazar al sector público, pero hay mucho potencial y posibilidad de colaboración entre ambos. Las administraciones pueden aprovecharse de la agilidad de las fundaciones y también de que testeen nuevas prácticas, apoyen proyectos innovadores, busquen otro tipo de impactos, etc. Esto, además de beneficiar al sector cultural, puede aportar mucho al sector público, al proporcionarle información,

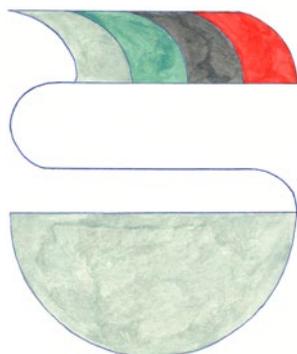
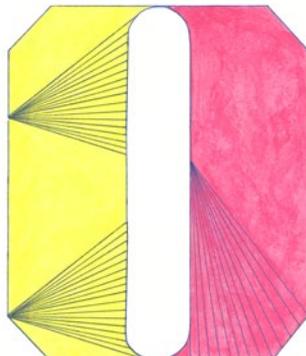
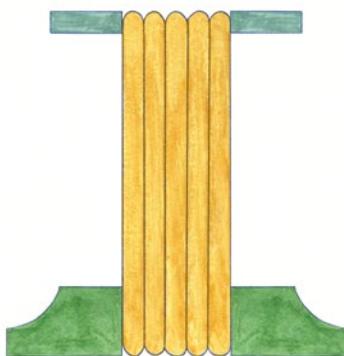
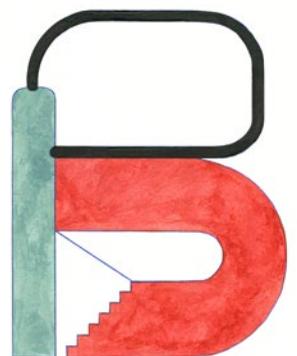
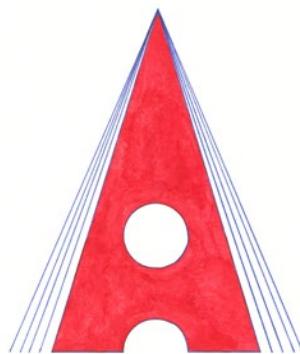
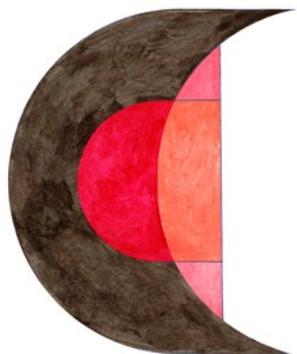
metodologías e ideas. Ojalá en algún momento se genere una mayor unión entre el sector público y el sector filantrópico.

Y también, cómo no, hacen autocrítica. El sector filantrópico debe mejorar muchas cosas: desde fomentar la proactividad y la colaboración entre fundaciones hasta sumar objetivos y visibilizar resultados. Las fundaciones son un agente más dentro del sector de la cultura, un agente con la capacidad de hablar y traducir diferentes lenguajes: el filantrópico, el empresarial, el cultural, etc.; trabajan desde una pluralidad que permite conversar con todos los ámbitos. Desde esta perspectiva se tiene la responsabilidad de explicar y visibilizar los criterios y prioridades de transformación social. Parte de la fuerza radica en poner el énfasis en ciertos temas —muchos de los cuales han sido mencionados en este texto—, como el valor social de la cultura, la innovación y transformación social, la cultura comunitaria, la participación —en particular la participación ciudadana representativa mediada por el arte—, el acceso a la cultura, la libertad de creación, etc.

En un momento de la conversación, las tres imaginan la posibilidad de crear una alianza de todas las fundaciones que comparten las mismas causas (hacer valer los derechos culturales, la lucha contra la precariedad del sector cultural y artístico, la integración mínima de ciertos procesos de calidad artística en el sistema educativo o el cruce del arte con la ciencia) con un decálogo y un objetivo común a largo plazo para el sector cultural.

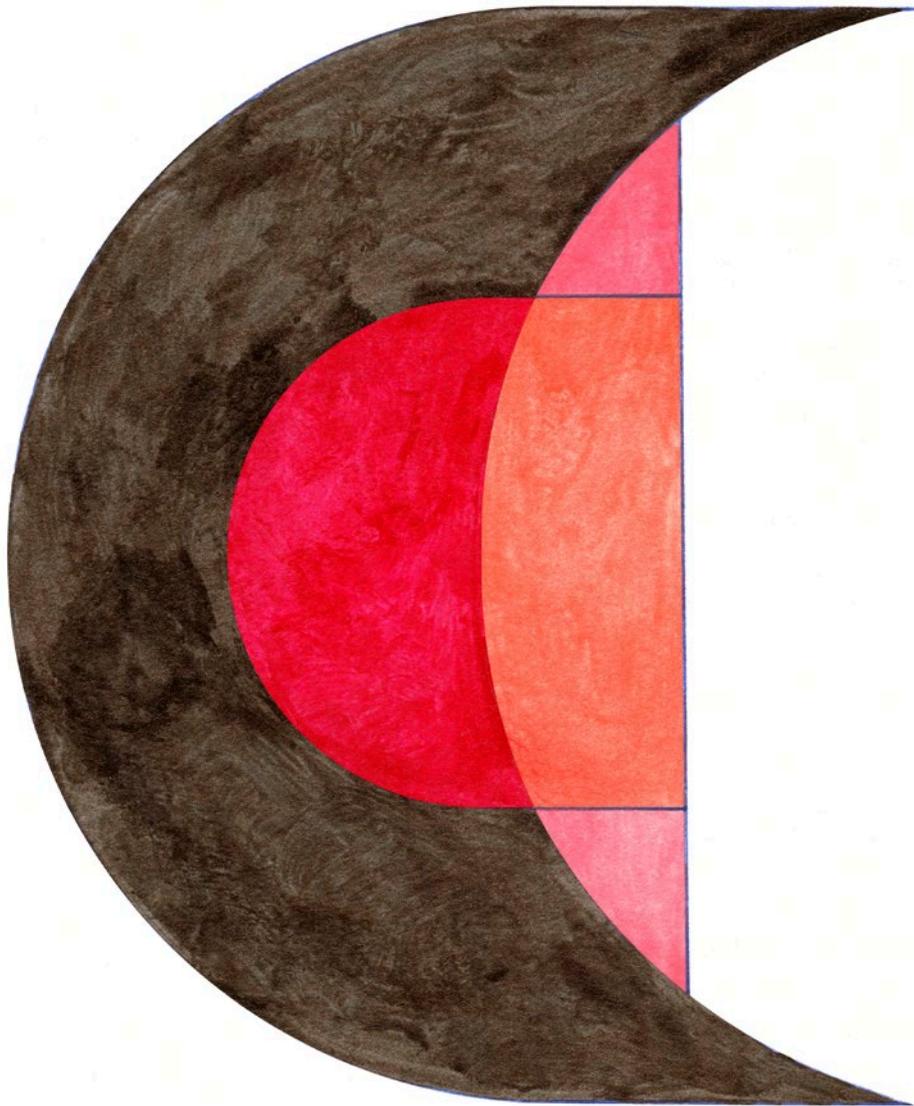
Saben que tienen una responsabilidad fundamental, sobre todo cuando algunas prácticas culturales innovadoras, experimentales, diversas, inclusivas, etc., están desapareciendo. Su rol es seguir promoviéndolas.

Antes de terminar la charla, las tres afirman que las fundaciones no han venido a perdurar en el tiempo: están aquí y ahora para resolver una causa. Entre risas, manifiestan al unísono que ojalá desaparezcan con la resolución de esta causa. La cultura tiene el superpoder de la transformación social. Ellas también lo tienen.



# Nueva institucionalidad cultural

Crisis, transformaciones sociales y cambios institucionales	Jesús Carrillo	199
Entre instituido e instituyente: una tensión operatoria	Mabel Tapia	207
De la cultura institucional a una institución al servicio de la cultura: Centre del Carme Cultura Contemporània	José Luis Pérez Pont	215
Huir del ego: hacia una evolución organizacional	Cristina Alonso	223
Nativos	Alfredo Puente	229
Democracia cultural y medios digitales	Marcos García	241
Serás digital o no serás: propuestas y alternativas frente al <i>boom</i> de la pantalla	José María Lassalle	251



# Crisis, transformaciones sociales y cambios institucionales

\* \* \*

199

Jesús  
Carrillo

La institución cultural debe atreverse a poner en juego aquella carta que la vinculaba a un proceso de profundización democrática y servir de reclamo de las transformaciones multidimensionales que exige nuestra sociedad.

Por nuestra especificidad histórica, la institución cultural ha sido en España un significativo polémico íntimamente vinculado al debate sobre la idea misma de democracia. Los españoles aprendimos simultáneamente a hacer cola ante los colegios electorales y ante los museos y centros de arte surgidos de la Transición. No sabemos si por casualidad, el vidrio que protegía el *Guernica* en el Casón del Buen Retiro reproducía la forma de una urna de votaciones. Con la democracia, la cultura se convertía en una cuestión de Estado, según manifestaba el presidente Felipe González en su discurso de investidura de 1982. Ello ha hecho que la institución cultural contenga una pesada carga ideológica y sea el escenario de un perturbador intervencionismo político, pero también que se mantenga viva la pregunta sobre su sentido profundo y su relación con la sociedad, planteándose esta con más intensidad que en otras latitudes donde el arte y la cultura ocupan desde antaño un cómodo espacio social. Otro factor diferencial que ha venido a complicar la situación es que buena parte del edificio institucional se construyó, precisamente, cuando prosperaba en el contexto global un nuevo modelo hegemónico, el del neoliberalismo, que vinculaba la cultura y la creatividad con el emprendizaje, las industrias del ocio y del turismo, además de con procesos de especulación sobre el territorio. Ocupada en estos

menesteres, la cultura institucional perdía pie respecto a una sociedad en profunda transformación y sacudida por violentos procesos de crisis.

La institución ha sido y sigue siendo, por tanto, el problema y uno de los lugares privilegiados desde el que plantear e intentar responder al mismo. Así lo comprobamos en los análisis que nos ofrecen aquí dos responsables en activo como son Mabel Tapia (Museo Reina Sofía) y José Luis Pérez Pont (Centre del Carme/Consorti de Museus).

La fase de crisis abierta en 2008, acentuada por la actual pandemia, ha puesto en evidencia la fragilidad de un sistema cultural asociado a los ámbitos de lo fluctuante y de lo accesorio y ha revelado la urgencia de una transformación que no solamente permita salvaguardar el campo específico de la cultura *per se*, sino que la convierta en la herramienta imaginativa que precisamos para generar alternativas a un mundo en claro proceso de entropía. Una cultura que haga visible el horizonte de lo común en un momento en el que el «sálvese quien pueda» de una población en estado de *shock* puede acelerar el colapso. A favor de estos cambios está el que la gravedad de la situación haya devuelto al centro del debate la importancia del esfuerzo colectivo y de las instituciones que lo vehiculan en la preservación de la vida y la construcción del futuro.

Sin embargo, la institución cultural ni puede ni debe cambiar por sí misma. Necesita dejarse penetrar de un otro instituyente que revierta sus lógicas centrípetas y detone con su insidiosa presencia la necesaria transformación. Como hemos podido comprobar, sus pretensiones de crítica interna no hicieron más que aumentar el narcisismo y la esquizofrenia derivada de la disyunción entre discursos y estructuras, además de desacreditar la posibilidad misma de la crítica. No existe transformación institucional ni alter-institucionalidad posible sin la interpelación activa de una base social que cuestione sus funciones y sus procedimientos mediante sus prácticas y sus modos diversos de hacer lo común.

Ello no es fácil. La mayoría de las instituciones siguen operando como si esta base social no existiera más allá de los visitantes potenciales a sus exposiciones. Sin embargo, el público, esa entidad a la que la institución cultural dirigía sus operaciones, ya hace tiempo que no existe en su dimensión clásica. No merece la pena seguir lamentando la desaparición de la vieja esfera pública, como tampoco pretender actualizarse asumiendo acríticamente las lógicas del *marketing* y el consumo como única alternativa posible. La explosión tecnológica, tal como refiere José María Lassalle, junto con la cambiante composición demográfica y las tensiones derivadas de la creciente fractura social son el sustrato conflictivo sobre el que habrán de construirse las nuevas instituciones o transformarse las viejas.

En esta situación, la escucha activa, tal como refiere Mabel Tapia, aparece como un primer paso imprescindible, aunque implique revertir de modo sustantivo los sonoros procesos de reproducción material y simbólica que hacen de la institución cultural una entidad *emisora* por antonomasia y ensayar dispositivos de diálogo y negociación con sujetos sociales cuyos saberes, expectativas y deseos no pasan por el museo o el centro de arte tradicionales, pero que no dejan de imaginar y experimentar otros mundos posibles.

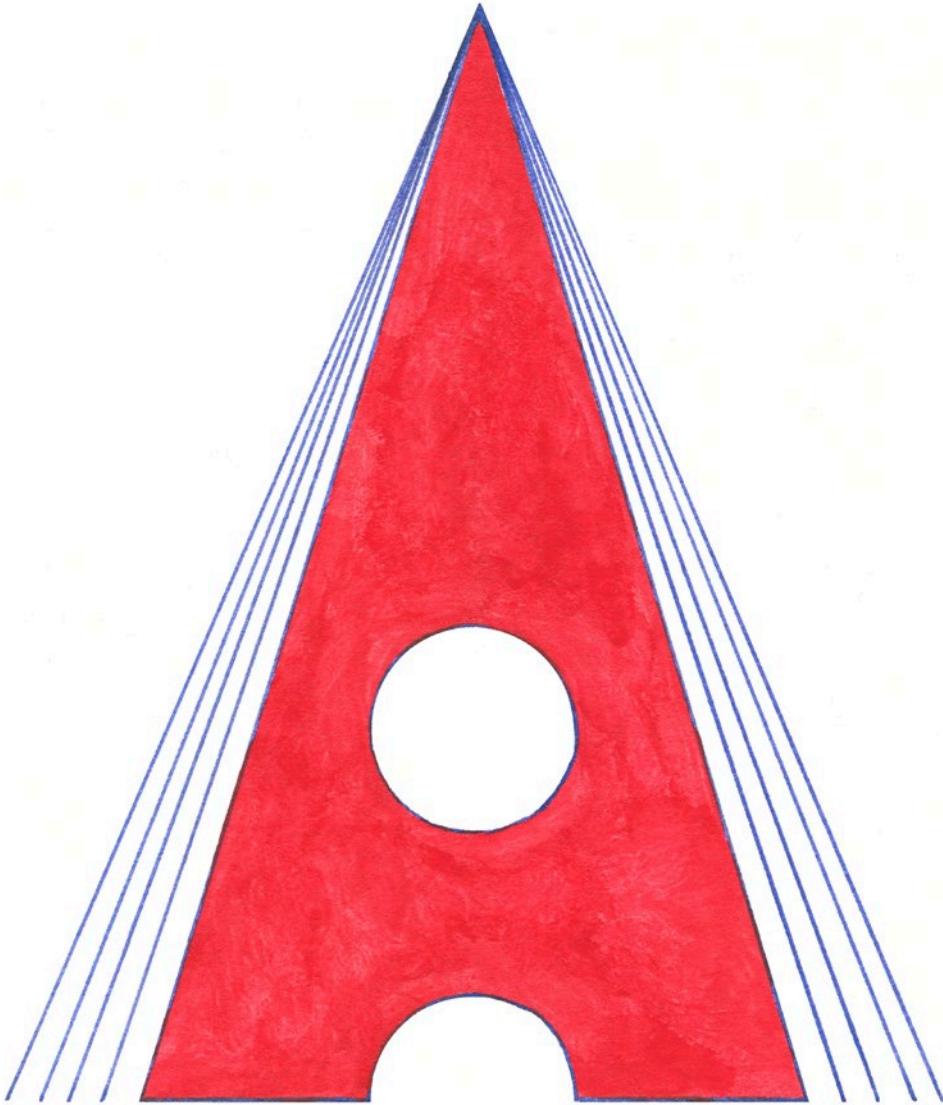
Pero escuchar no es suficiente. Tampoco lo es el ensayar nuevos y sofisticados modelos institucionales diseñados por expertos bajo el mandato de políticos ignorantes. Existe una dimensión material y de gobernanza en la transformación institucional que, de no entrar en algún grado en la ecuación, vaciará cualquier intento de avance hacia una democracia cultural, tal como reclama la Carta de Porto Santo a la que alude Marcos García. Ambos aspectos están íntimamente relacionados. La mera distribución de los recursos sin la existencia de espacios abiertos de discusión y decisión es *subvencionismo* o externalización, que no hacen sino aumentar la precarización y subalternización de la producción cultural. Es más, sin una afectación de las estructuras jerárquicas que segregan los

procesos de mediación y cuidados, subordinándolos en términos de decisión y de consideración laboral a los de emisión de discurso, con claras implicaciones de género, los esfuerzos de apertura y negociación con los afueras se quedarán en meros ejercicios de voluntarismo sin consecuencias a largo plazo.

Tal vez sea ingenuo e incluso injusto el exigir a la institución cultural una transformación que el sistema en su conjunto no está en condiciones de operar. Ello podría contribuir a separar el ámbito de la cultura de los flujos generales de la sociedad, generando ficciones sin efecto fuera del mismo. Ha sido particularmente significativo el que, en mitad de la pandemia, un considerable número de agentes culturales dentro y fuera de nuestras fronteras emitieran manifiestos en los que se afirmaba que la mejor política cultural sería el establecimiento de un ingreso básico universal. Rompiendo la lógica de la reivindicación sectorial que históricamente demandaba el reconocimiento de la *excepción cultural*, se reconocía la íntima relación de la cultura con el cuidado general de la vida y las condiciones materiales que la sostienen.

Sin embargo, por lo que apuntábamos al inicio de esta introducción, la institución cultural debe atreverse a poner en juego aquella carta que la vinculaba a un proceso de profundización democrática y servir de reclamo de las transformaciones multidimensionales que exige nuestra sociedad. En los últimos quince años algunas de nuestras instituciones han avanzado en dicha dirección gracias al trabajo, pocas veces reconocido, de quienes están dentro y fuera de ellas. Para que tal esfuerzo no se malogre y se avance, sus fuerzas deben seguir alineándose con aquellas voces y prácticas que están imaginando y trabajando en esa dirección, y hacerlo dejándose afectar radicalmente por ellas.

# Entre instituido e instituyente: una tensión operatoria



\* \* \*

207

Mabel  
Tapia

Sin la posibilidad de la escucha, la permeabilidad de la institución no es sostenible de manera efectiva.

El contexto de pandemia y pospandemia que irrumpió globalmente en 2020 nos ha empujado de manera rotunda a confrontarnos con problemáticas que ya antes se planteaban como ineludibles. Este marco, junto con el casi irreversible proceso de cambio climático y una situación también global de polarización política, llama a trabajar por un profundo cambio de paradigma. En este panorama, los históricos modelos institucionales, profundamente cuestionados desde hace décadas, necesitan operar una mutación tangible. Partícipes en la construcción de tejido sensible y conceptual, muchas instituciones culturales no pueden desconocer su responsabilidad en este tiempo histórico. Entonces, ¿cómo se construyen otros modelos? ¿Qué apuestas privilegiar? Y, sobre todo, ¿es posible concretizar esa *nueva institucionalidad* tan mentada?

En muchos casos se ha trabajado, y se trabaja, por hacer más porosos, más permeables, los contornos de las instituciones —y de los museos en particular— abriendo espacios de contacto, generando proyectos comunes con agentes muy diversos, suscitando así un entramado de relaciones a través de las cuales se generan ideas y acciones críticas. De esta manera se apuesta por la necesaria migración de un modelo patrimonial hacia otro centrado en

la noción de lo común, desarticulando al mismo tiempo el eterno binomio público-privado.

Por otro lado, las instituciones culturales —y en especial los museos— se han constituido y actúan como máquinas afirmativas. Es tiempo de que la institución logre acallarse y trabajar desde la escucha para que otras formas impensadas dentro de sus marcos puedan emerger. Sin la posibilidad de la escucha, la permeabilidad de la institución no es sostenible de manera efectiva.

Al mismo tiempo, el museo debe reconocerse —y no solo en términos performativos— como parte de un amplio ecosistema cultural y social. Así, la institución asume su lugar en un entramado relacional que actualiza las distintas realidades en las que se inscribe, las cuales, a su vez, interpelan y afectan sus modos de hacer. La búsqueda por trazar colaboraciones horizontales y sostenidas en el tiempo con colectivos nacionales e internacionales, tanto en el ámbito artístico como en el activismo o el pensamiento contemporáneo, significa apostar por revisar y repensar las funciones tradicionales del museo, así como su rol en el engranaje capitalista, y por imaginar formas sostenibles de transformación.

Es cierto que algunas instituciones, colectivos y agentes venimos trabajando desde hace tiempo en estas cuestiones o en otras semejantes, obrando por generar buenas prácticas y por alejar el museo de su vieja institucionalidad, pero sin llegar necesariamente a consolidar los cambios sondeados.

Los análisis y debates en torno a una nueva institucionalidad irrumpieron entrados los años noventa al calor de experimentaciones sociales, culturales y eminentemente políticas. Desde ese momento hasta hoy, reflexiones y experimentaciones han contribuido a multiplicar modelos de práctica institucional que, debemos asumir, no siempre han sido suficientemente transformadores de las viejas institucionalidades. Ello no quita en ningún caso los aportes fundamentales que, desde colectivos de diferente

índole y desde las propias instituciones, se han ido realizando para reimaginar, considerar, tantear y redefinir otros modos institucionales.

Sin embargo, *la nueva institucionalidad* no llega a instituirse. Esa nueva institucionalidad que tanto esperamos, lo sabemos, no es un velo que de repente recubre y anula la vieja. Toda institucionalidad se construye en una tensión entre lo instituido y lo instituyente. En esa tensión opera la posibilidad de una redistribución de las fuerzas instituidas, así como una reconfiguración de las lógicas y los marcos establecidos. Es decir, en esa tensión, de manera amplia, se pueden sentar las bases para una reconfiguración de la arquitectura física y conceptual de la institución. Habitar la tensión, visibilizarla y trabajar desde ella conjuntamente puede llevarnos a desplazamientos vitales en la institucionalidad. No se trata en absoluto de trabajar desde una posición de confrontación permanente o de malestar, sino de reconocer y asumir el conjunto de fuerzas que atraviesan la práctica institucional que apuesta por una transformación crítica. Esa tensión entre instituido e instituyente se hace palpable muy concretamente en la práctica diaria de la vida de toda institución.

En un ejercicio de síntesis pragmática, podríamos pensar en una delicada ecuación, el lugar donde se juegan cotidianamente y de manera incesante ciertas posibilidades de transformación. En todas las escalas, desde la primera instancia de producción de una actividad, una exposición o un proyecto hasta la instancia de desafiar la arquitectura conceptual de la institución, podemos distinguir una serie de elementos que forman parte de esta ecuación. En cualquier instancia, la imaginación de acción se suma a la realización concreta de aquello que se busca. Sin embargo, la imaginación (incluso radical) y la concreción de modelos, propuestas o arquitecturas se confrontan, inevitablemente, con las condiciones materiales. No es viable considerar un proyecto o la transformación institucional sin tomar en cuenta las condiciones

materiales. Estas son de diferente índole: condiciones laborales de todos los agentes involucrados dentro y fuera de la institución, pero también las condiciones determinadas por los marcos jurídico-técnico-administrativos en los que se encuadra toda actividad, es decir, las herramientas con las que se ejerce la institucionalidad.

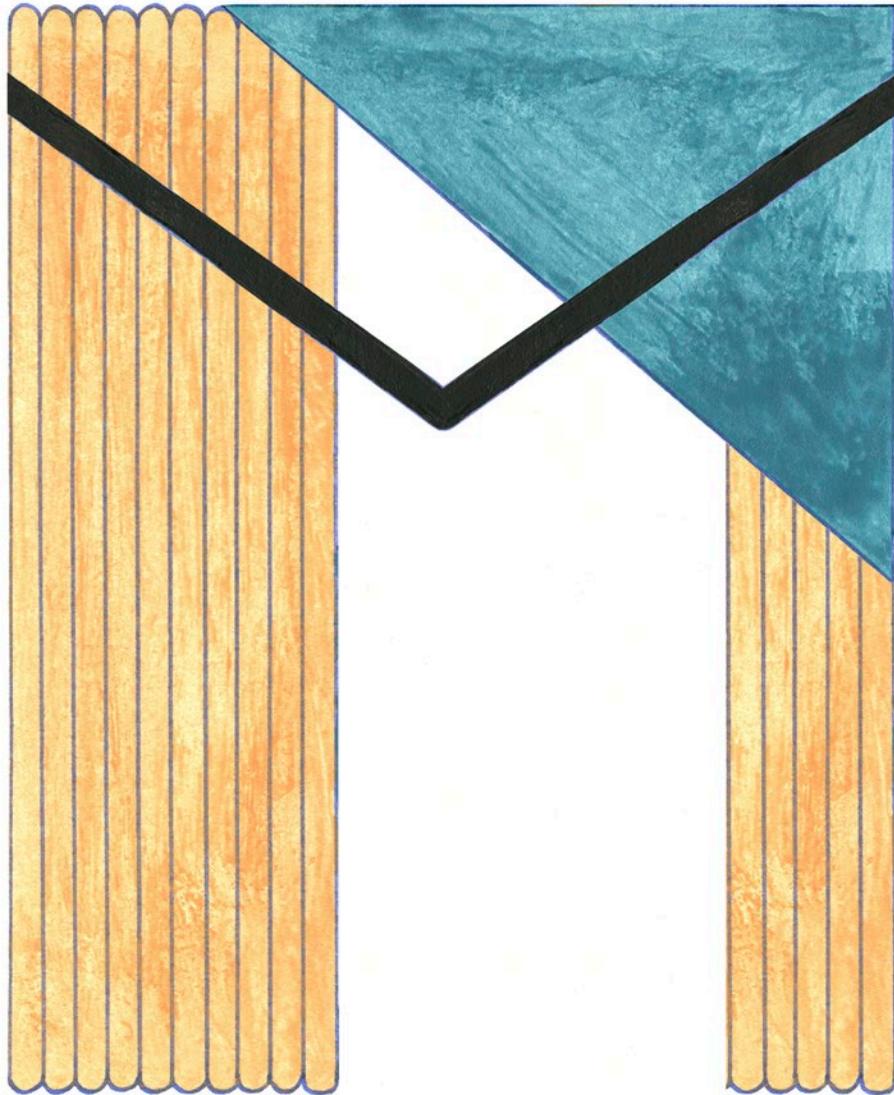
A estas condiciones materiales se suman otras, inmateriales, que forman parte no solo del imaginario colectivo, sino muy concretamente, por ejemplo, del tipo de funciones que se validan en una institución. Esas condiciones materiales e inmateriales actúan sobre los cuerpos que sostienen y movilizan. Son los cuerpos, otro elemento fundamental de la ecuación, quienes convocan y construyen un entretejido socioafectivo de quehaceres, produciendo (o no) cercanías corpóreas allí donde se instauran abismos. A las condiciones materiales e inmateriales que pesan sobre los cuerpos se suma otro elemento importante de la ecuación: los modos de hacer. El cuidado particular sobre modos de hacer impregna todos los elementos y condensa las posibilidades de acción.

A esto se suma la necesidad de recurrir a *reformulaciones dialécticas*. Es decir, producir formas de decir lo mismo pero de manera radicalmente diferente, lo que contribuye a generar intersticios de inteligibilidad que permiten modificar muy modestamente algunas de las condiciones restrictivas que se plantean, ya sea por condiciones materiales o inmateriales dadas.

Es esa delicada ecuación potenciada, a su vez, por formas de deseo la que organiza nuestro trabajo cotidiano e interviene en una suerte de conciencia expandida del lugar de acción posible.

El fantasma nunca realizado de la nueva institucionalidad que reemplazaría a esa vieja institucionalidad se confronta con un problema de origen: el de la unicidad. Optemos por generar nuevas institucionalidades o, mejor, *otras institucionalidades* para convocar futuros diferentes.

Finalmente, es necesario concebir la práctica institucional como modos de transformar la propia institución, pero es fundamental concebirla también como un modo de provocar otras transformaciones vitales, sociales y políticas.



De la cultura  
institucional a una  
institución al servicio  
de la cultura: Centre  
del Carme Cultura  
Contemporània

\* \* \*

215

José Luis  
Pérez Pont

Las conexiones entre arte e impacto ambiental, la igualdad y la accesibilidad se suman a la inquietud por la sostenibilidad en la gestión cultural y la práctica artística.

La preservación del medioambiente no es una meta, sino parte de un modelo de gestión que afecta tanto a nuestro programa cultural como a nuestra forma de trabajar. En ese sentido, tiene una relevancia y un peso en el objetivo global hacia el que se encamina esta institución. Porque, aunque quede camino por recorrer, en los últimos cinco años hemos logrado que se pasara de un modelo de cultura institucional a una institución al servicio de la cultura.

Nuestro proyecto cultural es coherente con la gestión que realizamos en el propio edificio, sede desde la que trabajamos día a día. Y, por ello, en esta etapa de gestión del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana y el Centre del Carme Cultura Contemporània nos hemos sumado a la energía verde. Pusimos en marcha un plan de revisión de las instalaciones del Centre del Carme que nos ha permitido un importante ahorro energético acorde con nuestro compromiso de sostenibilidad y respeto hacia nuestro planeta.

Desde 2019 está instalada en nuestra fachada una pancarta en la que mostramos nuestro compromiso con la preservación del medioambiente declarándonos en estado de emergencia climática. Una declaración que recoge la inquietud de la creación artística actual y que el Centre del Carme promueve a través de su programación cultural.

También los cambios estratégicos que suponen un ahorro energético, como el cambio progresivo de iluminación a luces ledes, entre otras cosas, han ayudado a convertir el centro no solo en un espacio de referencia en el arte contemporáneo, sino también en un centro de arte sostenible, de reivindicación y de lucha por las problemáticas que atraviesan el arte actual.

En cuanto a las buenas prácticas, vamos en la línea de hacer que la cultura sea un bien y un derecho compartido entre todos desde el respeto y la convivencia. La igualdad es uno de los principios sobre los que se desarrolla el proyecto del Consorci de Museus, a través de las convocatorias públicas que sitúan a creadores y creadoras en igualdad de oportunidades, democratizando el acceso a las programaciones de los museos y centros de arte y avanzando en la transparencia de la gestión.

Buscamos generar procesos de trabajo sostenibles de mediación con diversos colectivos, basados en la experiencia artística como principio de un proceso de aprendizaje vital. Esto no ha pasado desapercibido ni dentro ni fuera de nuestras fronteras, porque llevamos a cabo diversas medidas dirigidas a fomentar la reducción de las desigualdades en el ámbito de la cultura. Asimismo, obtuvimos el reconocimiento internacional de buenas prácticas y optamos a los premios Design for All Foundation a las mejores prácticas en 2018. De hecho, ese mismo año el Consorci recibió el diploma de buenas prácticas que otorga esta entidad sin ánimo de lucro. Además, el Consorci fue seleccionado en la novena edición de los premios internacionales de Design for All Foundation, celebrada en Luxemburgo, a las mejores prácticas dentro del sector.

Así pues, las conexiones entre arte e impacto ambiental, la igualdad y la accesibilidad se suman a la inquietud por la sostenibilidad en la gestión cultural y la práctica artística. A través de distintos proyectos de inclusión y cohesión social fomentamos la integración de toda la ciudadanía en el ámbito de la cultura, haciéndola accesible

independientemente de la condición de cada persona, ya que la consideramos un derecho y una necesidad.

Entre las medidas dirigidas a fomentar la reducción de las desigualdades que llevamos a cabo desde el Consorci de Museus se hallan iniciativas como las convocatorias Altaveu, para proyectos de inclusión y cohesión social; Reset, de relecturas de género y multiculturalidad; o CoSSos. Comunidades de saberes subalternos. También Resistències artístiques, de procesos artísticos en entornos educativos; Cercles, destinada a proyectos de mediación cultural para jóvenes; el proyecto Empezamos de 0, que incluye actividades para la primera infancia como «Mus'n'Babies» a través de la experimentación sonora; o el Espai de Telles como primer espacio físico permanente en un centro de arte español dedicado a bebés de 0 a 3 años, ubicado en el Centre del Carme desde 2016.

