



**6ª CUMBRE MUNDIAL
DE LAS ARTES Y LA CULTURA
SANTIAGO DE CHILE 2014**

13-16 Enero de 2014

artsummit.org

DOCUMENTO DE DISCUSIÓN

Dirección de contenidos y edición de la publicación:

Cristóbal Bianchi Geisse

**Jefe del Departamento de Estudios
del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA):**

Matías Zurita Prat

Elaboración de contenidos:

Felipe Lagos Rojas

Directora de Programación 6ª Cumbre Mundial de las Artes y la Cultura:

Magdalena Moreno Mujica

**Directora Ejecutiva, Federación Internacional de
Consejos de las Artes y Agencias Culturales (FICAAC):**

Sarah Gardner

Gestión de contenidos:

Elías Farías Caballero, Matías Moscoso Salvo y Francisca Romero Pezoa

Corrección de textos:

Pilar Saavedra y María de los Ángeles Tapia

Traducción:

Carmen Gloria Olivero

Diseño:

DAW

Diagramación:

Muriel Velasco y Caroll Ventura (CNCA)

Agradecimientos:

Andrea Serrano Horton, Soledad Hernández Tocol,
Annamari Laaksonen y Natasha Eves

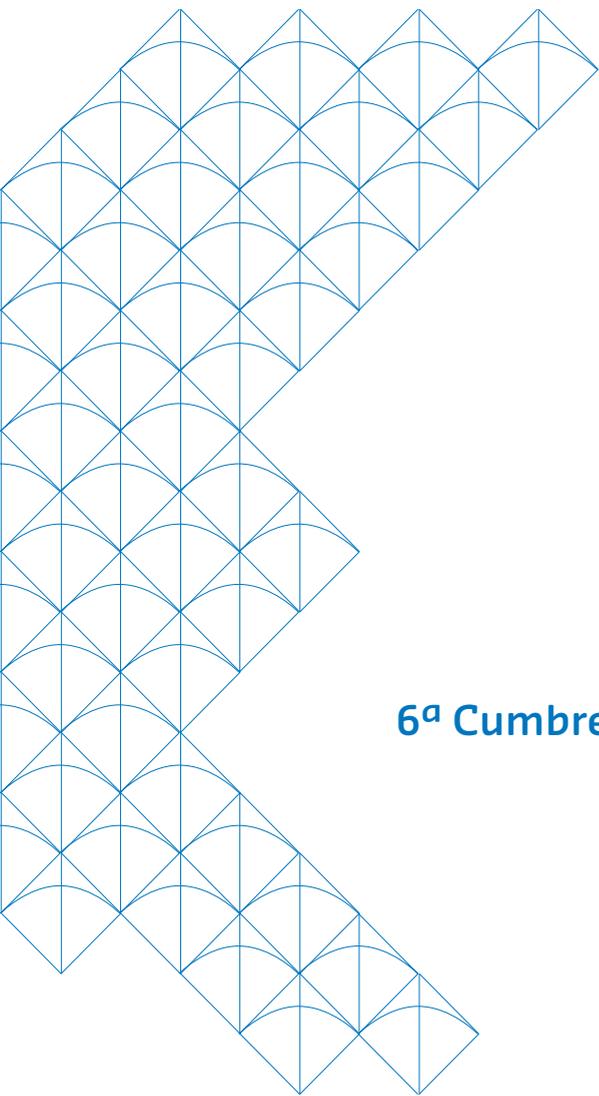
© Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA)

© Federación Internacional de Consejos de Arte y Agencias Culturales (FICAAC)

Se autoriza la reproducción parcial citando la fuente correspondiente.

1ª edición, enero de 2014

Santiago, Chile



DOCUMENTO DE DISCUSIÓN

6ª Cumbre Mundial de las Artes y la Cultura

Co-organizan



SUMARIO

<i>Contenidos</i>	<i>Página</i>
Prefacio - Sarah Gardner	6
Tiempos Creativos - Magdalena Moreno Mujica	7
Introducción - Cristóbal Bianchi Geisse	9
<hr/>	
PRIMERA PARTE	10
I. TIEMPOS CREATIVOS: REDEFINIENDO LA CULTURA PARA EL DESARROLLO HUMANO SUSTENTABLE	10
1. Hacia un concepto multidimensional de desarrollo humano.	10
2. El Estado como facilitador y promotor de una cultura para el desarrollo.	13
3. ¿Cómo medir cultura? Diversificando las valoraciones, dimensionando los impactos.	14
II. TIEMPOS CRÍTICOS: REPENSANDO LOS TIEMPOS CREATIVOS A PARTIR DE LA CRISIS CONTEMPORÁNEA	18
4. Modernidad líquida y sociedad del riesgo: nuevas crisis, nuevos agentes sociales.	18
5. La sociedad-red en la era de la información.	20
6. El patrimonio cultural en tiempos críticos.	21
III. UN NUEVO TRATO PARA UNA CULTURA PARA EL DESARROLLO	24
7. Hacia un nuevo trato entre el Estado, los mercados y las agencias creativas: problemas y perspectivas.	24
8. Filantropía y la alianza con el sector privado.	26
IV. ESPACIOS CREATIVOS EN TIEMPOS DE GLOBALIZACIÓN: MERCADOS, AUDIENCIAS Y REDES CULTURALES	30
9. Migración, hibridez y diásporas: desafíos locales y globales para la adaptación y flexibilidad creativa.	31
10. Redes y plataformas alternativas: los espacios creativos y los flujos culturales.	33
V. INNOVACIÓN Y EMPRENDIMIENTO: EL SECTOR CREATIVO ANTE LOS DESAFÍOS DEL DESARROLLO SOSTENIBLE	36
11. Las economías culturales y el sector creativo: hacia nuevos modelos de desarrollo cultural.	36
12. Nuevos espacios para el desarrollo a través de la creatividad: comunidades, cultura y sustentabilidad.	37



<i>Contenidos</i>	<i>Página</i>
VI. EPÍLOGO: DESAFÍOS DE LA POLÍTICA CULTURAL PARA LAS NUEVAS GENERACIONES	40
GLOSARIO	42
BIBLIOGRAFÍA	46
<hr/>	
SEGUNDA PARTE	50
CASOS DE ESTUDIO	
Introducción	51
CASO N° 1: Arterial Network	52
CASO N° 2: Balmaceda Arte Joven	54
CASO N° 3: Basurama	56
CASO N° 4: Cambodian Living Arts	58
CASO N° 5: Creative Time	60
CASO N° 6: Festival Cielos del Infinito	62
CASO N° 7: Flacon Design Factory	64
CASO N° 8: Fogo Island	66
CASO N° 9: Freedom Theatre	68
CASO N° 10: Incubarte	70
CASO N° 11: Manifesta	72
CASO N° 12: Meeting Points	74
CASO N° 13: Palas por Pistolas	76
CASO N° 14: Pontos de Cultura	78
CASO N° 15: Proyecta Memoria	80
CASO N° 16: Renew Australia	82
CASO N° 17: Rwanda Healing Project	84
CASO N° 18: Ciudad de Medellín	86
<hr/>	
Colaboradores	92

PREFACIO

A fin de preparar la 6ª Cumbre Mundial de las Artes y la Cultura, la Federación Internacional de Consejos de Artes y de Agencias Culturales (FICAAC) y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) de Chile iniciaron un proceso colaborativo de investigación para informar a los delegados sobre el tema de Cumbre *Tiempos creativos: nuevos modelos para el desarrollo cultural*.

El objetivo de esta colaboración fue investigar el rol del sector cultural y de las agencias gubernamentales de financiación de las artes en la aproximación a temas globales actuales y de entender los marcos conceptuales relacionados con los nuevos modelos de gestión y desarrollo cultural. La investigación se complementa con un conjunto de estudios de caso de todo el mundo que demuestran aproximaciones innovadoras a la gestión cultural.

Esta investigación se realizó en dos partes. El CNCA preparó el Documento de Discusión para el tema de la Cumbre mediante una extensa investigación documental sobre los modelos y las metodologías del desarrollo cultural, mientras la FICAAC elaboró un informe complementario sobre las percepciones de los agentes culturales y expertos en políticas culturales de todo el mundo respecto de las fortalezas, debilidades, oportunidades y amenazas que actualmente enfrentan el sector cultural y las agencias del sector público, lo cual se denomina *Arts Panorama: International Overview of Issues for Public Arts Administration* (Panorama internacional de los temas clave para la Gestión Pública de las Artes). El resultado es una aproximación comprensiva, tanto de la perspectiva conceptual como la práctica, a los problemas y elementos clave en la creación y gestión de políticas públicas culturales en todo el mundo hoy en día.

La misión de la FICAAC, como la red mundial de agencias gubernamentales de financiamiento de las artes, es mejorar la capacidad y la eficacia de las agencias gubernamentales de financiamiento de las artes a través de la creación de redes, la promoción y la investigación. La FICAAC realiza varios proyectos de investigación para sus miembros y para la comunidad mundial de políticas culturales enfocados en fomentar el intercambio de información entre estos, elaborando investigaciones relativas a las políticas públicas para las agencias nacionales de las artes, y cerrando la brecha entre los creadores de las políticas públicas y los investigadores. Nuestro objetivo es cumplir con esta tarea seleccionando temas de investigación que reflejan los intereses de los miembros de la FICAAC y de las agencias de financiación de las artes en general en cuanto a tendencias en las políticas culturales a nivel internacional. De esta manera, se establece un marco para evaluar la información recopilada de una forma accesible para llegar a todas las partes interesadas y promover la sensibilización en estos temas a nivel internacional.

La investigación de la FICAAC se organiza en torno a los Informes temáticos D'Art, cuyo objetivo es consolidar el conocimiento y la experiencia sobre las políticas relativas a las artes como un recurso público central. Los casi cincuenta informes publicados a la fecha abordan una amplia gama de temas de políticas culturales, que van desde la relación entre el arte, la sustentabilidad medioambiental, la cultura y el desarrollo, hasta el apoyo gubernamental al diseño, y los programas de residencias de artistas. Todos los informes están a disposición del público en el sitio web de la FICAAC www.ifacca.org y cada tema se complementa con una amplia gama de recursos informativos que se actualizan continuamente. Además, el boletín gratuito de la FICAAC, ACORNS, entrega actualizaciones regulares en inglés y español sobre las principales noticias culturales.

Para la 5ª Cumbre Mundial en Melbourne, Australia, en 2011, la FICAAC publicó el *Informe D'Art 41: intersecciones creativas: alianzas entre las artes, la cultura y otros sectores*; para la 4ª Cumbre Mundial en Johannesburgo, Sudáfrica, en 2009, publicamos *Crear diálogo intercultural a través de las artes y la cultura: conceptos, políticas, programas y prácticas*; mientras para la Cumbre de 2006 presentamos el informe: *El impacto de las artes y la cultura sobre la regeneración*.

Esperamos que los participantes de la Cumbre 2014 encuentren interesantes y provocadores los resultados de esta iniciativa conjunta de investigación, y que disfruten de un debate muy rico en torno a estos temas durante la 6ª Cumbre Mundial de las Artes y la Cultura.

Esperamos que los participantes de la Cumbre 2014 encuentren interesantes y provocadores los resultados de esta iniciativa conjunta de investigación, y que disfruten de un debate muy rico en torno a estos temas durante la 6ª Cumbre Mundial de las Artes y la Cultura.

Sarah Gardner
Directora Ejecutiva
FICAAC

TIEMPOS CREATIVOS: Cuando la cultura está en el corazón del cambio transformador

Este Documento de Discusión de la 6ª Cumbre Mundial de las Artes y la Cultura es un documento clave que busca provocar y estimular la reflexión sobre el tema de la Cumbre en los días previos al encuentro en enero 2014.

El tema, *Tiempos creativos: nuevos modelos para el desarrollo cultural*, se origina en un análisis de eventos recientes en todo el mundo, considerando el tipo de discusión que sería relevante para una audiencia tan geográficamente diversa. El camino de nuestra investigación se ha guiado por esta idea central y esta aproximación. Mediante numerosas entrevistas y conversaciones con colegas de todo el mundo, el proceso tuvo el objetivo de indagar los temas que consideraban importantes para su trabajo y en su contexto cultural. Quedó muy claro que existe una urgencia por crear vínculos con los demás en el mundo y en especial por conectarse con aquellos que tienen experiencia en los mismos temas o temas parecidos en otros contextos, y por encontrar las mejores prácticas para tratar esos temas. Aunque este tipo de análisis podría aplicarse a cualquier industria o sector, para la comunidad artística y cultural, la urgencia por crear conexiones es especialmente pertinente, ya que la definición de las artes, de la cultura, de la creatividad, de la industria e incluso de las políticas culturales están todas en un proceso de evaluación. Por lo tanto, es cada vez más complejo y desafiante imaginar el tipo de políticas públicas que pueden alcanzar el ritmo de un sector que se está desarrollando y adaptando tan rápidamente.

También quedó muy claro que mientras el detonador de estos cambios tenía varias interpretaciones y causas, ya sean políticas, financieras, sociales, medioambientales, y sobre todo, culturales, la globalización estaba presente en todos. Aunque podría parecer una conclusión bastante simple, está claro que independientemente de dónde uno esté en el mundo, la globalización nos afecta directamente o como efecto secundario. Sin querer ensalzar ni demonizar el fenómeno, es probable que la globalización sea uno de los gatilladores más importantes a los cambios de los que somos testigos. Cómo la asimilamos es otro tema clave de la Cumbre. ¿Cómo podemos entender la situación actual mientras diseñamos y pensamos un mejor futuro? ¿Cuál es el rol de la cultura y de las artes en ese proceso?

Con este trasfondo, el documento de discusión se ha desarrollado con el programa de la Cumbre en mente

para asegurar que lo expuesto aquí enriquezca las presentaciones que se escucharán en Santiago de Chile. En consonancia con el diseño de las sesiones de cada día, las ideas clave que han surgido de la investigación se presentan para la reflexión. Primero, ha resultado evidente que los cambios significativos, tanto globales como locales, han ocurrido en un momento de crisis o durante un punto crítico, y que la repercusión del efecto dominó todavía se está desplegando. ¿Cómo aprovechan las artes y la cultura las oportunidades creadas por estos cambios?

