

MERCARTES

MERCADO DE LAS ARTES ESCÉNICAS

VALLADOLID - 5, 6 Y 7 DE NOVIEMBRE DE 2014

**Análisis institucional
y financiero del
sector de las artes
escénicas:
claves, ejes y bases para un
futuro sostenible**

DR. JUAN ARTURO RUBIO

Análisis institucional y financiero del sector de las artes escénicas: claves, ejes y bases para un futuro sostenible

DR. JUAN ARTURO RUBIO

DEPARTAMENTO DE ARTES. FACULTAD DE LAS ARTES Y LAS LETRAS
UNIVERSIDAD ANTONIO DE NEBRIJA

Introducción: enfoque y sentido del informe

Este informe tiene por objeto servir de instrumento para el debate al conjunto del campo escénico español. Por lo tanto, no pretende ser un informe descriptivo sin más de datos del sector, sino que trata de ofrecer un conjunto de claves y ejes discursivos que permitan analizar el pasado y el presente con miras a un escenario futuro cada vez más complejo. Aunque hay ciertas formas académicas en su presentación, el informe no está redactado para la comunidad académica sino para que sea entendido y debatido por el sector escénico español. No obstante, es muy probable que una buena parte del contenido del informe y, sobre todo, del *feed-back* que se obtenga de este documento sea objeto de una posterior publicación en alguna revista académica nacional o internacional.

La narrativa del impacto: el protagonista es el espectador (en descenso) y el ciudadano

Uno de los factores clave para entender aquellos procesos que denominamos de la postmodernidad es el cambio que se ha producido en el valor que la sociedad otorga a las instituciones. Este es un fenómeno que se da en todos los órdenes de la actividad humana y que tiene una significación especial en campos como la educación y las artes y la cultura¹. En este sentido, podemos establecer una analogía con el campo educativo. La narrativa del impacto pone el acento en los resultados de aprendizaje del alumno (ya sea en formación inicial, media o superior), en sus habilidades y competencias, y no en la actividad del docente. Así, la medida de lo que acontecía en el aula de la universidad, por ejemplo, ha pasado de los créditos medidos de la enseñanza del profesor a los créditos valorados en la actividad del alumno (ECTS²). Este ejemplo nos permite establecer analogías con el valor de las instituciones de las artes en general y de las artes escénicas en particular.

¹ La aparición en los años ochenta del siglo XX de la nueva gestión pública (*New Public Management*) supuso un cambio en las formas de gobernanza del conjunto de las administraciones públicas. La cultura de la evaluación de las políticas públicas y de sus instituciones puso el acento en la rendición de cuentas (*Accountability*) y en tratar de medir el impacto de los servicios públicos. Ello ha afectado al conjunto de las instituciones artísticas y culturales.

² *European Credit Transfer and Accumulation System*.

Si el acento ahora se pone no tanto en lo que la institución hace (los docentes en la universidad; los gestores, los políticos y los artistas en el campo escénico) sino en el impacto de sus acciones, o dicho de otra manera, en el efecto que la actividad consigue en los beneficiarios de dicha actividad artística. En este sentido, las instituciones artísticas, históricas o no tan históricas, han pasado de tener una legitimidad social a priori, basada en lo histórico y humanístico, a tener que validar su “valor público” en virtud del valor social, a través de su capacidad para generar experiencias de calidad en los ciudadanos. Parece, por tanto, que el factor legitimador de las instituciones culturales ya no es solo a priori, sino que tiene que ser refrendado a posteriori por los beneficiarios de la actividad. ¿Esto qué significa para las organizaciones e instituciones del campo escénico español? En palabras llanas, que todos los actores o *stakeholders* concitados tienen que ordenarse frente a esta narrativa postmoderna, aunque en España los políticos todavía no formulen políticas culturales que tengan en cuenta el factor de impacto.

Pongo ejemplos para que se entienda esto, dadas las limitaciones y enfoque de este informe: ¿en qué reside el valor público/cultural de la Orquesta y Coro Nacionales de España? Sustituyan la ONE por el resto de las Unidades de Producción del INAEM y de otras de carácter autonómico o municipal. Podemos obtener los datos de asistencia a sus actividades, pero ello nada dice de su valor público y social. Poco más sabemos del espectador de dichas instituciones y del que no es espectador y valora positivamente que haya un apoyo público (en forma de financiación). En España, esta narrativa del impacto de la actividad todavía no ha calado ni en el ámbito político ni en todos los agentes del sector artístico.

Ahora bien, trato de aportar que esa dinámica es bien distinta respecto de la cultura anglosajona. No es solo un discurso académico en inglés que aquí explico, sino que también lo expresan los propios artistas: “*The culture of participation and personal creative expression is growing rapidly, defining a more multi-modal form of engagement that goes beyond simple consumption.*”³ refiere la coreógrafa Shannon Litzenberger. Terminando con la analogía, el alumno de la universidad ha cambiado en pocas décadas, el espectador y el no-espectador de las artes escénicas también. Doy paso de nuevo a la voz del artista:

*“Another reason for prioritizing public engagement at this time might be that the nature of engagement in the arts is shifting. As is evident in many current studies, the ways in which people connect with and engage in the arts is changing. New technologies have significantly democratized cultural engagement, allowing audiences to not only consume, support, and participate, but also to curate, design, and create unique and personalized experiences. This shift presents an extraordinary opportunity for the professional arts sector to assert its role in new and diverse ways as an expert facilitator of creative life. To do this, we must better encourage a meaningful connection between the arts and communities, audiences, funders, patrons, supporters, the public, and stakeholders who share mutual interest and gain value from the artistic content and associated experiences we create.”*⁴

Es evidente que no todos los artistas del campo escénico español piensan así y que entender el cambio de paradigma supone forzar a abandonar contextos y ambientes acomodaticios, como el que ha tenido el campo escénico español, construido a partir de la transición española.