En el ámbito de la profesionalización, poner en marcha el Máster Permea en 2018 desde el Consorci de Museus y la Universitat de València, como Programa experimental de Mediación y Educación a través del Arte, refuerza la formación de profesionales de la cultura con un perfil de mediación basado en las pedagogías experimentales que aspiran a revolucionar la relación de las instituciones culturales con los públicos.

La evolución progresiva de crecimiento de actividad demuestra que la institución se ha puesto en marcha a todos los niveles. El Centre del Carme se ha convertido en un tubo de ensayo en el que experimentar y poner en práctica metodologías de trabajo, modelos de gestión y proyectos innovadores que hemos testado con éxito —como el antes mencionado Espai de Telles— para luego poder llevarlos a otros museos y centros de la Comunitat Valenciana, igualmente, con proyectos educativos, culturales y de formación que nos permiten extenderlos en el territorio, fomentando la descentralización de la actividad cultural.

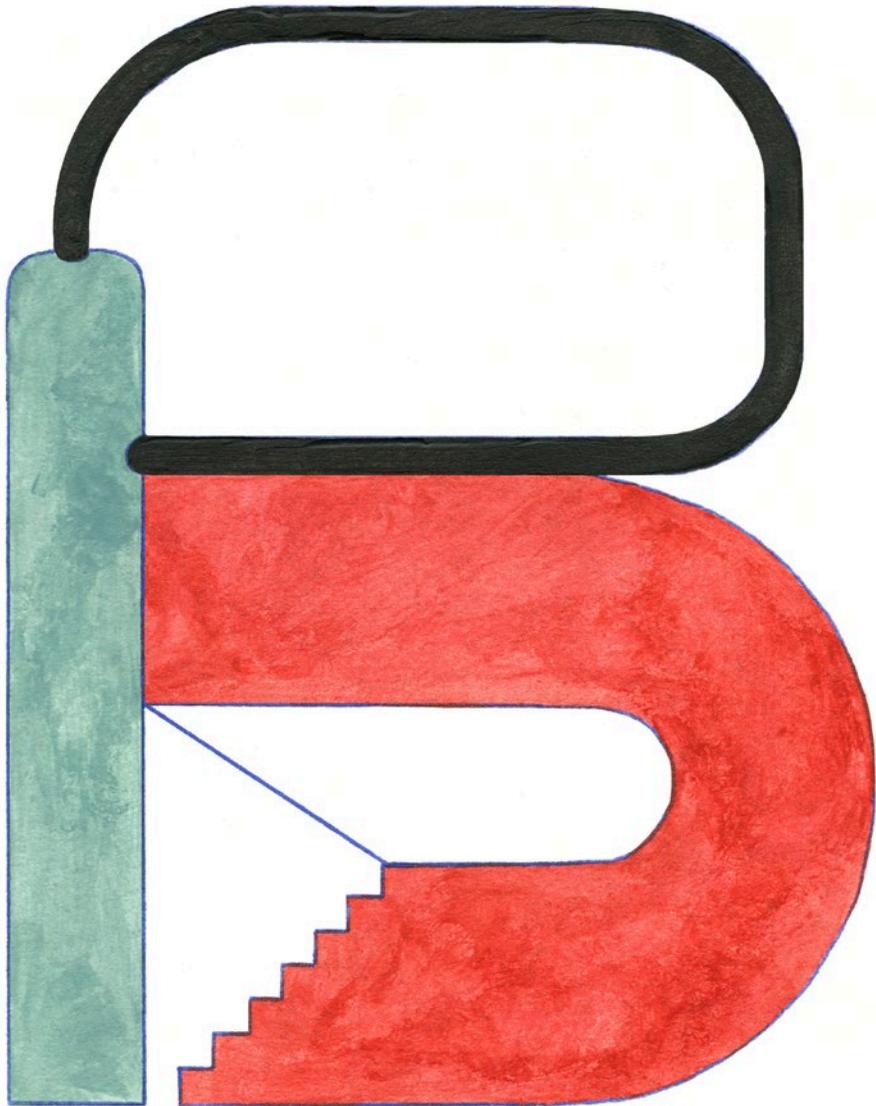
Por otro lado, hay intención de contribuir a la implementación de algunas prácticas profesionales de las artes

visuales en la Comunitat. Hemos conseguido implantarlas y normalizarlas en la gestión que el Consorci desarrolla en su programación, pero creemos que aún hay pasos que dar para que ayuntamientos y otras administraciones las implementen de una forma más intensa en toda su actividad vinculada al ámbito expositivo y cultural. De esta manera, en consonancia con las buenas prácticas, queremos poner en marcha un Observatorio de las Artes Visuales. Es uno de los objetivos importantes en materia de profesionalización que estamos atendiendo para darle forma de 2021 en adelante.

Eso iría de la mano con otro proyecto: la Oficina del Artista, un plan de acompañamiento para los profesionales de las artes visuales. Durante estos últimos años hemos detectado mucho desconocimiento acerca de cuestiones básicas como la propia gestión de la facturación, la contratación o la fiscalidad de los agentes culturales. Nos hemos dado cuenta de que eso es en sí mismo una unidad de trabajo que necesita un desarrollo. Desde ese observatorio y esa oficina también podríamos ejercer una labor de acompañamiento a técnicos de municipios más pequeños, que quizá no tienen suficientes recursos o referencias en materia de buenas prácticas, para que se vayan implantando progresivamente en nuestro territorio tales procedimientos.

¿Cuántas veces y durante cuánto tiempo hemos escuchado que la cultura no interesa, que la gente no va a los museos y que el arte contemporáneo no tira del público? El Centre del Carme se dedica especialmente a la cultura contemporánea y lo que muestra son las últimas prácticas artísticas. Se ha convertido en el espacio cultural más visitado de toda la Comunitat Valenciana desde hace ya varios años. Declarado por los especialistas como insignia cultural de 2020 desde el Observatorio de la Cultura, a quienes trabajamos en ello nos da aliento recibir el *feedback* positivo de esa metodología. Porque precisamente, en algunos momentos, esta no ha sido entendida por una parte del sector profesional.

Se creía que cierto tipo de proyectos que combinaban la accesibilidad de todos los públicos con el trabajo de todos los profesionales no eran eficientes y, sin embargo, ha quedado demostrado que sí. Estamos ejecutando unas programaciones solventes y de calidad. Al mismo tiempo hemos sido capaces de generar puentes de acceso para la ciudadanía, de manera que el arte contemporáneo no quede restringido a una élite social. El arte debe ser objeto de disfrute y de acceso cotidiano para un sector de la población cada vez más amplio, en consonancia con las políticas de democratización cultural.



# Huir del ego: hacia una evolución organizacional

\* \* \*

223

Cristina  
Alonso

La ciudadanía propone y exige administraciones abiertas, transparentes y accesibles, y las instituciones culturales debemos estar en esta transformación, debemos responder a esa propuesta.

Las políticas culturales se encuentran en la difícil coyuntura de saber dar respuesta a los cambios de la sociedad y dar lugar a nuevas prácticas relacionales y formas de vida. Cada vez más la ciudadanía propone y exige administraciones abiertas, transparentes y accesibles, y las instituciones culturales debemos estar en esta transformación, debemos responder a esa propuesta.

El arte y la cultura favorecen un análisis crítico con respecto a cómo funciona el mundo en su conjunto y cómo repercute en la organización de la sociedad que habitamos. Pero el pensamiento lógico-científico se ha apoderado de todo el discurso de legitimación para explorar y comprender aquello que nos construye, restringiendo la pluralidad de discursos y apostando por una primacía que reduce el concepto de creatividad a la mínima expresión.

El arte sirve para pensar sobre uno mismo, sobre los otros, sobre nuestros contextos. En definitiva, nos ayuda a pensar sobre el mundo que habitamos. O, como apunta Luis Camnitzer, el «arte como forma de pensar y producir conocimiento cuyo método desborda la lógica», el camino a través del cual se nos permite construir objetividades y abrir nuevos horizontes de significado. Donde la libertad fluye con más fuerza y nos dirige hacia la construcción de una mejor ciudadanía.

Como instituciones culturales conscientes queremos encontrar maneras diferentes de significar el concepto de formar parte. De acompañar y vincular. De escuchar. En definitiva, de ser. Pero desde un existir colectivo. La evolución como organización la encontraremos en modelos que dejan de centrarse en el yo y el ego y apuestan por la construcción de ecosistemas. Canales entrelazados formados por la suma de individualidades que facilitan un diálogo atento a la cooperación, a la colaboración, y crean dispositivos de encuentro que nos llevan más allá de los roles preasignados: programadores, creadores, espectadores, oyentes, públicos... Queremos encontrar formas de estar presente como sujeto activo con una mayor involucración del yo político. En definitiva, interpelar de manera distinta este concepto de formar parte, de afectar y dejarse afectar para construir organizaciones a partir de la inteligencia colectiva.

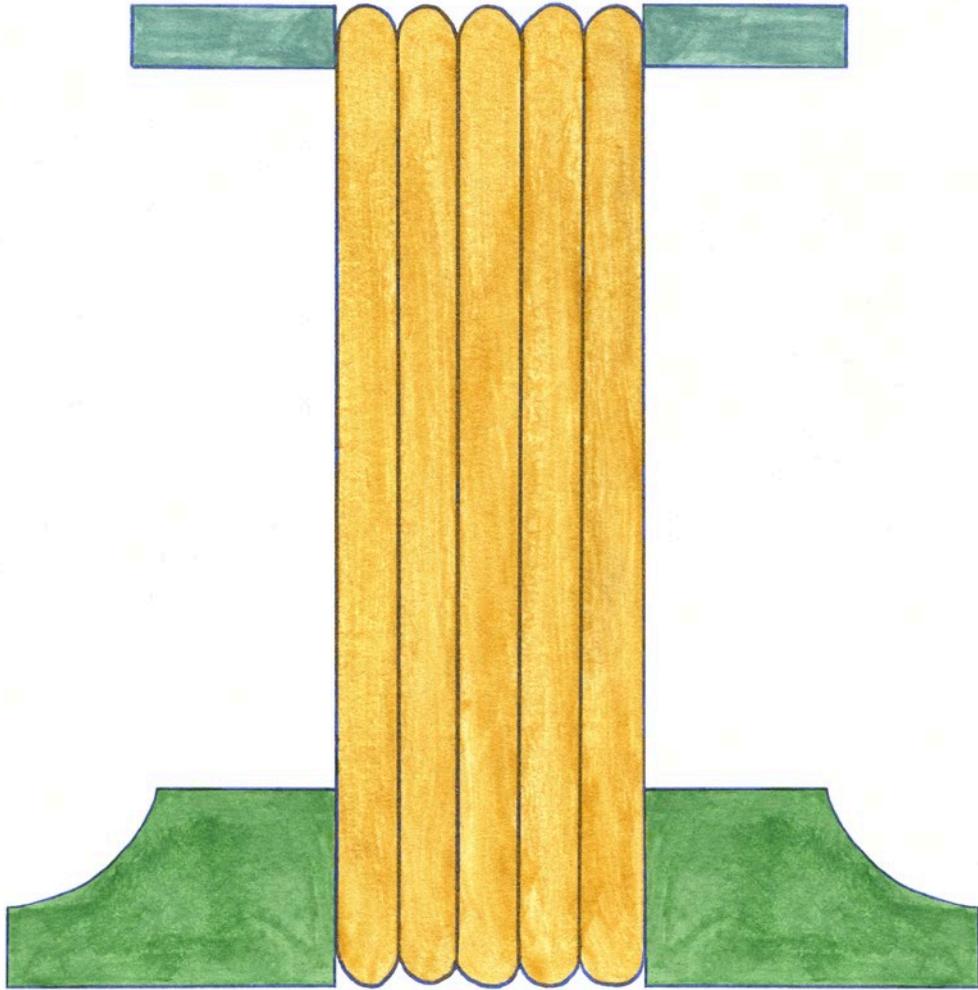
El pensamiento artístico tiene la capacidad de crear conexiones de forma libre, no prefijada, en un espacio simbólico donde se despliega una imaginación ilimitada para cuestionar los sistemas de ordenación actual y buscar alternativas posibles aplicadas a nuestro hacer cotidiano. De ahí la afirmación de que el arte crea transformación social... posiblemente.

Nuestras programaciones pivotan sobre el potencial de la metáfora, de lo disruptivo, de lo poético, de lo sorpresivo. Invitan al encuentro del placer cuestionador desde una perspectiva crítica como estrategia para desencadenar la realidad, la contaminación del pensamiento crítico como forma alternativa de construcción frente a la lógica racional predominante. Una sociedad menos afirmativa y más cuestionadora posiblemente es una sociedad más plural e inclusiva con su presente.

Acojamos, entonces, iniciativas que rompan con una visión de aprendizaje estanco, exclusivista del ámbito formal académico. En nuestras programaciones debemos dar una especial relevancia a las prácticas de creación colectiva

de conocimiento a través de la creación de dispositivos y procedimientos de innovación permanente que presentan otras formas de producción más centradas en el proceso y en la transformación de las metodologías que en la presentación de productos y objetos. Que toda la cadena de valor pueda ser visualizada tanto por el productor como por el consumidor eleva nuestro conocimiento y nos hace más conscientes de ese potencial transformador.

Evitemos trabajar a corto plazo y pasemos a comprometernos a medio y largo plazo. Néstor García, en su libro *Consumidores y ciudadanos*, afirma que el consumo sirve para pensar porque puede ser el lugar en el que ejerzamos formas de selección y organización de nuestra vida; y, por lo tanto, puede ser también un lugar de ejercicio de la ciudadanía comprometida con otros modelos de producción y circulación de productos. Es el momento para que el sistema cultural funcione con otra lógica sin verse arrastrado por la visión productiva acelerada y consumista que el capitalismo impone en nuestras vidas. Podemos parar, observar y huir de esas prácticas hegemónicas que nos conducen sin escucha hacia el auge de la egolatría. El cambio de paradigma está en nuestras manos. No podemos dejar pasar esta oportunidad.



Nativos

\* \* \*

229

Alfredo  
Puentes

Vivimos en una época que requiere transiciones profundas en nuestros modos de vida para poder buscar respuestas y, sobre todo, para formular mejores preguntas de manera recíproca.

En los últimos doce años, al observar qué mundos se perciben desde las antiguas escuelas de este pueblo donde escribo ahora, han cambiado algunas cosas, otras se mantienen. Vehículos de obra y contenedores de escombros ocupan las calles hoy más que entonces. Es pronto para saber si esta pandemia detendrá la inercia de pérdida de vecinos. Al margen de los fines de semana —o vacaciones—, quedan menos niños. Ya no existe la minería que conocimos al llegar, aunque se mantiene una lógica humana operativa y tecnológica —impresa en muchos cuerpos y en la *naturaleza*— que sigue abrazada al verbo extraer. Un poco más al sur, terrenos intensivos de monocultivo de maíz genéticamente modificado han desplazado otros cultivos. El uso potencial de la tierra, sus riegos y también las plagas son monitorizados con sensores, drones y satélites. Se sigue hablando de la PAC (política agrícola común) y de cómo mantener y redistribuir los recursos públicos para fijar población. En resumen, se podría decir que la naturaleza, en este tiempo y desde este ángulo, ha perdido *transparencia*. Al estar aquí y ser partícipe del mismo tipo de situaciones cotidianas que el resto del vecindario, ha ganado, por el contrario, una cierta *opacidad* que ayuda a visibilizar parentescos y nudos de escala planetaria que antes pasaban

desapercibidos, más allá de los límites clásicos entre lo urbano y lo rural, entre campo y ciudad.

Formo parte de un equipo de nuevos pobladores de la zona llegado de la mano de una institución cultural. En conjunto, pasamos un gran tramo del día en este y otros pueblos. Hay quien incluso tiene casa en alguno de ellos; otros culminamos las jornadas a unos veinte kilómetros, en la ciudad de León. Día a día se profundizan nuestros diversos arraigos a este lugar. Mientras, en paralelo, nos hemos desprendido de una dosis de identidad colectiva —qué es una institución cultural y quiénes la formamos adquiere otro sentido aquí—, y quizá estemos aprendiendo juntos que protegerse tras identidades inmóviles no es más que otra ficción, que todo código contiene claves para su propia evolución.

Vivimos en una época que requiere transiciones profundas en nuestros modos de vida para poder buscar respuestas y, sobre todo, para formular mejores preguntas de manera recíproca. Huir precipitadamente hacia el futuro, abandonar el presente y congelarnos, entretanto, bajo una espesa capa identitaria supone quebrar «las múltiples continuidades del presente, con sus herencias, con sus configuraciones inacabadas de lugares, tiempos, materias y significados», romper con el problema, como le gusta recordar a Donna Haraway (2016). Nuestra presencia toca suelo aquí, permaneciendo juntos, en continuidad y contacto con él.

Definir imaginarios y relatos capaces de propagar la sensibilidad hacia estas transiciones e implicarnos en ellas necesita inteligencia colectiva. En nuestro vecindario inmediato ha sido indispensable reemplazar la idea de identificarnos por la idea de reconocernos, de dedicarnos tiempo unas y unos a otros, para que cambios tan esenciales sean posibles. La identidad, en su expresión más tosca y arcaica —¿quién (creo que) soy?, ¿qué me distingue?, ¿qué rasgos me fijan a una (única) realidad?—, forma parte de un modo de estar en el mundo con una fuerte carga autorreferencial

y estática. En un entorno frágil en distintos planos, como lo es este, ensimismarse tiene un coste alto. A menudo dependemos unos de otros. Encontrar alianzas, sin embargo, significa hacer sitio a una política relacionada con nutrir la vida. Supone incorporar lógicas de encuentro entre pares e incluir a otros seres —colaborar antes que competir es un poderoso mecanismo de transformación—, y enlazar tiempos, lugares y acciones que nacen de la hospitalidad: acoger y ser acogidos sin esperar nada a cambio. Implica reemplazar la pregunta acerca de qué me distingue para dejar sitio a la de qué puedo distinguir y vincular al palpar el mundo. En ese cambio de posición tiene lugar la ecología: qué y quiénes dejan de ser transparentes, qué otras dimensiones percibo, cómo nos emparentamos.

A mediodía solemos encontrarnos en la cantina del pueblo. Al escuchar de fondo los informativos reconozco, entre interferencias, los discursos de una nueva geografía metropolitana que parece querer instalarse en nuestros sistemas de vida. Lógicas políticas embebidas en pugnas por el espacio de representación dominan una capa sustancial y persistente de los imaginarios, y con ello condicionan la configuración de algunas preguntas clave, entre ellas, las de quién vive y quién muere. Por eso, donde me encuentro, no todas las recetas valen. Ante ese tipo de lógicas, aferrarse a una idea invariable y predefinida de institución cultural hubiese sido un modo más de aumentar las interferencias, de construir ruidosos vacíos en el territorio que pisamos día a día, de abandonar responsabilidades y de fomentar esa industria de lenta violencia que aprovecha la pretendida transparencia de lugares así, lugares en los que en apariencia no hay nada: ficticias geografías del vacío. Una de las cuestiones que juega a favor de poder percibir algunos cambios —y algunos inmovilismos— tiene que ver con poder escuchar y observar desde una posición no forzada, o lo menos posible. En ese sentido, la propagación de equipos y proyectos como este del que formo parte, en Cereales del Condado, nace del deseo. En nuestro caso,

ese deseo implica situarse aquí, en el medio rural de la provincia de León, uno más de los innumerables medios rurales, sin otra pretensión que el querer formar parte de él y compartir problemas y presente. Quizá, en continuidad con esto, una clave para asimilar los cambios consista en dejar de sentirse anfitrión de una supuesta realidad dada. Doce años después me sigo reconociendo huésped de todo lo que constituye este lugar y ningún vecino ha querido reclamarme nada por ello. Superar roles caducados, escuchar e imaginar otros nuevos y mejor situados deja interiorizar nuevos códigos colectivos.

Nativo. De niño escuchaba a mis primos utilizar esa palabra para presumir de la calidad de sus clases de inglés. Un exotismo. Sin embargo, solo me había sentido apelado por ese término en su función de indicador generacional, a modo de límite: ¿eres nativo digital?, nos preguntan a los nacidos no hace tanto. Es cierto que en los pueblos pequeños hay un afán frecuente por remendar genealogías y revivir futuros como si fueran pasados, en un ejercicio reflejo de resistencia ante la muerte. El «de quién eres tú» que escuchan los recién llegados a estas comunidades pequeñas es una pregunta a la defensiva, cuajada de filias y de fobias, un código de la vieja escuela. Sin embargo, solapado entre lo urgente y lo importante —la cultura es un buen tamiz para distinguir entre lo uno y lo otro—, ese término —nativo— ha vuelto a ocupar una capa del presente. La urgencia tecnológica propicia saltos macroscópicos y de escala planetaria. En esos cambios de escala, la población y las comunidades que más sufren —humanas y no humanas— son aquellas cuya distancia con la tierra es mayor y no son dueñas más que de su propia fuerza de trabajo. Sufren también aquellos que, a pesar de *ser tierra* —hongos, bacterias, virus, microorganismos— o tierras raras y otras materialidades, son pasto de decisiones tomadas a distancia, filtradas por todo tipo de realidades mediales, en dinámicas de *arriba abajo* y por control remoto. Es esta realidad *medial* la que ha devuelto a mi vocabulario la palabra *nativo*. Nada de viejos

gentilicios. Tampoco topónimos que ayuden a ubicarnos en una cartografía colectiva. Nada de ciudades contra pueblos. En todo caso, tras esta realidad *medial* (Parikka, 2015) se unen los puntos que conectan las nuevas metrópolis, para distinguirlas de ese pretendido vacío que deriva en *terra incognita*: el lugar de los nativos. En palabras de los valedores *medioambientales*, y en concreto de algunos discursos fascinados por la proyección tecnológica a futuro de la *geoingeniería* y la *terraformación*, lo nativo constituye un obstáculo a la hora de abordar respuestas técnicas de escala planetaria. Algunos especialistas defienden que las comunidades nativas —de nuevo humanas y no humanas—, según ellos demasiado identificadas con formas de habitar concretas, lugares de referencia y romantizados paisajes estáticos, poco pueden aportar a decisiones de la mayor urgencia para todos y de la máxima escala. Falta tiempo, existe mucha tensión medioambiental, y el estrés invita a abandonar las demasiado lentas construcciones de espacios para la vida entre pares, para primar nuevos ensamblajes tecnológicos más empáticos con lo urgente. Una posible respuesta a esa visión huidiza del presente puede pasar por sembrar mayores arraigos a partir de usos del tiempo y del espacio que están en nuestra memoria. Jaime Izquierdo (2008) se refiere a energías, decisiones y redes así, que ya se encuentran enraizadas en determinados territorios desde el prisma de ciudadanías *agropolitanas*. Donde me encuentro, observo que redes como estas aún son una sustancia *golem* en términos de ciudadanía. Tejido por cobrar forma, que trasluce un potencial cierto, basado en un compromiso hacia herencias de todo tipo que nos emparentan con la tierra en favor del presente y a través de la cultura.

Nunca me imaginé en calidad de nativo. Ha tenido que pasar tiempo y mucho CO<sub>2</sub> por nuestros pulmones, sin distinción de campo y ciudad, para que esa palabra se vea insuflada por un nuevo impulso geopolítico. Pensar distintos mundos desde un lugar más ecológico y perder transparencia puede transformarnos en seres visibles, nativos de

este planeta y de regiones más amplias aún. Abre caminos para habitarlo junto a otras formas de vida. Elimina interferencias y hace audibles portavocías no previstas. Permite entender que la urgencia, como reemplazo de lo importante, suele desencadenar procesos de toma de decisiones en los que la vida de muchos organismos queda aplazada.

Rob Nixon (2011) subraya la «invención del vacío» al referirse a determinados territorios vinculados al sector primario, y aborda el despliegue de una industria del vaciado —una tecnología de colonización interior— como un concepto clave para imaginar o des-imaginar comunidades concretas. Sitúa esas comunidades cerca de la idea de *in-habitantes* y como parte, lo hemos mencionado, de una violencia lenta. Mi día transcurre en este campo inestable, mutable, nada inmóvil, como sus propios paisajes dejan escuchar. Es el lugar vacío más lleno que he conocido. Por estar lleno incluso está lleno de aire y viento, un aire que sin ser nativo de ningún lugar a ciencia cierta forma parte, también, de las vidas de comunidades frágiles: pobladores alejados de cartografías metropolitanas que ven cómo su horizonte inmediato se reemplaza por aerogeneradores de última tecnología y gigavatios de potencia. Comunidades que seguiremos o nos quedaremos sin médicos y escuelas mañana si no asumimos la responsabilidad. Las mismas que veremos cómo cambia y se incrementa la temperatura si lo que hemos de renovar entre todos no forma parte de acuerdos entre pares, y que seremos trituradas en busca de minerales y energía que permitan construir ventiladores para producir viento en cualquier lugar menos en este, donde el viento está a punto de ser apresado por sus nuevos dueños. Algunas cosas se resisten a los cambios. Juan Benet, escritor e ingeniero responsable de las obras del pantano del Porma (conocido también como embalse de Vegamián o presa Juan Benet), aseguraba que «solo hay que pasearse un poco por la provincia de León para darse cuenta de que, en buena medida, estas provincias son fósiles. Coger un valle de León y llenarlo de agua, ¿no es

mejor que tenerlo como estaba antes?». Él lo llenó, mientras plasmaba en sus novelas cómo se vaciaba de todo lo demás. La geografía agropolitana por construir incluirá infinidad de lugares parecidos a Cerezales del Condado, a la montaña de León, alejados del *prime time*. Las grandes metrópolis y sus pobladores deberán tener cabida en ella. Hay quien piensa —como Benet— de maneras más desarraigadas. La genética del ahora se manifiesta en las hélices de inacabables molinos eólicos, en el sílice y el litio de sus microcontroladores y en la cadena de unos y ceros que los agita hasta exprimir su último dividendo, en el hormigón que fluye hacia las crestas calizas. Mientras escribo, algunos vecinos de estos pueblos se han organizado en sus concejos para pedir que ese aire y ese viento, que barre montañas y esparce el polen entre todos los valles, siga su circulación, como hacía hasta ahora. Piensan en cómo dotar de vida al enlace que nos reagrupe con la Tierra, con el presente y con el futuro. Imaginan formas dinámicas de conservación cultural —no solo medioambientales, economicistas o burocráticas— de las relaciones entre campo y ciudad. Aceptan cambios por un bien común, fruto de acuerdos que no excluyan sus voces y muchas otras perspectivas, solo así lo renovable encontrará arraigo. Son algunas de las comunidades nativas de este planeta, que persiguen mantener los vínculos con la Tierra, acercarse a ella, reducir temperaturas y distancias.

Trazar sus múltiples dimensiones demandará cambios profundos, reescribir identidades, ampliar arraigos y una importante cantidad de energía. Necesitamos dedicar tiempo a todo ello con generosidad. Solo será viable fruto de un compromiso, una gobernanza y una inteligencia colectivas. No deja de tener urgencia, pero no hay duda de que es, sobre todo, importante.

## BIBLIOGRAFÍA

Badal, M. (2018): *Vidas a la intemperie*, Logroño: Pepitas de calabaza & Cambalache.

Buck, H. J. (2019): *After Geoengineering: Climate Tragedy, Repair, and Restoration*, Nueva York: Verso Books.

De la Cadena, M. (2015): *Earth Beings: Ecologies of Practice across Andean Worlds*, Durham y Londres: Duke University Press.

Haraway, D. (2016): *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham y Londres: Duke University Press.

Izquierdo, J. (2008): *Asturias, región agropolitana: las relaciones campo-ciudad en la sociedad posindustrial*, Oviedo: KRK ediciones.

Lee, M. E. (2017): *Working the Roots: Over 400 Years of Traditional African-American Healing*, Lauren Hill, Carolina del Norte: Ed. Wadastick.

Malm, A. (2016): *Fossil Capital: The Rise of Steam Power and the Roots of Global Warming*, Nueva York: Verso Books.

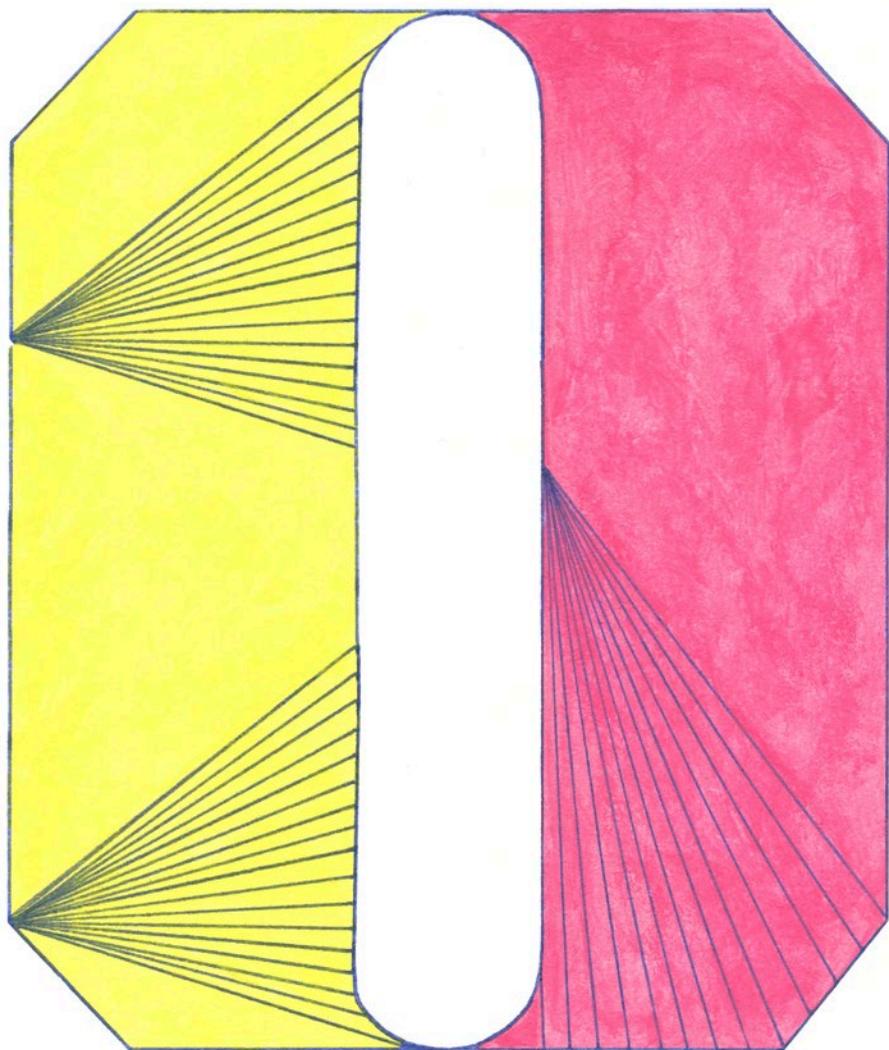
Nixon, R. (2011): *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge y Londres: Harvard University Press.

Parikka, J. (2015): *A Geology of Media*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Robinson, K. S. (2020): *Marte Rojo*, Barcelona: Minotauro.

Shepherd, N. (2019): *La montaña viva*, Madrid: Errata naturae.

Tsing, A., Swanson, H., Gan, E. y Bubandt, N. (eds.) (2017): *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*, Minneapolis: University of Minnesota Press.



# Democracia cultural y medios digitales

\* \* \*

241

Marcos  
García

Con frecuencia se da por hecho que la digitalización es un paso previo a la democratización o la innovación.