Siguiendo esta lógica, el primer día de la Cumbre servirá como un punto de partida para una reflexión sobre la última década y tomará en cuenta los cambios sustanciales que han tenido lugar alrededor del mundo. Ya sea a la luz de las transformaciones financieras, de los contextos sociales y políticos, los cambios climáticos, las crecientes desigualdades, la competencia entre escuelas tradicionales de pensamiento con nuevos centros de convergencia, por nombrar solo algunos, las artes y la cultura serán examinadas en sus diversos roles como líder, provocador, y/o consecuencia de estos cambios.

Varios escenarios resultantes de las crisis están conduciendo a cambios de paradigma en las artes y la cultura. Esto se aprecia, por ejemplo, en cómo se están repensando las prioridades de la Agenda de los Objetivos de Desarrollo post-2015, la necesidad de modelos sostenibles de gestión mixta en cultura y que no solo dependen del gobierno, y el auge de liderazgos que tienen su origen no solo en las jerarquías, para nombrar solo algunos. Estos cambios están provocando la emergencia de nuevas formas de creación, participación y apreciación del mundo que habitamos. Cuando se consideran todos estos cambios e influencias en su conjunto, se prevé un nuevo compromiso con las artes y la cultura, o, como sostiene este documento de discusión, un “nuevo trato.”

Además, el documento de discusión entrega gran cantidad de material de lectura para permitir que los delegados profundicen en algunas de las temáticas de la Cumbre. Indaga en el concepto del “nuevo trato”, reconfigurando los actores involucrados y produciendo una variedad de interpretaciones de posibles futuros.

Cuando pasamos al segundo día de la Cumbre, y también en este documento, veremos las nuevas oportunidades para el ámbito artístico y cultural que surgen al “repensar” este sector. Bajo el subtema de Espacios



Creativos, el segundo día considerará el rol de las artes y de la cultura en la activación de espacios nuevos y diversos. Mediante la expansión de los espacios tradicionales hacia otros de convergencia e intercambio para las artes y la cultura, estamos viendo nuevos patrones en los hábitos de los consumidores, en el uso experimental de espacios convencionales, y la oportunidad de explorar diversas herramientas para la transferencia de conocimiento, para la innovación, y para el desarrollo de aquel emprendimiento que tiene a la creatividad en su centro.

Finalmente, una parte fundamental de este documento es la recopilación de estudios de casos. Mientras buscamos nuevos medios para hacer análisis comparativos y nos alejamos de los puntos de referencia tradicionales, este documento entrega una variedad de escenarios posibles para su consideración. Tales nuevos modelos de desarrollo cultural expanden la noción de los espacios nuevos y creativos, reconociendo la necesidad de una ecología cultural con mayor cohesión que sea a la vez creativa y sustentable.

Mientras terminamos nuestro recorrido por este documento y la misma Cumbre, está claro que hay varias consideraciones dignas de ser exploradas. Un desafío clave para los creadores de las políticas públicas culturales será cómo diseñar e implementar políticas públicas que son lo suficientemente flexibles para permitir la resiliencia necesaria para responder al cambio continuo. Esto será especialmente importante tomando en cuenta las generaciones más jóvenes, los patrones de migración, la tecnología de la información y el diálogo entre lo global y lo local.

Quisiera aprovechar esta oportunidad para agradecer al Departamento de Estudios del Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes (CNCA). La 6ª Cumbre Mundial ha sido una oportunidad única para reunirnos con la convicción de que estos son nuestros tiempos creativos.

Magdalena Moreno Mujica

Directora de Programación, 6ª Cumbre Mundial



INTRODUCCIÓN

El documento de discusión elaborado para la 6ª Cumbre Mundial de las Artes y la Cultura es un texto incompleto. Tiene un carácter de borrador, de obra en construcción que busca estimular la reflexión, crítica y debate de sus lectores para abordar, del modo más amplio y diverso posible, la pregunta en relación a los nuevos modelos de desarrollo cultural en nuestros días. Busca también ser un puente que facilite a los participantes el tránsito hacia un espacio compartido de conversación y discusión. En síntesis, este es un documento de trabajo que no representa la visión de un autor o una institución particular, sino que reúne diversas evidencias, aproximaciones, opiniones y prácticas con el fin de apoyar la elaboración de propuestas, recomendaciones y posiciones durante la 6ª Cumbre Mundial de las Artes y la Cultura en Santiago de Chile.

El documento está compuesto por seis secciones, además de un glosario, un apartado de estudio de casos y bibliografía recomendada para revisar los diversos temas de interés abordados. Las primeras seis secciones introducen una serie de dimensiones que han sido consideradas estratégicas tales como “tiempos creativos”, “tiempos críticos” y “espacios creativos.” En la primera sección, se presenta una nueva perspectiva para comprender y proyectar el desarrollo humano, incluida en la noción de “cultura para el desarrollo.” Se propone entender el nuevo rol de la cultura en el mundo globalizado a partir de la idea de “tiempos creativos” y su importancia para la conformación de un imaginario basado en el desarrollo humano sustentable, así como esbozar los principales desafíos de un nuevo entendimiento de parte del mundo de la cultura y las artes.

En la segunda sección describe algunos conceptos que permiten comprender el contexto actual como “tiempos críticos”, asociado a las ideas de “modernidad líquida”, “cultura del riesgo” y “sociedad-red”, además de presentar una visión general sobre los problemas y amenazas que estos tiempos críticos traen para la conservación del patrimonio cultural.

En la tercera sección, se desarrolla la idea de la importancia de un “nuevo trato” (*new approach*) en cultura, precisando tanto las potencialidades y virtudes de un nuevo trato en cultura como los factores críticos para su desempeño, enfocándonos en dos actores relevantes: el Estado y el sector privado-filantropico.

La cuarta sección, basada en una ampliación de la definición tradicional de “artes” por la de “expresiones culturales”, problematiza los flujos locales y globales de la nueva economía cultural y propone algunas perspectivas para trabajar en cultura en los tiempos actuales. Desde allí, se consideran las posibilidades para la expansión de “espacios creativos” y plataformas alternativas para el desarrollo cultural. La quinta sección, funciona como un resumen de las anteriores tomando la noción de trabajo creativo para identificar un sector específico (el “sector cultural y creativo”) de importancia tanto económica como en el desarrollo social y humano de las comunidades, poniendo en el centro de la reflexión los aportes del trabajo artístico-cultural comunitario basado en un sentido económico y social.

La sexta y última sección es un breve epílogo que pone el énfasis en los desafíos futuros para las políticas culturales ante las nuevas generaciones. Destacando la importancia y necesidad de pensar y diseñar el trabajo del sector a la luz de las nuevas prácticas y realidades de los jóvenes.

Así, las preguntas de esta Cumbre serán lanzadas al futuro, no solo para anticipar y poner en práctica una cultura para el desarrollo, sino que advirtiendo que cualquier paso en esa dirección, está subordinado a las nuevas generaciones, portadoras de la cultura y creadoras del presente y la vanguardia.

Dr. Cristóbal Bianchi Geisse

Editor del Documento de Discusión

Departamento de Estudios

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

I. Tiempos creativos: redefiniendo la cultura para el desarrollo humano sustentable¹

La cultura, tal como la define UNESCO (2003) es el conjunto de rasgos distintivos –espirituales, materiales y afectivos– que caracterizan a una sociedad o a un determinado grupo social dentro de ella. Esta definición de cultura abarca no solo las artes y las letras sino también los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, sus sistemas de valores, creencias y tradiciones. La cultura comprende entonces aquellas instancias de la vida social que, muchas veces consideradas como evidentes, constituyen buena parte del patrimonio de una sociedad, grupo o comunidad. Atrás parecen haber quedado los tiempos en que la cultura era considerada como un fenómeno que se explicaba desde otros campos de la sociedad –la economía, la política, las condiciones medioambientales, la composición étnico-racial, u otras–; hoy en día parece haber un cierto consenso (al menos en la teoría) acerca del rol central que juega la cultura y la producción cultural en aspectos clave de la sociedad: entretención, educación, calidad de vida, bienestar subjetivo y, como veremos a continuación, incluso sobre la noción misma de desarrollo. ¿Podemos entonces decir que estamos en tiempos creativos, como lo sugiere nuestro encabezado? Si así fuera, ¿cuáles serían los principales elementos e implicancias de esta suerte de culturización de la sociedad en su conjunto?

En esta sección, revisaremos algunos de los más importantes cambios conceptuales asociados a la noción de desarrollo, poniendo en evidencia la creciente importancia que han adquirido las temáticas relativas al arte y a la cultura en dicha transformación. Con ello, se pretende relevar la importancia de un concepto integral y

multidimensional de desarrollo, donde la cultura y las artes cumplen un rol esencial. Del mismo modo, se invita a reflexionar sobre el rol del Estado dentro de este marco, entendido ahora como un facilitador para impulsar un nuevo modelo que fomente una cultura para el desarrollo. Finalmente, se señalan algunos problemas relativos a la medición y valoración estandarizada de las actividades culturales y productos artísticos, con el objeto de proponer nuevas formas de evaluar el impacto de las políticas en el sector.

1. Hacia un concepto multidimensional de desarrollo humano

En nuestros días existe coincidencia respecto de que la cultura debe ser considerada como una de las dimensiones transversales constitutivas de lo humano; por lo mismo, últimamente han proliferado los esfuerzos por incorporar miradas amplias sobre esta a los temas habitualmente considerados como estructurales: la economía, las políticas públicas, la sociología y otros. La cultura ha ido ganando terreno como canal para desarrollar estrategias alternativas en ámbitos tales como la educación, la promoción de valores comunitarios, las identidades y visiones de mundo, el desarrollo económico personal, cognitivo y emocional, las estrategias de emprendimiento e innovación productiva, o la preservación de la memoria colectiva. Consideremos brevemente las eventuales implicancias de este nuevo estatus de la cultura para la noción de desarrollo. En su trabajo “La dimensión cultural, base para el desarrollo de América Latina y el Caribe: desde la solidaridad hacia la integración”, Alejandra Radl (2000) muestra que el concepto de desarrollo ha sufrido importantes modificaciones desde la segunda mitad del siglo XX, siendo repensado y reformulado casi década tras década. Concebido hacia fines de la II Guerra Mundial como sinónimo de crecimiento económico, el desarrollo fue vinculado durante los años sesenta y setenta con las nociones de empleo, equidad y protección del medioambiente. Esto derivó en el concepto de desarrollo humano sustentable el cual fue acuñado como mandato para las actividades

¹ Si bien los conceptos sustentable y sostenible en castellano tienen diferente significado, para este documento de discusión serán considerados como sinónimos. En este sentido, la definición de Desarrollo Sustentable dada por la Comisión Mundial sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo (“Comisión Brundtland”, 1987) sigue siendo vigente y actual: “El desarrollo sostenible es el desarrollo que asegura las necesidades del presente sin comprometer la capacidad de las futuras generaciones para enfrentarse a sus propias necesidades.” Esto implica conseguir el equilibrio entre y la integración de aspectos medioambientales, económicos y sociales del desarrollo, sin olvidar la componente cultural (Unesco 2009).



del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo PNUD, en 1965.² Más tarde, en los años ochenta y noventa se incorporó la cooperación multilateral –asociada con los nuevos fenómenos de globalización y mundialización– como dimensión relevante a ser considerada para lograr un desarrollo equilibrado a nivel planetario. Por último, en el presente siglo los temas de estabilidad macroeconómica y necesidades humanas básicas han sido complementados desde nuevos intentos para lograr un enfoque integral del desarrollo, que considere aspectos institucionales así como culturales e identitarios.

Esta última fase de la discusión se basa en una consideración de la cultura como instancia clave para convertir las experiencias colectivamente acumuladas por sociedades y grupos sociales en instrumentos de desarrollo individual y colectivo. Bajo esta concepción, el desarrollo solo es posible si se consideran las características particulares de un contexto cultural; lo contrario supone el riesgo de aumentar las brechas de desigualdad, al imponer criterios de desarrollo que son ajenos a las comunidades en cuestión. En otros términos, si abandonamos la idea de desarrollo como un estándar fijo y universal para todos los casos, es precisamente la cultura la que da características históricas reconocibles al desarrollo de una sociedad, y no considerarla de este modo podría significar una alienación permanente de aquellas comunidades y grupos, los que aun cuando logran cierto nivel de desarrollo, difícilmente podrían reconocerse en él de modo auténtico y según las definiciones tradicionales.

Por lo mismo, y reconociendo los avances que suponen las discusiones conceptuales y teóricas revisadas, Radl afirma que estas han tenido poco impacto concreto en la práctica de las políticas públicas y de las instituciones culturales, siendo estos temas muchas veces relegados

a un segundo o tercer plano frente a la urgencia de los imperativos técnico-económicos. El texto de Radl fue escrito hace 13 años, por lo que cabe preguntarse hasta qué punto esta brecha entre teoría y práctica ha sido (al menos parcialmente) superada, o bien persiste en las instituciones y prácticas del sector cultural.

El Premio Nobel de economía en el año 1998, Amartya Sen (2001) ha realizado algunas de las mayores contribuciones al concepto de desarrollo humano, al concebir el mismo como un proceso de expansión de las libertades reales de las que disfrutaban los individuos, lo que se traduce en la libertad general que deberían tener estos para vivir como les gustaría. Sen nos dice que el desarrollo implica un proceso integrado de expansión de las libertades sustantivas de las personas, esto es de su capacidad, en tanto sujetos autónomos y pertenecientes a un contexto, para participar de los procesos de desarrollo comunitario y social. El desarrollo sin participación ha mostrado ser algunas veces contraproducente y, por lo general, insuficiente para elevar el nivel de bienestar de los individuos, atentando contra la salud democrática de las sociedades; en consecuencia, es posible entender una serie de conflictos y malestares contemporáneos a partir del desbalance entre ambos. A esto también refiere UNESCO cuando señala el nexo evidente entre exclusión cultural y marginación económica (UNESCO 2003: 12). La libertad es un fin en sí mismo tanto como un medio para el desarrollo, por lo tanto, el Estado o la política pública, más que buscar mejorar las capacidades de los individuos en una lógica vertical y desde arriba (*top-down*), debería más bien verse él mismo influenciado por el uso efectivo de las capacidades participativas de los sujetos.