³ Litzenberger, Shannon (2013). *Choreographing our future: strategies for supporting next generation arts practice*. Descargable en: <http://metcalfoundation.com/publications-resources/view/choreographing-our-future/>

⁴ Litzenberger, *op. cit.*

Las artes escénicas desde la teoría del valor cultural

Una herramienta académica muy utilizada en el mundo académico y artístico anglosajón, que es la teoría del valor público, nos permitiría evaluar la importancia y el valor del campo escénico español.⁵ Ésta es por tanto, una propuesta académica que puede servir para valorar el sector escénico en distintas dimensiones y analizar su posición estratégica en la sociedad española, algo que todavía no hemos hecho en España. En la figura siguiente diferenciamos tres tipos de valores: valor intrínseco, valor institucional y valor extrínseco, por un lado. Por otro, asociamos dichos valores a las áreas de actividad y valoramos cuantitativamente la literatura científica ligada a dichas áreas.

Definimos el valor intrínseco como el “núcleo esencial” de la actividad artística. Su recepción en las personas a través de sus experiencias. En España tenemos datos de las prácticas, consumos y hábitos de los españoles desde finales de la década de los setenta del siglo pasado. Podemos, por tanto, obtener una evolución longitudinal más o menos precisa sobre cómo ha evolucionado estadísticamente en el tiempo.⁶ Tenemos estudios desde la teoría del marketing y desde un enfoque sociológico que explican, además de describir con datos, los consumos y hábitos con indicadores educativos, sociales, económicos, entre otros factores. Pero no sabemos nada o casi nada de las experiencias vividas de los espectadores.

Esas experiencias se pueden dividir como experiencias de un espectáculo, pero también pueden ser experiencias ligadas con actividades en la participación más activa del proceso de producción, a través de los encuentros con un autor en diversas modalidades u otras formas de relación social o proyectos comunitarios con el artista. Esto es precisamente algo que nos diferencia con el ámbito anglosajón, donde comienza a haber una literatura científica al respecto, en donde se puede observar qué impacto tiene la experiencia estética en la vida de las personas. En mi opinión, este es el valor principal, pues estamos hablando de la comunicación que se da entre la obra del artista en sus distintas modalidades y la experiencia estética/emocional/cognitiva del ciudadano o espectador.

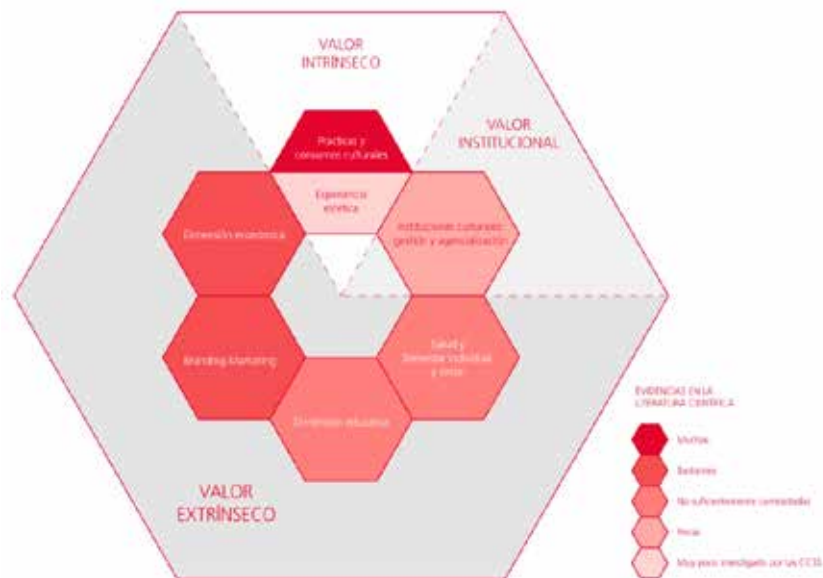
El valor institucional estaría relacionado con el valor intrínseco en la medida en que su valor depende de la percepción de los ciudadanos sobre sus programas y actividades, no tanto en qué hacen sino también en cómo lo hacen y qué sentido tienen en el tiempo actual. También es el valor que le otorgan otros agentes tales como el campo académico (las humanidades y las ciencias sociales) o el propio reconocimiento de los artistas y el campo político.

Por último, el valor instrumental, definido por aquellas externalidades de la actividad artística tales como el valor educativo del arte, su importancia en la contribución de un bienestar individual y social, su dimensión económica y, por último, su vinculación al marketing o la marca de un territorio o de una nación.

⁵ Está basada en diversas aportaciones del campo académico, principalmente en Holden (2006), McCarthy et al. (2004), Brown (2006), Knell and Taylor (2011) y Selwood (2010). En Gran Bretaña existen dos líneas de investigación que tratan de analizar el valor cultural con cierta solvencia académica: una de ellas es la que gira en torno al proyecto del *Arts & Humanities Research Council's Cultural Value Project* y la que lidera la Universidad de Warwick, *Warwick Commission on the Future of Cultural Value*.