En abril de 2021 tuve la oportunidad de participar en un foro sobre democracia cultural organizado en Porto Santo con motivo de la presidencia portuguesa del Consejo de la Unión Europea, tras el cual se ha publicado la Carta de Porto Santo titulada *La cultura y el fomento de la democracia: hacia una ciudadanía cultural europea*.<sup>1</sup> La mesa en la que participé llevaba por título «Democracia cultural y territorios digitales»<sup>2</sup> y tenía como objetivo ver en qué medida lo digital puede contribuir a la democracia cultural. Desde mi punto de vista, con frecuencia se da por hecho que la digitalización es un paso previo a la democratización o la innovación; pero como señala el texto de la Carta de Porto Santo:

... como cualquier otro medio, su uso dependerá del paradigma que sigamos y de los objetivos que queramos alcanzar. Puede ser un mero medio de *marketing* cultural dirigido a los consumidores, o puede ir más allá y presentarse como un espacio abierto para la interacción, la apropiación y la promoción de la democracia cultural, y en el territorio de la creación cultural, ya que la cultura [también] se crea en el ámbito digital.

Antes de seguir avanzando sobre el papel de la digitalización, veamos cómo se define *democracia cultural* en la Carta. La democracia cultural es un modelo cultural que aboga por la creación de condiciones para una participación cultural más activa. A diferencia de las políticas culturales predominantes orientadas a dar acceso a los bienes culturales y a «acercar la cultura a la ciudadanía», la democracia cultural propone que las instituciones culturales funcionen como plataformas en las que cualquiera pueda contribuir de manera activa a la producción de iniciativas culturales. Según la Carta, no se trataría de que este enfoque sustituya al anterior, sino de que ambos se complementen y enriquezcan mutuamente.

Aunque la idea de democracia cultural hunde sus raíces en la década de los sesenta y ganó preponderancia en la de los ochenta, es a partir de los años noventa, coincidiendo con la expansión de internet, cuando empezó a pasar a un primer plano en el contexto institucional. Muchos de los textos y manifiestos de los primeros años de la web hablaban de la red en términos muy similares a los de la democracia cultural. En 1996 John Perry Barlow proclamaba la independencia del ciberespacio del poder de los gobiernos y las corporaciones: «Estamos creando un mundo en el que todos pueden entrar, sin privilegios o prejuicios»<sup>3</sup>, decía. En 1999 *El Manifiesto Cluetrain*<sup>4</sup> señalaba que los mercados son conversaciones y que internet era capaz de facilitar conversaciones en las que cualquiera pudiera ser interlocutor. Por su parte, David Bollier destacaba en 2003 cómo la evolución de internet estaba dando lugar a un redescubrimiento del procomún,<sup>5</sup> ya que permitía la producción de nuevos bienes comunes como el *software* libre o Wikipedia, abiertos a que cualquiera pudiera contribuir a su creación.

Podría parecer que en la red se había hecho realidad la democracia cultural. Pero, años después, muchos de los servicios de internet se han transformado en una suerte de televisión a la carta. ¿Cómo ha afectado lo digital en todos estos años a las instituciones y las políticas culturales? ¿En

qué medida han servido los medios digitales para potenciar formas de democracia cultural? ¿O más bien han servido solamente para reforzar sus capacidades de difusión?

En el capítulo dedicado a la cultura digital del Libro Blanco de la Creación, Formación y Desarrollo de Públicos de la Cultura<sup>6</sup> editado por el Ministerio de Cultura se deja claro que queda mucho por hacer.

El hecho de que la visita al lugar de la colección o del archivo ya no sea la principal forma de acceso a la información y la posibilidad de ampliar las formas de interacción con las audiencias puede propiciar el diseño de nuevos modelos de institución y de políticas culturales en los que los públicos no son entendidos tanto como receptores o espectadores sino como potenciales creadores. De tal manera que las instituciones puedan facilitar la creación de comunidades de práctica y de procesos de auto-organización.

Pero son pocas las instituciones que emprenden este camino. Aun así, recientemente se observan una serie de prácticas en las que encontramos formas de democracia cultural. Destacaría estas cuatro: los archivos digitales que utilizan licencias libres, el auge de los centros de producción y experimentación, las experiencias de modelos de gobernanza abiertos y la mediación cultural.

La digitalización de imágenes e información sobre bienes culturales en archivos que, como Europeana, usan licencias libres es un punto de partida para fomentar la reutilización de la información y la creación de obras derivadas. Pero no es suficiente: los esfuerzos para la digitalización deben ir acompañados de programas de mediación que promuevan el uso activo de estos archivos. Es el caso del proyecto Japonismos, promovido por la Biblioteca de la

Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Esta iniciativa consistió en un programa de actividades y convocatorias para promover la reutilización de un conjunto de estampas japonesas de los siglos XVII al XIX.

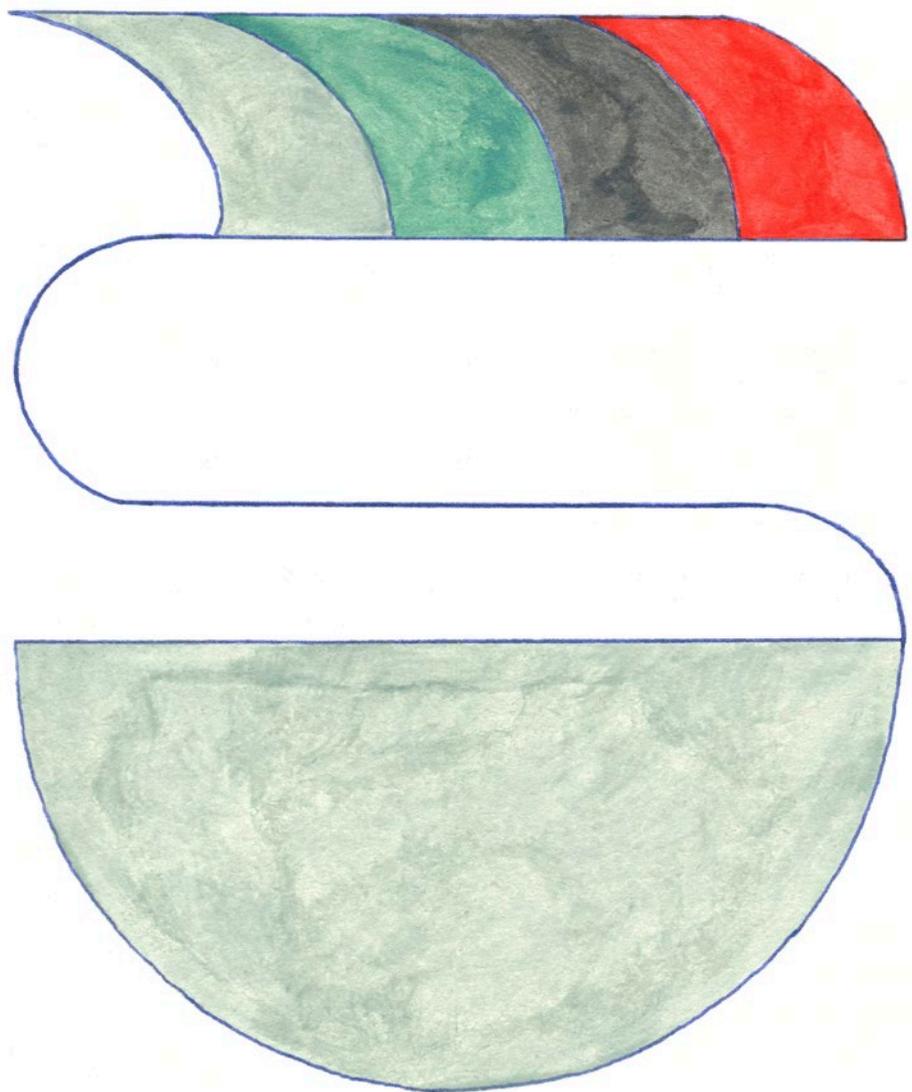
En los últimos años se ha experimentado un cierto auge de los programas de producción en las instituciones culturales. Entre todos ellos destacaría la labor de los laboratorios ciudadanos por ofrecer lugares de experimentación y colaboración abiertos a la participación de cualquiera, en los que son los propios usuarios quienes proponen los proyectos y otras personas con perfiles diversos, y muchas veces desconocidas entre sí, se juntan en equipos de trabajo para hacer realidad las propuestas. Todo ello se documenta en la web con licencias libres para ser aprovechado en otros lugares. Medialab Prado, que alguna vez se ha descrito como internet en el espacio físico, es uno de los laboratorios ciudadanos más representativos.

La relación entre centros sociales autogestionados y la cultura *hacker* ha sido estrecha desde mediados de los años noventa. Los *hackmeetings* y los *hacklabs* son una fuente de inspiración para muchos proyectos culturales de carácter experimental y comunitario. Centros culturales como Harinera en Zaragoza están experimentando formas de gobernanza compartida en las que los vecinos participan en la gestión del centro cultural junto con los técnicos municipales. También habría que destacar experiencias de cesión de infraestructuras públicas para la autogestión como Tabacalera y el Campo de Cebada en Madrid.

Por último, me gustaría volver a destacar la función de la mediación cultural como complemento necesario a la digitalización. En el debate en el que participé sobre democracia cultural y territorios digitales me pareció que se defendía que la alfabetización digital era un paso previo a la democracia digital. Esto podría tomarse como una excusa para posponer la posibilidad de una democracia cultural. Me recordó a una sesión de trabajo sobre la brecha digital organizada por Digital Future Society en la que

se puso como ejemplo el caso de una familia en Brasil que no pudo matricular a su hijo en la escuela porque no tenían conexión a internet y la matrícula solo se podía realizar a través de una web. En el debate, en vez de responsabilizar al gobierno por no habilitar otras vías de matriculación, se le acusaba de no garantizar el acceso a internet. Un buen programa de mediación sería aquel que facilita diversas vías de acceso, hospitalidad y medios para una democracia cultural ya.

1. *Culture and the Promotion of Democracy: Towards a European Cultural Citizenship* (<https://portosantocharter.eu/the-charter/>).
2. «Cultural Democracy and Digital Territories» (<https://portosantocharter.eu/the-conference/>).
3. «Declaración de independencia del ciberespacio» ([https://es.wikipedia.org/wiki/Declaración\\_de\\_independencia\\_del\\_ciberespacio](https://es.wikipedia.org/wiki/Declaración_de_independencia_del_ciberespacio)).
4. [https://es.wikipedia.org/wiki/Manifiesto\\_Cluetrain](https://es.wikipedia.org/wiki/Manifiesto_Cluetrain).
5. Redescubrimiento del procomún (<https://biliblioweb.sindominio.net/telematica/bollier.html>).
6. Libro Blanco de Creación, Formación y Desarrollo de Públicos de la Cultura, capítulo sobre cultura digital, Ministerio de Cultura de España (<https://culturayciudadania.culturaydeporte.gob.es/en/dam/jcr:293bacd7-d028-461d-8084-f855e655c20d/cultura-digital.pdf>).



Serás digital  
o no serás:  
propuestas y  
alternativas frente  
al *boom* de la  
pantalla

\* \* \*

251

José María  
Lassalle

## Sufrimos una suerte de canibalización tecnológica de la subjetividad humana.

La pantalla adquiere, entrado el siglo XXI, el estatus de *terra incógnita* sobre la que el ser humano proyecta una nueva identidad. Como si se tratara de un lienzo en blanco, despliega una geografía inédita que provoca nuevas experiencias cognitivas y sensibles que remodelan ontológicamente la naturaleza humana. Lo hace a través de una marginación de lo corpóreo. Un proceso de expulsión deliberada de los mecanismos de subjetivación vinculados al cuerpo que alteran la matriz de realidad que ha sustentado la cultura humanística occidental. Al menos desde la Antigüedad clásica hasta nuestros días.

Este fenómeno de desmaterialización coincide con la aceleración de una revolución digital que entra en una fase apoteósica. Bajo ella, el capitalismo cognitivo se consolida a partir de una estructura de interfaces que plataformiza el mundo de forma irreversible, tal y como analiza Ingrid Guardiola en *El ojo y la navaja*. Las pantallas sustituyen a los cuerpos y los algoritmos gestionan los sesgos que impulsarán una nueva sensibilidad colectiva que ha roto con el tiempo histórico y los soportes simbólicos que hacían posible la memoria y sus códigos culturales de registro.

Vivimos, como sostiene Paul Virilio, dentro de las coordenadas de una instantaneidad cuyos alfa y omega configuran un tiempo cronoscópico que se plasma en una

sucesión infinita de instantes sin más hilo narrativo que su producción. Bajo estas coordenadas, la humanidad afronta una transformación radical de sí misma que es inédita en la historia. Transformada nuestra corporeidad en un lastre por desechar, el recubrimiento de nuestra consciencia mediante una retícula de dispositivos desarrolla pautas de identidad cibernética que sustituyen «al cuerpo a corto plazo y, quizá, más adelante, al hombre mismo» (Lassalle, 2019).

Esta inmersión cronoscópica en las pantallas no solo relativiza nuestra corporeidad, sino que hace que la red cibernética actúe como una suerte de depredador identitario que nos fagocita y absorbe sin tregua. Sufrimos una suerte de canibalización tecnológica de la subjetividad humana. De ella surge una humanidad híbrida en la que se mezclan lo analógico y lo virtual dentro de un complejo equilibrio de identidades en tensión cuyo reflejo plástico empezaría a visibilizar la cultura cibernética y el transhumanismo que la alienta.

Esto es posible porque la revolución digital acelera la sustitución de la realidad física por una infoesfera que adquiere, además, el estatus de una utopía pendiente de cartografiar por el conocimiento humano. En ella, la pantalla sería la puerta de acceso y el soporte físico que encerraría el perímetro superficial de una hiperrealidad que sustituye las cosas y los cuerpos por simulacros y signos que nos conectan e impelen, como apunta Baudrillard (1978), hacia una nueva sensibilidad cognitiva que brota de forma acelerada y que está aún por definir.

La humanidad se enfrenta a una superficie de conectividades a la que se adhiere una sensibilidad digital emergente que desarrolla estrategias estéticas basadas en nuevas formas de creatividad. Hablamos de una *estética in progress* que trabaja a partir de una pantalla. Esta funciona como una membrana de significados que recubre una porosidad dual, de ida y vuelta. Con ello, la revolución digital ofrece un medio de creatividad que opera como un vial

cognitivo de flujo y reflujo. Esta circunstancia facilita una mirada giratoria, que se abre paso hacia el interior de la infoesfera pero que, al mismo tiempo, permite a esta devolver la mirada hacia el sujeto y habitar, incluso, en su interior.

No hay que olvidar que, al acceder a la realidad virtual que ofrece la pantalla y disolvemos en ella, la infoesfera entra también en nosotros. Lo hace devolviéndonos radicalmente su mirada y exponiéndonos pasivamente a ella. Esto sucede de forma inquietante, ya que parece materializar plásticamente la advertencia nietzscheana de que cuando «miras largo tiempo a un abismo, también este mira dentro de ti».

Habrá quien diga que el fenómeno no es nuevo. Y tiene, en parte, razón. El siglo XX construyó su capital simbólico en contacto con pantallas que desarrollaron un modelo de comunicación audiovisual que estaba asociado a ellas. De hecho, la familiarización cultural e ideológica de la humanidad con las pantallas ha sido intensa y constante a lo largo de todo el siglo pasado. Un proceso intergeneracional que ha ido escalando y engarzando los siglos XIX, XX y XXI sin interrupciones. Baste recordar el impacto que tuvo la irrupción de la pantalla cinematográfica en la transición del siglo XIX al siglo XX y cómo durante la centuria pasada se transformó en un icono que acumuló un repositorio infinito de imágenes que configuraron una auténtica videoesfera global.

Parafraseando a Régis Debray (1994), la irrupción del cine de masas modeló una experiencia fílmica de lo humano que hizo posible, por primera vez en la historia, una alternativa imaginaria a la experiencia real del mundo. Este fenómeno fue exacerbado después de la Segunda Guerra Mundial, debido a la paulatina estandarización de las pantallas televisivas. Como explica Guy Debord (2005), el capitalismo se espectacularizó cuando hizo evolucionar la pantalla de un estatus en el que actuaba como soporte de experiencias de ocio para convertirla en un generador de consumos productivos. Un proceso que modificó la estructura económica que

acompañaba el desarrollo capitalista desde la revolución industrial.

La universalización doméstica de la pantalla televisiva dejó atrás el diseño fordista de un capitalismo industrial basado en la relación capital-trabajo para adoptar el formato de otro imaginativo, fundado en un consumo masivo de bienes y servicios que activaban imágenes desde las pantallas televisivas. Para Umberto Eco (1996), este salto fue impulsado mediante un consumo espectacular de imágenes que, en distintos formatos, movilizaron el deseo del espectador dentro de un mercado competitivo de audiencias que definía una nueva estrategia capitalista de venta y captación de ilusiones y deseos que borraban los límites entre la realidad y la imagen. Algo que liberó procesos económicos que aceleraron la centralidad capitalista de las imágenes y, con ella, la mercantilización definitiva de la mirada humana.

El salto hacia la apoteosis de las pantallas que vivimos en la actualidad tuvo lugar cuando se diversificaron aquellas en una pluralidad de formatos vinculados a la movilidad humana que trajo consigo la aparición del *smartphone*. Entonces se truncó la genealogía de la pantalla que había estado desarrollándose durante el discurrir de la modernidad tardía del siglo pasado. Una genealogía que había sido gobernada por una relación pasiva y subordinada del sujeto respecto de la pantalla y los contenidos que esta proyectaba sobre él. Esta relación se vio modificada bajo la posmodernidad tecnificada en la que vivimos.

La causa estuvo en que la pantalla experimentó una mutación táctil en su diseño que marcó una diferencia radical entre el siglo XX y el XXI. De este modo, arrancó la aparición de la llamada *net culture* y, con ella, una mutación en la capacidad de interacción que dio paso a un fenómeno que no solo ha transformado, como apunta Remedios Zafra (2021), el trabajo en vida, sino que ha objetivado nuestra subjetividad bajo un modo artístico que ha calado en lo que denominamos la clase creativa y que «parece haberse convertido en el patrón del nuevo modelo

económico y de esas a las que nos referimos como formas de autoexplotación».

Vivimos dentro de un fenómeno de recreación donde imagen y realidad se confunden y superponen dentro de un marco de hibridación que nos sitúa ante un *momentum* en el que las imágenes se digitalizan dentro de un perímetro algorítmico que hace que revistan el aspecto, en palabras de José Luis Brea (2010), de «espectros ajenos a todo principio de realidad». Una experiencia distópica que supondría enfrentarnos a un proceso de sustitución de la realidad biológica por la imagen digital y donde se favorecería una resignificación de las identidades que tendría lugar desde una perspectiva hegemonícamente tecnológica.

Digo distópico porque, como planteaba Paul Virilio (1999) al asumir las tesis de Edgard Alan Poe, la técnica se ha elevado tan alto que se aproxima a una especie de entronización de sí misma que podría echar «sus cadenas sobre las inteligencias» que la han creado. Es aquí donde la relación humana con las pantallas comienza a reflejar un cambio sustancial respecto a los paradigmas cinematográficos y televisivos del pasado. Un cambio que relativiza, incluso, la experiencia acumulada a la que antes nos referíamos al analizar históricamente la evolución de la imagen y su relación con la realidad humana a lo largo del siglo XX. Algo que está asociado directamente, tal y como señalábamos más arriba, con el clic que se produjo en la consciencia humana cuando se adhirió a ella la pantalla táctil de vidrio de aluminosilicato que recubre los dispositivos inteligentes, provocando una interacción performativa que actúa sobre la psique y la sensibilidad humanas.

Si asumimos las tesis de Harun Farocki, tendremos que concluir que la imagen digitalizada ha pasado a ser el eje de los procedimientos tecnológicos de producción de subjetividad en internet. De ahí que nos enfrentemos a una sustitución directa de la realidad biológica del ser humano por la imagen que se produce de ella en las pantallas que la reproducen en infinidad de formatos. Un fenómeno

de masas que tiene lugar dentro de una operatividad, en palabras del cineasta alemán, de doble sentido y que provoca una reconfiguración de la personalidad humana a partir de una especie de *feedback loop* digital que se relaciona también con el impacto resocializador de experiencias como Instagram y en las que se plasmaría la idea de Hito Steyerl de vivir atrapado dentro de las pantallas.

Bajo este proceso, la identidad subjetiva estaría desafiándose de lo corpóreo al hacerse virtual. Hasta el punto de afirmar, como hace Éric Sadin (2017), que el ser humano se expone a la adquisición de un estatus de algoritmo isomórfico en permanente gestación evolutiva. Una exposición inmersiva que condiciona nuestra identidad bajo el peso de la mirada tecnológica que mercantiliza los procesos automatizados de analítica de datos que simplifican nuestra *psyche* en forma de comportamientos previsibles y monitorizables de consumo.

Así las cosas, el mayor reto que tiene por delante la humanidad es encontrar la forma que le permita salir del automatismo servil al que la somete una revolución digital que, en palabras de Paul Virilio (1988), persiste en materializar el sueño de la técnica «de reconstruir al ser humano a través de la imagen». Ahora bien, ¿podemos salir de ese sueño que estamos transformando en una pesadilla? Es más, ¿sería adecuado hacerlo invocando una especie de ludismo antidigital? ¿No estaríamos renunciando, por cobardía, a profundizar en la capacidad imaginativa que subyace en la técnica como acompañante de su proceso de recreación del mundo y su sustitución por otro nacido de la afirmación crítica de pensarlo de otra manera?

Aquí puede venir en nuestra ayuda una reformulación crítica del momento presente y de nuestra relación con la técnica reivindicando la conexión original de esta con la poesía a la manera en que lo hacían los griegos. Para estos, la *poiesis* significaba patentizar lo inexistente al hacer que el no-ser se transformara en ser, aunque sin que concurriera en ello la habilidad y destreza que caracterizan la

*techné*. Liberada de la practicidad productiva de esta, la pulsión poética podría recobrar la capacidad emancipadora de la realidad que moviliza la voluntad estética y el deseo imaginativo de crear nuevos mundos. Una voluntad afirmativa de sí misma que retomaría la reflexión de Nietzsche cuando, en su crítica a Kant, proponía un giro estético de la contemplación del observador a la experiencia del artista. Volviendo a esta, como propone Agamben (1970), retomáramos la sincera oportunidad trágica de un arte expuesto al sinsentido de su negación en contacto con la técnica. Un sinsentido desde el que recuperar la búsqueda de nuevos sentidos que acompañen la autenticidad de lo humano desde la libertad más radical: la libertad de crear e imaginar más allá de las propias imágenes que nos sustituyen. Algo que podría tener lugar convirtiendo las pantallas en espacios de festividad e imaginación críticas desde los que repolitizar lo corpóreo frente a la imagen, creciendo con las pantallas, no bajo ellas. Una experiencia de ser poético.

## BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio (1970): *El hombre sin contenido*, Barcelona: Áltera.

Baudrillard, Jean (1978): *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairós.

Brea, José Luis (2010): *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-imagen*, Madrid: Akal.

Debord, Guy (2005): *La sociedad del espectáculo*, Madrid: Pre-Textos.

Debray, Régis (1994): *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona: Paidós.

Eco, Umberto (1996): *La estrategia de la ilusión*, Barcelona: Lumen.

Guardiola, Ingrid (2019): *El ojo y la navaja. Un ensayo sobre el mundo como interfaz*, Barcelona: Arcadia.

Lassalle, José María (2019): *Ciberleviatán. El colapso de la democracia liberal frente a la revolución digital*, Barcelona: Arpa.

Nietzsche, Friedrich (1983): *Más allá del bien y del mal*, Madrid: Alianza Editorial.

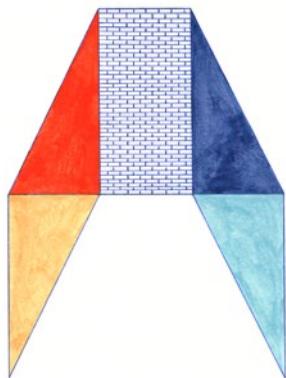
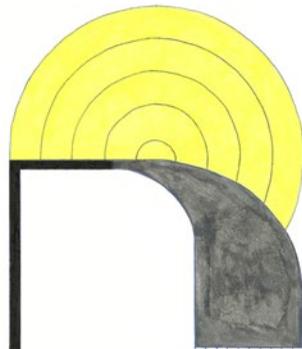
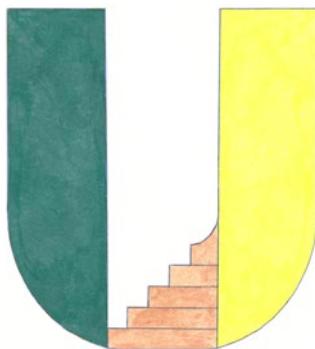
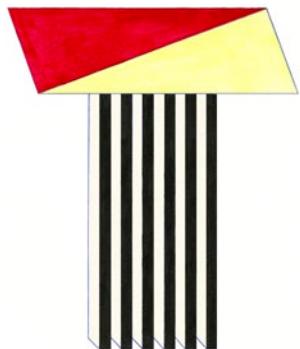
Sadin, Éric (2017): *La humanidad aumentada. La administración digital del mundo*, Buenos Aires: Caja Negra.

Virilio, Paul (1988): *Estética de la desaparición*, Barcelona: Anagrama.

— (1999): *La bomba informática*, Madrid: Cátedra.

— (2017): *Velocidad y política*, Buenos Aires: La Marca Editora.

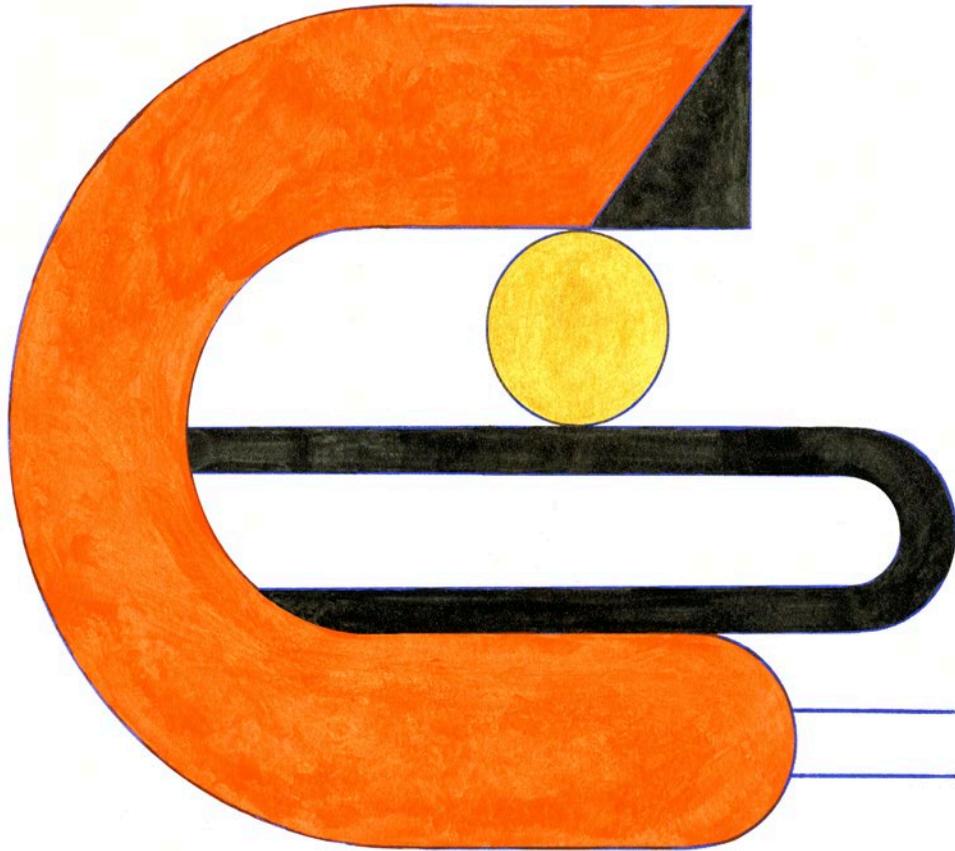
Zafra, Remedios (2021): *Frágiles. Cartas sobre la ansiedad y la esperanza en la nueva cultura*, Barcelona: Anagrama.



# Cultura transformadora

Cultura infinita para la vida	Manuela Villa	265
Reactivación de la cultura en entornos no urbanos: el arte <i>amateur</i> y el artista municipal	Pilar Almansa	273
Ecosistemas culturales sostenibles: una pequeña trama de tránsitos y líneas ecofeministas	Javier Rodrigo (Transductores)	283
Políticas culturales y territorios: ciudad, pueblo, comarca e identidad	El Cubo Verde	303
Potencia de las culturas micro: el valor de la cultura comunitaria	Cristina Sáez entrevista a Eva Barbero y Pamela Pilawa (REACC)	311
Cuerpos diversos frente a la pandemia y culturas de resistencia	Soledad Arnau	325
Permitido el paso a toda persona ajena a esta obra	Una más una entrevista a Santiago Cirugeda	343

Cultura infinita  
para la vida



265

Manuela  
Villa

La inclusión de la cultura en estos grandes retos de país parece una acción azarosa. Y, aunque no lo es, no hemos sido capaces de construir un relato sobre por qué ocurre esto y por qué es clave que suceda.

Las construcciones culturales son las que nos permiten hacer cosas tan básicas y necesarias como comunicarnos, celebrar la vida o sanar las heridas que nos deja la muerte de nuestros seres queridos. El lenguaje, el baile, la moda, la música, los objetos que nos rodean, los alimentos que comemos o las canciones con las que dormimos a nuestros hijos forman parte de esto que llamamos cultura. Ese profundo enraizamiento que tiene la cultura en nuestras vidas —individuales y sociales— como formación, como identidad, como civilización, como sistema simbólico o como patrimonio es lo que nos permite, precisamente, ser más audaces y ampliar hasta el infinito el espectro de nuestras prácticas artísticas y de nuestras políticas culturales.

A mí, que estudié Sociología y acabé trabajando en el mundo del arte, siempre me resultó un tanto extraño que el rol social que solemos asignar a las prácticas artísticas esté relegado a una construcción social del siglo XVIII, es decir, a las denominadas bellas artes: la danza, la escultura, la música, la pintura, la poesía o —más contemporáneamente— el cine, la fotografía, el cómic y los videojuegos. Y ahora que trabajo en política cultural también me resulta extraño comprobar que esa misma división prevalece en la organización de las administraciones públicas del Estado

que se dedican a la cultura, con secciones estancas que se ocupan de una o varias de estas áreas.

Esa taxonomía hace especialmente difícil un análisis holístico de la cultura basado en su aportación a los retos del presente y no en la técnica utilizada para la creación: el desplazamiento del cuerpo en el espacio, el sonido, la imagen en movimiento, la imagen estática, etc. Es probable que el desarrollo de la sociedad del conocimiento haya contribuido a desvirtuar la importancia que le damos a la disciplina, al medio, a la técnica... Hoy en día todos podemos ser *creativos* con un teléfono móvil: hacer fotografía, cine, danza, música, etc., subirlo a las redes sociales y tener cierto éxito y prestigio. Se ha roto el hechizo que experimentábamos las generaciones anteriores cuando íbamos a un concierto, a una sala de cine o a una exposición de fotografía. Ahora estas experiencias artísticas tienen su versión depauperada en nuestros dispositivos digitales, y la técnica con la que se producen no parece tan relevante como antes. Pero también los propios creadores han hecho que estos compartimentos estancos que son las disciplinas salten por los aires. De ahí surgen los problemas a la hora de archivar ciertas prácticas artísticas en uno u otro cajón.

También es cada vez más frecuente escuchar el lamento de que la cultura no cuenta en nuestra sociedad, de que no está presente, por ejemplo, en las políticas de urbanismo, de sanidad, de educación, de justicia, de medioambiente... Efectivamente, no es habitual que la cultura sea uno de los parámetros que se tengan en cuenta en los grandes debates políticos de desarrollo de un país, de una región o de una ciudad. En política, la cultura se sigue entendiendo como el conjunto de esas bellas artes que *sirven* de alimento para el alma. Un alma individual que en su día a día se dedica a producir y que reserva la danza, la literatura o el teatro para sus momentos de ocio y de entretenimiento. Así pues, según esta perspectiva, la cultura no deja de ser

algo prescindible, un lujo que nada tiene que ver con la construcción de sociedades más justas.