La pregunta en este punto es:

- ¿Cómo promover estilos de desarrollo social que fomenten y protejan las diversas valoraciones e imágenes de mundo de las que culturas y grupos identitarios son portadores vivos y activos, sin que ello implique una fragmentación de las sociedades en pequeñas comunidades compitiendo entre sí?

² EL PNUD fue fundado para la elaboración de diagnósticos y soluciones que permitieran a los países responder a los retos del desarrollo humano en los siguientes ámbitos: gobernabilidad democrática, reducción de la pobreza, prevención y recuperación de las crisis, energía y medioambiente, tecnología de la información y las comunicaciones, y problemas asociados al analfabetismo, la discriminación contra la mujer y pandemias como el VIH-SIDA.



Se trataría entonces de que la mutua interacción entre culturas, valores y creencias sirva de soporte al crecimiento equilibrado y sostenido del conjunto. A esto parece llamarnos, por lo demás, el actual contexto global, a través sus constantes cambios y recurrentes crisis y conflictos. Resulta altamente relevante, en este punto, la propuesta de UNESCO que entiende la diversidad cultural como derecho humano y como patrimonio de la humanidad, en símil y paralelo con la biodiversidad en el plano ambiental (2003: 13-14). La cultura, como fuente diversa de expresión, creación e innovación es comprendida aquí como integrante del proceso evolutivo de la humanidad en su conjunto, como un sistema vivo que requiere de todas sus partes para mantenerse saludable.³ Esto ha sido señalado también por la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo (1996), en la que fuera una de las primeras instancias donde la idea de desarrollo fue abierta a los temas de biodiversidad y diversidad cultural.

El debate acerca de estas nuevas concepciones de la cultura cuestiona la idea de desarrollo como una etapa que pueda medirse en abstracto o caracterizarse según un conjunto de factores universales y estables. Antes bien, las variables de ese conjunto –prosperidad, bienestar, calidad de vida, entre otros– se diferencian según la cultura que las interpreta, significa y moviliza en sus prácticas regulares. La perspectiva de Amartya Sen se encuentra asimismo en sintonía con el informe del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, PNUD, del año 2006, en el cual se define la libertad como un atributo fundamental del desarrollo humano, lo que a su vez implica poder escoger la propia identidad, creencia y práctica religiosa, lengua, idioma o dialecto, etc. En resumen, libertad para participar en la sociedad sin desprenderse de los vínculos culturales de pertenencia heredada o escogida, o ambas. En referencia a esto, dejando de lado un enfoque utilitarista acerca de la relación posible entre desarrollo y cultura como algo puramente

económico, Raúl Romero propone comprender el desarrollo como una práctica cultural en el sentido que le da UNESCO: “todas las formas de desarrollo, incluso el desarrollo humano, están finalmente determinadas por factores culturales” (2005: 22; UNESCO, 1995). Según Romero, la dicotomía que entiende a la cultura como factor anclado en el pasado y al desarrollo como vector del futuro, no es solo conceptualmente errada sino que además conlleva el riesgo de fomentar la reducción de la diversidad cultural, provocando con ello una desvalorización de las representaciones de bienestar.

Resumiendo, el concepto unidimensional de desarrollo que fuera dominante –aunque no único– hasta los años noventa (desarrollo como industrialización, crecimiento económico, aprovechamiento de ventajas comparativas o estándares de calidad de vida y bienestar derivados de la sociedad de consumo) ha venido siendo enriquecido por las actuales aproximaciones sobre la complementariedad e incluso indivisibilidad entre desarrollo y cultura. Esta es una forma de leer el llamado de UNESCO hacia la diversificación del desarrollo (1995, 2003) que centra la atención en el hecho que el actual momento civilizatorio precisa para con las diferentes visiones de futuro –de desarrollo– propuestas en el marco de la multiculturalidad global. La defensa de la diversidad cultural, al menos en la teoría, apuntaría entonces por un lado hacia la consolidación de un marco conceptual unificado para reflexionar sobre el papel de la cultura en los procesos de desarrollo, pero por el otro se requieren aún nuevas reflexiones acerca de las formas más efectivas para que las instituciones (nacionales e internacionales) y la política pública adopten y ayuden a la materialización de estos postulados.

2. El Estado como facilitador y promotor de una cultura para el desarrollo

Repensar el papel de la cultura en los procesos de desarrollo implica también un nuevo entendimiento acerca del rol que le toca jugar al Estado en este escenario de transformaciones conceptuales y prácticas. Como hemos visto, las nuevas aproximaciones a las relaciones entre cultura y desarrollo ponen el acento en la diversi-

³ *El pluralismo emerge, de este modo, como respuesta y propuesta política frente al fenómeno de la diversidad cultural; es decir, se entiende la diversidad como hecho social y el pluralismo como acción política que protege y fomenta dicha diversidad.*

dad inter e intranacional que ha quedado en evidencia con la globalización económica y cultural que caracteriza nuestro actual estadio civilizatorio, con el fin de promover una triada virtuosa entre desarrollo humano integral, autonomía cultural y participación ciudadana. Esto requiere de importantes esfuerzos de coordinación y cooperación internacional que se sostengan sobre bases de horizontalidad y reciprocidad, para así evitar replicar las dinámicas de subordinación y sustitución cultural propias de contextos coloniales o imperiales.

Los Estados y sus instituciones aparecen como un importante foco de atención para las políticas culturales, en tanto *facilitadores* para las definiciones y tratados internacionales en la materia. El rol de facilitador implica servir de motor para la generación de las condiciones de coordinación y promoción de las políticas culturales en el nuevo contexto de diversidad global. No obstante, también se hace hincapié en la obsolescencia de algunas dinámicas de control estatal excesivamente centralistas y homogeneizadoras, donde las políticas públicas culturales asumen una dirección vertical, limitando con ello las posibilidades de expresión de una democracia cultural. En la historia de los estados nacionales, la centralización del poder ha supuesto escoger determinados elementos histórico-culturales para conformar una tradición nacional, en desmedro de otros elementos, identidades y prácticas culturales que, de este modo son invisibilizados y/o subordinados.

Néstor García-Canclini señala que en la actual dinámica globalizadora, los marcos estado-nacionales difícilmente pueden contener la densidad y diversidad de los flujos culturales. Por este motivo, el principal desafío planteado por el autor consiste en “desarrollar la cultura en las sociedades contemporáneas, multiculturales y densamente interconectadas, [lo cual] no puede consistir en privilegiar una tradición, ni simplemente preservar un conjunto de tradiciones unificadas por un Estado como *cultura nacional*. El desarrollo más productivo es el que valora la riqueza de las diferencias, propicia la comunicación y el intercambio –interno y con el mundo– y contribuye a corregir desigualdades” (2005: 2-3). Lo que se busca es

promover el rol del Estado como instancia de catalización del desarrollo cultural para una diversidad activa de agentes, identidades y expresiones culturales. En este sentido, cabe hacerse las siguientes preguntas:

- ¿Puede el Estado asumir, junto con otros agentes, esta perspectiva democrática y participativa hacia el desarrollo cultural?
- ¿Cuáles son las dinámicas (culturas institucionales, rigideces burocráticas, entre otras) que en la actualidad lo impiden?

Ahora bien, la simple retirada del Estado de los procesos de fomento, producción y distribución cultural no consiste en una solución *per se*, pues ello daría pie a un nuevo tipo de homogeneización cultural, en la cual primaría el valor mercantil del producto –bajo el imperio de las megacorporaciones culturales– por sobre otros criterios. En este sentido, la propuesta de García-Canclini apunta a fomentar un rol mediador y facilitador del Estado en cuanto espacio transversal de acuerdos, en donde más que ser definidos los contenidos y orientaciones sustantivas de las políticas culturales, se produzca un enriquecimiento de las opciones de los públicos y de sus diálogos con los creadores, por un lado, y con las instituciones culturales por el otro. La pregunta que formula García-Canclini es la siguiente:

- “¿Cómo volver sustentable la producción cultural de cada sociedad en esta época de intensa competitividad, innovación tecnológica y fuerte concentración económica transnacional?” (2005: 6).

El autor precisa que se necesita expandir la noción de desarrollo cultural más allá de lo puramente económico, dado que la cultura y las comunicaciones contribuyen al crecimiento de las comunidades, a la educación para la salud y el bienestar, a la defensa y promoción de los derechos humanos y al reconocimiento y comprensión de otras sociedades.

La cultura aparece como un ámbito transversal a las demás áreas de la vida social. Para lograr un pleno reco-



nocimiento de aquello, el propio Estado debiera servir como entidad que facilita y fomenta la incorporación del vector cultural en la comprensión del desarrollo, fortaleciendo el carácter público de la producción, circulación y consumo cultural. Así también lo reconoce UNESCO cuando señala que los productos culturales pueden ser mercancías, pero siempre que se reconozca que se trata de mercancías muy especiales y complejas, con un valor que trasciende lo meramente comercial y que se proyecta sobre lo público y lo colectivo. Algunos de los ámbitos prioritarios de la agencia estatal que han sido resaltados en las discusiones internacionales son entre otros:

- La alfabetización electrónica de la población, en orden de democratizar los canales de conocimiento y disfrute de la cultura.
- La promoción de la diversidad lingüística en el mundo digital.
- La protección de los derechos de autor y derechos conexos, para salvaguardar los incentivos materiales y morales de los creadores.
- El respeto y la protección de los sistemas tradicionales de conocimiento, así como sus medios específicos (por ejemplo, las lenguas y dialectos locales, sus prácticas, etc.).
- El estímulo de contenidos culturalmente diversificados en medios de comunicación y otras redes alternativas, fomentando con ello los mecanismos cooperativos.

En consecuencia, uno de los principales desafíos para los Estados en la actualidad consiste en dejar atrás las antiguas políticas basadas en el modelo de desarrollo cultural, aplicado años atrás para un conjunto homogéneamente definido como mundo en desarrollo, sobre la base de diseños que, muchas veces, terminaron por fomentar la reproducción de moldes occidentales para contextos y realidades distintas y con otras complejidades. En su lugar, emerge hoy en día el *modelo de una cultura para el desarrollo*. Este modelo permitiría la incorporación de la diversidad cultural y el fomento de sus potencialidades para ser agente de desarrollo en materias económicas, educacionales, de derechos humanos y de bienestar comunitario y subjetivo. Manuel Castells (2003) señala que

los estados-nación han pasado de ser *sujetos soberanos a actores estratégicos*, ocupándose de sus intereses –y de los de aquellos a quienes representan– en un sistema global de interacción. Esto en una situación de soberanía compartida y compleja, que requiere formas creativas e innovadoras de establecer alianzas, tratos y relaciones horizontales entre fuerzas locales, nacionales y supranacionales. Del mismo modo, los Estados e instituciones públicas culturales debiesen ser quienes fomenten la producción de nuevos indicadores culturales.

3. ¿Cómo medir la cultura? Diversificando las valoraciones, dimensionando los impactos

El valor de las artes y la cultura no está solo relacionado con la producción y creación de contenidos; su valor reside también en que las artes ostentan la capacidad de abrir espacios de ambivalencia. Cuestión que es dada, entre otras cosas, por la existencia de una ruptura entre el objeto artístico y su comprensión inmediata. Como lo afirma Andrew Benjamin, esa potencialidad ontológica del arte “nos impone la necesidad de pensar el espacio de nuestro desacuerdo” (2012: 55). En efecto, el hecho que haya una brecha para comprender el arte de forma inmediata, necesitamos construir un espacio para poder discrepar en torno a él. Lejos de producir un vacío, esta ruptura nos impone la necesidad de teorizar, codificar y, por lo tanto, construir la posibilidad de habitar un terreno amplio y diverso. La presencia de las artes y la cultura nos asegura la existencia de ese espacio de discrepancia y diferencia.

El marcado rol diferenciador que tienen los procesos y objetos artísticos y culturales ha sido discutido y analizado en diferentes disciplinas y sectores. Por ejemplo, Amartya Sen identifica tres dimensiones donde la cultura y las artes serían un aspecto insustituible del desarrollo humano: su rol constituyente –dota a las personas para cultivar su creatividad–, evaluativo –la cultura es el fundamento del valor asignado a las cosas– e instrumental –sí bien no es un rol central la cultura está en directa relación en el logro de objetivos de carácter social (Pérez Bustamante 2010).

Por lo tanto, la valoración de la cultura y las artes permite considerarlas como un bien público dado que gene-

ran externalidades positivas a nivel social, cuestión que justifica la intervención del Estado a través del diseño de políticas públicas sobre las mismas. En este sentido, la pregunta por su impacto sería fundamental y pertinente al ser utilizada como un objetivo estratégico para cualquier agenda de desarrollo.

UNESCO, nuevamente ha avanzado en este punto al promover una investigación de largo alcance cuyo objetivo consiste en identificar una serie de indicadores que expliquen cómo se desarrolla la cultura a nivel nacional. Esta investigación, desarrollada entre 2009 y 2013, propone siete dimensiones conexas entre cultura y desarrollo, cada una de las cuales debiera ser operativizada a través de dos o tres indicadores. Las dimensiones son: economía, participación social, gobernanza e institucionalidad, educación, patrimonio, comunicación e igualdad de género.⁴

Más allá de la contribución estrictamente económica de la cultura, el sector artístico y cultural se enfrenta con la dificultad constante de justificar sus propios proyectos e intervenciones bajo criterios que no le son propios, ya sea porque han sido establecidos para otras políticas públicas, o bien porque sus resultados son difícilmente reducibles a la estandarización y cuantificación de las mediciones de impacto. Quienes nos desenvolvemos en el campo artístico y cultural sabemos que las evidencias acerca de la pertinencia, impacto y efectividad de los procesos y actividades culturales son distintas que en otros sectores, pero esta conciencia de la especificidad de la cultura debiese llevar a los mismos involucrados a proponer formas de evaluación de impacto alternativas, basadas en criterios propios de los procesos y productos artísticos y culturales.