⁶ El último informe anual (2014) de consumo cultural de la Fundación SGAE incide en el descenso de los indicadores de consumo: “El año 2008 representa para las artes escénicas un punto de inflexión, acaparando una máxima en todos los indicadores e iniciando a partir de ese momento una importante caída. Las artes escénicas han acumulado unas pérdidas en estos últimos cinco años del 30,4% en el número de representaciones, del 34,3% en la asistencia y del 23% en recaudación (un 24,7% menos si comparamos 2013 con el año 2009). Otra reflexión que es imprescindible hacer es que las cifras de recaudación incluyen el IVA, por lo que su subida, en el último tercio de 2012, implica que los ingresos libres de impuestos se han visto sustancialmente reducidos. La diferencia entre los descensos en asistencia y recaudación se explica, en buena medida, por la incidencia de ciertos espectáculos con precio elevado, así como el descenso de la asistencia en eventos gratuitos o de precio muy reducido.”

Figura 1. Valores ligados a las artes escénicas y su valoración cuantitativa con la literatura científica



Fuente: elaboración propia

Este enfoque teórico nos puede dar pistas sobre qué es lo que tenemos que hacer para que las artes escénicas estén mejor valoradas por el conjunto de la ciudadanía y por los distintos sectores de la actividad. Algunos de ellos estratégicos como pueden ser los medios de comunicación social, pues partimos de la premisa de que en España hay una menor consideración al papel del artista en la sociedad a diferencia de otros países europeos del norte (Rubio Arostegui et al., 2014).

¿Qué (no) hemos aprendido en todo ese tiempo (desde la transición)?

Relacionado con el epígrafe anterior, las evidencias de la literatura científica en las ciencias sociales nos aportan distintos enfoques sobre el conocimiento. Pero no solamente me quiero referir a los que miran la actividad artística desde fuera, sino que es mucho más importante preguntarse qué han aprendido los artistas, los gestores culturales públicos y privados, y los dirigentes políticos en todo el periodo democrático español desde la transición. La construcción del sistema de redes de teatros de titularidad pública ha estructurado el mercado nacional de las artes escénicas desde que surge en los noventa del siglo pasado, a iniciativa del Ministerio de Cultura (la Red Nacional de Teatros y Auditorios, en su primera nomenclatura), y posteriormente se suceden otras redes de teatros públicos de titularidad autonómica, siendo pionera la Comunidad de Madrid. Este sistema, que ha ido evolucionando y creciendo en su financiación pública hasta la crisis del 2008, se ha caracterizado por una tendencia hacia la entropía en su dinamismo interno y una desarticulación en muchos casos como consecuencia del recorte público tras la crisis. Me centro, en el caso de la gestión pública, de los espacios escénicos que, en general, no fue capaz en veinte años de:

- Identificar un conjunto de buenas prácticas en la gestión de los espacios escénicos de titularidad local.
- Generar conocimiento desde la práctica, con la colaboración de las consultorías o los académicos.
- Como consecuencia de lo anterior, no se ha llegado a construir un discurso ligado a la innovación en la gestión de los espacios escénicos.
- Mejorar sustancialmente la formación de los programadores, como consecuencia de la injerencia política.

- En definitiva, los espacios escénicos no se han distinguido por su capacidad creativa, entendida como la habilidad por parte de los espacios escénicos por diseñar e implementar actividades con un fuerte impacto experiencial en la ciudadanía.

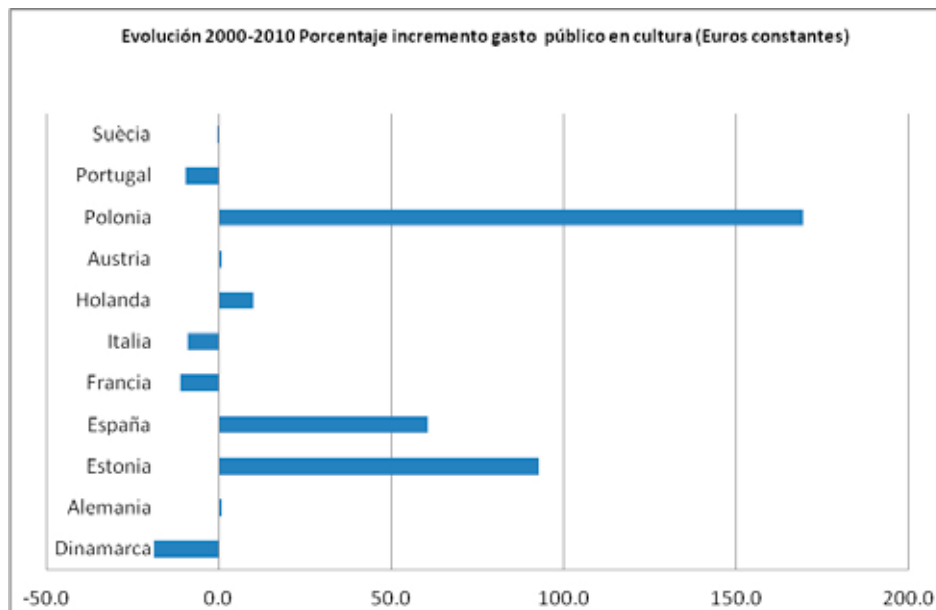
Con estos mimbres siempre fue difícil que el cesto fuera consistente. En cuanto la financiación pública cayó hace unos años, los espacios escénicos dejaron de pagar los cachés de las compañías de programaciones ya planificadas y la oferta vinculada a las redes fue rápidamente cayendo. No había un trabajo bien hecho por parte de los espacios escénicos que pudieran soportar un cambio de escenario financiero. Así, en cuanto se cortó el grifo financiero público, el mercado escénico sufrió una fuerte contracción y un consecuente deterioro de la actividad escénica, perdiendo espectadores tal como muestran los anuarios de Fundación SGAE, por tomar como ejemplo consumos reales y no hábitos y prácticas.