Pero la cultura, como la vida, es un elemento fluido y en continua evolución fuera de esos compartimentos estancos que hemos creado. Es una práctica que construimos entre todos y todas, y que, como todo lo vivo, va cambiando de forma y se abre paso entre los muros y diques que la constriñen. Las prácticas artísticas de lo que en la Fundación Daniel y Nina Carasso hemos llamado Arte Ciudadano así lo demuestran.

Pondré tres ejemplos que en estos días son especialmente inspiradores para mí:

- \* Las prácticas artísticas que se cuelan en muchas escuelas para trabajar el currículum lectivo de los alumnos y alumnas, motivando e integrando a los y las más vulnerables e impulsando la excelencia de los estudiantes más aplicados.
- \* La cultura como tratamiento médico recomendado por los médicos de atención primaria de Valencia a través de las *recetas culturales*: un programa piloto de la Consejería de Sanidad de Valencia para mejorar el bienestar emocional y la calidad de vida de personas con soledad no deseada o problemas derivados de la inactividad física.
- \* La construcción de herramientas estables para que las reclusas puedan sustituir total o parcialmente sus penas de prisión por la participación activa en la creación de contenidos culturales. Un programa de teta & teta con la colaboración de la Fundación Gabeiras y la Fundación Daniel y Nina Carasso.

Son solamente tres ejemplos de la capacidad que tiene la cultura para ocupar espacios en las políticas sanitarias y educativas, e incluso en el ámbito de la justicia.

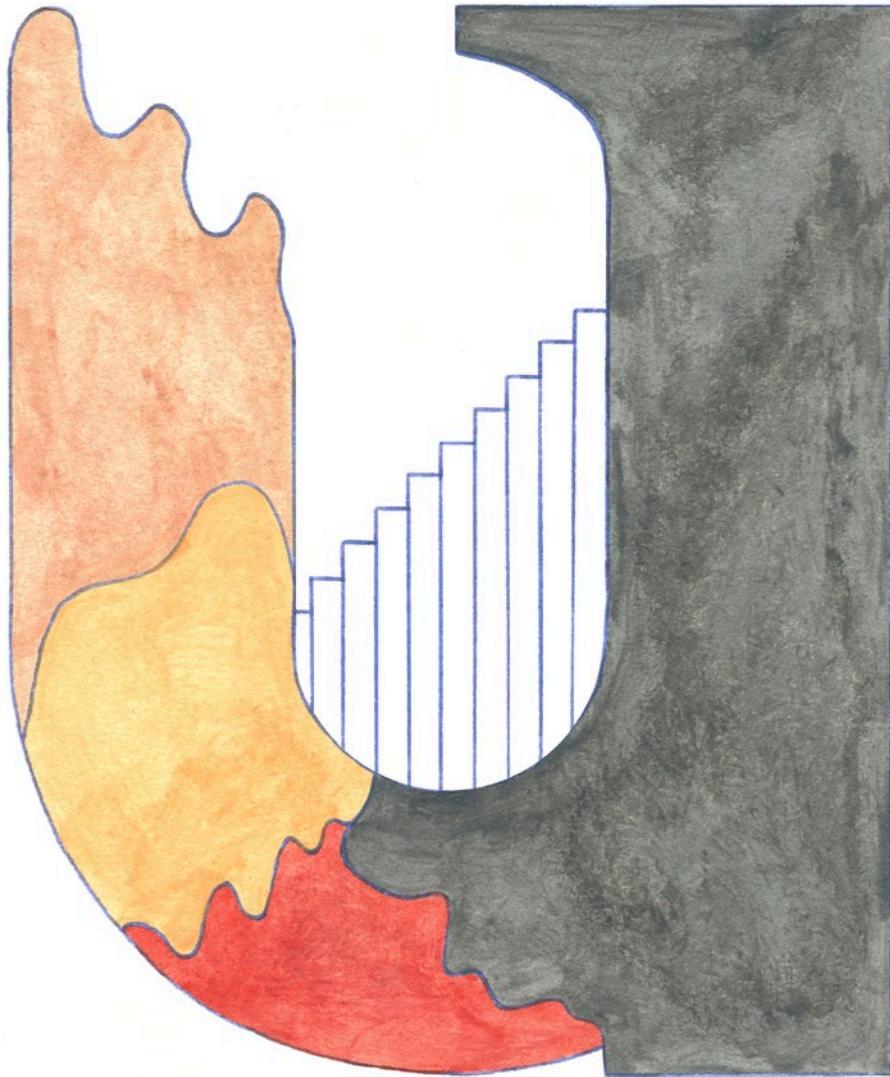
Es habitual que las administraciones públicas del Estado vayan por detrás de los movimientos de la sociedad civil. En el caso del Gobierno de España, que es el que mejor conozco en la actualidad, la cultura se está incluyendo en las principales políticas transversales, pero no se ha construido un relato en torno a ello. Por ejemplo:

- \* En la digitalización del país, se tiene presente impulsar al sector de la creación audiovisual.
- \* En la Estrategia Nacional frente al Reto Demográfico, es decir, para luchar contra la despoblación de las zonas rurales, se tiene en cuenta la dinamización de la actividad cultural para fijar población, especialmente joven y femenina.
- \* En la política medioambiental, se considera el papel fundamental del patrimonio histórico y cultural, como pone de manifiesto la Agenda 2030.

Sin embargo, la inclusión de la cultura en estos grandes retos de país parece una acción azarosa. Y, aunque no lo es, no hemos sido capaces de construir un relato sobre por qué ocurre esto y por qué es clave que suceda.

Como muchos y muchas, creo que ahora es un momento idóneo para dar el cambio hacia una cultura para la vida. Una de las consecuencias de la pandemia es que ha elevado el rango de la cultura en nuestra sociedad. Ha aumentado, por ejemplo, el consumo de libros y de música, y la gente se ha dado cuenta de que la cultura es una herramienta esencial contra el desánimo y la desesperación. Es el momento de construir el relato de una cultura que vaya

más allá de las llamadas disciplinas artísticas y se involucre en los principales retos de nuestra sociedad. Cultura para la vida significa cultura para mejorar la educación, la salud, la cohesión social y territorial, la justicia, la igualdad entre hombres y mujeres... En definitiva, una cultura para mejorar todo lo que podamos imaginar. Porque la cultura, al contrario que la vida, es infinita.



# Reactivación de la cultura en entornos no urbanos: el arte *amateur* y el artista municipal



273

Pilar  
Almansa

La innovación de la relación entre cultura, economía y sociedad pasa por un relanzamiento a largo plazo de la actividad cultural como parte de la vida del ciudadano.

*Cultura* es una palabra tan amplia que requiere previamente la acotación de su significado en el contexto en el que va a ser usada. La Unesco la define como «el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias y que la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo». Visto así, cultura equivale a civilización, ya que engloba prácticamente cualquier manifestación de lo que Karl Marx llamó la superestructura. En el presente escrito, cuando hablemos de *cultura* acotaremos su significado a la cultura de creación contemporánea, esto es, a las manifestaciones culturales creativas de todo tipo (cine, teatro, música, literatura) realizadas por artistas que están vivos y activos en el presente.

¿Por qué realizar esta acotación teórica antes de ponernos a hablar? Porque una de las claves para que funcione cualquier innovación en el ámbito de la cultura (y en su relación con un nuevo tipo de economía y sociedad) recae en algo que se suele olvidar: el agente que genera cultura, el artista. Esa es la palanca para reactivar la cultura, y todas las propuestas que se realicen en este sentido no

pueden obviar una realidad: el prestigio del trabajo cultural y, como consecuencia, el precio que puede cobrar un artista por su trabajo. Cualquier investigación sobre la relación entre la actividad del artista y el desarrollo económico de su entorno, o sobre la creación y fidelización de públicos, debe pasar, necesariamente, por la formulación de propuestas que piensen de manera explícita en las condiciones de vida del creador y en la revalorización de su trabajo por parte de la comunidad.

En este sentido, hay multitud de posibilidades que en este momento parecen estar fuera del radar y que, sin embargo, contribuirían tanto a fomentar el desarrollo cultural y el sostenimiento de los artistas como a reactivar económicamente las zonas en las que tengan lugar. El caso más claro es el fomento de actividades culturales *amateur* y semiprofesionales lideradas por artistas profesionales. Estas actividades, sobre todo en zonas rurales o con menor densidad de población artística profesional, suelen estar facilitadas por los propios aficionados o por artistas que no forman parte de los circuitos profesionales de exhibición. Sin embargo, en países como el Reino Unido se ha demostrado que una red sólida y profesional de actividades culturales impartidas por artistas en activo reporta numerosos beneficios:

- \* Contribuye a la economía de los territorios en los que tiene lugar, dinamizando su actividad cultural autóctona y dotándolos de eventos en los que está implicada la comunidad.
- \* Singulariza cada comunidad, articulando herramientas de autoidentificación que vayan más allá de las tradiciones culturales.
- \* Permite el sostenimiento de una clase media artística, asegurando ingresos fijos de manera sostenida en el tiempo.

- \* Genera vínculos entre el artista, su actividad artística profesional y el entorno, descentralizando la innovación cultural y la actividad creativa contemporánea. Esto también tiene consecuencias inmediatas sobre el territorio en otros sectores económicos.

En esta fórmula, el artista es el facilitador de la necesidad expresiva del ciudadano, que es quien se acaba manifestando artísticamente en primera persona. Una red en la que el propio artista o colectivo se dedique a este trabajo en un territorio concreto permitiría establecer vínculos con la población y diseñar actividades *amateur* o semiprofesionales acordes a sus necesidades. De igual manera, la exhibición artística profesional del artista dentro de ese territorio estaría sustentada por el conocimiento previo de su público, y existiría una vinculación emocional del público con el artista. Ese artista-mediador podría extender su actividad en un territorio más amplio y también servir de puente entre el público local y otros creadores de prestigio, validando a su vez la actividad del artista de proximidad. Por último, no todos los creadores desean a largo plazo establecer su vida alrededor de una gran urbe; si lo hacen es por las escasas posibilidades reales de trabajo cultural en áreas más deshabitadas. Para que el artista se aleje de las zonas urbanas es necesario que pueda tener una vida digna en otro territorio mientras mantiene opciones para satisfacer su propia necesidad expresiva desde la consideración profesional.

Hay numerosas iniciativas que ahora mismo no se están implementando en España, pero que sí se están llevando a cabo en otros países y que, sin lugar a duda, contribuirían a imbricar la cultura en otros sectores económicos:

#### EL COMISARIADO ARTÍSTICO MUNICIPAL

Quizá un buen ejemplo de esto sea el proyecto Made with Many —antiguamente Made in Corby (Reino Unido)—,

organizado originalmente por Drew Wylie Projects y que ahora mismo ha adquirido autonomía. Este proyecto es el responsable de encargar a artistas de diferentes circuitos y disciplinas que trabajen con grupos locales y generen piezas basándose en la relación con ellos. Por ejemplo, *This Little Light of Mine* se desarrolló en el Pen Green Centre for Children and their Families, en Corby. En él participaron la artista visual Kaitlin Ferguson, el compositor Lee Affen y la coreógrafa Anna Daly. El trabajo consistió en una serie de sesiones de investigación sensorial con los niños centrada en sus curiosidades e intereses. De estas sesiones, en las que la música y la danza jugaron un papel primordial, nació una escultura sensorial basada en la luna que fue expuesta en el Willow Place Shopping Centre. De igual manera, se han realizado festivales de cine, películas o piezas de teatro, siempre estableciendo una relación intensa entre el creador y la comunidad.

#### ARTISTAS EN GRUPOS DE INVESTIGACIÓN UNIVERSITARIOS

Desde 1997, la compañía de teatro y *performance* Blast Theory colabora en la investigación del Mixed Reality Lab de la Universidad de Nottingham (Reino Unido), gracias a lo cual han desarrollado múltiples proyectos que exploran la relación entre las tecnologías interactivas y las artes escénicas, como *Desert Rain* (1999), *Can You See Me Now?* (2003) o *Uncle Roy All Around You* (2003). En este caso, la hibridación es entre un grupo de investigación dedicado a la tecnología interactiva y una compañía de teatro, pero la investigación no tiene por qué estar ligada exclusivamente a lo tecnológico: grupos de investigación de comunicación, sociología, política, economía... serían espacios interesantes en los que la presencia de las artes puede aportar valor al grupo mientras los artistas se nutren de metodologías de otras disciplinas, o en los que se puede encontrar, como en el caso del Mixed Reality Lab y Blast Theory, quizá una colaboración más profunda a largo plazo.

#### RESIDENCIAS ARTÍSTICAS EN ENTIDADES CIENTÍFICAS

Es ampliamente conocido el programa de residencias artísticas para artistas visuales de la Organización Europea para la Investigación Nuclear (CERN, por sus siglas en inglés), en el que ya han participado artistas como el pintor Nathan Witt, el coreógrafo Gilles Jobin o el artista multidisciplinar Alfonso Borragnán. También encontramos ejemplos de este tipo de residencias en Ascus Lab (Edimburgo) o Art the Science (Canadá).

Todas estas propuestas son también esenciales para la revalorización de la cultura y de los creadores, ya que se dirigen directamente a nodos de prestigio social y, por lo tanto, su repercusión en la percepción de la actividad artística a nivel ciudadano sería de alto impacto. A la larga son de gran calado y tienen la ventaja de contar con una organización más sencilla.

Este tipo de iniciativas no debe hacernos olvidar que la cultura y la ciudadanía deben interrelacionarse de manera cotidiana, y que el impacto de fomentar la actividad artística *amateur* en territorios no urbanos, liderada por artistas profesionales, supondría un auténtico cambio de paradigma en la relación entre cultura, economía y sociedad. Para un territorio como el español, cuya unidad mínima administrativa es el municipio, y teniendo en cuenta la férrea división en el mercado de trabajo entre el funcionariado y el resto de los trabajadores, sería interesante plantear la figura del artista o artistas municipales, esto es, quien diseña y ejecuta actividades artísticas adaptadas a los habitantes del municipio en el que trabaja desde su disciplina artística profesional. Al igual que existe el técnico administrativo, que no depende de las veleidades políticas, el artista municipal fijo, por oposiciones, podría cubrir las necesidades artísticas de la localidad (diseñar trofeos o estatuas, pintar murales públicos, enseñar música o

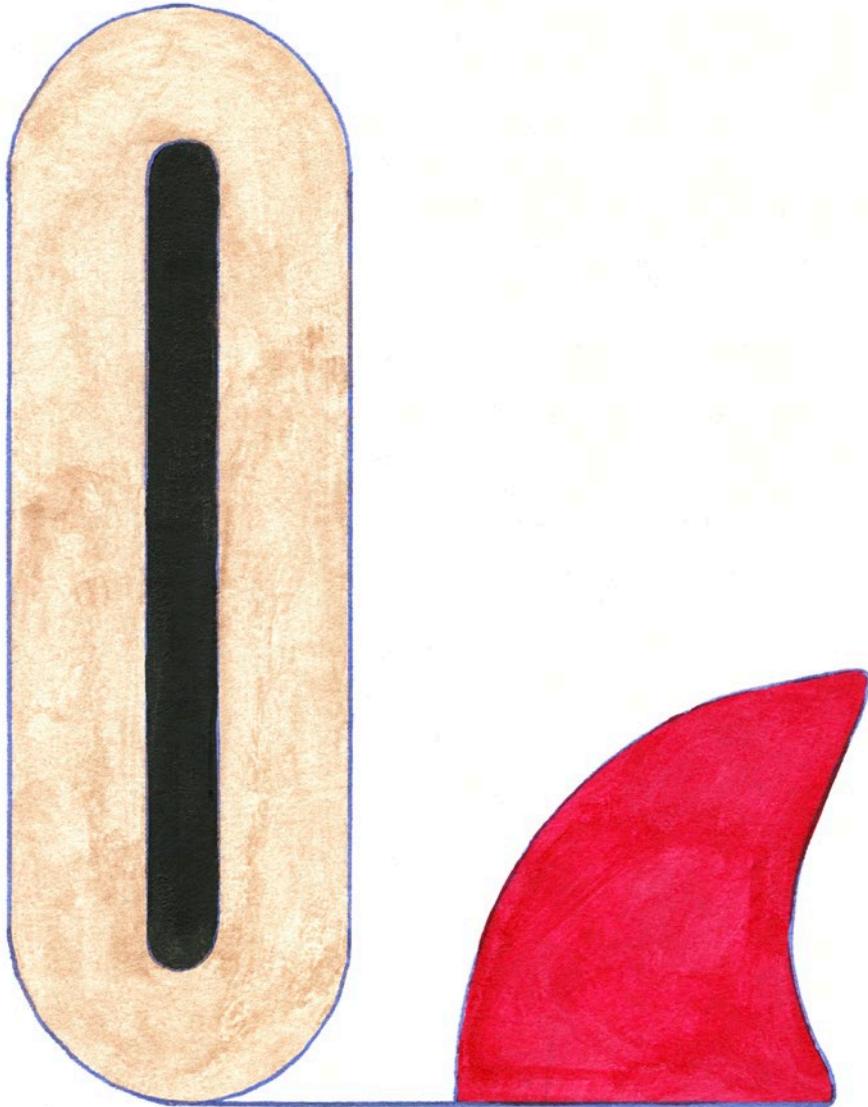
teatro como actividad extraescolar, etc.). Al igual que existe la comisión de servicio en el funcionariado habitual, el artista municipal podría realizar actividades en otros municipios si por su especialidad así fuese requerido, o solicitar que viniera otro artista de otro municipio por la misma razón. Las sinergias entre municipios y artistas de diferentes disciplinas que se complementarían entre sí también acercaría, desde otra perspectiva, a pueblos próximos y los dotarían de vivencias significativas compartidas. El artista municipal tendría que trabajar estrechamente con el gestor cultural de su municipio (concejal de Cultura o encargado de programación o centro cultural) para que ambos identifiquen claramente las necesidades culturales de los habitantes del municipio y puedan satisfacerlas. Además, la figura del artista municipal no es excluyente: el municipio podría seguir contando con actividades culturales puntuales contratadas de manera externa al ayuntamiento, tal y como se hace actualmente.

Esta propuesta está tan alejada de la lógica del mercado imperante que podría parecer, incluso, que con ella se fomenta la ausencia de libertad de expresión, dado que asumimos erróneamente que el Estado solo debe facilitar la creación cultural, no participar directamente en ella. Creo que la libertad del artista empieza en la estabilidad económica de su propia existencia: quizá, los pocos españoles que todavía pueden decir lo que piensan sin miedo a perder su trabajo son, precisamente, los funcionarios. Un artista municipal no solo puede encargarse de las actividades *amateur* y semiprofesionales de su área de influencia: la estabilidad económica también le dará el tiempo necesario para desarrollar su propia creación si así lo considera. Obtener una de esas plazas supondría la salida de la precariedad de numerosos artistas y una enorme oportunidad para profesionalizar la relación con lo *amateur* del sector artístico.

En España hay 8.131 municipios, de los cuales solo 6.678 pertenecen al medio rural. Si asumimos que la medida

se pone en marcha en la mitad de esos municipios, y el artista municipal lo es con reducción de 1/3 de jornada (para poder tener tiempo para su propia creación profesional), tomando como referencia el sueldo de un profesor de secundaria, esto le supondría al artista un sueldo mensual de 1.540,18 euros al mes, y a las arcas públicas, aproximadamente entre 70 y 80 millones de euros anuales. Una inversión muy pequeña en comparación con los beneficios que puede generar: la posibilidad de una clase media cultural, la descongestión de los nodos culturales del país, la creación de públicos y redes de artistas que invistan de prestigio la actividad cultural no centralizada, la repercusión en la economía de estos territorios... Todas estas consecuencias redefinirían a medio y largo plazo no solo el panorama cultural del país, sino también el económico, actuando como palanca para la reactivación de numerosos territorios e influyendo en el reenfoque del resto de las actividades.

Cuando hablamos de innovación solemos asociar esta palabra a tecnología u originalidad individual. Sin embargo, creo firmemente que la innovación de la relación entre cultura, economía y sociedad pasa por un relanzamiento a largo plazo de la actividad cultural como parte de la vida del ciudadano. Incluir en nuestros municipios a artistas como parte del paisaje cotidiano supondría un enorme cambio estructural, tanto en la revalorización de la actividad como en el vínculo con la ciudadanía. Si empezar a hacer deporte en la edad adulta se ve como un valor positivo, debemos conseguir que aprender a tocar el piano, hacer teatro o pintar cuando ya tenemos nuestra vida solucionada sea también visto por la sociedad como algo deseable. Esa es la auténtica revolución.



Ecosistemas  
culturales  
sostenibles: una  
pequeña trama de  
tránsitos y líneas  
ecofeministas



283

Javier Rodrigo  
(Transductores)

Superar el paradigma desarrollista público-privado en el que se ha sustentado gran parte del discurso del sector cultural y virarlo a otros marcos es clave en la sostenibilidad ecosistémica.

No volveremos a la normalidad, porque la normalidad era el problema.

(Visto/oído en muchas ocasiones durante el confinamiento)

#### HACIA UN ECOSISTEMA PLURAL Y RICO EN CULTURA. DE LA CULTURA DE PROYECTOS A LAS TRAMAS INTERDEPENDIENTES

En este texto desarrollaremos algunas estrategias y marcos que pueden tejer las mimbres para desarrollar un ecosistema cultural rico y diverso. Es más urgente que nunca un cambio hacia una política cultural como un conjunto de ecosistemas vivos e interdependientes desde una mirada ecofeminista. Este es un tránsito que desborda las lógicas tanto de sectores culturales como de industrias, instituciones y proyectos culturales, muchas veces encorsetados en una visión cortoplacista y desarrollista propia del *boom* económico y la burbuja del ladrillo y la cultura.<sup>1</sup>

Un ecosistema es un complejo sistema de agentes diversos que son interdependientes entre sí, es decir, están ubicados y relacionados por tramas comunitarias diversas. Están sujetos y son afectados por circunstancias y condiciones diversas propias de cada hábitat (condiciones sociales, de género, de clase social, materiales, simbólicas, etc.). Asimismo, estas condiciones marcan y atraviesan cadenas tróficas, modelos de vida y modos de intercooperación e interdependencias. Son tramas de colaboraciones e interrelaciones, muchas invisibles, con múltiples organismos y a escalas diversas de cooperación. La influencia del ecofeminismo en este sentido es clave, al poner la vida en el centro, dentro de la tensión capital-vida. Su apuesta consiste en reconocer todo el trabajo

invisible y las tramas de cuidados como el sostén oculto y no remunerado de la sociedad.<sup>2</sup> La concepción de ecosistemas culturales se nutre de recuperar y usar léxicos y cosmovisiones de la naturaleza y de las tradiciones rurales y orgánicas, donde se traman las diversas vidas y comunidades, así como los bienes comunes: la cultura como sotobosque o enjambre, bosque primario, como matriz de vida insertada en un entorno. Este cambio de matriz transita del lenguaje neoliberal, basado en proyectos, a las tramas interdependientes, comunitarias y relacionadas, a tramas propias de la ecología y de los modos de vida de los medios rurales: filandones, el buen vivir, el cultivo de relaciones, los ciclos agroecológicos de la permacultura... Estos marcos ayudarían a revisar el concepto de sostenibilidad desde la mirada de decrecimiento y vidas culturales frente a los más desarrollistas y occidentales de la Agenda 21 de la cultura, de la Carta de Roma y de los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) en cultura. Por eso es necesario recalibrar y pensar estos ecosistemas desde la mirada feminista. Esto conlleva ya una serie de pistas y de marcos de trabajo prácticos, que señalaremos a continuación como vectores de campo interconectados. Estos vectores son elementos móviles como constelaciones: cambian en una trama de forma progresiva, poliédrica e interconectada.<sup>3</sup>

### TRANSVERSALIDAD DE LAS POLÍTICAS CULTURALES

Apoyar una mirada integral y articuladora de las políticas culturales en sus cruces con la educación, la ecología, los feminismos y LGTBI, la interculturalidad, políticas de memoria o salud, de tal modo que se tienda a diseños y programas híbridos. Se trataría de desapropiar la cultura o, si queremos, desplazarla de los lugares de dominio del

campo de los sectores culturales, desbordarla e hibridarla con otros ecosistemas.

### PROGRAMAS A LARGO PLAZO CON OTROS TIEMPOS

Defensa de plazos plurianuales de subvenciones y programas, no sujetos a los ciclos de las legislaturas. Defensa de una mirada de programas sostenibles e integrales que permitan períodos de tres a cinco años o más para realmente generar impactos y vinculaciones y desarrollar indicadores situados de cambios sistémicos.

### CAMBIO DEL SUJETO DE LA CULTURA

Expandir la noción del artista, de hombre moderno creador independiente, a un conjunto de sujetos y saberes interdependientes, en tramas diversas de toda la cadena productiva y reproductiva de la cultura, bajo una mirada de ecosistema plural (trabajadoras culturales, jornaleras de la cultura, técnicas, mediadoras, etc.).

### PROMOVER ECOSISTEMAS PLURALES, CON MULTIACTORES Y MULTINIVELES, GENERANDO NUEVAS ALIANZAS

Promover la pluralidad de actores en las políticas culturales, más allá de solo los creadores o los del sector, y al mismo tiempo fomentar las alianzas entre diversos niveles, tipologías de agentes y de administraciones implicadas. Diálogo entre actores pequeños y equipamientos culturales de ciudad, junto con plataformas vecinales y otros, por ejemplo.

## REEQUILIBRIOS DISTRIBUTIVOS

Por un lado, internamente, contemplar horquillas salariales como máximo de 1 a 3 en cualquier institución u organización, para una justa redistribución de los salarios, situada y que contemple también las tareas de cuidados y otros trabajos habitualmente más invisibilizados. Por otro lado, reequilibrar los recursos a las redes e iniciativas pequeñas (el sotobosque) que realmente generan vinculaciones sostenidas y tramas comunitarias.

## PROMOVER FORMAS PLURALES DE PARTICIPAR EN CULTURA Y GENERAR ENTRAMADOS CULTURALES

Contemplar modos de implicación sobre derechos culturales que vayan desde el consumo, la cocreación como participación activa en tanto que personas cocreadoras hasta ser parte de las estructuras de gobernanza. Por ejemplo, accesos baratos y eficaces a eventos culturales o escuelas de espectadores (consumo); trabajo de artes comunitarias y talleres a largo plazo (cocreación); o diseñar programas con consejos de jóvenes y vecinales o con mesas comunitarias, y decisiones más participadas del presupuesto (gobernanza). Entender todas estas formas como lugares donde habitar y tejer tramas comunitarias en cultura implica una pluralidad de entradas y formas de estar en los ecosistemas, de vivirlos de formas dinámicas.

## DESARROLLAR INDICADORES DE CULTURA ECOSISTÉMICOS BAJO EL MARCO PÚBLICO-COMUNITARIO

Promover métricas y modos de narraciones basados en la economía social y solidaria y/o comunitaria. Repensar indicadores de vínculos y relaciones, de espacios de acogida y cuidados, de tramas y redes desarrolladas, de espacios de

diálogo, de experimentación y codiseño, para superar las categorías cuantitativas y las tipologías denostadas de los nuevos públicos y la inclusión social.<sup>4</sup>

## NUEVOS MARCOS DE DIÁLOGO: TRÁNSITO DE LO PÚBLICO-PRIVADO A LO PÚBLICO-COMUNITARIO

Superar la matriz neoliberal de las economías creativas e industrias culturales es un gran reto.<sup>5</sup> Hablamos de un modelo que nos ha llevado a los monopolios culturales, a los grandes eventos, al turismo cultural salvaje y al desarrollo de la denominada cultura transgénica. Supone un tránsito para tejer nuevas alianzas público-comunitarias que demuestran la capacidad de solvencia y sostenibilidad no solo de las iniciativas de remunicipalización,<sup>6</sup> sino también del maridaje hacia nuevos diálogos de lo público y lo comunitario que desvelan otras economías comunitarias y formas más sostenibles a largo plazo. Superar el paradigma desarrollista público-privado en el que se ha sustentado gran parte del discurso del sector cultural y virarlo a otros marcos es clave en la sostenibilidad ecosistémica.

Algunos ejemplos de este tipo de trabajos los tenemos en el Programa de Patrimonio Ciudadano desarrollado por el Ayuntamiento de Barcelona con diversas entidades; en las cesiones vecinales en el período del Ayuntamiento del cambio en Madrid (2016-2020), con espacios como el centro EVA o la Casa Cultural de Chamberí, entre otros muchos; o los impactos de convenios y acuerdos con equipamientos de base cultural y comunitaria, como el espacio comunitario cultural Harinera en Zaragoza. Todos ellos no son fruto de modas o tendencias, sino síntomas de un claro cambio de modelo de gestión patrimonial y de infraestructuras urbanas.<sup>7</sup>

En concreto, queremos destacar aquí, bajo esta mirada, dos herramientas de trabajo que pueden dar pistas de cómo estos marcos pueden ser más polivalentes y

sostenibles. En Barcelona existe la Plataforma de Gestión Ciudadana,<sup>8</sup> que abarca más de una treintena de diversas entidades y organizaciones. Fue creada en 2011 ante la necesidad de poder regular las licitaciones agresivas en equipamientos de proximidad. En 2013, tras una ardua negociación, aprobó la figura de la gestión cívica, que permite priorizar mediante una subvención directa la gestión de un equipamiento, siempre que haya un movimiento de base participativo, en un proceso consensuado de gestión directa y democrática por parte de una entidad local (asociación o federación).<sup>9</sup> Este modelo permite la coproducción de políticas públicas a actores autogestionados, con valores comunitarios, superando la famosa subsidiarización o externalización neoliberal de servicios.<sup>10</sup> La gestión cívica supone «un instrumento de participación ciudadana por el cual se atribuye a una entidad sin ánimo de lucro la gestión de actividades, equipamientos y servicios municipales susceptibles de gestión indirecta» (Castro y Forné, 2021). Comporta que la sociedad civil puede participar de la toma de decisiones, de la organización y el programa de estos equipamientos. Es un marco de regulación entre la administración pública y la ciudadanía que se articula en el derecho a la participación y la política pública coproducida. Este horizonte se amplía con el campo de la gestión comunitaria, que hace hincapié en el modelo de gestión, en los valores democráticos y sociales de los procesos y en la capacidad de autonomía y soberanía cultural en el territorio (Ojeda y Urbano, 2015). Concibe que estos equipamientos son comunes urbanos, es decir, activos de territorios donde ganar y conquistar no solo derechos culturales, sino derechos sociales y el «derecho a la ciudad» (Castro y Rodrigo, 2018).

Bajo esta concepción de que la gestión ciudadana, vecinal o comunitaria supone una forma de generar activos urbanos en cultura, de tejer y promover barrios y territorios más sostenibles, queda un reto claro: cómo narrar y medir estos marcos público-comunitarios. Así, el Programa de

Patrimonio Ciudadano desarrolló durante casi dos años la herramienta del balance comunitario con el grupo de trabajo Xarxa d'Espais Comunitaris (XEC).<sup>11</sup> El balance comunitario incluye los siguientes apartados: arraigo al territorio, impacto y retorno social, democracia interna y participación, y el cuidado de las personas, los procesos y el entorno.<sup>12</sup> Da cuenta de otro modelo de métricas culturales/urbanas y de una rendición de cuentas con parámetros no mercantiles y de corresponsabilidad entre la administración y la ciudadanía organizada sobre un inmueble público.<sup>13</sup> Esta herramienta permite establecer mecanismos de seguimiento, balance y control de la gestión pública y, al mismo tiempo, monitorizar y poder medir los impactos reales de las economías comunitarias para entender la riqueza que aportan este tipo de iniciativas.

Con estos ejemplos vemos otras formas de generar ecosistemas, que trabajan con métricas de economía social y solidaria y procesos de corresponsabilidad. Queda por dirimir cómo poder transitar también en el marco del mecenazgo y el papel de las fundaciones. Es necesario repensar su rol bajo un marco de economía del común: pueden ser agentes privados que, no obstante, aportan en el marco público-comunitario, superando la dicotomía público-privado. El trabajo de fundaciones de dimensión social y cultural como la Fundación Carulla, la Fundación Cerezales Antonino y Cinia o la Fundación Daniel y Nina Carasso es un ejemplo de cómo desbordar los actuales límites del mecenazgo. Además, estas fundaciones ofrecen colaboraciones y alianzas diversas con la administración pública muchas veces más virtuosas y sostenibles que cuando las administraciones trabajan solas, al promover elementos de las economías comunitarias, sociales y solidarias.