Los cambios e impactos asociados a las actividades y programas culturales, que involucran públicos y audiencias diversas –y muchas veces implican la creación de nuevas audiencias– transcurren por múltiples dimen-

siones como la escala, duración, grupos objetivos, tipo de actividad, tipo de participación y lugar geográfico y social de los proyectos, entre otras. Todas estas dimensiones terminan por afectar el impacto de las políticas, programas y actividades, lo cual redundando en que no haya un modelo comúnmente aceptado para la investigación social en cultura y arte (Cultural Ministers Council Statistic Working Group, 2004: 10). De este modo, no es de extrañar que los objetivos de los programas que involucran la participación, muchas veces queden sin ser contrastados con evidencias; incluso la misma idea de evidencia en esta materia parece motivo para la disparidad de criterios.

El estudio llevado a cabo por el Cultural Ministers Council de Australia da cuenta de las pocas actividades evaluativas exitosas en la arena internacional, las que muchas veces descansan en métodos anecdóticos (como recuentos sin metodología de los procesos llevados a cabo) y poco contrastables. A esto contribuye la presencia excesiva de criterios cualitativos y no cuantitativos (2004: 57). El informe de este estudio destaca la necesidad de más investigación en todos los campos relevantes para la consideración del impacto social de las actividades culturales y artísticas, poniendo especial énfasis en los efectos buscados y potenciales de la participación de públicos, comunidades e individuos en estas actividades. Al mismo tiempo, invita a diseñar estudios que maximicen las posibilidades de comparación de los mismos a través de diferentes estados, sectores y territorios de una comunidad y/o sector (49). Algunos de los elementos ofrecidos por el informe son:

- Estudios experimentales.
- Estudios correlacionales o asociativos (cuantitativos).
- Aproximaciones cualitativas.
- La generación de *toolkits* (cajas de herramientas) de evaluación.
- *Workshop* nacionales o sectoriales, enfocados en capacitar y generar marcos comunes para la recolección y análisis de datos culturales.

⁴ UNESCO, "Indicadores en cultura para el desarrollo." Web: <http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/cultural-diversity/diversity-of-cultural-expressions/programmes/culture-for-development-indicators/more-information/>

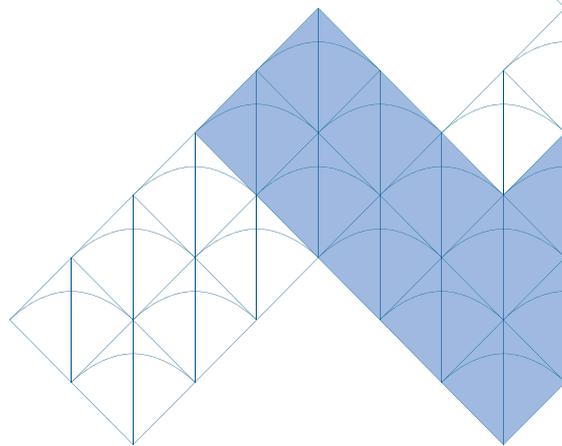


La investigación de Thomson, Sanders, Hall y Bloomfield (2013) también se posiciona desde una perspectiva crítica frente a la falta de criterios propios de las artes y las humanidades en la evaluación de los proyectos artísticos y comunitarios. Los autores ofrecen una alternativa desde la que pensar tanto el vocabulario como los criterios que contribuyen a dar cuenta del impacto de las artes comunitarias y, en el caso específico de la investigación, del teatro comunitario. En esta aproximación, los criterios de proceso, experiencia estética e interacción entre agentes creativos tienen primacía por sobre aquellos relacionados con el producto final, beneficio económico y resultados individuales. Del mismo modo, se propone una revalorización de algunas ideas fuerza para pensar los impactos de la cultura. La primera es la idea de *herencia cultural* como patrimonio enraizado en comunidades fuertemente localizadas, pero que por lo mismo ofrece material concreto para elaborar procesos creativos desde la memoria colectiva de los propios participantes. La herencia cultural, entendida como forma social de conocimiento, puede ser movilizada y recreada a partir de proyectos artísticos comunitarios, contribuyendo al autorreconocimiento de los participantes, así como a su reconocimiento y difusión para las audiencias. De este modo, el concepto de *reconocimiento* resulta una segunda idea clave para el desarrollo de una diversidad cultural sana y democrática en el actual contexto multicultural.

Una tercera idea fuerza propuesta por los autores es la de *tiempo autónomo*, planteada inicialmente por Hans G. Gadamer y donde la experiencia estética es evaluada desde su autonomía específica, es decir, se la considera como irreductible a los dominios instrumentales o ideológicos. A partir de esta idea, las experiencias estéticas individuales y colectivas (como carnavales y fiestas populares, pero también la asistencia a exposiciones de arte, obras teatrales o conciertos musicales) pueden ser consideradas como elementos vitales en el disfrute de un tiempo libre de calidad, que enriquece la vida espiritual por vías no mercantilizadas. Thomson, Sanders, Hall y Bloomfield concluyen que la participación en obras teatrales comunitarias se presenta como una vía representacional por medio de la cual los participantes personifican e incorporan aprendizajes culturales y nuevas formas de relacionarse consigo mismos y con los demás, a través de su patrimonio común y en vistas a enriquecer el tiempo autónomo de ellos mismos y sus comunidades.

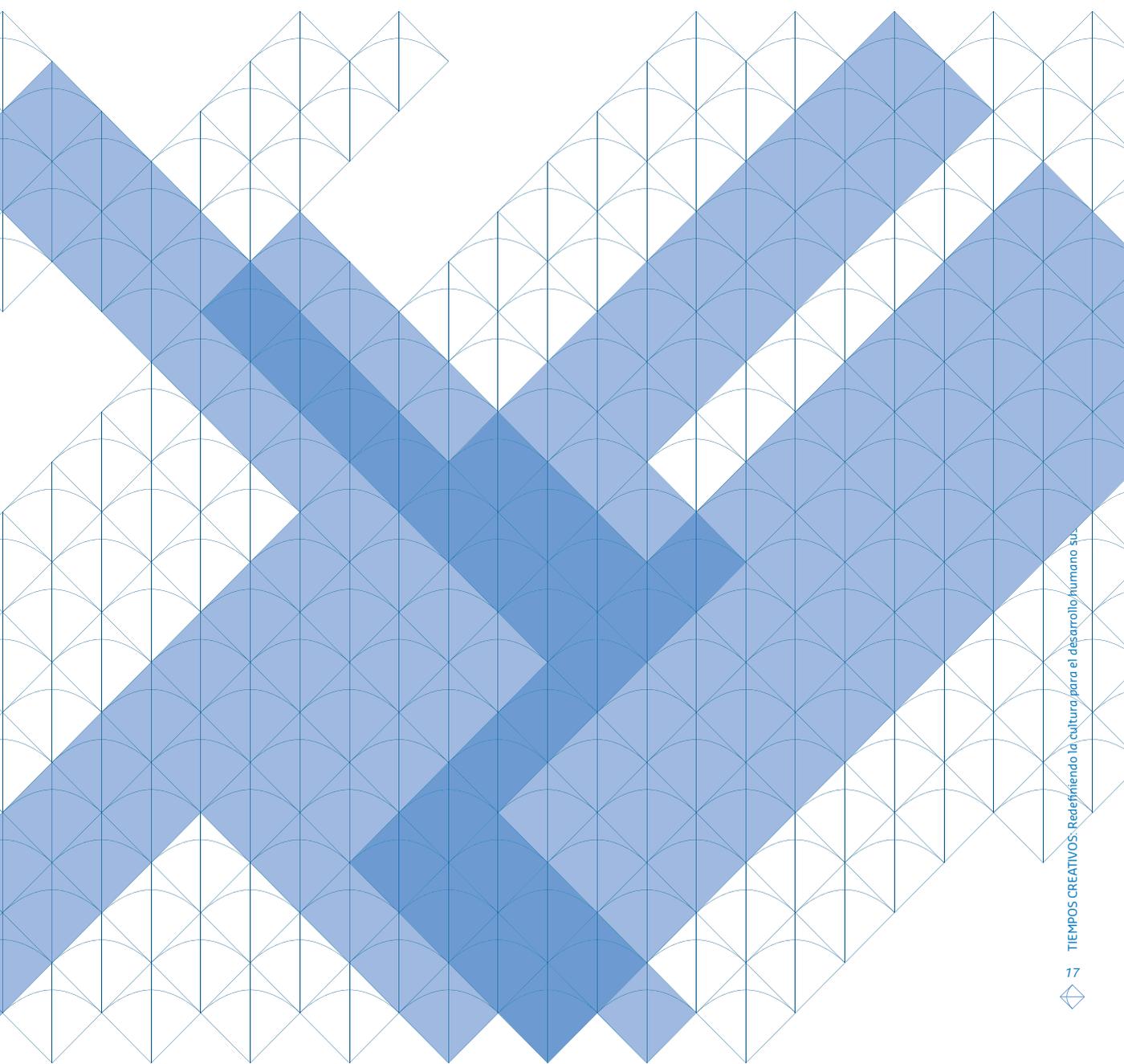
Algunas preguntas al respecto:

- ¿Con qué modelos y referencias contamos para promover vías alternativas para valorar y medir el impacto de las artes y la cultura?
- ¿En qué medida las nociones de herencia cultural, reconocimiento, representación y tiempo autónomo pueden servir para la nueva valoración y medición de la cultura?



“La creatividad muestra la capacidad de un pueblo de estar vivo.
Hay personas que son creativas sin necesidad de pintar cuadros ni
escribir libros”

(Gastón Soubllette, Chile)



II. Tiempos críticos: repensando los tiempos creativos a partir de la crisis contemporánea

Las actuales generaciones hemos sido testigo de importantes transformaciones sociales y cambios de paradigma, siendo estas respuestas al escenario de crisis que ha trastocado por completo el edificio social. Crisis económicas, crisis de representación y de legitimación de las instituciones políticas, crisis de las grandes ideologías y relatos históricos de la modernidad y, como telón de fondo, la creciente amenaza de una crisis ambiental de proporciones globales han afectado al planeta en el último siglo. Podemos denominar a este escenario como un *tiempo crítico*, que se expresa por un lado, como la sucesión permanente de cambios veloces y muchas veces disruptivos –económicos, políticos, ecológicos, psicosociales– y, por el otro, como experiencia de la crisis que impulsa a los diversos agentes sociales y culturales a generar estrategias representativas, simbólicas y prácticas, y a repensar sus propios vínculos sociales a través de ellas. Como indican Reinhart Koselleck (1988) y Janet Roitman (2013), el concepto de crisis, más que operar como una herramienta, diagnostica los tiempos que corren, contribuye a significar y distinguir eventos, haciéndolos reconocibles para que la acción humana pueda operar sobre ellos.

La crisis es usualmente asociada a las perspectivas catastrofistas acerca del futuro; sin embargo, si se le da una proyección positiva, se puede observar que la experiencia de crisis permite también una cierta conciencia histórica del presente, de la necesidad de reconfigurar desde sus fundamentos los vínculos y relaciones atrofiadas y de buscar alternativas flexibles, dinámicas y adaptables a los cambios. Una crisis es entonces una oportunidad abierta a la innovación y a la creatividad y, muchas veces, han sido las artes y la producción cultural los lugares desde donde los elementos autorreflexivos y propositivos emergen y son reconocidos en primer término. A la inversa, el imaginario en el cual se desenvuelven la cultura y las artes precisa de la reflexión acerca de los tiempos críticos en que vivimos, las dimensiones que ha asumido esta crisis y sus relaciones –muchas veces problemáticas y de tensión– con los nuevos *tiempos creativos*.

La siguiente sección, teórica en esencia, se propone presentar y discutir algunos de los conceptos que nos

permiten comprender los actuales tiempos críticos. Para ello, se revisarán tres formulaciones que, aunque distintas entre sí, permiten hacernos un panorama de nuestra época: la de *modernidad líquida* de Zygmunt Bauman, la de *sociedad del riesgo* de Ulrich Beck, y la de *sociedad-red* de Manuel Castells. Adicionalmente, se propone pensar la idea de patrimonio cultural a la luz de estos conceptos, iluminando de este modo algunos de los desafíos de la gestión y protección patrimonial en los tiempos críticos.

4. Modernidad líquida y sociedad del riesgo: nuevas crisis, nuevos agentes sociales

Encontramos una primera aproximación a los tiempos críticos en la idea de modernidad líquida acuñada por Zygmunt Bauman (2004). La metáfora de lo líquido permite representar el estado de cambios y de transitoriedad en las formas de las sociedades modernas recientes. Su hipótesis principal es que la solidez y rigidez de las estructuras sociales clásicas del capitalismo –industrial y fordista (o de producción en cadena)– y del estado-nación –territorial y culturalmente unificado–, así como también la rígida distinción entre alta cultura y cultura de masas se han ido derritiendo, lo que ha permitido el surgimiento de una modernidad líquida en la que la realidad social y sus interacciones son fluidas e inestables.

De este modo, la época actual sigue siendo moderna, pero es una modernidad líquida, diferente de la modernidad sólida en dos aspectos centrales. Primero, se ha desmoronado la creencia en que la historia tiene un estado cúlmine de perfección, fin de conflictos y ausencia de contradicciones, lo que redundaba en que ya no hay un fin preciso o incuestionable para las acciones individuales o colectivas. El colapso de las utopías ha provocado una desvalorización de las expectativas de gratificación, por lo que el horizonte de realización de nuestros deseos parece alejarse cada vez más rápidamente.

Segundo, asistimos a la desregularización y privatización de las tareas y responsabilidades de la modernización, que han pasado desde ser problemas colectivos, sociales



y, por ende estatales (el modelo clásico de aquello es el Estado de bienestar), a ser asumidas como responsabilidades individuales y, en consecuencia, enfrentadas de modo fragmentario, muchas veces sin todos los recursos para hacerlo. La liquidez de los actuales marcos sociales hace que las proyecciones a futuro recaigan en el individuo; él es el único responsable de sus acciones, lo cual termina por generar angustia y una permanente sensación de inseguridad y de incertidumbre.