En todo este tiempo, en general, no hay evidencias de que los teatros públicos hayan formulado una política del espacio escénico más allá que la mera programación. Si ha habido espacios escénicos innovadores, no han trascendido suficientemente para ser reconocidos como tales. Es una evidencia de que el mercado interior no está funcionando en estos momentos. Se ha programado en general -pues habrá excepciones-, sin saber qué impactos suponía en la vida cultural de la ciudad. El acento no ha estado en el impacto o beneficio de la actividad escénica, tal como mencionábamos al comienzo de este informe, ignorando desde la gestión pública el valor y el potencial que tiene para la ciudadanía. Pero las tintas no deben recaer solamente en los gestores públicos. En este sentido, el ámbito político ha transgredido el espacio de la gestión pública. El objetivo político, en muchos casos, no ha ido más allá de la evidencia de llenar el aforo de butacas como metáfora del éxito político. Asimismo, las redes y circuitos de teatros autonómicos han estado sesgadas por las dinámicas y las presiones de cada comunidad autónoma: por ejemplo, en la Comunidad de Madrid, las compañías se quejan de la apertura de la red de teatros de la CM para la programación de producciones foráneas, en contraposición con lo que ellos mismos sufren en otros circuitos autonómicos, donde hay una tendencia a la endogamia de los artistas de cada comunidad autónoma.

La financiación pública en las artes escénicas

Desde el inicio, en la democracia las artes escénicas pasaron de un modelo de gestión privada en decadencia y débilmente sostenida en Madrid y Barcelona a un fuerte apoyo por parte del conjunto del sector público. En la transición española comienzan los primeros síntomas de apoyo al sector escénico, pero no es con el primer gobierno socialista hasta que comienza a articularse una política decidida de apoyo al sector a través del Plan Nacional de Teatros y Auditorios de España y un decidido apoyo de fomento a través de las subvenciones (Rubio Arostegui, 2003). A través del plan, se rehabilitó un numeroso conjunto de espacios escénicos que en las provincias habían quedado en desuso y, asimismo, se invirtió en nuevos auditorios y en la construcción de nuevos teatros por parte de la administración local. Ello contribuyó significativamente a un cambio estructural del sector escénico español en muy pocos años. Este impulso de la financiación pública llega prácticamente hasta los inicios del siglo XXI con un marco general financiero muy dependiente del sector público multi-nivel. Todavía en la primera década del siglo XXI, España presentaba los mayores crecimientos en gasto público en cultura en Europa, tal como podemos observar en el gráfico, desligándose de la tendencia negativa de países del sur de Europa (Portugal, Italia), y descartando países que parten de un apoyo público muy bajo y que están en una fase de crecimiento de los recursos público (caso de Polonia y Estonia).

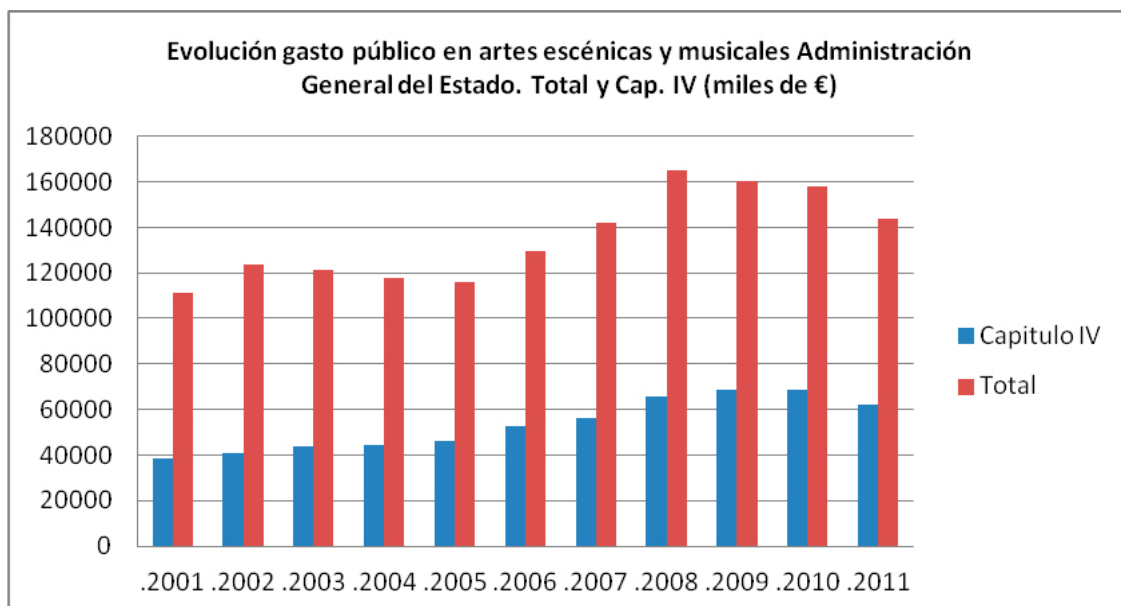
Gráfico 1. Evolución en la primera década del siglo XXI del gasto en cultura en algunos países de Europa



Fuente: Tomado de: Rubio Arostegui et al. (2014).