## MARCOS NORMATIVOS EN LA CONCURRENCIA PÚBLICA: EXPANDIR LA NORMATIVA DE FORMA VIRTUOSA

Otra de las formas de poder generar ecosistemas sostenibles se vincula directamente con las formas de expandir e innovar los marcos normativos en la administración pública a la hora de poder licitar o generar contratos de competencia pública. No es baladí pensar que la dignificación de estas condiciones supone un techo de cristal para la gran mayoría de agentes culturales, ya que, en reiteradas ocasiones, los criterios para la concesión de muchas licitaciones o concursos públicos se han basado en las bajadas de precio, con la consecuente precarización y el monopolio de ciertas empresas.<sup>14</sup>

Una línea de transformación se da en las condiciones de las licitaciones de competencia pública para numerosos servicios culturales, en las que cada vez más se están pudiendo equilibrar los criterios económicos con otros criterios de solvencia técnica más ajustados a la dignidad laboral, además de poder pedir pruebas específicas en los criterios técnicos. De este modo, también se puede exigir un número de trabajadores con contratos indefinidos, condiciones de estatutos laborales en los perfiles de coordinación o dirección de programas que no denigren el precio/hora y otras condiciones de puntuación que valoren la experiencia previa en el campo del objeto de contratación, la penalización de bajadas agresivas al 5% o defender un precio/hora de contratación de 30-35 euros/hora;<sup>15</sup> e, incluso, la participación de agentes y expertos locales como parte del jurado designado para las licitaciones o direcciones de equipamientos. En este campo son necesarios laboratorios como espacios de aprendizajes jurídico-administrativos que puedan agrietar poco a poco este techo de cristal, generar alianzas entre empresas e iniciativas micro para presentarse conjuntamente y, sobre todo, para evitar el monopolio y el extractivismo de ciertas empresas en los servicios culturales.<sup>16</sup>

Otra de las áreas que conviene explorar es la capacidad de poder revisar y generar estatutos y convenios laborales nuevos que superen los marcos del convenio de ocio y tiempo libre como el más común para anclar licitaciones y contratos. También es importante vincularse con contrataciones artísticas para figuras como la mediación, la programación de arte o la creación de espectáculos con equipamientos o programas singulares que puedan dar respuesta a estas necesidades, pero siempre bajo marcos de economías comunitarias y refrendados por movimientos diversos. En este sentido, se trataría de tejer estatutos amplios y transversales de gestores/trabajadores culturales que reconozcan la investigación, la creación, la producción, la distribución y la mediación/participación cultural, tal y como defiende el *Informe de la Subcomisión para la elaboración de un Estatuto del Artista*, que se desarrolló desde una metodología transversal y una noción ampliada del trabajo cultural.<sup>17</sup> Así, un reto es el reconocimiento de nuevas figuras laborales que expandan la noción de trabajo cultural a toda la cadena, incluidas la mediación/educación cultural, la interpretación, las guionistas, así como los contextos de intermitencia. Para ello sería necesaria la continuación de este estatuto con una legislación más amplia que desborde la figura del artista/creador hacia la de la trabajadora cultural, la introducción de nuevos epígrafes en el impuesto de actividades económicas y también la indagación en convenios laborales de gestores culturales o mediadores que puedan regir y dar dignificación laboral a este tipo de actividades.<sup>18</sup>

En definitiva, el aprendizaje normativo-jurídico con diversos saberes y perfiles es clave para asegurar ecosistemas culturales en diálogo con las herramientas actuales de la administración pública en sus diversos niveles (local, autonómico y estatal), además de gestores y otros perfiles de servicios jurídicos. Dadas las normativas y las condiciones materiales actuales, es urgente afrontar el reto de expandir este campo de forma virtuosa. Este reto

supone reforzar el papel de la administración pública y las políticas culturales en matrices más justas, solidarias y sostenibles en la concurrencia pública que no debiliten la estructura de lo público o la neoliberalicen, sino que refuercen las alianzas entre lo público y comunitario desde las herramientas de pública concurrencia y garanticen los derechos laborales y culturales.

### TRANSICIONES HACIA UNA AGENDA ECOSOCIAL: DESCENTRALIZAR LA CULTURA

El tránsito hacia una agenda ecosocial en cultura se traza desde diversas sendas, capas y entradas de forma compleja: desde los ecosistemas culturales, el marco de diálogo público-comunitario y la normativa expandida. Nos proveen de vectores de cambio para el sostén de un ecosistema cultural sano y de unas vidas culturales en el centro. Suponen un cambio del tejido mediante las interdependencias y el tránsito hacia otros modelos de vida y de tramas de forma gradual.<sup>19</sup> Este tránsito, en esta época poscovid-19, implica repensar profundamente unas políticas culturales que ya no se contentan con la recuperación hacia la normalidad, sino que se sostienen en una transición estructural y de modelos de vida cultural. Una transición sostenible de los diversos sectores culturales y creativos y de los actores implicados (IDEA, 2021).

Por otro lado, esta transición hacia un modelo ecosocial en cultura, hacia ecosistemas sostenibles, se desarrolla sobre tres niveles de descentralización en políticas culturales:

- \* Geográfica y territorial, entendiendo que la cultura se extiende y debe redistribuirse en espacios y zonas de vulnerabilidad o excluidos sistemáticamente

en diversos entornos, atendiendo a los marcos de los derechos culturales y del ecofeminismo.

- \* Normativa y administrativa, generando nuevos marcos normativos y de relaciones con la administración pública y los diversos actores y saberes. Además de repensar el rol y los modos en que los técnicos de cultura y otros agentes claves puedan activarse como facilitadores/mediadores y no como controladores o programadores, como sucede en algunos casos.
- \* Ejecutiva y situada, tejiendo formas prácticas de distribuir recursos y gobernanzas locales entre diversos actores y saberes. Respondiendo en cada momento al contexto y a las realidades diversas de cada entorno, así como a las diversas capas de saberes: comunitarios, de expertos locales, universidades o investigadores, técnicos administrativos, etc.

Este tránsito ecosistémico y de descentralización nos permitiría combatir de forma integral tanto la desigualdad en la precariedad del trabajo cultural, en un sentido expandido, como la desigualdad/inequidad en la participación cultural, entendiendo que la lucha por los derechos culturales es la lucha por los diversos derechos sociales y laborales. Son dos realidades compatibles (Barbieri, 2021). Un ecosistema cultural sano se articula en una sociedad democrática y ecofeminista, y viceversa. Por lo tanto, un sistema cultural sano y sostenible debería permitir la dignidad y calidad de vida de todos los actores sociales implicados y sus tramas comunitarias. Su desarrollo permitiría tejer territorios más vivibles, inclusivos, plurales, ricos en bienes culturales, ecosociales y democráticos al mismo tiempo.

1. Este tema lo hemos descrito en textos sobre economía feminista en cultura y decrecimiento. Véase Rodrigo (2018).
2. Véase el texto de Marta Pascual y Yayo Herrero (2010).
3. Para una lectura más profunda de estos cambios y qué suponen en la concepción de la cultura como bien común, véase Javier Rodrigo (2020); pensar en la cultura como ecosistema, como «sotobosque primario» en contra del monopolio del macroevento cultural desde la perspectiva de las políticas musicales, véase también Nando Cruz (2021); o el cruce de ecología y cultura en Sylvie Durán (2018), entre otras muchas autoras.
4. Este campo lo desarrollamos con más profundidad a continuación.
5. Un ejemplo sería el libro colectivo *Desbordar Barcelona* (2017), que coordinamos, en el que se muestra un relato alternativo a las políticas culturales y a las vertientes más extractivistas y neoliberales.
6. Este campo está ampliamente demostrado en las experiencias con las políticas del agua o de la electricidad en diversas administraciones locales. Véase al respecto la publicación de Mauro Castro Coma y Laia Forné Aguirre titulada *Patrimonio Ciudadano: un marco para la colaboración público-comunitaria* (Barcelona, La Hidra Cooperativa, 2021).
7. Véase el especial de revista *PH 101* (VV. AA., 2020), que también rescata experiencias en Italia, Brasil y otros contextos estatales: <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/4739>
8. Véase el documento de presentación Plataforma de Gestión Ciudadana de Barcelona, enero 2002.
9. Por ejemplo, el Ateneu L'Harmonia o la Lleialtat, ambos gestionados por federaciones de entidades creadas específicamente.
10. Cada vez más los ayuntamientos y las administraciones locales deben responder a demandas sociales urgentes, y están sometidos a sanciones y limitaciones de leyes nacionales o supranacionales que limitan la posibilidad de estos marcos.
11. Este balance está basado en la experiencia previa del balance social de la XES (Xarxa d'Economia Solidària), pero adaptándolo a la realidad de infraestructuras urbanas y espacios de gestión comunitaria (<https://xes.cat/2018/11/29/el-balanc-comunitari-un-nou-itinerari-que-enriqueix-el-balanc-social/>).
12. Una aproximación a cómo afectan estos elementos a las políticas culturales a través de un marco de bienes comunes y con casos de estudio diversos (centros cívicos, fábricas de cultura, fiestas comunitarias y experiencias de gestión comunitaria) se da en Castro y Rodrigo (2018).
13. Un ejemplo de este tipo de riqueza social y comunitaria es el caso de Can Batlló, con un convenio de cesión, a favor del Espai Comunitari i Veïnal Autogestionat de Can Batlló, de más de 13.000 m<sup>2</sup> por un período de cincuenta años: «Por primera vez se aplica la fórmula de la concesión de uso privativo a un proyecto social sin ánimo de lucro al considerar que el retorno aportado por Can Batlló a la ciudad es social y no mercantil, gracias a su proyecto de dinamización comunitaria, social y cultural» (La Hidra Cooperativa, marzo 2020: «La colaboración público-comunitaria para defender lo común»).

14. En este sentido, la introducción de criterios de contratación pública con elementos de la economía social y solidaria en baremos de puntuación está siendo experimentada ya en algunas administraciones. Por ejemplo, primar contrataciones de personas asalariadas con indefinidos o, en caso de empate, primar el número de mujeres contratadas. En las subvenciones se han introducido criterios de género, de accesibilidad y de impacto medioambiental para cualquier tipo de ayuda pública. Las políticas públicas se han formulado bajo el falso paradigma de externalizar los servicios públicos, donde se ha promovido un volumen grande del presupuesto a licitar mejor que recortar en diversos paquetes, se ha primado el precio a la baja mediante la solvencia económica que puntúe el 50% o bien la pura exteriorización de grandes paquetes para grandes empresas como falsos pilares de la solvencia y eficacia.
15. Todos estos ejemplos que ofrecemos se han extraído de diversos pliegos de licitaciones de administraciones locales o de equipamientos culturales que hemos consultado tanto en Barcelona como en Madrid y Donostia.
16. Por ejemplo, de gestión de centros cívicos o de grandes eventos, como fiestas de barrios o fiestas de ciudad, con condiciones de licitaciones inaccesibles para otro tipo de tejido cultural.
17. El 7 de junio de 2018, la Comisión de Cultura del Congreso de los Diputados, activa desde 2017, consiguió aprobar por unanimidad el *Informe de la Subcomisión para la elaboración de un Estatuto del Artista*, una hoja de ruta legislativa para mejorar la situación laboral y fiscal de quienes se dedican a la cultura, y que incluye las recomendaciones 60 y 61 sobre las condiciones específicas y el reconocimiento de nuevos sectores como la mediación cultural o la educación en museos. El documento, además, expande la legislación existente, incluye otros epígrafes o directamente crea nuevas leyes para proteger el trabajo cultural desde una mirada global y no de sectores, y bajo casos específicos. Agradezco personalmente la conversación con Eduardo Maura sobre este tema y sobre algunas cuestiones que trato en este párrafo.
18. Queda abierta la discusión estratégica de si es más necesario expandir el marco de este estatuto para no atomizar y generar competición entre los sectores culturales y otras profesiones, o si, por el contrario, caben estatutos nuevos como el del educador/mediador o gestor cultural. Debate abierto que puede darse en ambos planos.
19. Igual que se plantean los barrios en transición al decrecimiento, la agricultura ecológica, los huertos urbanos, el urbanismo táctico con la peatonalización y la progresiva introducción de la bicicleta, o las energías renovables y la mínima dependencia de las energías fósiles.

## BIBLIOGRAFÍA

Barbieri, N. (2021): «Precarització del sector cultural i inequitats en la participació, reptes clau en l'era post-Covid», *Interacció*, 16/3/2021.

Castro, M. y Forné, L. (2021): *Patrimonio Ciudadano: un marco para la colaboración público-comunitaria*, Barcelona: La Hidra Cooperativa.

Castro, M. y Rodrigo, J. (2018): *Gestión comunitaria de la cultura en Barcelona: valores, retos y propuestas*, Barcelona: Institut de Cultura de Barcelona.

Cruz, N. (2021): «Más allá de los festivales», *El Periódico de Cataluña*, 21/4/2021.

Durán, S. (2018): «Els drets culturals a la ciutat: parlem de desigualtats», en Ciutat Oberta Biennial de Pensament, Barcelona, 20 de octubre de 2018.

Grupo de Trabajo Desbordes de la Cultura (2017): *Desbordar Barcelona. Un relato alternativo de la cultura en la ciudad*, Barcelona: Pol-len Edicions y La Ciutat Invisible.

IDEA Consult, Goethe-Institut, Amann, S. y Heinsius, J. (2021): «Cultural and creative sectors in post-Covid-19 Europe: crisis effects and policy recommendations», Bruselas: European Parliament, Policy Department for Structural and Cohesion Policies.

Ojeda, H., y Urbano, X. (2015): «Cultura i gestió comunitària. Públic significa “de la comunitat”, no “del govern”», Barcelona: Espai Fàbrica.

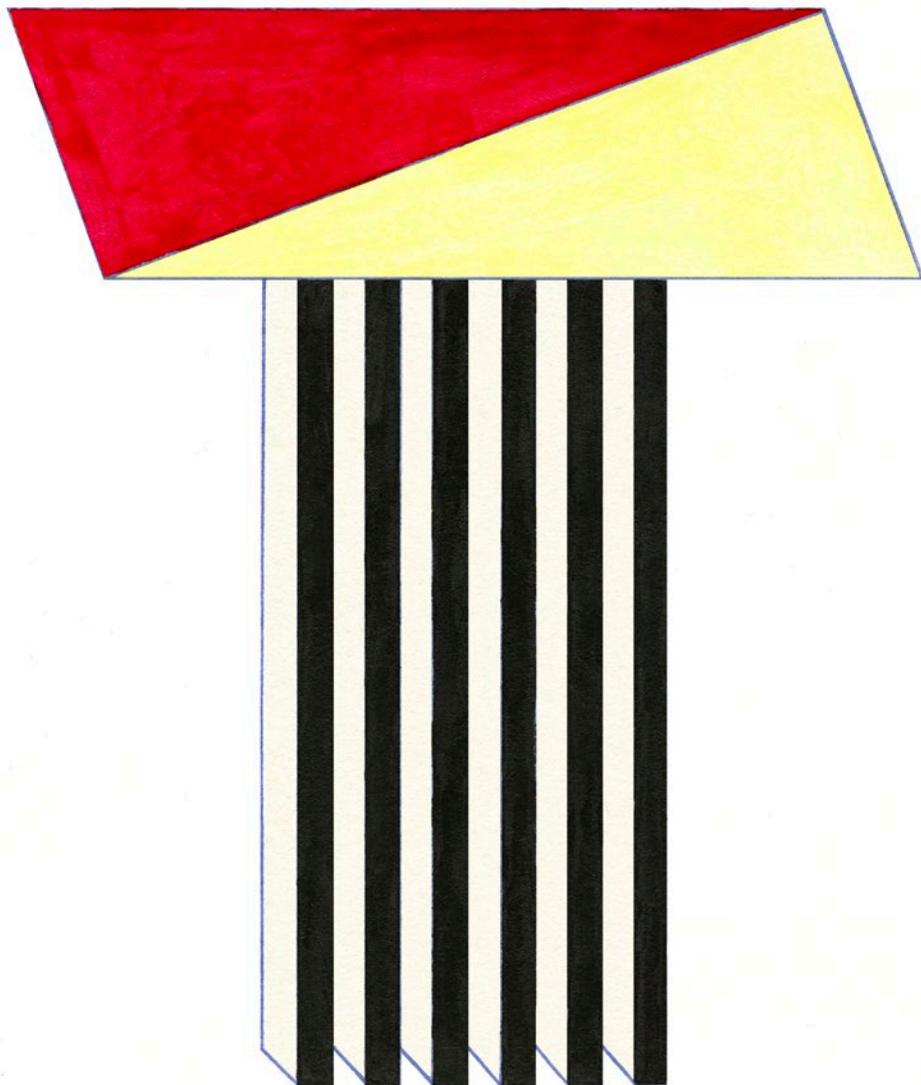
Pascual, M. y Herrera, Y. (2010): «Ecofeminismo, una propuesta para repensar el presente y construir el futuro», *Boletín ECOS*, 10, 1-7.

REDS (2021): *Hacia una cultura sostenible. Guía práctica para integrar la Agenda 2030 en el sector cultural*.

Rodrigo, J. (2018): «Economía feminista de la cultura y decrecimiento cultural: límites, interdependencias y ecosistemas en las políticas culturales», Suiza: Another Road Map School.

— (2020): «Desbordes de institucionalidad. Bienes comunes y ecosistemas culturales», en S. Alonso (2020): *Proyecto CasaMario reside en Centro de Exposiciones Subte*, Montevideo (Uruguay): Ediciones CasaMario, pp. 224-248.

VV. AA. (2020): «De lo público al bien común: emergencia de otros modelos de gestión del patrimonio cultural», *revista PH 101* (especial monográfico), octubre.



# Políticas culturales y territorios: ciudad, pueblo, comarca e identidad



303

El Cubo Verde

No podemos asumir esa transformación sin esa defensa férrea que supone el mantenimiento de las memorias identitarias que conforman la amalgama cultural rural.

«No sabemos ya encender el fuego, no somos capaces de recitar las oraciones y no conocemos siquiera el lugar en el bosque: pero de todo esto podemos contar la historia». Y, una vez más, con eso fue suficiente.

Gershom Scholem, citado por Agamben en *El fuego y el relato*

Mientras pensábamos en El Cubo Verde, en la cultura, en qué somos y qué pretendemos, nos encontramos esta cita con la que Agamben abrió su publicación *El fuego y el relato*.<sup>1</sup> Queríamos saber más. Agamben entrecomillaba, bebía de otra fuente. Vimos que esta cita estaba recuperada de *Las grandes tendencias de la mística judía* de Gershom Scholem.<sup>2</sup> ¿Y si bebíamos más? Yosef Agnón, el último eslabón que encontramos, fue quien transmitió esta historia sobre Baal Shem Tov. ¿Sería Yosef Agnón el manantial o simplemente un tramo más del arroyo?

El Cubo Verde, los proyectos que formamos esta red no somos más que unos grandes bebedores, bebedores que intentan saciar su sed buscando el manantial de la raíz, de los orígenes de las culturas y de los territorios en los que habitamos, de los procesos de escucha para comprender dónde estamos y cómo queremos hacer. Somos radicales, «porque tenemos que ir a nuestras propias raíces [...] el radical no es loco [...], radicales en nuestros principios, bien enraizados, de ahí viene la palabra, de la raíz: radical [...]».<sup>3</sup>

Después de haber reflexionado acerca de cómo concebimos la cultura entre la diversidad de pequeñas unidades locales en ámbitos comarcales, de su importancia no solo en el contexto actual, sino en cualquiera de los contextos imaginados y por imaginar, no podemos asumir esa

transformación sin ese acto de rebeldía radical anteriormente citado, sin esa defensa férrea que supone el mantenimiento de las memorias identitarias que conforman la amalgama cultural rural en el Estado español.

De este modo, y al igual que ocurre en un bosque, donde los árboles se transfieren recursos e información a través de una red de micorrizas, que ya son en sí mismas un mutualismo entre los hongos y las raíces soterradas. No pretendemos ser otra cosa que esa tierra que favorece esa red, ese intercambio de recursos. Somos ese suelo en el que nos encontramos y del que siempre pueden surgir nuevas especies. Si bien es cierto que las teorías de la ecóloga Suzanne Simard<sup>4</sup> hacen referencia a los «árboles madre», aquellos que por tamaño y capacidad pueden diversificar un mayor número de recursos, desde El Cubo Verde no nos sentimos como uno de estos, sino como la tierra que los contiene, como la misma que contiene también y de manera preferencial a los más pequeños.

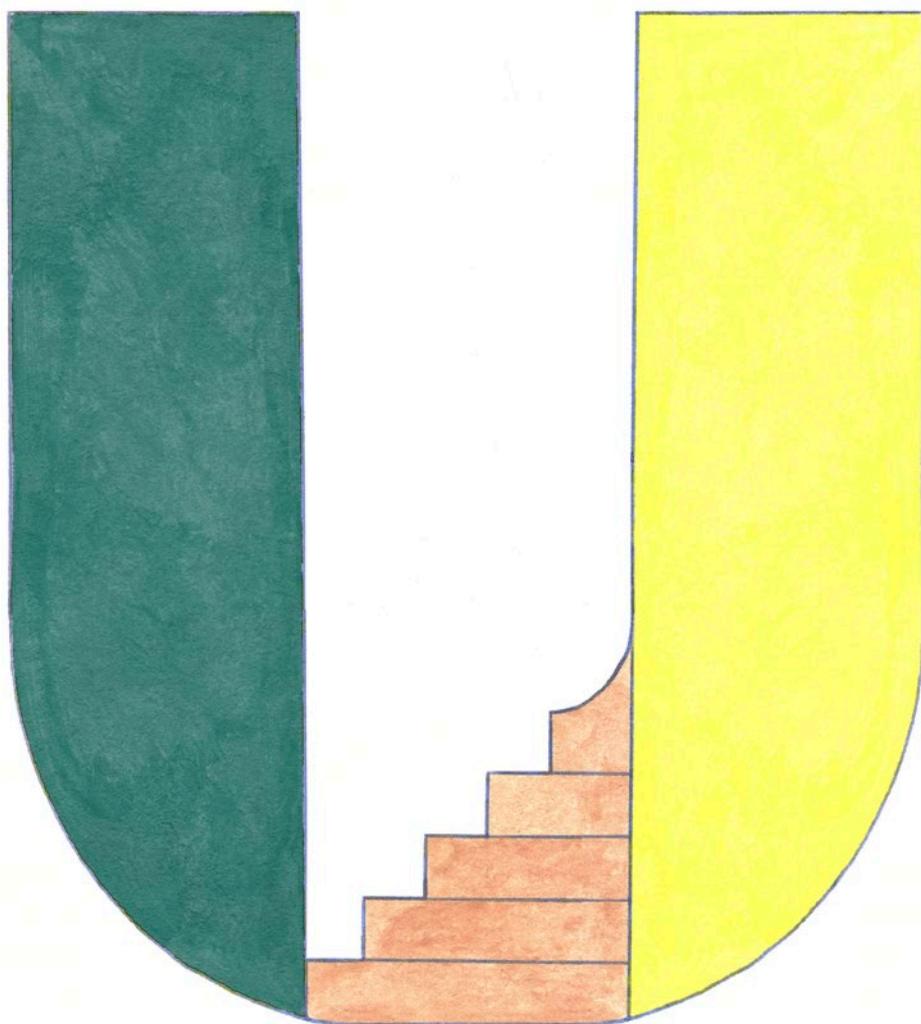
Desde nuestro sentir, todas aquellas semillas que son plantadas, todos los imaginarios de los que parten las nuevas políticas culturales que hacen frente a estas crisis sistémicas que vivimos/viviremos no pueden beber de una manera excesivamente amplia y exclusiva de la revolución digital ni de unas políticas verdes excesivamente marquetinianas: deben partir de una base ideada para reforzar la memoria y transmisión de conocimientos ancestrales. Se nos hace esencial que ese diseño ponga en primer lugar los cuidados y la plena inclusión.

Pero ¿qué ocurre con la cultura en el rural? ¿Qué ocurre cuando, en estos territorios, determinadas manifestaciones de la cultura local requieren por entero de los lazos entre sus habitantes? ¿Cómo se afronta el mantenimiento de sus rasgos tradicionales más ancestrales al mismo tiempo que su censo va disminuyendo? Y aun no contando con estos de manera definida, ¿a través de qué tipo de prácticas participativas podemos ensamblar una cultura identitaria propia?

¿Cómo podemos alcanzar un punto intermedio entre los procesos de modernización en los municipios rurales y el mantenimiento de una memoria identitaria más ancestral? ¿De qué manera podemos trazar estrategias para que la cultura en los pueblos pertenezca a sus gentes y no sea sustraída, identitariamente adulterada o directamente monitorizada?

¿Y si nos atreviéramos a no imponer esquemas fijos? ¿Y si la manera de mantener la heterogeneidad de la multitud de identidades no dependiera de sistemas de clasificación que se subyugan unos a otros? ¿Y si, en vez de preocuparnos por separar estas especies de cultivos (culturas) unas de otras y organizarlas de un modo agrario en pos de extraer un producto, reconociéramos que, para el sostén de un bien común, es preferible un crecimiento orgánico y no controlado de la diversidad cultural? ¿Y si lo realmente novedoso fuera que nos atreviéramos a dejarnos llevar entre lo sorpresivo o lo impredecible? ¿Y si la riqueza en cuanto al intercambio de saberes procediera, justamente, de la mezcla de sus elementos sin una jerarquía clara o una estructura acotada? Entonces nos daríamos cuenta de que esta descentralización, esta desorganización aparente u organización velada y difusa es una fortaleza más que una debilidad. Que no se abarca desde el abandono, sino desde una permisividad intencionada.

1. G. Agamben, *El fuego y el relato*, Madrid: Sexto Piso, 2016.
2. G. Scholem, *Las grandes tendencias de la mística judía*, Madrid: Siruela, 2012.
3. Palabras del discurso de Hugo Chávez en la clausura de la Tercera Cumbre de los Pueblos, Mar del Plata (Argentina), 4 de noviembre de 2005.
4. S. Simard, «Cómo los árboles se comunican entre sí», ponencia para TEDSummit, Banff, Canadá, 2016. Recuperado de [https://www.ted.com/talks/suzanne\\_simard\\_how\\_trees\\_talk\\_to\\_each\\_other](https://www.ted.com/talks/suzanne_simard_how_trees_talk_to_each_other)



# Potencia de las culturas micro: el valor de la cultura comunitaria



311

Cristina Sáez  
entrevista a  
Eva Barbero y  
Pamela Pilawa  
(REACC)

El derecho a la cultura y la cultura comunitaria necesariamente van juntos; no podríamos hablar de derecho a la cultura sin hablar de democracia cultural.

**CRISTINA SÁEZ:** Empecemos por el principio: ¿qué es para la REACC la cultura comunitaria? ¿Qué tipo de entidades y proyectos la forman? ¿En qué contextos y con qué personas trabaja?

**EVA BARBERO:** Entendemos por cultura comunitaria cualquier práctica en el plano artístico-cultural en la que intervienen agentes y comunidades desde la colaboración, con el objetivo común de mejorar la calidad de vida de las personas. Un ejemplo lo tenemos en La CuBa, una red vecinal de apoyo mutuo en Lavapiés-Embajadores que surgió del banco de alimentos que se creó desde el club de fútbol Dragones de Lavapiés durante el confinamiento. Jorge Bolaños, de Dragones, cuenta cómo en dos semanas se organizó un equipo de personas con funciones concretas: ir al mercado, crear bases de datos de familias, tener reuniones con el ayuntamiento y otros colectivos... Muchas de las personas que se unieron no tenían experiencia previa en movimientos sociales. Fue una propuesta eficaz y rápida ante una situación de emergencia.

La REACC la formamos agentes muy diversos: artistas, espacios independientes, profesionales de la cultura como mediadoras, gestoras y comisarias culturales,

dinamizadoras sociales y, en general, personas cuya función es la de servir de nexo entre la comunidad y las prácticas artísticas y culturales. Nuestra labor se desarrolla en los barrios, en zonas rurales y con personas cuyos orígenes, contextos y edades son también muy diversos. Actualmente, somos casi doscientos agentes en todo el territorio español. Nos une y motiva la convicción de que la comunidad y la proximidad son el alimento y el motor de una sociedad sostenible y cohesionada.

La iniciativa surgió en un contexto de crisis sanitaria, cuando la precariedad agudizada revela la necesidad de unirnos para poner en valor nuestra labor, crear una red de intercambio y apoyo a todos los niveles.

**PAMELA PILAWA:** Efectivamente, la diversidad del trabajo de todos los agentes y colectivos de la REACC es enorme y engloba una amplia gama de áreas, entre ellas, la pintura, la danza, el teatro, el medioambiente, la música... Pero, sobre todo, lo que nos une es el carácter comunitario que destaca en cada uno de los proyectos, que están creados por y para la comunidad. Lo que singulariza a la REACC es la voluntad de trabajar de manera horizontal, tejer redes y horizontes comunes desde la diversidad de cada uno. Cada agente que se sienta identificado es cálidamente invitado a formar parte; unirse es tan sencillo como rellenar el formulario disponible en nuestra página web.

**CS:** Se suele asociar el término *cultura comunitaria* al de *derechos culturales*. ¿De qué manera contribuye la cultura comunitaria a hacer efectivos estos derechos?

**EB:** Partamos de que por derecho a la cultura entendemos el derecho a la participación en la vida cultural, motivado

por un deseo de participación en procesos de cambio y mejora de las condiciones de vida a través de las prácticas culturales. Entonces, podemos decir que el derecho a la cultura y la cultura comunitaria necesariamente van juntos; no podríamos hablar de derecho a la cultura sin hablar de democracia cultural. En esta dirección es en la que nuestra propuesta cobra sentido.

**PP:** La cultura comunitaria busca la manera de traer la cultura a todas las personas y que no haya exclusión de ningún tipo. La cultura debe ser para todo el mundo, de libre acceso. Es decir, hablamos de derecho a la cultura en el sentido de acceso a la cultura, pero también en el del derecho a la creación. Un ejemplo claro es La Grieta Teatro Social, que trabaja con ciudadanos de diversas edades para tratar, a través de las metodologías del teatro, temas sociales y personales que conciernen al grupo participante, proporcionándole las herramientas para activar el cambio social.

**CS:** Viendo que vuestro trabajo se basa en el contacto directo con las personas, imagino que la crisis sanitaria, las medidas de distanciamiento social, etc., os han afectado mucho... ¿Cuál puede ser el papel de la cultura comunitaria en el contexto covid y poscovid?

**EB:** Surgimos en pleno confinamiento, en un contexto de distanciamiento físico en el que emergen las necesidades de proximidad comunitarias, y creemos que la cultura, como bien común, juega un papel decisivo en el mantenimiento de los vínculos. Así que hemos surgido de una necesidad común, una necesidad de acercarnos y fortalecernos desde una proximidad emocional.

El papel de la cultura comunitaria ahora será esencial para fortalecer estos vínculos y dar prioridad a los valores que estamos viendo que son el motor para crear un futuro sostenible en todos los sentidos: empatía, confianza, lo comunitario, lo compartido como antídoto contra las tendencias individualistas y consumistas. Pero esto será un trabajo de fondo en el que la educación será esencial.

**PP:** Se ha visto claramente que la cultura comunitaria se hizo muy necesaria durante el confinamiento. Si recurrimos a la historia, vemos que durante los momentos de crisis la gente necesita recurrir al arte; por ejemplo, las obras artísticas que salieron de las vanguardias, las pinturas del muro de Berlín o los Payasos sin Fronteras y sus intervenciones artísticas en las zonas bélicas. Durante la pandemia, la sociedad en general acudió a amenizar el día, los patios interiores, con música, pintura, teatro, etc., como una manera de sobrellevar la pesadez de vivir encerrado. Y no solo surgió la REACC, sino también otras redes como Redes Vivas, Red de Apoyo Arganzuela, Agz27...