A esto se suma el debilitamiento del espacio público y su colonización⁵ por las lógicas privadas; un ejemplo de aquello sería el cambio de la plaza al centro comercial como espacio público o lugar donde convergen las interacciones sociales. Estas condiciones, según Bauman, provocan el miedo a la libertad y su contrapartida: una adicción a la seguridad. La libertad provoca temor al fracaso y se ve como algo que no es garantía de felicidad ni una meta por la que valga la pena luchar. Del mismo modo, las condiciones riesgosas de la modernidad líquida provocan un aumento de la necesidad de protegerse ante eventualidades catastróficas, haciendo que la proliferación de cámaras de seguridad y alarmas corra pareja con los seguros de vida y de bienes. Se produce una suerte de normalización del estado de emergencia, o lo que Ulrich Beck llamará una cultura del riesgo. Paralelamente se producen reacciones colectivas que buscan establecer tendencias alternativas al curso modernizador, poniendo la mirada en lo local, lo tradicional, lo comunitario y promoviendo una revalorización de los lazos sociales sólidos de la pequeña escala, que de este modo encuentran un espacio que ofrece más seguridades que el volátil escenario de la modernidad líquida globalizada.

⁵ Por colonización Jürgen Habermas (1987) entiende el proceso por el cual la lógica de un sistema, o esfera de la sociedad, es impuesta y prevalece en un sistema o esfera que se mueve con lógicas y códigos distintos; un ejemplo de ello podría ser la colonización de la esfera del arte (con sus lógicas estéticas), por la lógica del mercado, el dinero y la producción de ganancia. En este caso, se trataría de la colonización de los espacios de difusión y discusión de temas públicos por temas privados, individuales, cuyo ejemplo más claro podría estar en la industria de los medios de comunicación de masas.

Mientras que la aproximación de Bauman apunta a un diagnóstico de la relación entre las transformaciones sociales y lo que pudiéramos llamar la naturaleza interior de los sujetos, la idea de sociedad del riesgo ofrecida por Ulrich Beck permite una aproximación a los tiempos críticos desde la perspectiva medioambiental. Beck diagnostica un cambio de época en la dinámica de la modernización, en la que las sociedades transitarían hoy por una etapa reflexiva, y uno de los gatillantes de aquella reflexividad es la cotidianización de los riesgos. La tesis de Beck es la siguiente: las sociedades industriales se sostenían en la fe en la razón y en el predominio de la ciencia y sus aplicaciones tecnológicas, por ende, la modernización era vista como un proceso necesario y de signo positivo; del mismo modo, la producción de peligros, derivada de los procesos modernizadores, era considerada como parte de los efectos colaterales o secundarios del desarrollo. Hoy en día, la ciencia y la tecnología no solo han aumentado sus potencialidades positivas —uno de cuyos ejemplos es la emergencia de una sociedad-red—, sino también han incrementado los riesgos socialmente producidos a los que nos vemos sometidos cotidianamente, y las certezas que emanan de ellas vienen siendo cada vez más fuertemente cuestionadas desde nuevos movimientos sociales, como por ejemplo el movimiento ecológico y los movimientos estudiantiles.

Como señala Peter Sloterdijk, los fenómenos de la vida y el conocimiento han llegado a estar hoy más profundamente unidos que nunca, gracias a la estrecha relación entre el desarrollo científico-tecnológico y su aplicación en los espacios bioantropológicos en los que se desarrolla la vida humana (2009: 16). El propio Beck define la modernidad en curso como cultura del riesgo que va tornándose reflexiva a través de los avances científico-técnicos y sus diversos efectos sobre las condiciones de vida y el medioambiente de las sociedades. Esta cultura del riesgo está permanentemente orientada hacia el futuro, pero de un modo pesimista o catastrofista: el riesgo se define entonces como una previsión, una anticipación a un evento disruptivo o destructivo que no ha tenido lugar, pero que es de algún modo inminente, o bien latente



(Beck 1992: 39); y dado la escala global de estos riesgos –piénsese en una catástrofe atómica, por ejemplo– y sus consecuencias imprevistas, que ya no pueden ser consideradas como daños colaterales sino que como parte inherente de la producción social de riquezas.

Por ende, la globalización económica, informática y cultural tiene su contrapartida en la globalización de los riesgos: la sociedad del riesgo es una sociedad del riesgo global. Esta globalización de los riesgos, para Beck, no se reparte según el modelo de distribución centro-periferia como la riqueza de las naciones, sino más bien adoptaría un modelo archipiélago de difusión y ramificación irregular, carente de patrones estables. La globalización de los riesgos sociales también permite reconocer no solo nuevas fuentes de desigualdades y desequilibrios, sino que también dar cuenta de cómo ellos se distribuyen democráticamente, siendo esta naturaleza inestable e irregular un espacio y una oportunidad para cuestionar, pensar y realizar nuevas ideas, desafíos y proyectos. La sociedad del riesgo global es también una sociedad que reconoce y aprende de sus patrones inestables.

5. La sociedad-red en la era de la información

La idea de sociedad-red ha sido popularizada por Manuel Castells en su ya clásica obra en tres volúmenes *La era de la información* (Tomo II, 2003). Esta sociedad-red, o sociedad en redes se caracteriza por la globalización de las actividades económicas, e incorpora a los segmentos valiosos de las economías de todo el mundo en un sistema de interdependencias, donde tanto la producción como el consumo se vuelven flexibles, adaptables a la demanda. La individualización se convierte asimismo en la contrapartida a la proliferación de redes informáticas, dando paso a la emergencia de una cultura de la virtualidad real construida a partir de un sistema global de medios interconectados y diversificados. Todos estos fenómenos producen una transformación de los cimientos materiales de la experiencia como son el espacio y el tiempo, mediante la constitución de un espacio de flujos constantes de mercancías, de información, de productos culturales, etc., así como de un tiempo atem-

poral en que la simultaneidad reemplaza a la sucesión, y donde la instantaneidad permite una economía capaz de funcionar como una unidad en tiempo real.

Pero la globalización también tiene sus descontentos, aquellos que perciben la mundialización y los flujos planetarios como peligros para la estabilidad del propio lugar y para la producción de sentido. De este modo, la defensa de la particularidad cultural adscrita a un determinado territorio emerge como contratendencia a la revolución tecnológica, a las transformaciones económicas y al debilitamiento del Estado como garante del bien común. Las comunas culturales de la sociedad-red construyen sus identidades sobre la base de ideas religiosas, nacionales o territoriales, y parecen ofrecer alternativas significativas para la construcción de sentido en nuestra sociedad en la era de la información. Las características que definen a estas comunas son, primero, que se construyen desde la cultura, organizándose en torno a conjuntos específicos –y a menudo alternativos o contraculturales– de valores y sentidos para alcanzar su autoafirmación; segundo, ellas reaccionan ante las tendencias sociales imperantes como la individualización y los flujos globales abstractos de riqueza, poder e información.

Estas comunas culturales, fuentes de nuevas significaciones colectivas, se constituyen como fenómenos de identidades de resistencia a la sociedad-red, pero para Castells también pueden alcanzar el *status* de identidad proyecto, es decir, el proceso de construcción de nuevos actores sociales por medio de la redefinición propia y a partir de los materiales culturales disponibles, los cuales promueven un cambio y transformación de la estructura social. Para el autor, el surgimiento de estas identidades proyecto se convierte en cuestión clave, dada su potencialidad para construir una nueva sociedad civil y, a través de ella, un nuevo Estado. En este sentido, tanto las identidades de resistencia como las identidades proyecto desafían la lógica dominante de la sociedad-red, emprendiendo luchas defensivas y ofensivas en torno a tres ámbitos fundacionales: espacio, tiempo y tecnología. Y si bien no todos los movimientos que se erigen como identidades de resistencia llegarán a ser identidades pro-



yecto, en algunos casos esta evolución se concretará y se elaborarán proyectos orientados hacia la transformación de la sociedad en continuidad con los valores comunales en torno a las experiencias locales.

Algunas preguntas que emergen de esta revisión:

- ¿En qué medida es posible advertir que la modernidad líquida ha cambiado los patrones culturales en nuestro país o localidad? ¿En qué medida la tensión entre los elementos sólidos y líquidos de la modernidad juega un papel en la valoración social de la cultura?
- ¿Cuáles son los elementos de riesgo que podemos identificar en ellos? ¿Cómo se han preparado nuestras instituciones y organizaciones para hacerles frente?
- ¿Cuáles son los descontentos de la globalización en nuestras realidades sociales y culturales? ¿Cómo se organizan y expresan, y qué aspectos culturales utilizan para ello? ¿Son o pueden llegar a ser comunas culturales?

6. El patrimonio cultural en tiempos críticos

El siglo XX estuvo marcado por la destrucción del patrimonio cultural –material y simbólico– en una escala nunca antes vista, lo cual constituye un verdadero detrimento de nuestra memoria colectiva (Teijgeler, 2006). En este terreno, se aprecian algunas de las consecuencias de la sociedad del riesgo. Los peligros de destrucción del patrimonio en tiempos de crisis provienen desde varios flancos, dentro de los cuales los más importantes parecen ser las catástrofes climáticas como tsunamis, terremotos o monzones, las guerras e intervenciones militares y, de manera cada vez más creciente, los desastres ecológicos socialmente inducidos, como son los accidentes nucleares. Señala René Teijgeler que en los comienzos del siglo XXI un cuarto de la población mundial –principalmente en el llamado mundo en desarrollo– enfrenta alguna situación de crisis o de poscrisis, con todo el riesgo que esto implica para el patrimonio cultural de aquellas regiones y poblaciones. Las situaciones de desastre o catástrofe, a la orden del día, requieren de este modo de un manejo especializado de la crisis por parte de los agentes

encargados de la salvaguarda de dicho patrimonio, en orden de controlar y minimizar sus efectos (2006:113)

La Convención de la Haya, llevada a cabo en 1899 para mejorar los acuerdos de Ginebra (1864) y Bruselas (1874) sobre las guerras internacionales, puede ser considerada como la primera instancia en la cual se abordó el problema del patrimonio cultural en tiempos de crisis. De ahí en más, cada una de sus revisiones y actualizaciones (1954, 1999) ha buscado asegurar que la propiedad cultural –ambas material e inmaterial⁶– sea salvaguardada y respetada como patrimonio común de la humanidad y, en este sentido, sus políticas se han orientado en primer término a proteger dicho patrimonio de ser objeto de destrucción o botín de guerra. En particular, el Segundo Protocolo de 1954, en su Capítulo X, Artículo 1, busca prevenir la adquisición ilegítima de la propiedad cultural, así como fomentar el retorno de propiedad exportada de este modo desde los territorios ocupados. Se trata de acuerdos importantes, en tanto han obligado a los firmantes no solo a cumplir con los compromisos en tiempos de conflicto, sino también a tomar medidas en la prevención de los daños que las guerras provocan al patrimonio cultural.

El desafío para las instituciones culturales, entonces, consiste en profundizar y extender su preparación para los desastres, dotándose de secciones, personal e instructivos sobre cómo evitar o aminorar los daños de guerras u otras catástrofes predecibles. En los tiempos críticos, las instituciones relacionadas con la exposición, almacenamiento y preservación de objetos culturales

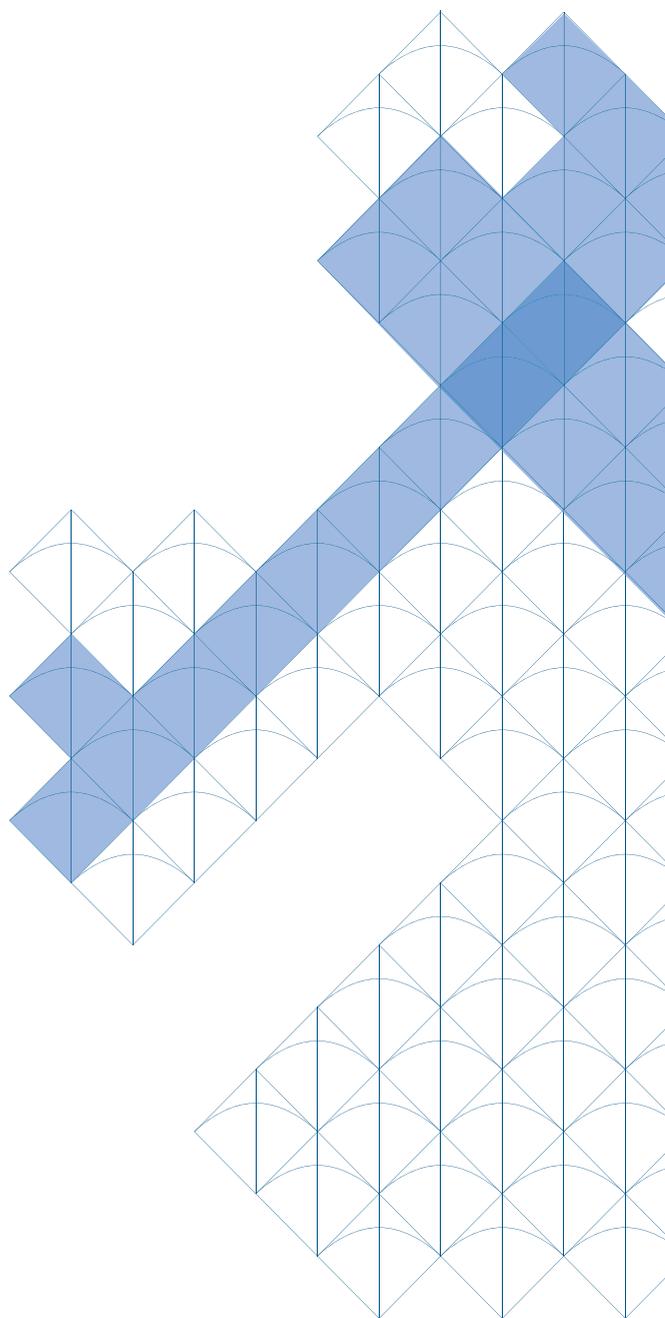
⁶ *El patrimonio inmaterial ha sido caracterizado por UNESCO como el único tipo de patrimonio netamente cultural (2003, Art. 2). El patrimonio material, en este sentido, adquiere su valor cultural en tanto continente del patrimonio inmaterial. Las dimensiones del patrimonio consideradas por UNESCO como inmateriales son: a) las tradiciones y expresiones orales (relatos y mitos tradicionales, lenguajes y dialectos, etc.); b) las artes del espectáculo; c) los usos sociales, rituales y actividades festivas (como fiestas tradicionales de carácter público o rituales de tipo privado); d) las cosmovisiones, conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; e) las técnicas artesanales y tradicionales, entre otros. Ver también Romero (2005).*

considerados patrimonio debieran ser capaces de desarrollar estrategias de protección en la eventualidad de que estas catástrofes se produzcan. Teiggeler reconoce algunas características a ser tomadas en cuenta a la hora de diseñar este tipo de dispositivos de protección:

- Relacionar series complejas de habilidades, conocimientos y experiencias interdependientes entre sí, pero que al mismo tiempo sean integradas en una estructura cotidiana de funcionamiento.
- Flexibilidad en las planificaciones y medidas de seguridad, considerando las eventualidades y los imponderables asociados a las situaciones catastróficas, y también la necesidad de que dichos planes y medidas sean testeados en distintos escenarios.
- Coordinación con otras instituciones y autoridades, dado que los grandes desastres casi siempre traspasan fronteras y pueden incluso esparcirse a través del medioambiente.