En este marco de bonanza en la primera década del siglo XXI, las artes escénicas ya muestran de forma generalizada una caída en los presupuestos públicos (también en el gasto liquidado) a partir de los años 2008 y 2009, tal como observamos tanto en la Administración General del Estado como en el conjunto de la administración autonómica.

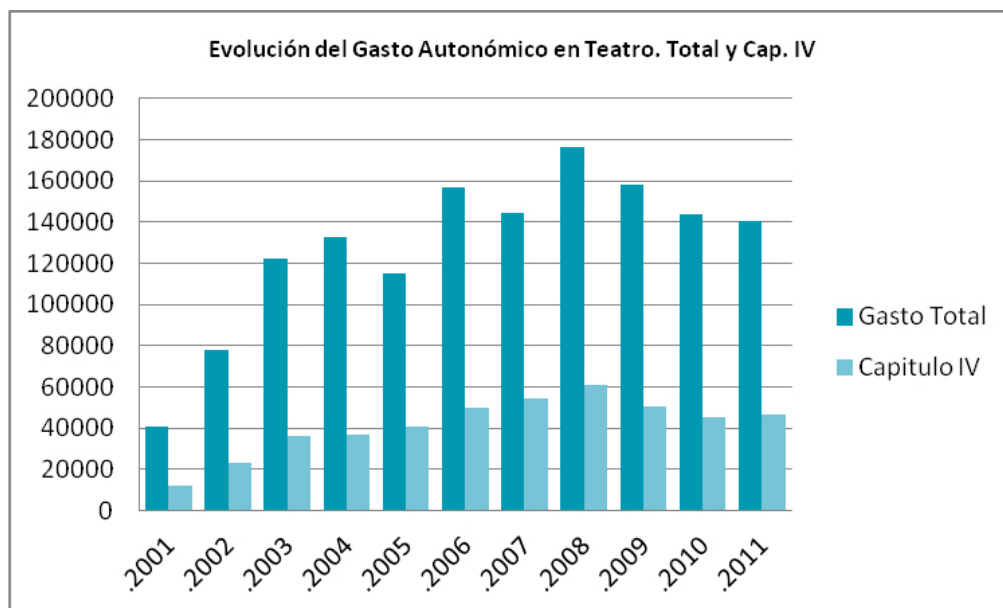
Gráfico 2. Evolución del gasto público (Administración General del Estado) en artes escénicas. Total y Cap. IV



Elaboración propia. Fuente: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Estadística de Financiación y Gasto Público en Cultura. Gasto Liquidado.

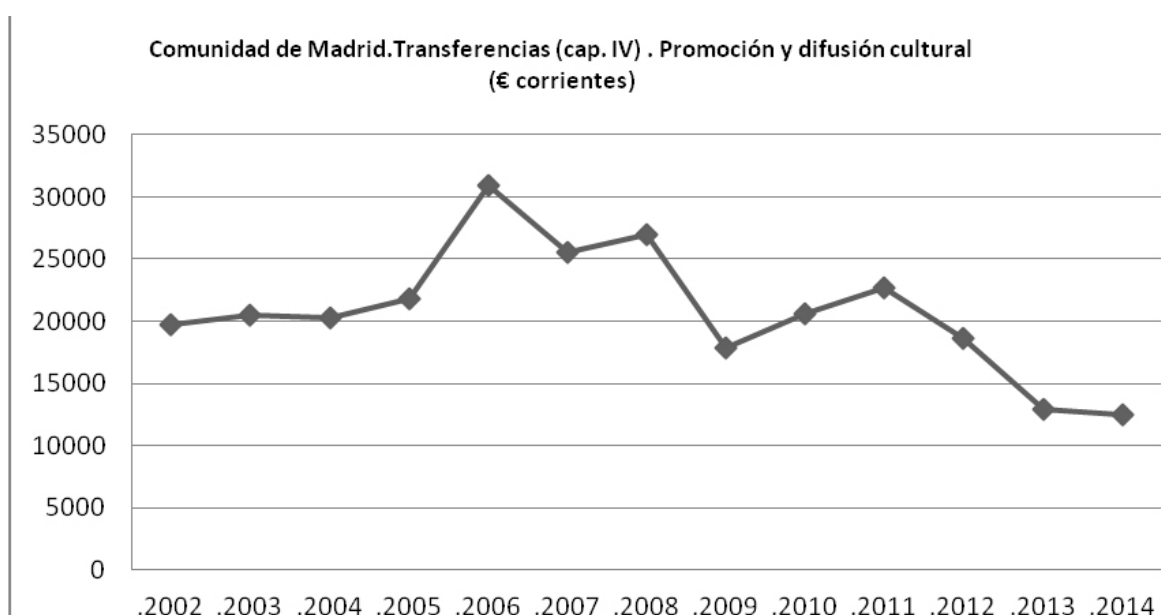
En el caso de las comunidades autónomas, observamos la misma tendencia. Hemos querido poner el acento en el Capítulo IV (Transferencias), que es el que va destinado al conjunto de las organizaciones de las artes escénicas a través de las subvenciones.