Las crisis son momentos de mucha creación, nos damos cuenta de que la vida consiste en apoyarnos y tejer redes y cultura juntos. El sistema capitalista nos deja muchas veces poco tiempo para compartir el arte y para reflexionar sobre otras maneras de relacionarnos y vivir. Por eso es necesario apoyar a redes y agentes como los de la REACC. El trabajo de visibilización de esta labor tan necesaria es arduo, pero sin duda hubo un antes y un después de la pandemia.

**CS:** Al hilo de todo lo anterior, ¿es la cultura comunitaria solo una herramienta o es una práctica artística en sí misma?

**EB:** ¿Y si fuera ambas cosas? Creo que poner etiquetas puede limitarnos a la hora de emprender y ponernos en marcha. Por ejemplo, pienso en el club de fútbol del que hablábamos antes, los Dragones de Lavapiés, un equipo mixto, con más de cincuenta nacionalidades. Llevan años apostando por otra forma de hacer fútbol, con valores como la solidaridad y la cooperación como insignia. Sus socias y socios participan en todo lo que sucede en torno al club, el espacio, la equipación, el diseño gráfico, la creación musical de su himno. Además de la despensa solidaria de la que hemos hablado, desde el equipo se han generado otras propuestas como la exposición *Black Lives Matter*.

¿Cómo hacer una clasificación conceptual de todas estas prácticas derivadas de algo que, en principio, no solemos asociar a las prácticas artísticas? Tal vez ha llegado el momento de salir de los conceptos y de crear en otra dirección, más permeable, más capaz de transgredir estas clasificaciones, que ya no nos sirven si perseguimos un cambio en las estructuras profundas de lo que llamamos cultura.

**PP:** Como menciona Eva, me parece mucho más potente no limitarnos a ser una herramienta o una práctica artística o un solo concepto en general. La aspiración de la cultura comunitaria consiste también en confluir ciertos términos y crear nuevas maneras de pensamiento, trazar junto y desde la sociedad nuevos caminos. El proyecto social anteriormente mencionado, La Grieta Teatro Social, es un ejemplo de esto, pero hay otros muchos: Teatro Foro de La Vega, Imaquinaria... Todos empoderan a los ciudadanos. ¿Y por qué no empezar por esta misma conversación?

**CS:** Sin embargo, muchas de las ayudas ofrecidas por el sector público están pensadas para prácticas más estancas; parece que hay poco espacio para prácticas más transversales como la cultura

comunitaria. ¿Con qué apoyo de las administraciones públicas y de las instituciones culturales contáis? ¿Qué políticas y medidas serían necesarias para fomentarlas?

**EB:** Estas prácticas se están reconociendo como necesarias para la mejora de vida comunitaria. Las está reconociendo la sociedad civil, verdadera protagonista de estas prácticas, pero también la propia administración, aunque no siempre la respuesta sea la esperada en cuanto a apoyos y visibilidad. Y las instituciones de carácter privado las están fomentando cada vez más, al dar prioridad a proyectos con proyección social. La realidad es que depende de las personas que estén detrás en cada momento. En ocasiones, los apoyos van y vienen por cuestiones puramente políticas.

Desde La Puerta Azul tuvimos la experiencia en 2018 de Habitar el Barrio, una iniciativa que acercó a seis artistas, que trabajan en el ámbito de lo comunitario, al entorno del barrio Puerta del Ángel. Estuvieron en los colegios, en el espacio público y en la sede de la asociación con seis proyectos que vinculaban el barrio —demandas y necesidades como la creación de una biblioteca o el uso de un solar abandonado— con vecinas y vecinos de todas las edades. Aquel año contó con apoyo de la administración; al año siguiente, la administración no continuó apoyando la iniciativa.

Las instituciones privadas también se están fijando en estas prácticas como herramientas, muchas veces innovadoras, para conseguir objetivos sociales. Instituciones privadas, desde fundaciones, museos o escuelas de arte hasta asociaciones y movimientos vecinales, están abriendo líneas de trabajo dedicadas a apoyar estas iniciativas. Un ejemplo de ello son los laboratorios ciudadanos, en los que la ciudadanía cobra un papel activo en la creación, en contraste con las prácticas en las que el público

es un receptor pasivo. Desde la sociedad civil cabe nombrar la veterana EVA (Espacio Vecinal Arganzuela) o AUPA (Asociación Vecinal Puerta del Ángel), creada recientemente y que lleva luchando por una biblioteca pública y por hacer peatonales algunas de las calles del barrio, entre otras cosas, desde el principio.

**PP:** Con motivo de los graves sucesos que han ocurrido con espacios y programas colaborativos como Medialab Prado, Espacio Vecinal Arganzuela, Radio Vallekas, Casa de Cultura de Chamberí, Harinera ZGZ o el Programa de Residencias de Matadero, la REACC impulsó que se escribieran cartas y manifiestos a las administraciones para protestar contra su cierre.

Sentimos que estas propuestas no están siendo respetadas con el valor que les pertenece por la falta de estudios que visibilicen su necesidad y por el desconocimiento y desinterés de aquellos que han tomado la iniciativa de reemplazar esos espacios. Desde la REACC intentamos visibilizar estos espacios y programas, apoyar, fortalecer e intentar que cobren la importancia que deberían.

**CS:** Desde vuestro punto de vista, ¿qué lugar ocupa la cultura comunitaria en el complejo engranaje del sector cultural, entendido en un sentido amplio?

**EB:** Quiero confiar en que cada vez se está acercando a ocupar un lugar, al menos uno. Porque, hasta hace muy poco, lo comunitario ha estado al margen de los otros ámbitos del sector cultural. Que la cultura es un bien común, más allá de lo que pueden ofrecer los espacios convencionales y de los objetivos comerciales y turísticos, es una realidad en la que todavía hay que seguir trabajando desde la ciudadanía, desde las redes y los vínculos, para

que la cultura comunitaria ocupe el lugar que merece en este engranaje.

**PP:** Desde mi punto de vista, el propio término *cultura comunitaria* aún no está siendo un referente para muchas personas. Mucha gente ni sabe del derecho que tiene a la cultura, ni la importancia que tiene como motor de transformación. Muchas universidades que ofrecen el grado de Artes Escénicas ni tocan la temática del teatro comunitario. Además, dentro del sector cultural, la cultura comunitaria cuenta con muchos menos fondos, sobre todo, también, por falta de visibilidad. Muchas veces suelen ser espacios pequeños, autogestionados, personas individuales, colectivos pequeños con grandes visiones y poca visibilidad. Este es uno de los muchos objetivos de la REACC. Actualmente estamos impulsando la *anti-convocatoria*, que propone llevar a cabo las convocatorias de ayudas de una manera distinta y más colaborativa de la acostumbrada. Además, se ha planteado una propuesta al proyecto 21 distritos (Madrid) con talleres y charlas sobre cultura comunitaria.

**CS:** ¿Y cómo se relacionan los agentes de la cultura comunitaria con el resto de los agentes del ecosistema cultural?

**EB:** Todavía percibo un sesgo, un poco más diluido que en otros momentos, pero sigue existiendo. Creo que el concepto de hibridación es fundamental en este sentido: la mezcla, lo plural, es algo que nos acerca. Hasta que no cambie el discurso, tanto desde la institución educativa como desde las propias instituciones culturales, no dejaremos de asociar el arte y la cultura con prácticas y espacios convencionales. La buena noticia es que hay muchas cosas que se pueden hacer, y que las niñas, los niños y

muchos profesionales de la educación están dispuestos a trabajar en una nueva dirección. Cada vez hay más colegios y artistas que colaboran, y centros que incorporan prácticas artísticas en sus contenidos. Tengo algunos ejemplos cercanos. Entre otros, se me ocurre mencionar el proyecto Cancionero, llevado a cabo en el CEIP Emilia Pardo Bazán, con la colaboración de la Fundación Daniel y Nina Carasso; o Juguetoría, que se realizó en el CEIP Marcelo Usera y Medialab Prado, con la colaboración de Levadura, un programa educativo de creadores en escuelas coordinado por Pedagogías Invisibles.

**PP:** Todavía hay mucho camino por andar para poder relacionarnos de una manera que no sea la habitual y que no siga las mismas estructuras de las ya conocidas. Empezando por la propia vía de comunicación, que no necesariamente tiene que ser a través de la palabra, sino más bien a través de las acciones culturales. Además, veo supernecesario abrir posibilidades artísticas en todos los ámbitos laborales y educativos para así establecer nuevos vínculos entre profesionales y estudiantes. Por ejemplo, la integración de una actividad extraescolar sobre el teatro comunitario o formaciones para el profesorado sobre herramientas del teatro social. Lo mismo para otros profesionales en otros sectores que puedan obtener formaciones en teatro comunitario y desarrollar a través de esas herramientas su propia labor, sea en ingeniería, administración, etc.

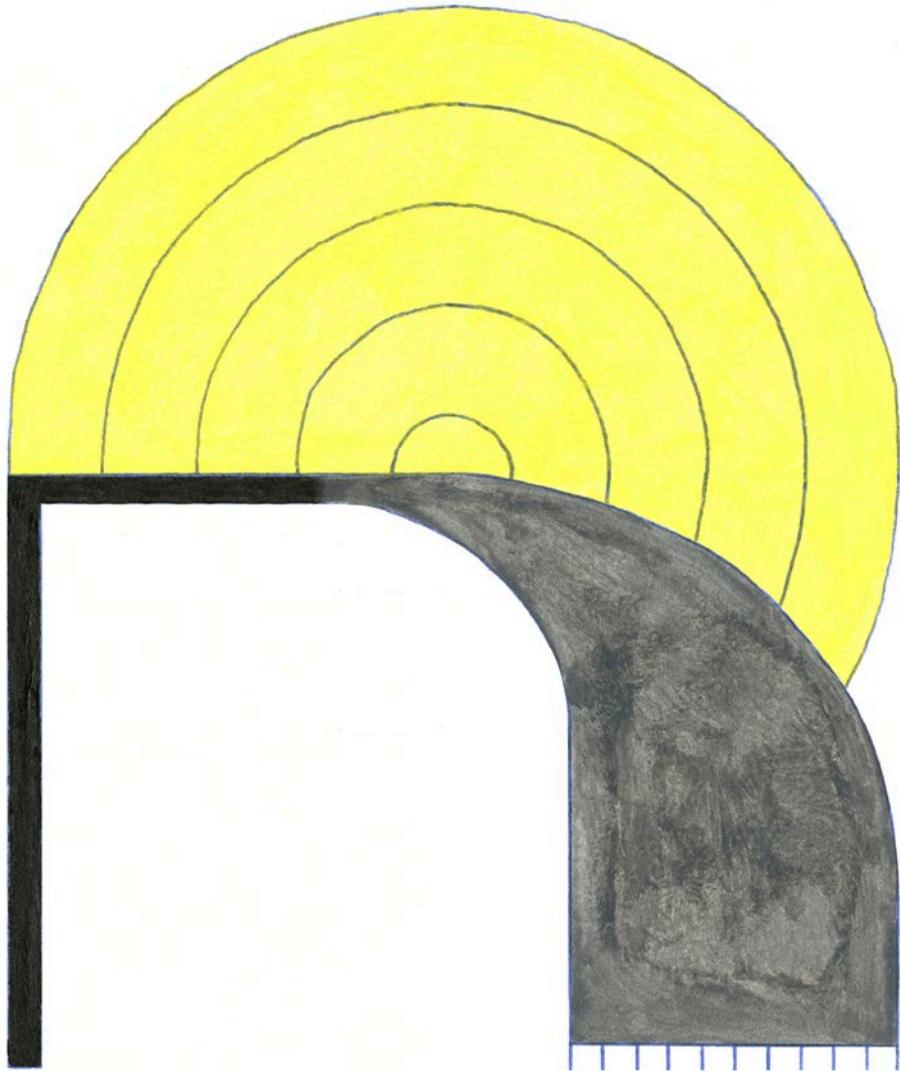
**CS:** Para terminar, entiendo entonces que creéis que sería positivo que se generalizasen este tipo de prácticas, pero ¿cómo podría hacerse esto? ¿Qué implicaciones tendría a nivel estructural para el sector cultural?

**EB:** La generalización de estas prácticas de cultura comunitaria supondría hablar de democracia cultural en toda su dimensión, el derecho de participación en la vida cultural, de acceso a la cultura, de derecho a la creación. Supondría que la cultura saliera a la calle, y que la calle entrara a los museos, a las bibliotecas, a los centros de arte. Esto supondría un cambio necesario en el modelo de gobernanza, en el lugar que habría que otorgar a la cultura como bien común y esencial para la cohesión social. Para este gran cambio de paradigma es necesario que la verticalidad deje de ser el modelo predominante y empezar a darle un lugar a la cogobernanza, en la que el papel de la ciudadanía sea otro, con mayor espacio para la toma de decisiones. Dando la voz y el voto a las personas, bajando a tierra las decisiones políticas, que suelen estar alejadas de las problemáticas reales de la ciudadanía. Los presupuestos participativos fueron un intento de ir en esta dirección, aunque en muchos casos estamos viendo que no se cumplen por diferentes motivos.

Tras la respuesta de la sociedad civil ante la crisis sanitaria, creo que la confianza en la capacidad de toma de decisiones y de ejecución, así como en la efectividad, debería ser suficiente motivo para dar paso a otras estructuras basadas en la colaboración comunitaria.

**PP:** Sí, efectivamente es muy necesario generalizar este término. Para ello siento que es necesario incentivarlo desde las más pequeñas edades y que el propio alumnado tenga la opción de dibujar y crear el significado de este término. Es complicado imaginar cómo puede ser un mundo en el que no se impongan las materias principales, en el que no haya una estructura de arriba abajo, yo te enseño y tú aprendes, pero desde luego es posible. Cuantas más voces sean escuchadas y consideradas, más enriqueceremos nuestro mundo para que este sea más inclusivo y diverso a la vez.

# Cuerpos diversos frente a la pandemia y culturas de resistencia



\* \* \*

325

Soledad  
Arnau

Si el cuerpo ya no es algo estático e inamovible, tampoco lo es el concepto de *dis-capacidad*, que ha sido una categoría analítica útil, pero construida desde un sistema hegemónico opresor médico-rehabilitador-clínico-capacitista.

## INTRODUCCIÓN

En este texto haremos un pequeño recorrido *simbólico* de lo que la pandemia actual está significando para la población en general, con el objetivo de que intentemos comprender que la política pública de los cuidados tradicionales fundamentada en la institucionalización es una verdadera lacra. Los aislamientos, los confinamientos, la falta de deambulación por las calles y las escasas oportunidades de relacionarnos hacen que una gran mayoría de personas, unas por la pandemia actual y otras por la pandemia sociopolítica histórica, vivamos/sobrevivamos de maneras indignas.

Necesitamos hacer memoria histórica en relación con la población con diversidad funcional, ya que la lacra de la pandemia sociopolítica e histórica nos viene del franquismo.

Nuestros cuerpos diversos y disidentes reclaman activamente derechos humanos y justicia social. A nivel internacional hemos conocido la cultura de vida independiente como una cultura de resistencia que, a mediados de 2001, también apareció en España a través de la comunidad virtual Foro de Vida Independiente y Diversidad (FVID).

## LA PANDEMIA ACTUAL

Los casos de contagios por SARS-CoV-2 desde que comenzó la pandemia son más de 165 millones, y las muertes se acercan a 3,5 millones.

Tedros Adhanom Ghebreyesus, director general de la Organización Mundial de la Salud<sup>1</sup>

Hace un año aproximadamente empezamos a escuchar algo de lo que no podíamos dar crédito. Un buen día, casi de repente, los medios de comunicación empiezan a hablar de la covid-19 y de cómo se extendía y llegaba a todos los rincones del mundo, incluido nuestro país. ¡Era una nueva pandemia! Algo que altera de manera inmediata nuestra supuesta normalidad. Se hablaba de contagios encadenados a una velocidad extraordinaria, personas en situaciones muy críticas clínico-sociosanitarias, las UCI desbordadas, insuficiente personal sanitario, insuficiente material protector, jornadas laborales del personal médico y de enfermería insostenibles, muchas muchas muertes, funerales realizados sin poder despedirse de la persona fallecida, etc. Vimos cómo nuestra sanidad pública se resquebrajaba más que nunca ante esta ola que desbordaba absolutamente todo.

Ha habido miedo, terror, estado de alarma,<sup>2</sup> medidas drásticas, colegios vacíos, calles vacías, gente encerrada en sus casas sin poder ir a trabajar, confinamientos, distancia de seguridad de carácter interpersonal, aplausos por el sobreesfuerzo que estaba realizando el personal socio-sanitario, mascarillas opacas, crispación, desesperación, personas que necesitaban salir a las calles a pasear<sup>3</sup> y que otras interpretaban como una violación al más estricto confinamiento, mucha policía en las calles pidiendo justificantes, la gente desde sus balcones denunciando a las personas que deambulaban por las calles, etc. Un escenario,

sin lugar a duda, esperpéntico, donde el dolor, la muerte, el sufrimiento, la angustia, el empobrecimiento, la economía paralizada, un profundo desasosiego y malestar por tener que estar 24 horas encarceladas en nuestras propias casas (casas que no siempre reúnen las condiciones aceptables de habitabilidad, sobre todo en las grandes urbes) ha sido lo único que teníamos.

¿Cómo podíamos defendernos de esto? Nadie lo sabía. Los medios de comunicación nos mandaban mensajes contradictorios, la clase política estaba haciendo algo parecido, cada comunidad autónoma quería «hacerlo a su manera», etc. A modo de ejemplo, bares, restaurantes y hoteles solicitaban una reapertura para poder «sobrevivir económicamente» (no les era suficiente con abrir para dar comidas a domicilio). Y, de repente, internet y todo lo online se estaban convirtiendo en, por decirlo de algún modo, «la única realidad real» (siempre y cuando hayamos tenido la oportunidad de disponer de internet y tener el dinero suficiente para pagarlo).

Ante todo esto, lo más verdaderamente real ha sido mostrar la fragilidad humana a flor de piel y, por supuesto, la vulnerabilidad del sistema social y sociosanitario de lo público (Ministerio de Sanidad, 2020). Ha sido un tiempo atroz, en el que, entre otras cuestiones, existe un desgaste emocional y psicológico generalizado (Moreno, Cestona y Camarena, 2020).

La Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (ACDHNU, 2020) también ha puesto en conocimiento que en esos momentos de mayor confinamiento el incremento de la violencia machista y/o de género ha sido mayor:

Como indican informes iniciales de las policías y líneas directas, la violencia doméstica ya ha aumentado en muchos países, ya que las medidas que imponen el aislamiento obligan a varias mujeres a

permanecer en sus hogares bajo el mismo techo que los perpetradores, aumentando la vulnerabilidad de las mujeres a la violencia doméstica, incluidos los feminicidios. El riesgo se ve agravado por menos intervenciones policiales; el cierre de tribunales y el acceso limitado a la justicia; el cierre de albergues y servicios para víctimas, y la reducción del acceso a servicios de salud reproductiva.

### LA FALTA DE MEMORIA HISTÓRICA SOBRE LA POBLACIÓN CON DIVERSIDAD FUNCIONAL

Con esta concepción «nacional y patriótica» del trabajo, la discapacidad iba a ubicarse en un lugar significativo dentro del ideario franquista: por un lado, por su potencial incidencia negativa en la productividad y con ello en la prosperidad de la nación; y por otro, por cuanto podía suponer una inobservancia irritante respecto del deber supremo del individuo para con la patria.

Cayuela Sánchez y Martínez-Pérez (2018: 3)

La Guerra Civil española (1936-1939) dejó a muchas personas con diversidad funcional adquirida, con lo cual, y de acuerdo con las sociedades industrializadas, España tenía una población *discapacitada* significativa.

En 1938, cuando la Guerra Civil estaba llegando a su fin, se constituyó la Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE). Sin embargo, no fue hasta 1964 cuando se promulgó la Ley de Asociaciones. Hasta ese momento el movimiento asociativo estuvo prohibido, así que el período de posguerra (1939-1975) fue una época verdaderamente dura para la normalización de las personas con diversidad funcional.

Durante la década de los cincuenta, las únicas asociaciones que estaban toleradas por el Estado eran aquellas que se encontraban bajo el cobijo de la Iglesia, tales como Auxilia, Hospitalitat de Lourdes o la Hermandad Católica de Enfermos (luego Frater); y, aunque mantenían esa carga paternalista que se les atribuye, contribuyeron a mejorar la calidad de vida de las personas enfermas y/o con diversidades funcionales. La principal ayuda que prestaban era para que dichas personas tuvieran asegurado su desarrollo moral y espiritual; ahora bien, con el tiempo, y debido a las continuas reivindicaciones de las personas afectadas, «también atendieron sus necesidades materiales: formación, trabajo, asistencia sanitaria, rehabilitación, vivienda, tiempo libre, etc.» (Vilà i Mancebo, 1994: 13). En 1958 se creaba a nivel estatal la Asociación Nacional de Inválidos Civiles (ANIC).

### DEL CUERPO DIVERSO AL CUERPO DISIDENTE

La perversión de la normalización estriba en que lo que da sentido a la acción pública es el cuerpo *discapaz*. Un accionar ideológico, político-jurídico, institucional y profesional que termina biologizando la discriminación social.

Muyor Rodríguez y Alonso Sánchez (2018: 213)

Quien escribe estas líneas tiene una diversidad funcional física de nacimiento. Cada noche, cuando me desnudo, observo mi cuerpo... Tiene una movilidad reducida; necesito que una persona (mi asistente personal) me ayude a ponerme en la cama, a limpiarme y a prepararme para dormir.

Es un cuerpo que a lo largo de la historia ha sido politizado, y devaluado. ¿Por qué ha sido politizado?

Sencillamente, por ser un cuerpo estrictamente no normativo, diverso, diferente, inferior, defectuoso (de acuerdo con el modelo médico) y monstruoso (según los cánones de belleza estándar). Existe una politización de esta condición humana en cuanto que es un cuerpo sobre el que se habla, se analiza, se define, se crean políticas públicas, nacen teorías y prácticas sociosanitarias-clínicas, educativas, económicas, etc.

La cultura occidental y las sociedades avanzadas biotecnocientíficamente tienen un gran control sobre los cuerpos, sobre todos los cuerpos humanos. Tal y como apunta Martínez Barreiro (2004: 142-143):

En la actualidad, el cuerpo ya no puede considerarse como algo fijo (o una identidad fisiológica), sino que ha acabado profundamente implicado en la reflexibilidad de la modernidad. En las sociedades tradicionales, el cuerpo solía considerarse un aspecto de la naturaleza regido solo incidentalmente por la intervención humana. No obstante, todo esto se vio alterado por la progresiva invasión del cuerpo por sistemas abstractos o los conocimientos especializados. El cuerpo, al igual que el yo, pasa a ser un lugar de interacción, apropiación y reapropiación. Si al principio se creyó que era el lugar del alma y, más tarde, el centro de necesidades oscuras y perversas, el cuerpo es ahora plenamente susceptible de ser trabajado por las influencias de la modernidad reciente. A consecuencia de estos procesos, se han alterado sus límites.

En consecuencia, si el cuerpo ya no es algo estático e inamovible, tampoco lo es el concepto de *dis-capacidad*, que ha sido una categoría analítica útil, pero construida desde un sistema hegemónico opresor

médico-rehabilitador-clínico-capacitista. Se nos ha querido definir desde las carencias, desde los déficits, desde aquello que no poseemos y que, supuestamente, por ser seres humanos, debiéramos poseer. Este contexto nace de aquellas personas/profesionales e instituciones *con capacidades* que disfrutaban de una serie de privilegios y de poder frente a quienes tenemos menos capacidades (Arnau Ripollés, 2020).

Por este motivo, desde la comunidad virtual Foro de Vida Independiente (FVI), que nació a mediados de 2001, en el año 2005 decidimos manifestarnos pública y políticamente a través de un nuevo término: el de *diversidad funcional* (Romañach Cabrero y Lobato Galindo, 2007), para dejar constancia de que estábamos en desacuerdo con el sistema hegemónico opresor capacitista y que el movimiento asociativo tradicional de la discapacidad, fragmentado por patologías, no nos representaba, porque también se ha fundamentado en el capacitismo. Mostramos, en definitiva, a la sociedad española que existe pluralidad de voces diferentes en torno al mundo de la diversidad funcional y que algunas, incluso, son disidentes.

La disidencia es un punto de inflexión en el que se subvierte lo más estrictamente normativo. La disidencia que propone la población con diversidad funcional es transgredir lo que hasta el momento había sido *lo oficial/lo único*: modelo médico-rehabilitador-clínico-sociosanitario; institucionalización como forma preponderante de políticas públicas de los cuidados; fragmentación del movimiento asociativo de la discapacidad por patologías; cultura de sumisión, asistencialista y caritativa; etc.

Las propuestas disidentes han sido la creación de una comunidad virtual que no ha pedido subvenciones y que no tiene jerarquías; un modelo o paradigma de la diversidad; la desinstitucionalización y el desarrollo de una cultura de vida independiente para desarrollar políticas públicas de los cuidados no patriarcales ni capacitistas; aproximación a las distintas realidades de diversidad

funcional discriminadas por sus necesidades e idiosincrasias; el desarrollo de una cultura de los derechos humanos (Convención Internacional sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad, ONU, 2006).

De esos cuerpos con diversidad funcional, de esos cuerpos diversos pasamos a esos otros cuerpos, que son los mismos, pero que se quieren declarar disidentes. Quieren actuar directamente para manifestarse en contra de lo establecido y vivir des-biologizados. Cuerpos que se auto-reconstruyen desde lo simbólico para re-apropiarse de ellos mismos, de sus existencias y de lo que pueden re-significar. Cuerpos que se desarrollan desde nuevas culturas, culturas de resistencia.

## CULTURA DE RESISTENCIA

Viviendo en un mundo como en el que vivimos, occidental, capitalista y neoliberal, parece imposible construir una cultura disidente que proponga resistencias a lo hegemónico y establecido.

Transgredir las políticas públicas de los cuidados tradicionales, asistencialistas, paternalistas, patriarcales y capacitistas, parece algo impensable. Dichas políticas se sustentan en dos grandes pilares: la institucionalización y la incapacitación jurídica.

Aun así, se podría interpretar el Movimiento (mundial) de Vida Independiente como una muestra explícita de cultura de resistencia ante lo más estrictamente normativo y oficialmente establecido. En España, la comunidad virtual llamada Foro de Vida Independiente y Diversidad (FVID) ha sido, desde 2009, un excelente ejemplo de lo que es una cultura de resistencia. El impulso inicial realizado por esta comunidad virtual para que se desarrollen políticas públicas desde el enfoque de vida independiente es innegable. Hemos hecho historia y, por inercia, las grandes asociaciones de personas con discapacidad han decidido sumarse

a la defensa de la vida independiente, aunque la realidad es que el punto de partida de unos y otros es bien distinto. En el caso concreto de las asociaciones creadas desde la comunidad virtual son los únicos espacios que en ningún momento han gestionado ni han solicitado subvenciones para institucionalizar a personas con diversidad funcional con necesidades de apoyos humanos generalizados y permanentes.

Tal y como bien explica el Comité sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad (2017), en su «Observación general núm. 5, sobre el derecho a vivir de forma independiente y a ser incluido en la comunidad», las personas con necesidades de apoyos humanos no queremos vivir de manera institucionalizada. Sin embargo, todavía hoy existen muchos centros residenciales en España (unos son del propio Estado; otros están financiados públicamente, en su totalidad o en parte, por las administraciones públicas, pero gestionados por asociaciones tradicionales de discapacidad, entidades privadas laicas o religiosas, etc.).

Si echamos un vistazo a las estadísticas relacionadas con la Ley 39/2006, de 14 de diciembre, de Promoción de la Autonomía Personal y Atención a las personas en situación de dependencia, el panorama español es desolador en lo que se refiere a las *políticas públicas de los cuidados*. De acuerdo con el Instituto de Mayores y Servicios Sociales (Imsero), a 31 de enero de 2021 existía casi un 11 % de personas que se beneficiaba de los centros residenciales; un 6,18 % de centros de día/noche; un 31,66 % de cuidados familiares informales; y solo un 0,56 % de asistencia personal.

En relación con la *prestación económica para cuidados informales/familiares* es verdaderamente descorazonador, ya que son el propio Estado y las comunidades autónomas los que están perpetuando el modelo tradicional familista, condenando a las mujeres a ser las eternas cuidadoras sin condiciones dignas, ni para ellas ni para las mujeres a las que atienden. Según el Parlamento Europeo (2003), las

mujeres con diversidad funcional son la población mayormente institucionalizada (un 68 %), y en esas instituciones sufren violencia machista y/o de género en un 80 %.

A nivel estatal, el Instituto de la Mujer y para la Igualdad de Oportunidades (IMIO, 2020: 5) nos recuerda la gran población de mujeres que ha estado trabajando durante la covid-19 en establecimientos residenciales para mayores y para personas dependientes (el 84 % del personal contratado):

Porcentajes de participación de mujeres y hombres similares se dan en los establecimientos residenciales para mayores y personas dependientes, donde se encuentran los casos más graves y el mayor número de fallecimientos. Trabajan 334.300 personas, de las que 280.400 son mujeres, que suponen el 84 % del personal contratado.

De todas formas, cabe tener presente que las mujeres, eternas cuidadoras, están al frente de los cuidados en todo momento, y no solo en este supuesto período puntual de pandemia.

Con todo el escenario expuesto parece que la cultura de resistencia apenas exista. Sin embargo, llevamos desde mediados de 2001, cuando nació la comunidad virtual Foro de Vida Independiente, trabajando intensamente, y a todos los niveles, para que el enfoque de vida independiente sea una realidad en España como mejor propuesta de política pública de los cuidados. Hemos visto nacer algunas Oficinas de Vida Independiente (OVI) en nuestro país, pero, desde el posicionamiento de esta comunidad virtual, esto no es suficiente. Urge acabar con la institucionalización y que esos recursos se puedan redistribuir para consolidar las OVI y los Servicios de Asistencia Personal. Existen

muchos seres humanos en este país que necesitan vivir de manera digna y en igualdad de oportunidades.

## CONCLUSIONES

La covid-19 ha supuesto para una inmensa mayoría de personas e instituciones una verdadera atrocidad. Ha habido muchas muertes, gente muy enferma, hospitales colapsados, aislamientos/confinamientos, distancias de seguridad interpersonal, no poder abrazarnos físicamente, etc.

Una gran mayoría de estas personas que han sobrevivido a la pandemia tienen problemas emocionales y psicológicos. La sociedad lo ha vivido como una tragedia individual y colectiva, al mismo tiempo que se ha puesto en evidencia la fragilidad de nuestra sanidad pública universal y de todo el sistema socioeconómico y político del que formamos parte.

En estos momentos críticos, los cuidados han sido interpretados como algo crucial y esencial. A pesar de que hubiese pandemia, los cuidados debían seguir realizándose (aunque no ha existido una buena cobertura de protección). Ello ha sido así, pero se siguen sin valorar suficientemente los cuidados dentro del macrosistema en el que nos encontramos y vivimos/sobrevivimos.

Todo ello ha sido terrible y el aislamiento ha provocado problemas emocionales y psicológicos importantes. Sin embargo, de la pandemia sociopolítica e histórica de la institucionalización y encarcelamiento de las personas con diversidad funcional, sobre todo de quienes tenemos necesidades de apoyos humanos generalizados y permanentes, y a excepción del Movimiento mundial de Vida Independiente, nadie parece que diga nada. Los problemas emocionales y psicológicos que ha acarreado esta institucionalización no han sido analizados y, en consecuencia, seguimos perpetuando el encarcelamiento injustificado «solo por el hecho de ser diferentes».

Hemos visto cifras escalofriantes que atentan directamente contra los derechos humanos de las personas con diversidad funcional con necesidades de apoyos humanos generalizados y permanentes. Hay quienes somos cuerpos diversos y, sobre todo, disidentes, con ganas de luchar abiertamente para reivindicar otro mundo posible, más justo y equitativo. Necesitamos que las políticas públicas de los cuidados se fundamenten en el enfoque de los derechos humanos y en la cultura de vida independiente (verdadera cultura de resistencia a lo hegemónico, opresor, patriarcal y capacitista).