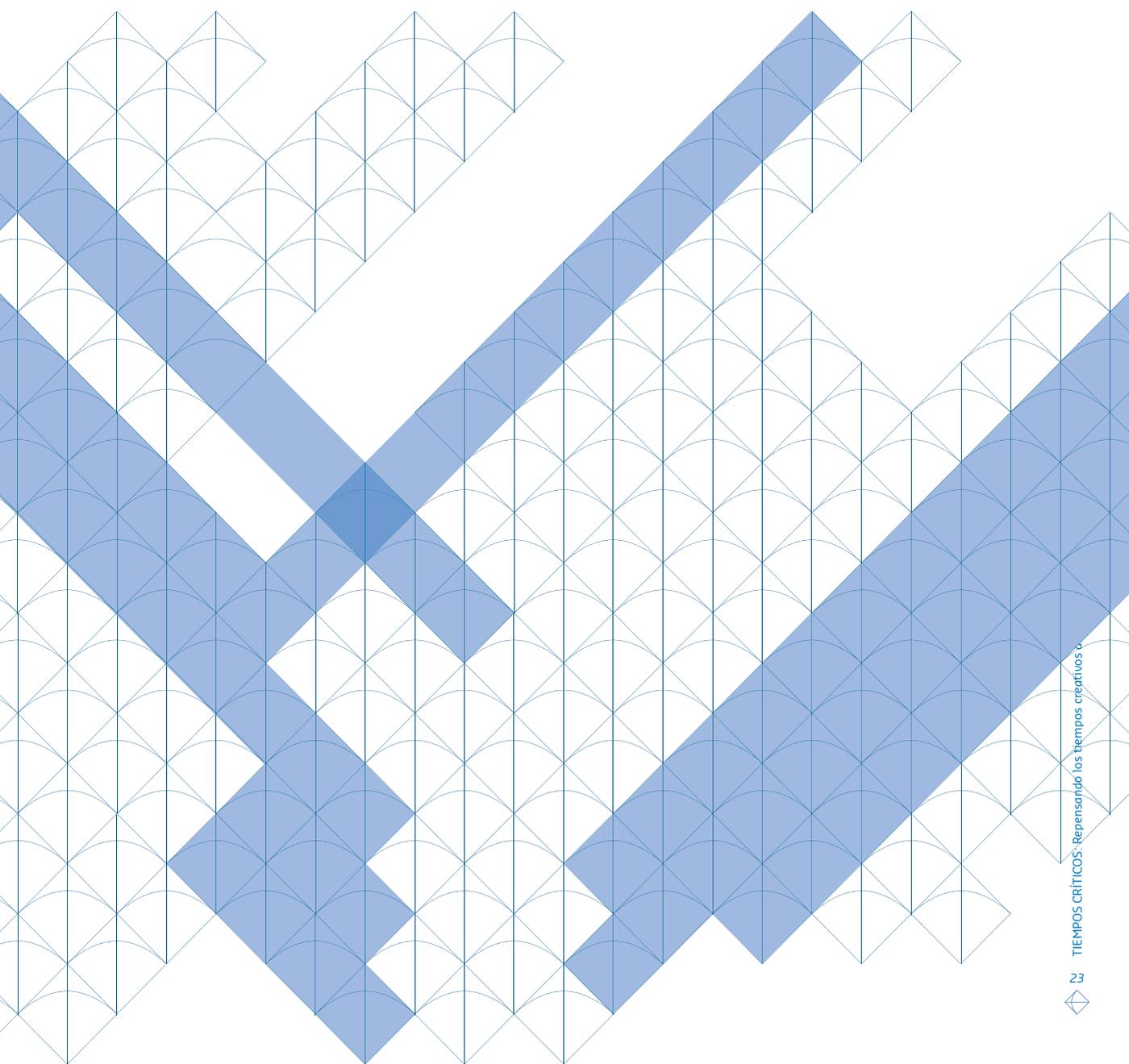
A partir de este contexto, podemos preguntarnos:

- ¿Cuáles son las crisis y/o escenarios de conflicto previsible en nuestras realidades locales y nacionales que pueden poner en riesgo nuestro patrimonio cultural?
- ¿Cómo se relacionan con la globalización y qué resistencias generan?
- ¿Qué rol juegan las artes en ellas?



“No soy lo suficientemente erudita para ser interdisciplinaria, pero puedo romper las reglas”

(Gayatri Chakravorty Spivak, India)



III. Un nuevo trato para una cultura para el desarrollo

Los tiempos críticos invitan a repensar nuestras formas de entender y proyectar el desarrollo individual y colectivo; entre ellas, se hace necesario reflexionar sobre los modelos y alternativas de desarrollo cultural, atendiendo la doble dinámica –local tanto como global– que lo cruza, y relacionando así la sociedad globalizada (modernidad líquida, cultura del riesgo, sociedad-red) con los proyectos comunitarios e identitarios localmente arraigados. Del mismo modo, los tiempos críticos nos invitan a buscar nuevos paradigmas para comprender las dinámicas que toman los ciclos culturales y las relaciones entre los artistas y su entorno, preguntándonos entonces:

- ¿Bajo qué formas se proponen soluciones alternativas y flexibles al contexto de crisis múltiples desde el sector artístico y cultural? ¿Cuáles de ellas son procesos puramente reactivos a tales condiciones?

Como señala Manden Morgen (2012), las turbulencias económicas y sociales, así como una creciente sensación de vulnerabilidad –propia de la modernidad líquida– se avizoran como condiciones que acompañarán el desarrollo de las artes y la cultura en adelante. Las artes fueron parte de la burbuja económico-financiera, y son parte ahora de una nueva época de moderación económica y de escepticismo social; época que, no obstante lo anterior, parece precisar más que nunca de la innovación, de nuevas ideas creativas y de la experimentación en casi todas las dimensiones de la vida social. Lo que se busca es, entonces, dimensionar el nuevo rol preponderante de la cultura, entendida ya no solo como un bien suntuario destinado a las élites de la sociedad, pero tampoco como un simple nuevo agente económico que explotar. Ante todo, se trata de concebirla como conjunto de prácticas transformativas en una serie de espacios que van desde el bienestar personal, pasando por la vida de una comunidad local, hasta alcanzar las escalas nacionales y transnacionales de la economía global.

En este sentido, por nuevo trato (*new approach*) se entiende la renovación de las condiciones de diálogo y relaciones cooperativas entre los diversos agentes que participan en el desarrollo material y espiritual de un país.

Esta sección propone revisar algunas condiciones para la construcción de dicho nuevo trato en materia cultural, identificando dos actores clave para proveer la infraestructura necesaria para ello: por un lado el Estado, a través de la política pública en los marcos de su rol facilitador; y por el otro, el sector privado a través de la filantropía. Dejamos para las secciones siguientes la revisión de los propios artistas y creadores, las industrias creativas, el sector no lucrativo y la responsabilidad cultural empresarial.

7. Hacia un nuevo trato entre Estado, mercados y agencias creativas: problemas y perspectivas

La actual coyuntura crítica tiene su base en las transformaciones estructurales derivadas de la hegemonía global del capitalismo, con un inédito predominio del capital financiero en dicho proceso, así como con las relaciones entre ciencia y tecnología que, entre otras cosas, han puesto en riesgo el equilibrio necesario entre la humanidad socializada y su medioambiente natural. Las fuerzas transnacionales de la economía han provocado lo que algunos analistas llaman *problema de la gobernanza global*, que refiere al creciente desencuentro entre las fuerzas de la globalización y la capacidad de los gobiernos y Estados para regular y dirigir tales fuerzas. De este modo, para Helmut Anheiler (2009) la crisis está relacionada también con la inhabilidad de muchos gobiernos y líderes para hacer frente a este problema de gobernabilidad. Algunas preguntas que cabe hacerse aquí son entonces:

- ¿Cuáles podrían ser los aportes del mundo de la cultura en la discusión pública, con el fin de mejorar los estilos y contenidos de la conducción?
- Por otro lado, ¿cuáles serían los obstáculos que impiden que el sector artístico-cultural ofrezca alternativas en este sentido?

Ciertamente, la cultura y las artes no han quedado al margen de este contexto crítico; sin embargo, Anheiler (2009) llama la atención acerca del escaso interés que muestran los agentes de este sector por comprender los orígenes y las principales dinámicas de la crisis. En ocasiones, el foco parece puesto exclusivamente en resolver



las dificultades inmediatas del periodo; también se han visto casos de desarrollo de ciertas estrategias de sobrevivencia en el mediano plazo, que sin duda resultan interesantes como innovaciones operativas y de gestión creativa, propias de las capacidades del sector, pero que muchas veces no son suficientemente reflexionadas en sus alcances e implicancias, debido a las urgencias del día a día. Anheiler también acierta en señalar la paradoja de nuestros tiempos críticos: mientras por un lado se aprecia un notable incremento en la demanda por bienes culturales en todo nivel, el sector creativo se ha visto recortado en sus presupuestos públicos, lo que debiese ser tomado como un problema en sí mismo, pero también como un incentivo para buscar soluciones flexibles e innovadoras para seguir estimulando las actividades del sector. Cabe preguntarse, en consecuencia:

- ¿Cuáles son los desafíos para el sector creativo, tendientes a hacer frente a la paradoja entre la creciente demanda y los cambios en las condiciones de producción?
- ¿Cómo han enfrentado los diversos componentes del sector creativo estas nuevas exigencias?

Uno de los desafíos posibles de identificar radica en pensar en nuevas formas de articulación entre los actores e instancias involucradas en los campos de la cultura y las artes, como son los gobiernos e instituciones estatales, los mercados e industrias creativas, los creadores independientes y la sociedad civil, públicos y audiencias, los filántropos y mecenas. Se requiere un nuevo trato en materia cultural, un trato que considere el hecho de que todos los sectores del gasto público están sufriendo las consecuencias de la crisis y, por tanto, que se cuide de presionar las finanzas públicas más allá de lo que estas pueden ofrecer bajo las actuales condiciones, pero que también haga explícito el reconocimiento del nuevo rol que la cultura puede y debe jugar como factor de desarrollo. Esto implica asimismo evitar los ejercicios de copiar/pegar desde ciertas políticas de ajuste que, probadas en otros sectores como salud, educación o servicios sociales son aplicadas en las artes sin considerar las lógicas específicas del sector. La cultura puede ser entendida como un

negocio –y como uno muy bueno–, pero una mirada más amplia verá en ella también una verdadera vía alternativa para el desarrollo social con cohesión y altos grados de bienestar subjetivo. Morgen pregunta a este respecto:

- ¿Pueden los agentes creativos y culturales producir un nuevo entendimiento político y social, tomando la corresponsabilidad de encontrar nuevas soluciones y poniendo sobre la mesa las preguntas críticas del periodo?

Siguiendo las opciones conceptuales de este documento, en la era de la información, de la liquidez y de la cultura del riesgo se requieren nuevos tratos de la cultura en diversos sectores como:

- **La política pública**, que impliquen nuevas perspectivas para entender el desarrollo humano sustentable y las estrategias para alcanzarlo.
- **Las industrias** capaces de incorporar la creación como valor agregado en sus productos, estimulando nuevas formas de producción y consumo sustentable.
- **El patrimonio cultural material e inmaterial**, avanzando hacia nuevos aprovechamientos de las herencias culturales locales e incorporando a las poblaciones para generar estrategias que combinen el crecimiento económico y la promoción y reconocimiento de las propias identidades.
- **La formación integral de sujetos, profesionales y ciudadanos**, entendiendo la creatividad como elemento clave en la formación personal y profesional o técnica y, por ende, proponiendo cambios curriculares que la incorporen, pero también para la formación en la diversidad lingüística y cultural del mundo globalizado, que a su vez proteja las lenguas, costumbres (o tradiciones) y dialectos locales.
- **El bienestar personal individual** a través de un uso autónomo del tiempo, mediante las actividades culturales u otras prácticas como la educación artística y el uso del arte en terapias de salud mental y general.

Si duda, estos sectores pueden ser discutidos, profundizados y ampliados, siendo este uno de los desafíos de





la presente Cumbre como oportunidad para repensar la política cultural. Una pregunta atingente, en este punto, apunta a los liderazgos –sus tipos y sus agentes concretos– que pueden llevar estas ideas a la arena del debate público y a instancias vinculantes de decisión. Como lo expresan Richard Florida (2012) y Manden Morgen (2012), estamos frente a una nueva economía creativa, donde valores, conocimientos y riqueza son desarrollados a través de actividades creativas, pero aún no tenemos un contrato social capaz de sostener este cambio. Las resistencias pueden radicar en una mirada retrógrada y obsoleta por parte de los líderes e instancias de decisión, pero también hay que poner atención a las resistencias y tensiones internas del propio sector artístico y cultural, entre ellas:

- La habitual dependencia de recursos externos o cultura del mecenazgo.
- El aislamiento entre productores culturales y las resistencias idiosincráticas hacia nuevos liderazgos y organizaciones.
- La falta de cultura de responsabilidad pública (*accountability*), central para el trabajo con comunidades.

Podemos preguntarnos entonces:

- ¿En qué medida esas tensiones y resistencias se encuentran presentes en nuestras organizaciones, instituciones y grupos, o bien entre nuestros grupos de pares? ¿Qué se ha hecho, o se podría hacer, para trabajar sobre ellas?

8. Filantropía y la alianza con el sector privado

El arte tiene la capacidad de animar y estimular a la sociedad civil, proveyendo de vías creativas para entender y procesar las diferencias, contrastar las identidades y generar nuevas formas de democracia civil y cultural, propias de sociedades democráticas y que fomentan la libertad de los individuos.