Gráfico 3. Evolución del gasto público autonómico en Teatro. Total y Cap. IV



Elaboración propia. Fuente: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Estadística de Financiación y Gasto Público en Cultura. Gasto Liquidado. (Incluye Teatro Musical)

Por cuestiones de espacio, no es posible hacer un análisis más detallado de las comunidades autónomas, pues existen diferencias significativas entre algunas de ellas, sobre todo lo que respecta a la parte de las transferencias (cap. IV). En el campo coreográfico es aún más difícil, pues buena parte del total del capítulo IV es muy dependiente de la Comunidad de Madrid, que es la que sobresale muy por encima del resto de las Comunidades autónomas. Por otro lado, en la base de datos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte no hay datos sobre los años 2012 y 2013 que darían una perspectiva más adecuada con la realidad de la crisis sufrida por el sector, tal como podemos observar en el caso de la Comunidad de Madrid. Los efectos del recorte público a la financiación del conjunto del sector de las artes escénicas son especialmente decrecientes en el periodo 2011-14, que pasa de 26 ME el 2008 a poco más de 12 ME, es decir, hablamos de una reducción a menos de la mitad.



Fuente: Culturabase (2001-2010) –gasto liquidado– y presupuestos de la Comunidad de Madrid (2011-14)

Parece que el periodo de bonanza del conjunto de la administración pública no se atisba en el horizonte, por lo que la financiación privada y el mecenazgo han sido temas recurrentes por los distintos sectores culturales como recurso último para paliar la financiación. En este sentido, el Gobierno no parece que vaya a cumplir su programa electoral con la anunciada ley del mecenazgo, si bien algunas comunidades autónomas han decidido aprobar leyes de mecenazgo específicas para la cultura, como es el caso de Navarra en mayo de este año⁷. Por otro lado, un análisis internacional del mecenazgo que recientemente hemos publicado⁸ pone de relevancia que este no puede sustituir la aportación pública a las artes, incluso en países como Gran Bretaña, donde el mecenazgo representa una buena parte de la financiación total a las artes. Es una regularidad empírica que los recortes públicos no vayan acompañados de subidas en la aportación privada por mecenazgo. Por otro lado, la financiación a través de Internet, el crowdfunding, está tomando más relevancia como nueva herramienta de financiación, si bien no hay datos sobre su influencia en el sector escénico español, algo que también hay que apuntar como uno de los objetivos para investigar a corto plazo.

Por último, una cuestión todavía por resolver es la eficiencia de las subvenciones a las compañías. Aunque la evolución internacional es negativa por el recorte público, hay casos en los que se apuesta de una forma renovada por esta forma de apoyo público, como Australia que comenzará un nuevo programa de subvenciones en 2015⁹. En la convocatoria destacan medidas tales como las subvenciones a seis años, con evaluación a los tres, a organizaciones artísticas, sin que puedan competir en una misma línea de subvenciones, a organizaciones con proyectos de artistas y una mayor ductilidad para las distintas fases de los proyectos artísticos, ajustándose la mecánica administrativa a las particularidades de los proyectos artísticos. En este sentido, algunas instituciones públicas, como el Gobierno Vasco, enfocan con más sensibilidad, en consonancia con el Gobierno Australiano, los proyectos culturales desde el ámbito privado, tal como recientemente ha publicado un informe del Observatorio Vasco de la Cultura en donde se desarrolla por extensión y comprensión el concepto de acompañamiento público al sector privado y no lucrativo de las artes.¹⁰

La ¿eficacia? de las políticas públicas: el caso de los Planes Nacionales de teatro, danza y circo

Los Planes Nacionales de fomento de las artes escénicas, liderados por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte a través del INAEM, contienen un conjunto de medidas de apoyo multidimensional consensuados con los *stakeholders* del sector del Teatro, la Danza y el Circo; en el caso del teatro, formulado en el 2007 y revisado en 2011. Haciendo un somero análisis de la formulación del plan, el conjunto de medidas que se proponen son difícilmente mensurables: no contienen una memoria económica, por lo que es difícil cumplir algunas de las medidas a coste cero; no existen hitos y procedimientos de evaluación con sus correspondientes indicadores cuantitativos y cualitativos; y, por último, no hay una responsabilidad por parte del conjunto del sector en cuanto a quién o quiénes son los responsables de llevar a cabo las diferentes medidas¹¹.

⁷ <http://www.parlamentodenavarra.es/inicio/comunicacion/noticias-y-actualidad.aspx?idnoticia=5594>

⁸ Rubio Arostegui, Juan Arturo, Rius Ulldemolins, Joaquim y Martínez Illa, Santiago. (2014) *El modelo de financiación de las artes y la cultura en el contexto europeo: crisis económica, cambio institucional, gobernanza y valor público de la cultural y la política cultural*. Fundación Alternativas & Fundación SGAE, Madrid.