## BIBLIOGRAFÍA

ACDHNU (2020): «COVID-19 y el incremento de la violencia doméstica contra las mujeres», Ginebra: Oficina del Alto Comisionado de Derechos Humanos de Naciones Unidas (ACDHNU). Disponible en [www.ohchr.org](http://www.ohchr.org)

Arnau Ripollés, M<sup>a</sup>. S. (2020): «Una cuestión de cuerpos. Deconstruyendo identidades capacitistas», Utopía. Revista de crítica cultural (monográfico: «Cuerpos diversos»), n.º 06, julio-septiembre, pp. 22-35. Disponible en [www.exitmedia.net](http://www.exitmedia.net)

Cayuela Sánchez, S. y Martínez-Pérez, J. (2018): «El dispositivo de la discapacidad en la España del tardofranquismo (1959-1975): una propuesta de análisis», Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia, 70 (2), julio-diciembre, pp. 1-12. Disponible en [www.asclepio.revistas.csic.es](http://www.asclepio.revistas.csic.es)

IMIO (2020): *La perspectiva de género, esencial en la respuesta a la COVID-19*, Madrid: Instituto de la Mujer y para la Igualdad de Oportunidades (IMIO), Secretaría de Estado de Igualdad y Contra la Violencia de Género. Disponible en [www.inmujeres.gob.es](http://www.inmujeres.gob.es)

Martínez Barreiro, A. (2004): «La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas», *Papers*, 73, pp. 127-152. Disponible en [www.raco.cat](http://www.raco.cat)

Ministerio de Sanidad (2020): *Equidad en Salud y COVID-19. Análisis y propuestas para abordar la vulnerabilidad epidemiológica vinculada a las desigualdades sociales*, Madrid: Ministerio de Sanidad. Disponible en [www.msbs.gob.es](http://www.msbs.gob.es)

Moreno, J. J., Cestona, I. y Camarena, P. (2020): *El impacto emocional de la pandemia por COVID-19. Una guía de consejo psicológico*, Madrid: Programa de Promoción de la Salud

Mental de Madrid + Salud (Ayuntamiento de Madrid). Disponible en [www.madridsalud.es](http://www.madridsalud.es)

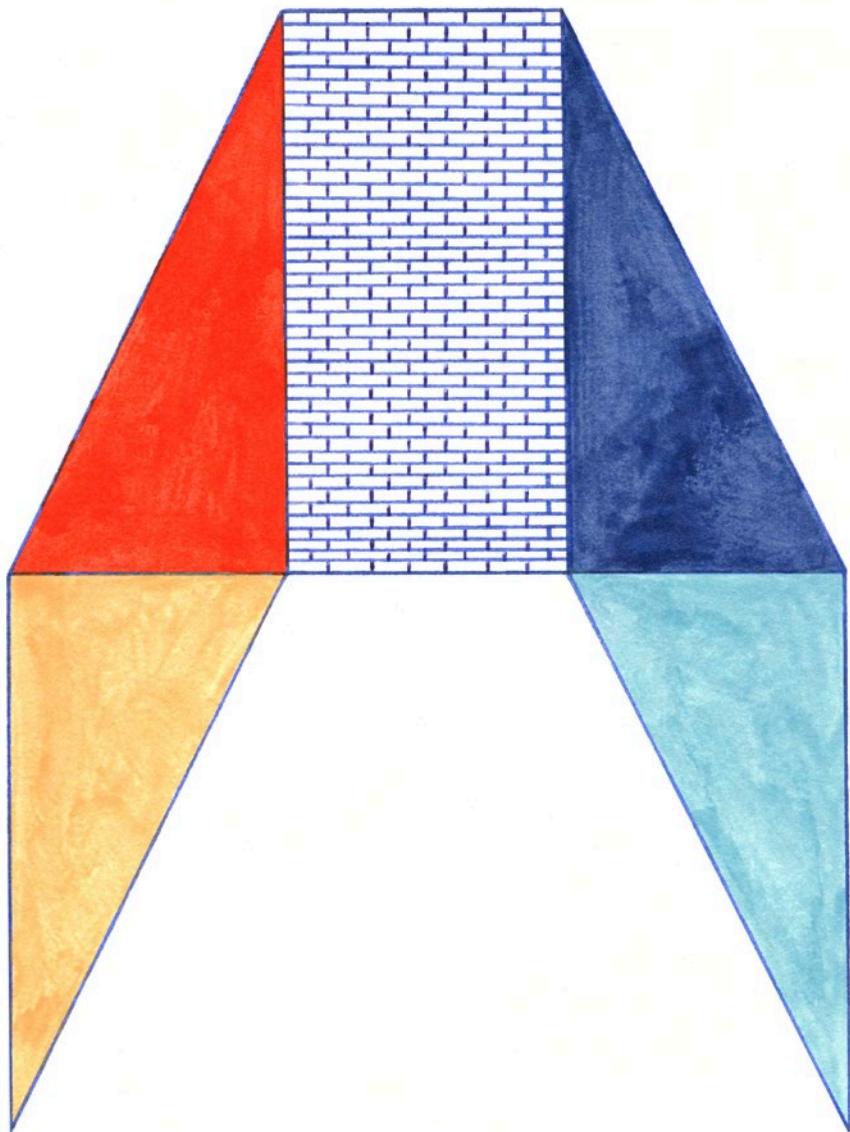
Muyor Rodríguez, J. y Alonso Sánchez, J. Fco. (2018): «Cuerpos disidentes y diversidad funcional: lo sexual como espacio de activación socio-política», *MILLCAYAC. Revista Digital de Ciencias Sociales*, vol. V, n.º 9, pp. 207-226. Disponible en [dialnet.unirioja.es](http://dialnet.unirioja.es)

Parlamento Europeo (2003): Informe sobre la situación de las mujeres de los grupos minoritarios en la Unión Europea (2003/2109(INI)). Disponible en [www.europarl.europa.eu](http://www.europarl.europa.eu)

Romañach Cabrero, J. y Lobato Galindo, M. (2007): «Diversidad funcional. Nuevo término para la lucha por la dignidad de la diversidad del ser humano», en L. Álvarez Pousa y otros (coord.) (2007): *Comunicación y discapacidades. Actas del Foro Internacional*, Galicia: Observatorio Gallego de

Medios, Colegio Profesional de Periodistas de Galicia, pp. 321-330. Disponible en [www.dialnet.unirioja.es](http://www.dialnet.unirioja.es)

Vilà i Mancebo, A. (coord.) (1994): *Crónica de una lucha por la igualdad. Apuntes para la historia del movimiento asociativo de las personas con discapacidad física y sensorial en Cataluña*, Barcelona: Fundació Institut Guttmann, colección Blocs 6.



Permitido el paso  
a toda persona  
ajena a esta obra

\* \* \*

343

Una más una  
entrevista a  
Santiago  
Cirugeda

Se espera a que el relato  
que acune la acción  
esté ya construido.  
Esta espera es ineficaz.

En una de las paredes de la casa de Santiago Cirugeda (Recetas Urbanas)<sup>1</sup> cuelga una denuncia de la policía. El motivo: más de cien personas de todas las edades, barba-coa incluida, se habían reunido en un solar para construir juntas un espacio de convivencia. ¿Puede considerarse la edificación en estos términos? ¿Está permitido? ¿Es legal?

El trabajo de Recetas Urbanas se centra en el diseño y ejecución de proyectos arquitectónicos participativos, comunitarios y sostenibles que, además de hacer un llamamiento a la ciudadanía, contrastan con las construcciones especulativas vinculadas a las sucesivas burbujas inmobiliarias. Para ello, estudian minuciosamente la legislación vigente y buscan las indefiniciones y los vacíos para realizar proyectos que en muchos casos son efímeros o, como ellos mismos denominan, *alegales*.

A medio camino entre el arte y la arquitectura, Santiago Cirugeda lleva más de veinte años planteando nuevas reglas del juego para poner de manifiesto y conseguir que la sociedad lidere la toma de decisiones y sea partícipe de las soluciones a sus demandas. Un muy buen ejemplo de cómo pueden abrirse nuevas vías para la incidencia política desde el arte y la cultura, pero también de cómo hacer efectivos los derechos de los ciudadanos.

**UNA MÁS UNA:** ¿Cómo llegas a trabajar de esta manera? ¿Qué es lo que implica como artista?

**SANTIAGO CIRUGEDA:** Me preocupa y mueve la premura, la emergencia. Por eso me inquieta mucho el tiempo que se dedica a la narrativa, a crear un relato para un proyecto, cuando en ese tiempo ya deberían haber ocurrido siete cosas y ya deberían haberse activado varias acciones en terreno. Ojalá hubiera, en este mundo del arte-intervención, algún indicador del tiempo, porque cuando surge una necesidad hay que resolverla en el menor tiempo posible. A veces la legalidad no está a favor, pero eso no importa frente a los derechos culturales, educativos o sociales. Sin embargo, se suele poner por delante la entrada de dinero, la legalidad, los permisos... Se espera a que el relato que acune la acción esté ya construido. Esta espera es ineficaz y para mí siempre ha sido más necesario colaborar, ponernos a trabajar en colectivo con una comunidad, que esperar a la liturgia.

Llevamos trabajando desde 1998 con esta filosofía, así que ya podrían quitarnos la etiqueta de *artistas de la crisis*. Con la pandemia y esta época covid ha quedado demostrado que ciertas emergencias estaban ahí desde hace años y que no se han abordado por esperar a que se construya ese relato. No quiero decir que no haya una metodología detrás de nuestro trabajo, que la hay —y la prueba es que nuestros proyectos funcionan—, sino avisar sobre estas dos velocidades: la velocidad de los artistas, de las comunidades y de las necesidades y la velocidad de las administraciones.

Si esa emergencia ocurre hoy, hay que comenzar mañana mismo; sin muchas certezas, pero hay que comenzar. No es necesario tener tantas certezas, a veces es suficiente con tener la energía, las habilidades, la gente para hacerlo, e ir construyendo el relato sobre la práctica.

**U+U:** Es cierto que, en muchas ocasiones, los tiempos de quien escribe el relato no confluyen o no tienen nada que ver con los de quien lo ejecuta. A veces es necesario más *hacer* y menos ensimismarnos en la narrativa. En vuestro caso, por ejemplo, lleváis veinte años activando unos mecanismos que en este contexto covid/poscovid vuelven a estar en auge: escuchar las necesidades de las comunidades, involucrarlas desde el minuto uno en el diseño de los proyectos, desarrollar metodologías para que se produzca una apropiación de los procesos, etc. O el trabajo desde la formación, la educación y lo relacional, pero con un vínculo afectivo siempre muy presente.

**SC:** Apostamos por aquellos proyectos que más les cuestan a las administraciones públicas para visibilizar esos huecos, los vacíos a los que no llegan. En muchos casos la idea viene de la iniciativa ciudadana cuando se han agotado las vías institucionales. Intentamos aplicar una manera diferente de hacer las cosas en comunidad y, finalmente, la institución se queda sorprendida del alcance de los recursos y de la inversión a pesar de las incertidumbres, de las negativas y del no creer que este tipo de proyectos sean posibles.

Por otro lado, es algo residual, pues este hacer no les conviene a los grandes poderes económicos que tienen el control sobre la producción. El mayor problema de este mundo es el desequilibrio, no solo referido a lo económico, sino también a posicionamientos políticos que no están permitiendo a la gente ejercer sus derechos, actuar y ser protagonista de su territorio.

¿Cómo lo hacemos nosotros? El primer paso y la clave es crear una masa crítica y trabajar conjuntamente para llevar las ideas a la práctica, a la realidad, y que en ese

proceso haya una vinculación tal que consiga que parte de esa masa se haga responsable y dé continuidad al proyecto. En cuanto a la incidencia de estas prácticas en las políticas públicas, la base de nuestras recetas está en darles la vuelta a los pliegos técnicos de los proyectos a los que nos presentamos, ya sean de la administración o de fundaciones privadas, para poder no solo incorporar sino sobre todo poner de relieve que, incorporando cláusulas sociales, se puede hacer frente a la diversidad de realidades del territorio en el que se va a realizar el proyecto.

Como sabemos, ciertos concursos impiden que la gente joven, con menos currículum y recursos, o simplemente con otras maneras de trabajar, pueda presentarse. Solo acceden las grandes entidades y se quedan fuera un sinfín de propuestas innovadoras e integradoras.

Es importante recordar que incorporar indicadores o exigencias, sea cual sea su naturaleza —pero sobre todo si es de índole social—, hace que el proyecto se acerque a esa diversidad y a esa realidad para las que se va a realizar. Cuando hablamos de proyectos públicos, estos deberían de por sí incorporarlos; no tendría que ser algo que el licitante suma, sino una exigencia pública. Siempre hay una vía para añadir estas cláusulas: si no es en las especificaciones técnicas, puede ser a través del equipo que configurará el proyecto.<sup>2</sup>

**U+U:** Estas fórmulas ya existen, es decir, están en las normativas, en la legislación, etc. Podrían interpretarse y aplicarse, pero no es muy común que ocurra, y finalmente sois vosotros mismos quienes aportáis esas soluciones a la administración, asumiendo todo el riesgo.

**SC:** Para eso está el arte, para arriesgar. Por eso es una no-disciplina. Solo como artista sientes que puedes

lanzarte y presentar propuestas arriesgadas, extravagantes, surreales, absurdas, pero técnicamente muy elaboradas. Eso es lo fascinante del arte, que no tiene un reglamento, no tiene trabas y puedes imaginar sin límites. Usemos esa falta de control, que es lo que nos salva, para inventar, para hacer y hacer de otras formas.

Una de las preguntas clave es cómo legitimar todo aquello que genera el arte y que no cumple con la legalidad, que no está reglamentado. Y, en este sentido, cómo podrían incorporarse estos aprendizajes y prácticas a la norma y a las políticas públicas para que sean válidos.

Otra de las herramientas que utilizamos es la denuncia. Denunciamos a aquellas administraciones públicas que, tras invertir en determinadas propuestas culturales y artísticas, las dejan morir, las vacían de contenidos y las despojan de la función para la que fueron concebidas. Es decir, cuando hay un bien público que ha perdido su función social original y el ciudadano conoce que, por ley, los ayuntamientos están obligados a mantener en uso y movimiento el patrimonio construido, hay que reivindicarlo. Y la denuncia es una herramienta eficaz, junto con las cláusulas sociales, pequeñas pistas que dejamos a los servidores públicos para legitimar nuestra práctica.

Esa legitimización también se consigue cuando entidades de gestión privadas como grandes fundaciones y museos nacionales o reconocidos en el circuito apoyan, avalan y reconocen propuestas de intervención social, porque están poniendo un foco positivo sobre ellas.

**U+U:** Son caminos lentos y, seguramente, poco a poco las propias administraciones públicas también irán incorporando y realizando cambios en su hacer. No es tan común repensar las prácticas gubernamentales de forma continua, pero es importante señalar que ciertos esfuerzos solo parten de la ciudadanía y de los y las artistas, no de las

instituciones gubernamentales, como debería ser. Quizás la pandemia y esta nueva crisis en la que estamos inmersos consigan que se dé importancia a estas cuestiones que el sector cultural lleva reivindicando desde hace años.

**SC:** Uno de los aspectos de esta era covid/poscovid/nueva normalidad es que no nos hemos podido relacionar, y esto es lo que más ha afectado a los colectivos sociales, asociaciones y luchas, que se han desintegrado por esa falta de contacto, de comunicación y escucha, de afectos... Hay que recuperar esa cercanía y el contacto, porque es una realidad que afecta a este tipo de redes y no podemos permitir que se pierdan.

La pérdida de libertades es obvia por la pandemia y hay que recuperarlas con fuerza y unidos, configurando una red de conocimiento y presión.

**U+U:** Durante el confinamiento asistimos al surgimiento de determinados movimientos ciudadanos de apoyo mutuo como Frena la Curva, bancos de alimentos y de ayuda y cuidados, etc., que mostraron que las personas sí tienen ese ímpetu o voluntad de unirse y ayudarse. Lo ideal sería que los poderes públicos formalizaran todo esto, que entendieran que el tejido social ayuda a construir ciudad. Aun así, no está todo perdido. También habéis hecho proyectos con personas de la administración que han sido sensibles y han entendido vuestros proyectos.

**SC:** Cuando rompes las normas pero toda la comunidad está contigo es muy difícil que el gobierno diga algo. Pesa mucho más que el trabajo haya sido colaborativo. Esto también es fundamental para saber hasta dónde se puede

llegar en un proyecto público. Por supuesto, resulta difícil meter esa parte sensible y afectiva, pero es muy importante que exista. Aquí es donde hay que saber diferenciar entre recomendaciones y normas, que es con lo que nosotros jugamos.<sup>3</sup> Por ejemplo, visamos proyectos de ejecución que incluyen «unidades de fachada que se levantan por x personas con paella incluida y cervecita fresquita». Suena a broma, pero necesitamos asegurar y legalizar esa afectividad entre los y las trabajadoras voluntarias.

Para nosotros, los momentos de aprendizaje colectivo, de escucha, de reconocerse y pensar juntos son tan fundamentales como asegurarse de que todos lleven casco dentro de la obra. En definitiva, hay que conocer las normas para saber tus límites.

**U+U:** Decías que, como arquitecto, mirabas y te ubicabas más en el arte porque te daba más libertad. Pero el mundo del arte está también muy tecnocratizado y muchas veces sujeto al mercantilismo, a tendencias, a dónde se ha de exponer, qué tipo de arte hay que hacer en cada momento, etc.

**SC:** El arte, para mí, sí que tiene esas libertades y representa mejor la libertad de creación; pero, obviamente, también tiene sus corsés. Esa dicotomía siempre va a estar presente. Lo que uno debe tener claro y no perder de vista es que hay recovecos que puedes utilizar a tu favor.

**U+U:** ¿Por qué no hay muchas más experiencias como Recetas Urbanas?

SC: Hay muchos miedos en y a la profesión, a los seguros y a la seguridad de las personas. Y, es verdad, todo lo que ocurra en una obra al final es mi responsabilidad.

Llevamos mucho tiempo peleando por que se reconozca y democratice la construcción inclusiva, que haya una legitimación con los colegios de arquitectos, formación en la universidad, etc. También es importante la existencia de otras entidades, como las fundaciones privadas, que proponen convocatorias para proyectos que no encajan en las subvenciones públicas. Es frustrante ver cómo las convocatorias públicas no se actualizan ni adaptan.

Me gusta citar una frase que leí en la exposición *Cocido y crudo* en el Museo Reina Sofía<sup>4</sup> y que resume bien todos estos puntos: «El arte tiene que recordar que las instituciones jamás tendrán la capacidad de asumir la diferencia humana».

1. Desde 2003, el estudio Recetas Urbanas ([www.recetasurbanas.net](http://www.recetasurbanas.net)) desarrolla proyectos de subversión en distintos ámbitos de la realidad urbana, desde ocupaciones sistemáticas de espacios públicos con contenedores hasta la construcción de prótesis en fachadas, patios, cubiertas e, incluso, solares.
2. Véase el documental de Recetas Urbanas titulado *Permitido el paso* (2019) sobre el centro sociocomunitario Cañada Real Galiana.
3. Véase *La pérgola de Ramón* (2014), de Rebel Architecture, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=51iWS1rVleM>
4. <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/cocido-crudo>

# Posdata

La elaboración de esta obra ha sido un camino maravilloso, aunque no exento de desilusiones y tristezas. Desilusiones porque, una vez más, esperábamos que a los discursos que desde la esfera política abogaban por la importancia de la cultura en cuanto a su dimensión económica y su contribución al PIB (cosa nada desdeñable, por supuesto) se sumara un compromiso real con el sector, avanzando y adoptando medidas en cuestiones como el Estatuto del Trabajo Cultural, la declaración de la cultura como bien esencial, el apoyo a la cultura comunitaria, el reconocimiento de los derechos culturales y la indispensable democracia cultural; o, incluso, que se produjeran cambios en el discurso sobre el valor de la cultura para incidir en su poder social, educativo, sanador, emocional, afectivo, cohesivo, inclusivo, igualitario, sostenible, etc.

Hace ya algún tiempo apareció el lema «La cultura no es un lujo»; hoy percibimos que no solo no es un lujo, sino que es un bien de primera necesidad, ya que puede ayudarnos a pensar el mundo que habitamos. Las políticas culturales deben dar respuesta a los cambios que se producen en la sociedad, y el arte puede desplegar esa imaginación ilimitada de nuevas formas. Pero no podemos olvidar que, detrás de los que a diario crean y trabajan en el ámbito de la cultura, se esconde una gran fragilidad y desprotección.

Las cartas están encima de la mesa. ¿Qué hace falta para que se recojan las demandas del sector de la cultura? ¿Qué más necesitamos para cambiar unas formas de hacer que se han mostrado insostenibles? Escucha y voluntad para poder trasladarlas y traducirlas, cada uno desde su lugar, a las acciones individuales y colectivas. Bastaría con modificar las condiciones particulares e ir incorporándolas a las políticas públicas.

Por supuesto, ha habido declaraciones institucionales, no solo en España y en las diferentes comunidades autónomas, sino también a nivel internacional; pero, lamentablemente, se han quedado en meras menciones sin apenas recorrido. Por ejemplo, la inclusión de la afirmación «Se considera a la cultura, a todos los efectos, bien básico y de primera necesidad» en la Ley 10/2007 de la lectura, del libro y de las bibliotecas<sup>1</sup> pasó totalmente desapercibida y no ha tenido ningún impacto real. Por su parte, a mediados de 2020 el Senado<sup>2</sup> instó al Consejo de Ministros a revisar la normativa y fiscalidad del sector artístico y cultural. Sin embargo, el temor a que esta declaración —como el resto de las declaraciones<sup>3</sup> y afirmaciones que avalan el impacto positivo del arte y la cultura en la salud,<sup>4</sup> como reconoce la propia OMS,<sup>5</sup> en la educación,<sup>6</sup> en la calidad de vida y en el desarrollo social<sup>7</sup>— no provocara verdaderos avances en la protección de la cultura se ha ido constatando como una realidad con el pasar de los meses.

Sin embargo, el cambio sí ha sido más visible y esperanzador en la sociedad civil y en el propio sector (que no dejan de ser lo mismo). Y, más que un cambio, lo que se está viviendo es una reafirmación de lo que ya se sabía y defendía: la indispensable e intrínseca contribución social de la cultura. En esta publicación hemos podido leer, en palabras de algunas de las protagonistas, esta reafirmación y cómo se puede transferir a la práctica cultural. A todas las protagonistas de este cambio, muchas gracias.

Por otro lado, como comentábamos al principio, durante el proceso de creación de este libro ha habido profundas

tristezas... Tristeza por habernos despedido de nuestra querida Sole Arnau. Activista, disidente y feminista incansable, pero, sobre todo, una persona generosa y especial, con una sonrisa envidiable, que creía firmemente en la cultura, en la cultura para y de la paz, para y de la igualdad, para y de la independencia. Sole, ¡lamentamos tanto que no hayas podido verlo terminado!

Pero también ha habido y habrá maravillas como resultado de esta publicación, ¡estamos seguras! Alguien, o más bien *muchos álguienes*: estudiantes, políticas, filósofos, empresarias, técnicos de comunicación, periodistas, asesores, diplomáticas, directoras y programadoras, artistas y creadoras, gestores, profesores, concejales, financiadores, juristas, legisladores y esperamos que un largo etcétera, la leerá y tal vez se quede con algunas ideas, con algunas inquietudes que le hagan modificar su práctica y su discurso.

Y así, poco a poco, con la aportación de muchos y con la presión desde la ciudadanía, estaremos más cerca de ese cambio de modelo en el que la evidente relación entre la cultura y la vida no deba justificarse con publicaciones como esta.

## Una más una

1. La enunciación «Se considera a la cultura, a todos los efectos, bien básico y de primera necesidad» apareció en el *Boletín Oficial del Estado* del 12 de octubre de 2021 dentro de la Ley 14/2021 que modifica el Real Decreto-ley 17/2020 donde se modifica, además, la Ley 10/2007 de la lectura, del libro y de las bibliotecas añadiéndola en el apartado 5 de su artículo 1.
2. Declaración institucional publicada en el *Boletín Oficial de las Cortes Generales, Senado*, n.º 87, p. 8, del 28 de septiembre de 2020.
3. Véase «La Carta de Roma 2020. El derecho a participar libre y plenamente en la vida cultural es vital para nuestras ciudades y comunidades», documento elaborado por la Comisión de Cultura de la CGLU en mayo de 2020.
4. Así lo demuestran iniciativas como Live Music Now o Breathing Spaces; o la creación de fundaciones artísticas dependientes de hospitales y centros de investigación, como el Johns Hopkins Center for Music & Medicine. En España tenemos también algunos ejemplos: el proyecto Cultura en Vena, que incorpora a músicos residentes en hospitales, está arrojando resultados como la reducción del tiempo de hospitalización de los pacientes; o el proyecto Receta Cultura, desarrollado en Valencia, a través del cual se recetan, desde atención primaria, visitas gratuitas y grupales a seis museos de la ciudad de Valencia para personas que sufren soledad no deseada o inactividad física.
5. Por ejemplo, véase D. Fancourt y S. Finn, *What is the evidence on the role of the arts in improving health and well-being? A scoping review* (Organización Mundial de la Salud, 2019).
6. La OCDE ya constata la necesidad de trabajar la competencia del pensamiento creativo, que será incorporada en el informe PISA en 2022.
7. Martha C. Nussbaum analizó estos aspectos en su libro *Sin fines de lucro: por qué la democracia necesita de las humanidades* (Buenos Aires/Madrid, Katz, 2010).

# Biografías

## FUNDACIÓN DANIEL Y NINA CARASSO

Creada en 2010, la Fundación Daniel y Nina Carasso es una fundación familiar afiliada a la Fondation de France que materializa su compromiso en dos grandes áreas: la Alimentación Sostenible, para acceder de forma universal a una alimentación sana y respetuosa con las personas y los ecosistemas, y el Arte Ciudadano, con el que se trabaja para desarrollar el espíritu crítico y reforzar la cohesión social.

## GEMMA CARBÓ

Directora del Museu de la Vida Rural-Fundació Carulla, presidenta de ConArte Internacional y doctora en Educación por la Universidad de Girona, es especialista en derecho de la cultura y gestora cultural con una amplia experiencia en el análisis y diseño de políticas, programas y proyectos de gestión del patrimonio cultural, desarrollo territorial, cooperación para el desarrollo y educación intercultural, así como en diversidad cultural y en comunicación.

## RAQUEL RIVERA

Doctora en Derecho de la Cultura UNED/UC3M, es docente, investigadora, gestora cultural e intérprete musical. Promotora y directora del Festival de Arte Sonoro Español (FASE), miembro fundador y árbitro de la Corte Iberoamericana de Mediación y Arbitraje para las Industrias Culturales, Arte y Patrimonio (CIAMIC), secretaria de redacción de *Cuadernos de Derecho de la Cultura* y miembro del consejo científico de la editorial La Cultivada, actualmente es directora gerente de la Fundación Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (Fundación ORCAM).

**MARIÁN CAO**

Doctora en Bellas Artes y máster en Intervención Psicoterapéutica, es profesora titular de la Facultad de Educación y coordinadora del Máster en Arteterapia y Educación Artística para la Inclusión Social de la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente es vicepresidenta del European Consortium of Arts Therapies Education (ECArTE), el consorcio europeo que aglutina las 34 universidades europeas en las que se estudian las terapias artísticas.

**CARLOS ALMELA**

Licenciado en Ciencia Política y Gestión Pública (Sciences Po Paris), en Filosofía (Paris I Panthéon-Sorbonne) y en Administración y Dirección de Empresas, con especialización en gestión cultural (ESCP Europe), desde 2013 trabaja en la intersección del arte, la educación y la innovación social, en particular en el marco de la Fundación Daniel y Nina Carasso, donde ha sido responsable del programa Arte Ciudadano.

**ÀNGEL MESTRES**

Coordinador académico del Máster en Gestión de Empresas e Instituciones Culturales y del Posgrado en Diseño de Proyectos Culturales, ambos en la Universidad de Barcelona, también es profesor del Área de Gestión Cultural de la Universidad de Córdoba (Argentina). Compagina esta actividad académica con su labor como director de la empresa de gestión cultural Trànsit Projectes.

**JORDI BALTÀ**

Consultor e investigador en Trànsit Projectes, donde trabaja especialmente sobre políticas culturales locales, cultura y desarrollo sostenible, y relaciones culturales internacionales. Experto de la Comisión de Cultura de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos (CGLU) y de la Convención de la Unesco sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales, es profesor asociado del Grado en Relaciones Internacionales de Blanquerna-Universitat Ramon Llull y profesor colaborador del Máster en Gestión Cultural de la Universitat Oberta de Catalunya y la Universitat de Girona.

**MARÍA CAMINO BARCENILLA**

Licenciada en Humanidades, doctora en Filosofía y Letras por la Universidad de Navarra, máster en Gestión Cultural: Música, Teatro y Danza de la Universidad Complutense de Madrid y funcionaria del Gobierno de Navarra, en la actualidad es jefa de la Sección de Recursos y Desarrollo Estratégico de la Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de Viana y forma parte de la Comisión de Mecenazgo.

**LUIS GIMENO**

Especialista en medicina familiar y comunitaria en el Centro de Salud de San Pablo y doctor en Medicina (Salud Pública), es profesor de la Universidad de Zaragoza, miembro del PACAP Aragón (Programa de Actividades Comunitarias de Atención Primaria) y coordinador del Grupo de Inequidades en Salud-Salud Internacional de la Sociedad Española de Medicina Familiar y Comunitaria.

**ROBERTO GÓMEZ DE LA IGLESIA**

Economista y gestor cultural, especializado en *marketing* de proximidad, comunicación y patrocinio, y máster en Dirección de Empresas (Otalora/MCC-Universidad Autónoma de Madrid), actualmente es consultor y director de C2+i, Cultura, Comunicación e Innovación y de la plataforma Conexiones Improbables.

**CARLOS MATAIX**

Profesor del Departamento de Ingeniería Industrial de la Universidad Politécnica de Madrid y director del Centro de Innovación en Tecnología para el Desarrollo (itd-UPM), es cofundador de la ONG Ingenieros sin Fronteras (ONGAWA) y responsable de la Unidad de Planificación y Apoyo a la Calidad de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID).

**MARTA GARCÍA MIRANDA**

Licenciada en Periodismo y MBA de Empresas e Instituciones Culturales por la Universidad Complutense de Madrid, es periodista cultural en la Cadena SER y directora del programa *La hora extra*.

**ENCARNACIÓN ROCA**

Catedrática de Derecho Civil, ha sido magistrada en la Sala de lo Civil del Tribunal Supremo entre 2005 y 2014, y magistrada del Tribunal Constitucional, del que fue vicepresidenta hasta 2021.

**TERE BADÍA**

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona y máster en Sociedad de la Información y el Conocimiento por la Universitat Oberta de Catalunya, es profesora de Ética de la Comunicación en la Escuela Universitaria IDEP de Barcelona. Fue directora de Hangar, centro de producción e investigación artística en Barcelona, y actualmente es secretaria general de Culture Action Europe.

**RAÚL ABELEDO**

Director académico del Observatorio Cultural de la Universitat de València, es especialista en planificación estratégica del desarrollo, sostenibilidad ambiental y gestión cultural. Como miembro de Econcult ha dirigido numerosos proyectos europeos InterregMED y Horizon2020 orientados a la internacionalización de las organizaciones culturales, la innovación tecnoproductiva de base cultural o las sociedades en transición.

**PAU RAUSELL**

Profesor titular del Departamento de Economía Aplicada de la Universitat de València, fundador y director del Área de Investigación en Economía de la Cultura (Econcult) e investigador líder en diferentes proyectos europeos relacionados con el papel de la cultural y la creatividad en los procesos de desarrollo territorial (MESOC, DESIGNSCAPES), ha desarrollado estrategias de planificación cultural para distintos territorios y espacios. Publica con regularidad artículos académicos y de divulgación sobre políticas culturales.