La filantropía, que en términos etimológicos significa amor al género humano y a toda forma de humanidad, se asocia habitualmente a donativos y financiamiento para el

desarrollo de actividades humanitarias o valorables por su aporte al bienestar común. Las artes han sido desde los griegos habituales receptoras de donaciones filantrópicas, siendo estas entonces parte importante de la infraestructura de financiamiento para las actividades creativas y expresiones culturales. En particular, la filantropía organizada, por ejemplo, por vía de fundaciones donantes, puede ser vista como expresión cultural y también como potencial formadora de cultura. Si bien siempre han habido mecenas y donantes, estas formas modernas de filantropía tienen lugar desde comienzos del siglo XX, sea financiando a individuos particulares (artistas, creadores y curadores) o a organizaciones (museos, teatros, grupos culturales).

Como señala Diana Leat, “las fundaciones filantrópicas forman de este modo parte importante de los procesos de construcción y legitimación de lo que cuenta como arte” (2010: 246). Podríamos preguntarnos, entonces:

- Las actuales decisiones y opciones de las fundaciones donantes de arte y cultura ¿producen y estimulan, o bien sustituyen o complementan, la innovación y el cambio a través de las expresiones culturales?

Más allá de la paradoja de la pregunta, su respuesta es más compleja de lo que parece a primera vista, dado el enorme rango de fundaciones de diverso tamaño y capacidad de financiamiento, objetivos (prácticas culturales específicas, alta cultura, cultura popular) y alcances (local, nacional, transnacional), así como sus requerimientos prácticos de elegibilidad y cumplimiento. Es necesario destacar, sin embargo, que su potencialidad en los nuevos tiempos creativos radica en que ellas han sido nominadas, como espíritus libres globales⁷. En ese sentido, Leat distingue dos polos potenciales de las miradas sobre el rol de la filantropía en las expresiones culturales contempo-

⁷ La autora señala que “la posesión más grande de las fundaciones donantes no es su dinero, sino su libertad para desafiar y extender las creencias y valores convencionales, empujar límites, establecer conexiones entre fronteras y estimular el debate sobre qué es lo que cuenta como arte y cultura, cómo debieran ser valorados, cómo deben ser financiados y quiénes tienen y deben tener acceso a dicho financiamiento” (Leat, 2010: 258).

ráneas. Por un lado, un polo en el cual estas fundaciones refuerzan valores y culturas propias siendo entonces herramientas de grupos de específicos y de interés. Por otro lado, un polo que las comprende como portadoras de una independencia única fuera de la presiones del mercado; en este sentido, se trataría de poderosas fuerzas de diversidad, preservación e innovación cultural.

Leat señala que se pueden identificar los rasgos de un modelo global de filantropía partiendo de la base de que hoy en día la mayoría de las fundaciones tienden a considerar los aportes financieros como inversiones más que como donaciones o concesiones. Esto implica un énfasis en la evaluación de los resultados de los procesos y creaciones escogidas. Cuestión que a su vez genera la necesidad de trabajar con resultados demostrables y de devolver evidencia de esos resultados a los donantes, cuestión que permite reforzar y extender una cultura de la responsabilidad y la transparencia (*accountability*) (2010: 249).

Esta tendencia global hacia criterios y procedimientos estándar de las fundaciones filantrópicas no debiera implicar una tendencia hacia la homogeneización de los contenidos y valores artísticos y culturales. Las fundaciones tienden a definir sus roles en función de hacer lo que el mercado y el Estado no hacen, haciéndose cargo así de actividades y espacios que de otro modo no contarían con condiciones de funcionamiento. La filantropía tiene, de este modo, potencialidades específicas para promover la diversidad y la innovación creativas, contribuyendo con esto al reconocimiento de que las ideas universales, los patrones y valores estético-expresivos son interpretados de modo diferente en cada contexto. En este sentido, algunos de los rasgos que forman las potencialidades de la filantropía serían:

- Regulador y amortiguador contra las tendencias centralizadoras del arte global y de los mercados de medios.
- Fuente de innovación tanto como de preservación, independiente de los mercados, creación de fuentes alternativas como los capitales semillas y sistemas de financiación colectiva (*crowdfunding*).

- Fuerza de creciente democratización, acceso y reconocimiento del arte y la cultura en sus diversas expresiones.
- Constructor de puentes entre tradiciones y culturas, así como entre marcos en competencia para la evaluación y legitimación de los valores artísticos y culturales.

Como señala Giuliana Genelli, las fundaciones son, en potencia, un marco para la hibridización cultural, dado su carácter crecientemente transnacional (2006: 178). Leat añade que, para que ello ocurra, las fundaciones deberían adoptar una suerte de filosofía del relativismo cultural que, en vistas a la consideración de los beneficios públicos de la cultura, fomente la resistencia a la homogeneización y sostenga los valores de la diversidad, tolerancia y entendimiento (2010: 259). En este contexto, resulta interesante contrastar las potencialidades presentadas por estas autoras con el siguiente estudio acerca del destino que han tenido las donaciones e inversiones filantrópicas en Estados Unidos durante los últimos años.

El estudio, dirigido por Holly Sidford, muestra grandes desigualdades en los fondos donados por filántropos y organizaciones privadas en Estados Unidos: solo un 10% del dinero cuyo propósito primario o secundario es apoyar las artes, termina por beneficiar explícitamente a comunidades, incluyendo poblaciones de bajos ingresos, comunidades afrodescendientes y otros grupos desaventajados, mientras que menos del 4% se enfoca en avanzar en metas de justicia social (2011: 1).⁸ Del mismo modo, el 2% de los grupos artísticos y culturales (cuyos presupuestos están sobre US\$ 5 millones) recibió el 55% de las contribuciones, donaciones y financiamiento el año 2009, según el Urban Institute, National Center for Charitable Statistics (2011).

Según los indicadores mencionados, en el caso de Estados Unidos, la filantropía estaría usando su *status* de exención de impuestos principalmente para beneficiar a instituciones y poblaciones ricas y privilegiadas, mien-

⁸ El estudio se posiciona explícitamente como partidario de estimular el financiamiento de las artes relacionadas específicamente con el beneficio directo hacia comunidades desaventajadas, ofreciendo para ello razones demográficas, estéticas, económicas (Sidford, 2011).



tras que las artes y expresiones culturales ofrecerían herramientas esenciales para ayudarnos a crear comunidades más justas y cívicas. En consecuencia, dichas herramientas son en la actualidad subfinanciadas, y este pronunciado desbalance restringe la vida expresiva de millones de personas, así como constriñe la creatividad de una nación completa (Sidford 2011: 4-5). Esto provoca, a juicio de Sidford, una relación inversamente proporcional entre el compromiso de los financistas con las artes y las probabilidades de este para priorizar comunidades marginalizadas y contribuir, por ese medio, al desarrollo social (9-10).

Este desbalance entre la asignación de financiamiento filantrópico y la diversidad y distribución de recursos muestra que la historia de la filantropía parece ser la de edificar instituciones y de preservar o crear objetos artísticos, con menos atención en fortalecer personas y comunidades a través de procesos artísticos.

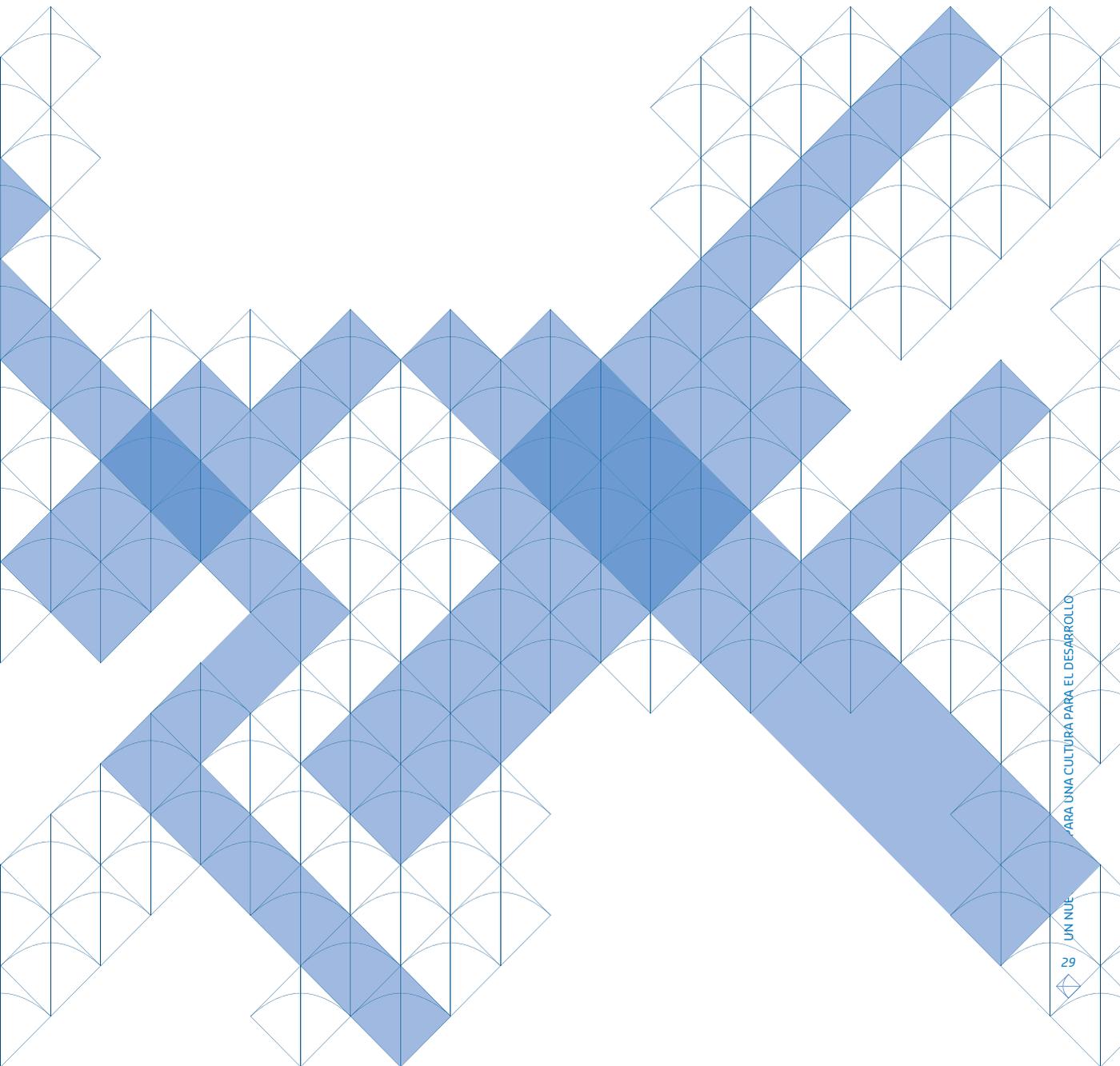
Por otra parte, el filántropo australiano Rupert Myer (2013), destaca que una importante precondition para ampliar el desarrollo de la cultura de la donación (*culture of giving*) es crear una cultura de pedir (*culture of asking*). Lo anterior se fundamenta en el hecho que muchas veces los artistas y organizaciones artísticas y culturales carecen de las habilidades y pericia para identificar y desarrollar las oportunidades que se presentan en el sector privado. Según Myer (2013) estas dificultades requieren generar y reconocer los siguientes elementos:

- Una mayor capacitación en los equipos como también la capacidad de utilizar a los directorios de las propias organizaciones para atraer y retener las alianzas con el sector privado.
 - Los liderazgos son clave en todos los niveles. Desde el reconocimiento de la importancia de las artes por los líderes políticos hasta los mayores filántropos y empresarios a través de la muestra pública de ejemplos de apoyo a las artes.
 - Comprender la relevancia de las artes como una causa digna cuyo impacto debe incluir la comprensión de la relación entre resultados culturales, beneficios económicos y un sinnúmero de otros beneficios para la comunidad.
 - Los benefactores son parte, no aparte, de la comunidad. Las donaciones deben ser consideradas de la *ecología natural* de la cultura. Es decir, los benefactores deberían estar incluidos como parte de un proceso siendo un elemento más del ciclo de gestación de proyectos y obras.
 - Por último, está demostrado que las alianzas público-privadas producen sinergia. Cualquier aproximación aislada y de agendas propias es limitante y poco eficiente. En ese sentido, el trabajo conjunto entre los diferentes sectores puede alcanzar grandes cambios sociales positivos.
- Teniendo en consideración estos aspectos, además de la diversidad como patrón cultural del mundo de hoy, y la necesidad de validar afirmativamente su espectro íntegro, podemos hacernos las siguientes preguntas:
- ¿De qué modo el nuevo trato en cultura podría ayudar a dialogar con las fundaciones y organizaciones filantrópicas para considerar las expresiones culturales alternativas? ¿Cómo es posible incluir los aportes filantrópicos dentro de la ecología natural de los ciclos de la cultura y las artes?
 - ¿Cuáles serían los compromisos y responsabilidades de la política pública al respecto? ¿Son adecuados nuestros actuales marcos institucionales para lograr estos objetivos?
 - ¿De qué formas los Estados pueden contribuir para dar pasos desde una cultura de donar hacia una de pedir?
 - ¿Cómo podemos dinamizar políticas de beneficios tributarios y donaciones para ampliar el aporte de las organizaciones y personas filantrópicas?
 - ¿Cómo se puede estimular la cultura de *accountability* en las organizaciones y agentes creativos, en orden de mejorar sus condiciones de elegibilidad para financiamiento filantrópico?