⁹ <http://www.australiacouncil.gov.au/news/items/news-features/A-new-horizon-for-arts-funding>

¹⁰ http://www.kultura.ejgv.euskadi.net/contenidos/informacion/keb_argit_laguntz_publico_2014/es_def/adjuntos/acompanamiento_publico_empresas_culturales.pdf

¹¹ La propuesta de debate de Mercartes puede servir para también debatir con el sector escénico el grado de cumplimiento de las medidas contenidas en los Planes Nacionales de Teatro, Danza y Circo.

En el Plan Estratégico General 2012-2015 de la Secretaría de Estado de Cultura, se contempla la evaluación de los planes de Teatro y Danza y el impulso al Plan del Circo (pág. 29), si bien hasta la fecha el INAEM no ha publicado documento alguno sobre la evaluación de los planes. En el caso del Plan de la Danza, algunas acciones que se consignan en la Línea estratégica 1 (pág. 23) son:

- Promocionar la aplicación de una fiscalidad reducida a la actividad de la danza, por su condición de servicio cultural de interés general que contribuye al desarrollo personal y comunitario.
- Fomentar el Patrocinio y Mecenazgo como medidas de financiación complementaria de los presupuestos públicos.

Como se evidencia, estas propuestas no han sido cumplidas por el Gobierno actual y tienen un efecto demoleedor para el consumo y la financiación del sector escénico. El incremento del IVA y la ausencia de una ley de mecenazgo son factores que echan por tierra el conjunto del valor del Plan Nacional de Danza vigente.

El efecto devastador del IVA para el consumo de las artes escénicas en tiempos de crisis

Un informe del Gobierno Vasco¹² pone de manifiesto la percepción de los actores del campo escénico español sobre el efecto de la subida del IVA en un periodo de crisis. Según la percepción general, no es la mejor propuesta que se podía haber tomado, tal como también muestran los estudios que se publicaron antes y después de la medida fiscal. El estudio realizado por ICC consultores para FAETEDA¹³ y los anuarios de la Fundación SGAE confirman los efectos devastadores de la medida gubernamental en el consumo. También en dicho informe se utiliza la fórmula: Crisis + IVA = Deba-cle General.

Ahora bien, el estudio cualitativo apunta más allá de las medidas fiscales. Tras la caída del consumo inducida por la fiscalidad y la crisis económica, hay otra capa de la realidad que tiene que ver con cierta desafección de los públicos jóvenes y la necesidad de plantear estratégicamente la sensibilización de las artes. Algo que debería ser una estrategia común compartida por todos los niveles de la administración pública, en colaboración con el sector lucrativo y no lucrativo:

“En opinión de los entrevistados, tras el descenso del público se encuentra un problema que no es coyuntural, sino que tiene calado. Da que pensar el desafecto del público hacia las manifestaciones culturales en general, y hacia la cultura propia en particular. Urge la necesidad de llevar a cabo un trabajo de sensibilización y formación de nuevos públicos para la cultura. Es claro que uno de los colectivos más afectados por la medida es el público joven y que éste tiende a abandonar la oferta tradicional. Este es uno de los colectivos con los que hace falta trabajar desde perspectivas más innovadoras a los caminos trillados hasta ahora. [pág.23]”

¹² Gobierno Vasco (2014). El impacto del IVA en las artes escénicas, la música y el cine: Una aproximación cualitativa. Vitoria, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco. http://www.kultura.ejgv.euskadi.net/contenidos/informacion/keb_argit_beza_2014/es_def/adjuntos/Impacto_IVA_artes_escenicas_musica_cine_2014.pdf

¹³ <http://ep00.epimg.net/descargables/2012/09/19/36cd71058826aa76c5b3b55a576231bb.pdf>

Recomendaciones a los *stakeholders*: quién debe hacer qué para crear valor en las artes escénicas, una propuesta para el debate

A. Sector Académico

En un artículo que próximamente se publicará en la Revista Política y Sociedad, en colaboración con Joaquim Rius, proponemos las siguientes líneas de investigación académica para aportar valor al sector artístico desde un enfoque académico y crítico:

- Formas de relegitimación de la cultura a partir de nuevas formas de creación de valor público de la cultura. Se incluye también la investigación en el valor que aporta las artes escénicas en las vidas de los ciudadanos.
- Nuevas formas de gobernanza y gestión más eficientes de la cultura, y que antepongan el valor cultural y el retorno social a largo plazo a otras consideraciones de tipo instrumental. Necesariamente se ha de llevar con la complicidad de todos los sectores implicados: sector público, artistas, empresas privadas y organizaciones no lucrativas.
- Agencialización/contractualización de las instituciones artísticas: Acompañar a la modernización de la gobernanza y la gestión de las instituciones artísticas a través de la investigación social.
- Necesidad de que las administraciones públicas destinen un presupuesto para investigar. El papel del INAEM debería ser esencial: históricamente no se ha distinguido por su aportación en investigaciones que otorguen conocimiento y valor a las artes escénicas.

B. Políticas Públicas

Coordinación de las políticas públicas multi-nivel con los *stakeholders* del campo escénico. Una coherencia de las políticas en el sentido, formulación e implementación, que históricamente no se ha dado parece necesaria pues tenemos conocimiento de la ineficiencia de la dispersión de medidas entre las distintas administraciones públicas. Está en manos de todos permitir que no cambie el rumbo histórico. Establecer mecanismos de agencialización y contractualización para generar innovación e impacto en la sociedad.