## ROCÍO NOGALES

Licenciada en Ciencias de la Información por la Universidad de Sevilla y máster en Gestión Cultural por la Universidad Carnegie Mellon (EE. UU.), en Historia del Arte por la Universidad de Pittsburg (EE. UU.) y en Administración y Gestión de Empresas por la Universidad de Lieja (Bélgica), dirige la red internacional de investigación EMES, pionera en el estudio de la economía social y solidaria (ESS). Forma parte del grupo de trabajo para la ESS de la ONU (UNTSSE).

## EDUARDO MAURA

Profesor de Estética de la Universidad Complutense de Madrid, ha sido diputado por Bizkaia (2015-2019), portavoz de Cultura de Podemos en el Congreso de los Diputados, miembro de la Subcomisión para la Elaboración de un Estatuto del Artista y ponente parlamentario en la última reforma de la Ley de Propiedad Intelectual (2019).

## GALAXXIA

Plataforma de jóvenes trabajadores del sector cultural orientada a compartir recursos y aprendizajes en torno a la creación contemporánea que pone en práctica éticas de cooperación, y no de competición, y fomenta el diálogo para generar una coordinación profesional crítica y situada (en sus diversos territorios y en un tiempo compartido). Se posiciona en la heterogeneidad del sector cultural contemporáneo desde una perspectiva crítica, las subjetividades feministas y el posinternet.

## Iris Sofía Hernández

Politóloga especializada en políticas públicas, es mediadora, gestora cultural y cofundadora y miembro del equipo motor de Galaxxia junto con Ana CSC, Francesca Alessandro e Irene Sempere.

## FILMIN

Filmin es una plataforma de cine *online* creada en España que se lanzó en 2008 con el apoyo inicial de las principales distribuidoras de cine independiente españolas. Tras unos primeros años de pruebas, en los que no existían ofertas legales consolidadas en España, la página web se relanzó en junio de 2010. Desde entonces, el catálogo se incrementa día a día y ya cuenta con más de 10.000 títulos, entre los que hay películas (mayoritariamente independientes), series, cortos y audiovisual experimental.

## Jaume Ripoll

Cofundador y director editorial de Filmin y vicepresidente de EUROVOD (la primera asociación europea encargada de distribuir cine *online*), ha participado como jurado en los festivales de Berlín, In-Edit, Cinergia y Sitges, entre otros. Es director del Máster de Distribución Online de la Universitat Oberta de Catalunya desde el año 2013.

## ALMUDENA ÁVALOS

Periodista de cultura y gastronomía, colabora en algunos de los principales medios de comunicación españoles, como *El País Semanal*, *SModa* o *ICON*. Lleva una sección semanal sobre gastronomía («Oído cocina») en el diario *El País* y escribe como experta en el Madrid cultural en *bytheway.com*, además de en la sección de viajes de *The Washington Post*. También fue editora de cultura en los primeros años de la publicación *SModa* y directora de difusión en Naves Matadero-Centro Internacional de Artes Vivas (Madrid).

## HAMACA MEDIA&amp;VIDEO ART

Asociación sin ánimo de lucro cuyo objetivo es preservar, difundir y distribuir en el ámbito estatal e internacional el vídeo realizado en el contexto español, así como generar un flujo económico para la producción de las y los artistas. El nombre Hamaca responde al tipo de sistema operativo con el que pretende funcionar: ser una red horizontal unida por varios puntos. La creación del archivo en 2007 permitió recopilar en diferentes formatos las principales obras en vídeo desde los años setenta hasta la actualidad. En estos momentos cuenta con un catálogo de más de 1.000 títulos de los principales artistas del medio que se actualiza bianualmente a través de la selección de un jurado formado por profesionales expertos del vídeo y de las artes visuales.

## Eli Lloveras

Responsable de distribución de Hamaca, formó parte de YP, donde desarrolló proyectos vinculados a la producción, gestión, investigación y formación en el ámbito de la cultura. Inició Hamaca en 2005, desde donde ha impulsado proyectos como Vídeo a la Gran Pantalla o la primera antología de vídeo en el contexto español (*Apología/Antología*). Ha colaborado con el Museo Reina Sofía, el MACBA, la Sorbona de París o el Arsenal de Berlín.

## Belén Soto

Responsable de actividades públicas en Hamaca, forma parte del colectivo DU-DA. Fue miembro del equipo gestor de Hangar y de Galaxxia, así como investigadora y mediadora para entidades como la PAAC o Medialab Prado, y ha presentado proyectos en lugares como *b-e-c-o-m-i-n-g* (Bienal de Arquitectura de Venecia 2018), Sonar+D o en el I Congreso de Ontologías Feministas.

## SUSANA GÓMEZ

Licenciada en Humanidades por la Universidad Carlos III de Madrid y máster en Gestión Cultural por la misma institución en 2003, actualmente es directora de Estrategia de la Fundación Banco Santander.

## ISABELLE LE GALO

Matemática y filósofa, es directora para España de la Fundación Daniel y Nina Carasso. Comenzó su carrera profesional como experta en relaciones públicas, comunicación y RSE en el campo de la medicina y posteriormente en varios sectores a través de la agencia Le Galo & Partners. Confiando en el valor de la RSE dedicó tiempo a las relaciones exteriores y a las estrategias de recaudación de fondos para Menudos Corazones, la fundación española para niños con enfermedades del corazón. En 2021 fue nombrada una de las mujeres más influyentes en España en el ámbito del tercer sector e impacto social.

## SONIA MULERO

Directora de la Fundación Banco Sabadell, cuenta con años de experiencia en la gestión de entidades sin ánimo de lucro y en emprendimiento tecnológico. Fue directora de la Fundación Inlea (RSC de Inlea Corporation, vinculada a Cisco Systems) y adjunta a gerencia en CIDOB. Es miembro del patronato de Escola Eina, del consejo de la Fundación Photographic Social Vision, del consejo de Hemav Foundation, del consejo de Fundaciones por la Ciencia (FECYT), del Venture Board de Ashoka y del comité de Celera, así como mentora y miembro del comité PIC en Fundación Catalunya Cultura.

## JESÚS CARRILLO

Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Murcia, máster en Estudios Históricos por el Instituto Warburg de la Universidad de Londres y doctor en Historia por la Universidad de Cambridge (King's College), ha sido investigador invitado en la Huntington Library de Los Ángeles, la Universidad de Brown en Rhode Island y el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid. Profesor titular del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, desde julio de 2008 hasta diciembre de 2014 dirigió el Departamento de Programas Culturales del Museo Reina Sofía y en 2015-2016 fue director general de Actividades Culturales del Ayuntamiento de Madrid.

## MABEL TAPIA

Investigadora y comisaria de arte contemporáneo, ha trabajado como directora de proyecto de L'Internationale, una confederación de siete instituciones de arte moderno y contemporáneo. Es miembro de la Red Conceptualismos del Sur, de la que fue su coordinadora entre 2016 y 2017. En Francia ha codirigido el programa de posgrado en investigación artística DSRA, Documento y arte contemporáneo (ÉESI-Esna Bourges) y fue directora del VIII Encuentro de Museos de Europa e Iberoamérica durante ARCOmadrid 2019. Actualmente es subdirectora artística del Museo Reina Sofía de Madrid.

## JOSÉ LUIS PÉREZ PONT

Licenciado en Derecho y doctor en Bellas Artes, es director gerente del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana y director del Centre del Carme Cultura Contemporània. Ha ejercido como crítico de arte, comisario independiente y abogado. Cofundador y codirector de MAKMA, revista de artes visuales y cultura contemporánea (2012-2016), presidió

la Associació Valenciana de Crítics d'Art (AVCA) de 2009 a 2015; entre 2011 y 2013 fue presidente del Consejo de Críticos y Comisarios de Artes Visuales de España; y entre 2011 y 2015 fue miembro de la Comisión Asesora de Arte y Comunicación Visual del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert de la Diputación de Alicante. Ha desarrollado numerosos proyectos de edición y comisariado desde un enfoque de análisis y prospección social.

## CRISTINA ALONSO

Codirectora del Teatre L'Artesà y directora del Festival Sâlmon. Desde la apertura en 2011 del centro de creación de danza Graner hasta julio de 2018, fue su responsable artística. Con anterioridad fue cofundadora y codirectora artística de la plataforma de creación independiente AREAtangent de Barcelona. Ha cocomisariado varios ciclos en diferentes plataformas y estructuras de relevancia del país, como Dansa ARA en la Fundació Catalunya La Pedrera, Sección Irregular, Lanzar el Cuerpo en la Batalla del Mercado de las Flores y FF80 Festival Temporada Alta (Girona).

## ALFREDO PUENTE

Licenciado en Historia del Arte, forma parte del Área Curatorial de la Fundación Cerezales Antonino y Cinia. Ha sido integrante de diferentes equipos de investigación (MECAD\_Media Art Center and Design, MediaLabMadrid y Laboratorio987\_MUSAC) y ha impartido conferencias y clases en distintas universidades y centros de arte como el MACBA, la Universidad Complutense de Madrid, Alhóndiga Bilbao, Medialab Prado, Laboral Centro de Arte y Creación Industrial o la UNED.

## MARCOS GARCÍA

Licenciado en Bellas Artes, comisario de arte y exposiciones, ha sido director de Medialab Prado desde 2014 hasta 2021. Entre 2006 y 2014 fue responsable del programa cultural de Medialab Prado junto con Laura Fernández, en el cual desarrollaron el programa de mediación cultural y el proyecto Interactivos? Ha participado en foros nacionales e internacionales sobre cultura digital, medialabs, innovación ciudadana y cultura libre.

## JOSÉ MARÍA LASSALLE

Profesor de Filosofía del Derecho de la Universidad Pontificia Comillas y director del Foro de Humanismo Tecnológico de ESADE, combina la docencia y la investigación con la consultoría cultural y el análisis político en varios medios de comunicación. Es patrono de la Biblioteca Nacional y en 2011 fue nombrado secretario de Estado de Cultura y, en 2016, de Agenda Digital.

## MANUELA VILLA

Licenciada en Sociología por la London School of Economics, máster en Periodismo por la Universidad Autónoma/El País y máster de investigación en Curatorial/Knowledge por Goldsmiths University of London, ha sido codirectora de La Noche en Blanco de Madrid, creadora del proyecto independiente Ladinamo y periodista *freelance* de cultura. En 2008 pasa a formar parte del equipo de Matadero Madrid como responsable de programación y, en 2017, como coordinadora del Centro de Residencias Artísticas del centro. En 2020 es nombrada asesora del Ministerio de Cultura y actualmente es diputada por el PSOE en la Asamblea de la Comunidad de Madrid, donde es miembro de la Comisión de Cultura.

## PILAR ALMANSA

Licenciada en Dirección de Escena y Dramaturgia por la RESAD y en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid; máster en Prácticas Avanzadas de Teatro en la Central School of Speech and Drama (Londres) y especializada en Teatro Comunitario en el Hackney Community College (Londres), en la actualidad imparte clases en Nave 73 y es la coordinadora académica de su Máster en Dirección Escénica.

## TRANSDUCTORES

Plataforma interdisciplinar que realiza proyectos de investigación y mediación con tres ejes principales de interés: las pedagogías colectivas, las prácticas artísticas colaborativas y los modos de intervención en la esfera pública. Desde 2007 han desarrollado procesos de trabajo con grupos, entidades y redes diversas con los que han diseñado y organizado proyectos pedagógicos (seminarios, talleres, mediaciones a largo plazo, despliegues en espacio público, etc.), comisariado exposiciones (Centro José Guerrero, AcVic, Sala América, Museo de Antioquía, etc.) y generado investigaciones de diferente escala (textos, publicaciones, materiales pedagógicos, estudios de caso, etc.).

## Javier Rodrigo

Coordinador de Transductores, ha desarrollado programas de proximidad, cultura comunitaria y mediación en diversos países de Latinoamérica y en centros de arte y cultura de Barcelona como Interficies, L'Ordit, La Trama o BornLab. También ha colaborado en publicaciones como *Gestión comunitaria de la cultura en Barcelona: valores, retos y propuestas* (La Hidra) o *Reforzamos las artes comunitarias* (Artibarri). Actualmente forma parte de la Oficina Técnica del Teatro Arnau.

## EL CUBO VERDE

Red informal que aglutina iniciativas de arte vinculadas a entornos rurales. Su principal objetivo es promover el encuentro y el intercambio de conocimientos entre las diversas *experiencias* de estos espacios de creación: residencias de artistas, exposiciones, proyectos de agroecología, etc., donde se cuestionan y promueven maneras alternativas de pertenecer al hábitat a través de las prácticas artísticas.

## David García Ferreiro

Máster en Cine Documental por LENS Escuela de Artes Visuales y graduado en Ingeniería Forestal por la Universidad de Extremadura, está involucrado en la gestión del desarrollo rural a través del arte. Trabaja a través del vídeo o la fotografía con procesos de creación colectiva y de concienciación con el entorno rural desde Imago Bubo · Rural Colectivo (miembro de la red El Cubo Verde).

## REACC

La Red de Espacios y Agentes de Cultura Comunitaria es una asamblea abierta de diálogo y apoyo entre profesionales de las artes y la cultura comunitaria formada por más de 145 agentes, colectivos y organizaciones de todo el Estado español.

## Eva Barbero

Periodista y fundadora de La Puerta Azul, asociación y espacio abierto a la colaboración y a la participación ciudadana en el barrio de Puerta del Ángel (Madrid), forma parte de la REACC.

## Pamela Pilawa

Actriz, *clown* y arteducadora, forma parte de la REACC. Durante el confinamiento emprendió su propio proyecto actoral de Payasa Pa Viajera, una propuesta artística que

impulsa espectáculos interactivos, educativos y a la vez divertidos sobre diferentes tradiciones gastronómicas.

## CRISTINA SÁEZ

Máster en Gestión Cultural: Música, Teatro y Danza por la Universidad Complutense de Madrid, ha trabajado en la Compañía Nacional de Danza, el Carnegie Hall, el Teatro Olympia de Valencia y la Escuela de Música Creativa, sobre todo en el ámbito de la comunicación, el *marketing* y la captación de fondos. Actualmente es coordinadora de programas de Arte Ciudadano en la Fundación Daniel y Nina Carasso, donde se encarga de diseñar e implementar programas de financiación en el ámbito de la mediación y la democracia cultural, así como de acompañar a las entidades y proyectos financiados.

## SOLEDAD ARNAU

Doctora en Filosofía con la tesis *Estudios críticos de y desde la diversidad funcional* e investigadora del Departamento de Filosofía Moral y Política de la UNED, ha sido directora del proyecto piloto de Vida Independiente y Promoción de la Participación Social de Madrid.

## SANTIAGO CIRUGEDA

Arquitecto y socio fundador de la oficina Recetas Urbanas e impulsor de la red Arquitecturas Colectivas, su labor ha sido reconocida con premios como Ojo Crítico, Iniciararte, el International Fellowship del RIBA, la medalla FAD, el Global Award for Sustainable Architecture o el Premio Artista Comprometido 2020 de la Fundación Daniel y Nina Carasso. Su trabajo se caracteriza por una experimentación permanente que se sirve de la ciudad como laboratorio y como espacio para la resolución de conflictos, tal y como ocurre en la construcción del centro sociocomunitario Cañada Real (Madrid).

## UNA MÁS UNA

Entidad que lleva trabajando desde 2011 en la gestión y producción cultural desde una perspectiva crítica y ética, siendo conscientes de que la cultura engloba muchas otras dimensiones además de la artística. Ha trabajado en proyectos como ArgentinaPlataformaARCO, el Programa de Arte Ciudadano de la Fundación Daniel y Nina Carasso, ARCO Gallery Walks de la Fundación ARCO, el festival de teatro Surge Madrid o el de música Festimad, y ha colaborado con entidades como Matadero Madrid, CA2M, MNCARS, British Council o la Asociación Internacional de Comisarios de Arte Contemporáneo, entre otras. Forma parte del grupo de trabajo sobre cultura y desarrollo sostenible de la Red Española para el Desarrollo Sostenible.

### Irene Aláez

Licenciada en Derecho, con formación específica en gestión de fundaciones y organizaciones artísticas y culturales, y diploma de Estudios Avanzados en Derecho de la Cultura. Ha trabajado en entidades como Fundación Caixa Catalunya en la coordinación del Museo Casa Milá «La Pedrera», en la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior o en la Dirección de Relaciones Culturales y Científicas de la AECID como responsable del Área de Artes Visuales, entre otras. Paralelamente a su labor en Una más una, imparte clases sobre cooperación cultural e internacionalización de la cultura en la Universidad Carlos III, la Universidad de Barcelona, la Universidad de Valencia, la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, la Universidad de Salamanca, la Universidad Francisco de Vitoria o la Universitat Internacional de Catalunya.

### Belén Gil

Licenciada en Historia del Arte, máster en Evaluación y Gestión Cultural y en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual, ha colaborado con diferentes

instituciones e iniciativas culturales en la organización de festivales (Festival de Vídeo Arte de Gijón), ferias de arte contemporáneo (art/salamanca) y exposiciones (Dirección de Relaciones Culturales y Científicas de la AECID). Actualmente, compagina su labor profesional en Una más una con la de docente invitada en diferentes estudios de posgrado y grados universitarios, y como experta evaluadora para la Agencia Ejecutiva en el Ámbito Educativo, Audiovisual y Cultural (EACEA) de la Comisión Europea, agencia responsable de los programas europeos en el campo cultural.

### Macarena Pérez Torrescusa

Licenciada en Humanidades y MBA en Empresas e Industrias Culturales por la Universidad Complutense de Madrid, su experiencia profesional comienza con su colaboración con la Fundación de Mujeres Gitanas Romí. Posteriormente, pasó a formar parte del equipo de la Central de Diseño en la organización y coordinación de la Bienal Iberoamericana de Diseño, y más tarde se trasladó a Ciudad de México, donde fue coordinadora del Área de Género del Centro Cultural de España en México y asistente de dirección en el mismo centro. Desde 2018 forma parte de Una más una, trabajo que compagina con colaboraciones en proyectos de carácter independiente y autogestionados.

Esta publicación está editada por la  
Fundación Daniel y Nina Carasso  
[www.fundacioncarasso.org](http://www.fundacioncarasso.org)  
y por Una más una:  
[www.unamasuna.com](http://www.unamasuna.com)



Esta publicación se ha editado bajo una licencia  
Creative Commons.  
Se permite el uso no comercial de la obra original  
y la generación de obras derivadas mientras se  
adscriban a la misma licencia.

DIRECCIÓN Y COORDINACIÓN EDITORIAL  
Una más una: Irene Aláez, Belén Gil  
y Macarena Pérez

DIRECCIÓN FUNDACIÓN DANIEL  
Y NINA CARASSO  
Isabelle Le Galo

COORDINACIÓN FUNDACIÓN DANIEL  
Y NINA CARASSO  
Carlos Almela, Cristina Crisol,  
Pepa Octavio de Toledo

COMITÉ DE ORIENTACIÓN Y  
SEGUIMIENTO ARTE CIUDADANO  
Cristina Alonso, Tere Badía, Gemma  
Carbó, Jesús Carrillo, Carlos Mataix  
y Manuela Villa

#### TEXTOS

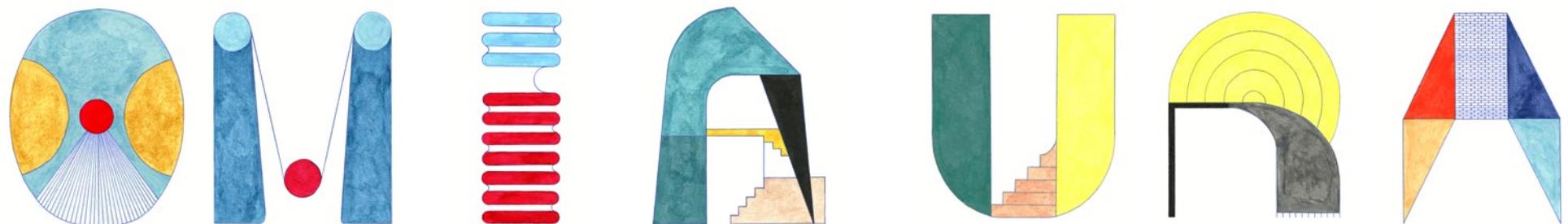
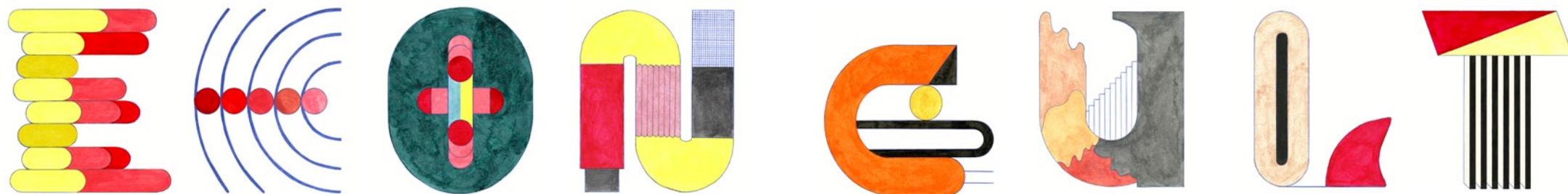
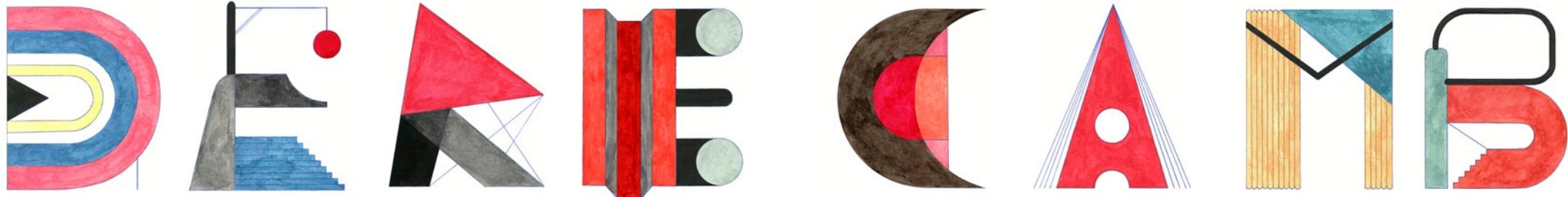
Raúl Abeledo, Irene Aláez, Pilar  
Almansa, Carlos Almela, Cristina  
Alonso, Soledad Arnau, Almudena  
Ávalos, Tere Badía, Jordi Baltà, Eva  
Barbero, María Camino Barcenilla,  
Marián Cao, Gemma Carbó, Jesús  
Carrillo, Santiago Cirugeda, El Cubo  
Verde, Marcos García, Marta García  
Miranda, Belén Gil, Luis Gimeno,  
Susana Gómez, Roberto Gómez de la  
Iglesia, Iris Sofía Hernández, José María  
Lassalle, Isabelle Le Galo, Eli Lloveras,  
Carlos Mataix, Eduardo Maura, Ángel  
Mestres, Sonia Mulero, Rocío Nogales,  
Macarena Pérez, José Luis Pérez Pont,  
Pamela Pilawa, Alfredo Puente, Pau  
Rausell, Jaume Ripoll, Raquel Rivera,  
Encarnación Roca, Javier Rodrigo,  
Cristina Sáez, Belén Soto, Mabel Tapia  
y Manuela Villa

CORRECCIÓN DE TEXTOS  
Pía Paraja García

DISEÑO  
Tres Tipos Gráficos

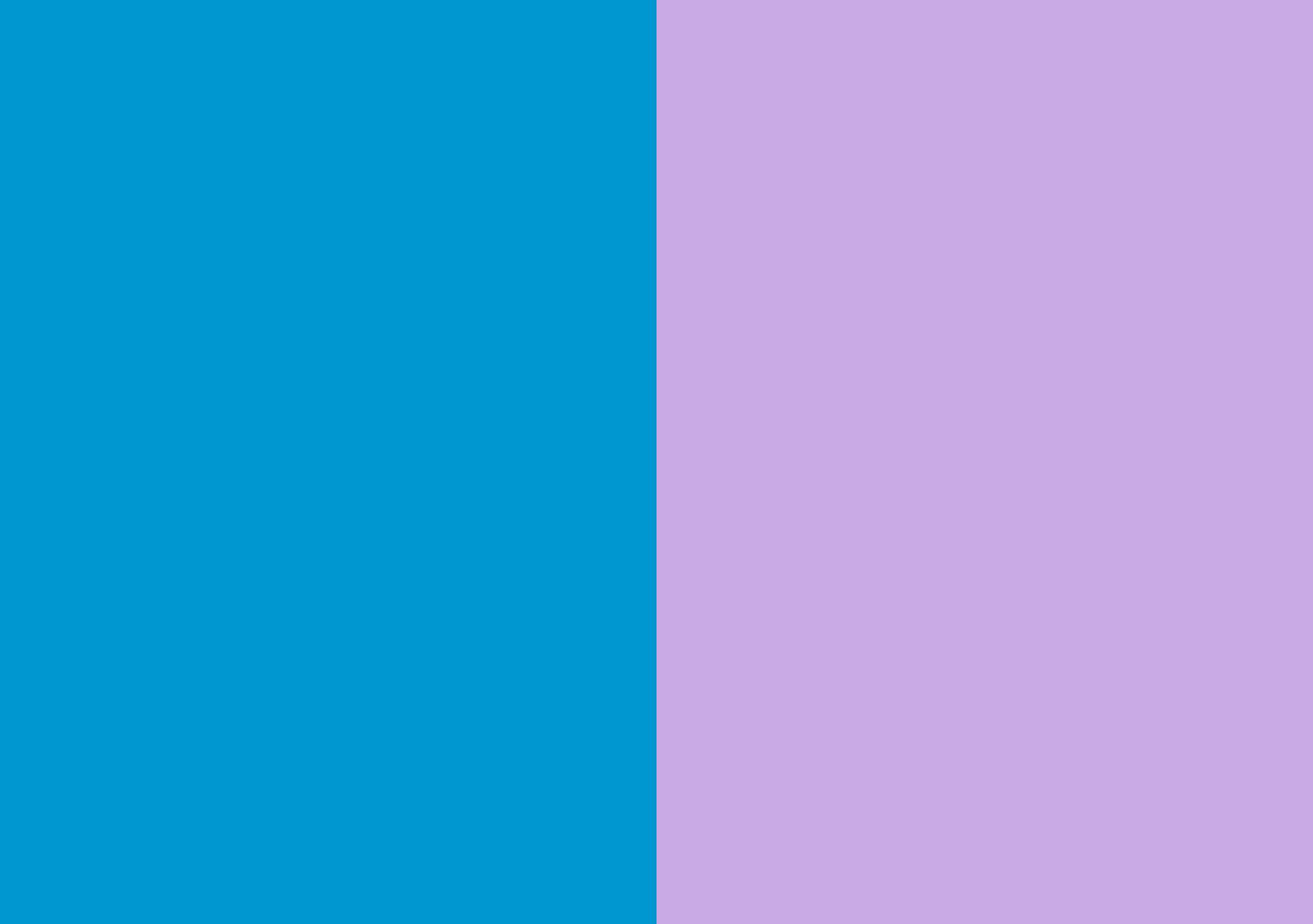
ILUSTRACIONES  
Solange Abaziou

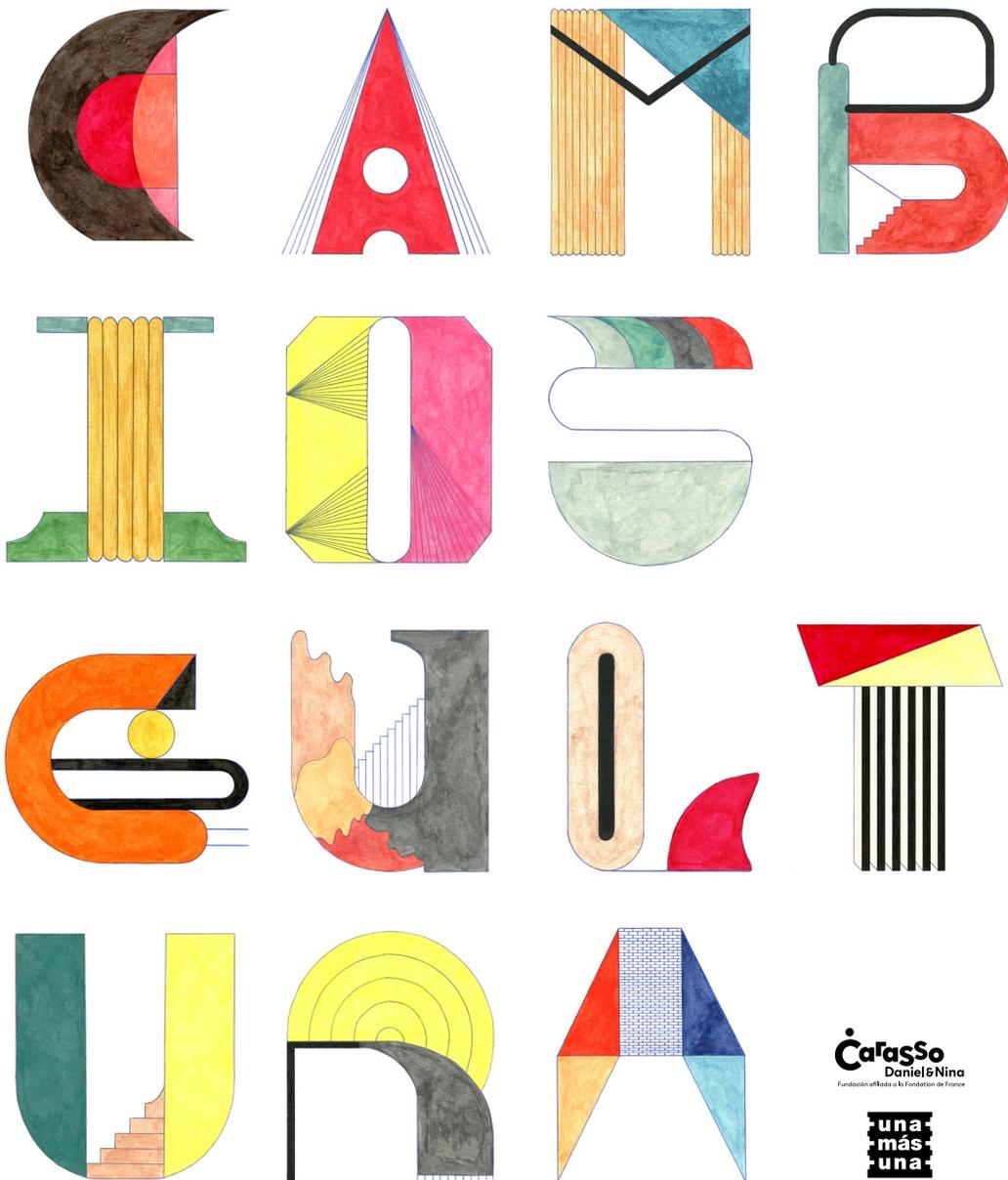
IMPRESIÓN  
Imprenta Kadmos



*Cultura para la vida.*  
*Estudio crítico y plural sobre lo cultural*  
se terminó de imprimir en diciembre de 2022  
en Imprenta Kadmos en Salamanca.







**Carasso**  
Daniel & Nina  
Fundación alMada en la Fundación de France

**una  
más  
una**

Gemma Carbó, Raquel Rivera, Carlos Almela/Marián Cao, Àngel Mestre y Jordi Baltà, María Camino Barcenilla, Luis Gimeno, Roberto Gómez de la Iglesia y Carlos Mataix, Marta García Miranda/Encarnación Roca, Tere Badía, Raül Abeledo y Pau Rausell, Rocío Nogales, Eduardo Maura, Iris Sofía Hernández (Galaxxia), Almudena Ávalos/Jaume Ripoll, Eli Lloveras y Belén Soto (Hamaca), Susana Gómez, Isabelle Le Galo y Sonia Mulero, Jesús Carrillo, Mabel Tapia, José Luis Pérez Pont, Cristina Alonso, Alfredo Puente, Marcos García, José María Lassalle, Manuela Villa, Pilar Almansa, Javier Rodrigo (Transductores), David García Ferreiro (El Cubo Verde), Cristina Sáez/Eva Barbero y Pamela Pilawa (REACC), Soledad Arnau, Una más una/Santiago Cirugeda