C. Artistas, compañías

El compromiso con los públicos, los cambios generacionales y las formas distintas de complicidad y relación con ellos son campos y competencias profesionales que los artistas no pueden descuidar en un contexto de cambio acelerado.

D. Creatividad e innovación en la gestión

La gestión pública sobre todo, pero también la privada, necesita de nuevos discursos, nuevas prácticas, nuevos conocimientos que aporten valor a la gestión de los proyectos artísticos. Tanto las Asociaciones de Gestores como los propios programas formativos universitarios tienen un compromiso ineludible en este campo. También las Redes públicas de Teatros. En otras palabras, el Life Long Learning aplicado a la Gestión Cultural.

E. Internacionalización

Para el conjunto del sector, el arte español históricamente ha formado parte del arte universal. Las estrategias de marca del país y regiones deben tener este factor tan importante.

F. La interacción con la tecnología

Las artes escénicas, por su estructura no industrial, no se ha visto transformada en su modelo de negocio si lo comparamos con la música grabada o el cine. No obstante, la tecnología aplicada a las artes escénicas puede aportar nuevas capas y enfoques al espectáculo en vivo¹⁴.

G. El valor de las artes escénicas en la sociedad española

De todos es conocido el término peyorativo de “subvención” que manejan en muchos medios de comunicación cuando se relaciona con los artistas, algo que no sucede con otras formas de actividad como la industria o la agricultura. Cambiar la percepción es tarea de todos los sectores y agentes escénicos, también desde la universidad española.

¹⁴ Rhodes, Thomas; Allen, Samuel (2014) *Through the Looking Glass: How Google Glass Will Change the Performing Arts*. Descargable en: http://static.squarespace.com/static/51d98be2e4b05a25fc200cbc/t/52d331fde4b075f75c5f7243/1389572605768/RhodesAllen_GoogleGlass_1.13.2014.pdf

Bibliografía

- Brown, Alan S. (2006). 'An Architecture of Value'. Grantmakers in the Arts Reader 17.1. 18-25.
- FAETEDA (2012). Impacto del aumento del IVA en el sector de las artes escénicas en España. <http://ep00.epimg.net/descargables/2012/09/19/36cd71058826aa76c5b3b55a576231bb.pdf>
- Gobierno Vasco (2014). El acompañamiento público a las empresas culturales: análisis de casos y propuestas. Observatorio Vasco de la Cultura. http://www.kultura.ejgv.euskadi.net/contenidos/informacion/keb_argit_laguntz_publico_2014/es_def/adjuntos/acompanamiento_publico_empresas_culturales.pdf
- Gobierno Vasco (2014). El impacto del IVA en las artes escénicas, la música y el cine: Una aproximación cualitativa. Vitoria, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco. http://www.kultura.ejgv.euskadi.net/contenidos/informacion/keb_argit_beza_2014/es_def/adjuntos/Impacto_IVA_artes_escenicas_musica_cine_2014.pdf
- Holden, John. 2006. Cultural Value and the crisis of legitimacy: Why culture needs a democratic mandate. Demos. <http://www.demos.co.uk/files/Culturalvaluweb.pdf>
- INAEM (2010). Plan General de la Danza. <http://www.danza.es/descargas/pgd08.pdf>
- INAEM (2011). Plan General del teatro. Revisión 2011. http://www.mcu.es/artesEscenicas/docs/Plan_Generalde_Teatro_rev2011.pdf
- Knell, John, and Matthew Taylor. (2011). Arts Funding, Austerity and the Big Society. Royal Society of Arts. http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/pdf/RSA-Pamphlets-Arts_Funding_Austerity_BigSociety.pdf
- Litzemberger, Shannon (2013). Choreographing our future: strategies for supporting next generation arts practice. <http://metcalffoundation.com/publications-resources/view/choreographing-our-future/>
- Ministerio de Educación Cultura y Deporte (2012). Plan estratégico general: 2012-2014. Secretaría de Estado de Cultura. <http://www.cultura.gob.es/principal/docs/novedades/2012/PlanEstrategico-General2012-2015.pdf>
- Rubio Arostegui, Juan Arturo, Rius Ulldemolins, Joaquim y Martínez Illa, Santiago. (2014) El modelo de financiación de las artes y la cultura en el contexto europeo: crisis económica, cambio institucional, gobernanza y valor público de la cultural y la política cultural. Fundación Alternativas & Fundación SGAE, Madrid.
- Rubio Arostegui, Juan Arturo (2003). La política cultural de los Gobiernos Socialistas: 1982-1996. Gijón, Trea.
- Selwood, Sara (2010). Making a difference: the Cultural Impact of Museums. National Museum Directors. http://www.nationalmuseums.org.uk/media/documents/publications/cultural_impact_final.pdf
- Rhodes, Thomas; Allen, Samuel (2014) Through the Looking Glass: How Google Glass Will Change the Performing Arts. http://static.squarespace.com/static/51d98be2e4b05a25fc200cbc/t/52d331fde4b075f75c5f7243/1389572605768/RhodesAllen_GoogleGlass_1.13.2014.pdf
- SGAE.(2014).Anuario SGAE. Resumen Ejecutivo. <http://www.anuariosgae.com/home.html>

Convocan:



Colaboran:



Avda. Ramón Pradera, 3
47009 Valladolid
www.mercartes.es