“Nuestros artistas tienen el poder de dar vida a nuestros sueños y a nuestras pesadillas para que nunca olvidemos”

(Hetti Perkins, Australia)



IV. Espacios creativos en tiempos de globalización: mercados, audiencias y redes culturales

Uno de los aspectos que debiera ser profundamente repensado en los espacios de encuentro del mundo de las artes y la cultura, como lo es la presente Cumbre, dice relación con los nuevos valores –estéticos y conceptuales– que los procesos de globalización y sus tiempos críticos han traído aparejados. Uno de ellos dice relación con el uso en las decisiones de política pública o de financiamiento de un concepto restrictivo del arte como alta cultura. Muchas veces se piensa que esta es, o debiera ser, la idea definitiva de la cultura, pasando por alto que corresponde a una forma particular e históricamente específica de entenderla, cuyos antecedentes se encuentran en el Romanticismo europeo, es decir, forma parte de una construcción propia de la cultura occidental. Esta concepción viene siendo problematizada desde los tiempos del apogeo de la sociedad industrial y sus industrias culturales, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936) de Walter Benjamin (2007) es una de las reflexiones más lúcidas y vigentes al respecto. Y en nuestros días, en medio de la vorágine globalizadora, vuelve a ser pertinente aunque por medio de nuevos flujos y renovados conflictos. Al mismo tiempo, las vanguardias artísticas contemporáneas transitan hacia un paradigma posdisciplinar donde el valor de la obra ya no se aloja en sus aspectos formales, sino en su sentido y significado, y en las posibles relaciones que se puedan tener con otros campos, conceptos y materialidades.

Del mismo modo, la idea de talento artístico como un don natural o propio de la genialidad del individuo ha sido desplazada por una mirada que, sin negar la cuota de virtuosismo o talento personal envuelta en cualquier disciplina artística, busca complementarla atendiendo al contexto sociocultural en el cual dichas potencialidades creativas individuales toman forma y se despliegan.⁹ Esta visión amplia de la cultura –como proceso social o bien el proceso como objeto estético y de la cultura– presta atención a las dinámicas y acciones colectivas –urbanas, comunitarias, de redes y flujos comunicativos– que están en la base de los productos y ejercicios artístico-cul-

turales, junto con permitir una conciencia crítica hacia la repetición de los cánones eurocentristas de belleza, autenticidad expresiva y disciplinariedad artística en las políticas de promoción y protección de las artes. En este sentido, Raj Isar y Anheiner proponen la noción de expresiones culturales como expansión conceptual del dominio de las artes, abarcando con ella la interrelación entre los procesos de creatividad e innovación social y aquellas manifestaciones y expresiones culturales, y redefiniendo así la creatividad como el proceso en que la novedad es reconocida y apropiada colectivamente (2010).¹⁰

Las artes son entonces un conjunto de ideas y prácticas históricamente construidas, que han cambiado en el curso de los siglos (Errington, 1998; Williams, 1994), del mismo modo que las concepciones acerca de la creatividad y las formas de su reconocimiento han variado históricamente. Los efectos globales de la condensación del tiempo, la nueva división internacional del trabajo, la velocidad en los flujos de capital, inversión, ganancia, bienes, servicios, imágenes y comunicaciones han transformado los marcos en que la creatividad y la innovación tienen lugar como expresiones culturales. Del mismo modo, estas expresiones culturales varían y se modifican a través de los campos sociales y géneros artísticos a través de los que se despliegan dando forma en la actualidad a propuestas multi y posdisciplinarias.

Estas transformaciones globales tienen consecuencias positivas y negativas, en tanto estimulan algunas formas de expresión mientras desestiman otras. La globalización transforma la experiencia social en una constante *hibridación* de formas, significaciones y contenidos, en cuyo marco se producen reinterpretaciones y resignificaciones de las culturas locales, esto es, de las percepciones, entendimientos y estilos específicamente compartidos por

¹⁰ En términos de Stuart Hall: “Implica el cambio de “cultura “ como la suma de determinadas obras, textos y objetos que constituyen un orden ideal contra el que se puede hacer un juicio o valor universal (...) para lo que Raymond Williams llama la definición social de la cultura: “una forma particular de vida que expresa ciertos significados y valores no sólo en el arte y el aprendizaje, sino también en las instituciones y el comportamiento ordinario” (2010: X).

⁹ Ver, por ejemplo, Pierre Bourdieu (1984, Parte I) y Eleonora Belfiore y Oliver Bennett (2000: Capítulo VIII).



una comunidad. Por esta vía, la globalización genera resistencias geográficamente localizadas, aunque globales en potencia, las que a su vez devienen en un retorno (que, por lo demás, siempre es una recreación) a formas expresivas autóctonas o indígenas, o bien a su adaptación y movilización en nuevos contextos de diáspora.

Desde esta perspectiva, las expresiones culturales constituyen la base que provee los insumos humanos básicos para cualquier economía cultural, lo que resulta particularmente relevante a la hora de reflexionar acerca de las llamadas industrias creativas (ver sección V). El motivo predominante de la economía cultural en las actuales políticas y prácticas consiste en transformar las condiciones para las expresiones culturales creativas en sí mismas, tal y como ellas toman forma y se despliegan en los actuales espacios creativos, establecidos o potenciales. Por esto, resulta necesario reconocerlas y atender a su capacidad de resiliencia, en orden de estimularlas y protegerlas con vistas a la preservación de la diversidad cultural.

9. Migración, hibridez y diásporas: desafíos locales y globales a la adaptación y flexibilidad creativa

Los conflictos sociales y culturales, cuando se estabilizan en el tiempo, pueden manifestarse de formas creativas e innovadoras respecto de sus situaciones de conflicto y origen. De hecho, en muchas partes del mundo historias y experiencias de conflicto social profundo han devenido en diversas formas de organización y producción cultural. Una de estas formas es la proliferación de sitios de memoria y de agentes de la memoria en países que han salido de dictaduras o guerras, como ha sucedido en América Latina, Europa del Este, África y Asia. Otra forma son las festividades de las diásporas realizadas por comunidades inmigrantes en muchos países del norte. Una tercera forma podría ser identificada en los esfuerzos de comunidades y localidades por la preservación del entorno ecológico y del patrimonio cultural tradicional, promoviendo en consecuencia el turismo o las formas rurales de vida y expresión.

Pero las actuales condiciones globales también acarrearán dificultades y peligros. UNESCO (2003) advierte que,

mientras que los procesos de globalización permiten alcanzar condiciones nunca antes vistas para el diálogo e intercambio entre culturas, ellos también representan una amenaza a la diversidad cultural. Intelectuales como Stuart Hall identifican la homogeneización cultural unidireccional, liderada por los flujos transnacionales, las industrias culturales del mundo desarrollado y los nuevos medios de comunicación digital, como la tendencia más poderosa de la globalización (2010: XI). La homogeneización industrial y masiva es entonces una amenaza cierta a la diversidad cultural, y las advertencias mencionadas buscan prestar atención a la capacidad de estos flujos para erosionar y disminuir la vitalidad de otras culturas locales en desarrollo. Es necesario reconocer, en definitiva, que los campos culturales donde estas fuerzas inter y transnacionales penetran y se cruzan, no son espacios abiertos, desestructurados y equitativos *per se*, de modo que estimularlos y mejorarlos con el objeto de fortalecer la economía creativa que requiere identificar a los actores y fuerzas que se encuentran en un campo cultural determinado, así como preguntarse sobre sus desequilibrios y tensiones, locales y globales.

Uno de los conceptos que permiten entender las actuales dinámicas culturales es el de *hibridez*, asociado a los procesos de hibridización evidenciados en el actual marco global. Homi Bhabha (1994) apunta a la hibridez como un nuevo tipo de agencia cultural, que cuestiona los marcos hegemónicos no tanto en su alteridad, como si los términos culturales fueran esencias, sino en su *en-medio-de* su fluidez y capacidad de relocalización de las prácticas y significaciones culturales. A partir de la constatación de la impureza esencial de la cultura, esto es, de que toda cultura es finalmente un híbrido, un producto de múltiples interacciones, Néstor García-Canclini (1990) señala que el concepto de hibridización no es un sinónimo de fusión sin contradicciones, sino más bien muestra la forma peculiar del conflicto generado en las recientes dinámicas interculturales. Ellos no solo ponen en evidencia la decadencia de los procesos de modernización impuestos, sean nacionales, coloniales, o imperiales, sino también a los distintos modernismos

artísticos que intentaron procesar y hegemonizar sus representaciones, formas y contenidos. De este modo, la hibridez constituye una categoría pertinente para designar nuevas agencias estéticas y culturales.

A partir de la noción de hibridización, Gerardo Mosquera hace un recuento de la verdadera revolución que ha traído aparejada la expansión explosiva de los circuitos artísticos internacionales, desarrollando escenas crecientemente globales y estimulando nuevas energías locales. La participación de los artistas y creadores en estos tránsitos ha creado una tensión productiva, sin manifiestos ni agendas conscientes, que parte desde la emergencia de experiencias diversas y que se guían más hacia la acción y la práctica que a la representación. Esto permite hablar de nuevos sujetos y agentes culturales que si bien siempre se encuentran localmente arraigados poseen ahora un horizonte global y vienen desarrollando importantes circuitos y espacios horizontales que cuestionan y desafían los flujos hegemónicos norte-sur de la cultura. Como proceso global, esta diversificación de circuitos está contribuyendo a pluralizar y enriquecer la cultura, internacionalizándola en sentido real, esto es, legitimándola de acuerdo “a diferentes criterios y a criterios de diferencia” (2010: 53). La pregunta que Mosquera deja planteada es:

- ¿Cómo los artistas, críticos y curadores contribuyen a transformar la situación previa, esto es, la hegemonía de los criterios restrictivos de arte y cultura, hacia una pluralidad activa, en vez de ser devorados por ella?

El arte contemporáneo globalizado ha contribuido en estimular energías locales, lo que ha gatillado renovadas expresiones culturales que, en su diversidad, enriquecen el paisaje cultural en sus radios de alcance. Particularmente, el encuentro entre una economía cultural creciente y una también creciente ola de los flujos migratorios –producto de las nuevas condiciones internacionales de los mercados del trabajo– ha reconfigurado las formas de participación de las diversas identidades culturales en la cultura global. Keith Nurse (2010) recuerda que muchos de estos migrantes no solo son su-

balternos en su nuevo contexto, sino que ya lo fueron en sus propios lugares de origen. La diáspora extiende los marcos culturales, creando nuevas oportunidades, incluso para una potencial entrada en los mercados dominantes. Así como lo fue el *reggae* en la década del setenta, hoy en día el *reggaetón* da muestras de aquello, como ejemplo destacado de un proceso de *glocalización*¹¹ (musical, de contenidos culturales, de estilos de vida y expectativas sociales) dado su impacto masivo y global y su entrada en las ligas mayores de la industria discográfica. Otro ejemplo son las mascaradas (*masquerades* o simplemente *marse*) que están a la base de muchos carnavales del primer mundo. El ejemplo más notable es el del Notting Hill Carnival en Londres, organizado a principios de la década de los sesenta por la comunidad caribeña en diáspora. Hoy es el carnaval más grande de Europa, congregando en agosto de 2013 a casi tres millones de personas e inspirando asimismo otros festivales en Francia, Holanda, Alemania y Suecia, entre otros países (Nurse 2010). Por su parte, Rustom Bharucha reconoce en varias ceremonias comunitarias del tercer mundo (y particularmente en el *kalam*, celebración religiosa de Kerala, en India) una capacidad para permanecer *out-of-commodification* (2010), o al menos sostener una movilidad fluida dentro y fuera de la forma mercancía.

Experiencias como la de los carnavales han servido de vehículo para promover, preservar y movilizar las identidades culturales. En su condición doblemente subalterna, estas expresiones culturales muchas veces generan una *estética de la resistencia* (Nurse) que confronta y subvierte los modos hegemónicos de representación, actuando de este modo como tradiciones que cuestionan y complejizan las construcciones geoculturales asociadas a la nación, clase, género, raza o etnia. Del mismo modo, desafían los cánones y valores estéticos tradicio-

¹¹ Los conceptos de *glocal* y *glocalización* fueron propuestos en 1995 por Ronald Robertson para designar las formas asimétricas de interacción entre las localidades y comunidades específicas y los amplios procesos internacionales en curso. Lo *glocal* responde a ambos procesos en su interrelación compleja: a la modernización e internacionalización de los procesos culturales tanto como a su particularización y tradicionalización.

nales, relativizando las pautas de entender el arte y la cultura y potenciando una visión sobre la creatividad como un proceso profundamente participativo (Bharucha, 2010). Parte de las formas artísticas y celebratorias tradicionales de la diáspora caribeña han sido tomadas en préstamo, apropiadas e integradas en algunos carnavales de Europa y Estados Unidos.

Como se señalaba más arriba, los espacios y campos culturales están lejos de ser estables y abiertos y, más bien, se cruzan con tradiciones densamente construidas, valores estéticos, sistemas de creencias, formas de vida y de creación y expresiones que tienen larga data y profunda coherencia en sí mismas. Las tradiciones, muchas veces representadas como fijas e inmutables, son al contrario formas vivas que van siendo modificadas con el tiempo, evolucionando y apropiándose de nuevos materiales y flujos. Las aproximaciones revisadas en esta sección nos hablan de nuevos paradigmas y espacios creativos, circuitos internacionales y expresiones culturales que permiten proyectar la emergencia de nuevos sujetos creativos, portadores de inéditas agencias estéticas basadas en la hibridez, la diferencia y la acción por sobre la representación. En este escenario, en el cual el arte va construyendo tipología cultural en el mismo proceso de hacer arte, se plantean nuevos desafíos y peligros, especialmente para las culturas y expresiones que se ven damnificadas por estos intercambios globales, de ahí el llamado a cuidar y promover la horizontalidad de las redes y relaciones culturales. Finalmente, casos como los expuestos y otros muchos muestran que el nuevo escenario de agencias culturales y estéticas requiere de nuevas formas de trabajo, de renovados conceptos y perspectivas de valoración artística y de nuevas relaciones y estrategias de colaboración y cooperación.

- ¿Qué tipo de modelos culturales garantizan la protección y desarrollo local de una comunidad sin impedir sus flujos de intercambio y relaciones?

10. Redes y plataformas alternativas: los espacios creativos y los flujos culturales

Los espacios creativos que involucran a las artes y a las expresiones culturales están además fuertemente influidos por disciplinas y campos de acción como la geografía cultural, la arquitectura, el diseño industrial, la planificación urbana y comunitaria y las políticas públicas en general. Como bien señalan Nancy Duxbury y Catherine Murray, las decisiones sobre estos espacios creativos han llegado a ser un subcampo emergente de la política pública, cuya meta consiste en identificar y optimizar estrategias para la construcción, adaptación o renovación de la infraestructura necesaria y el ambiente donde la creatividad humana puede florecer (2010: 201). De este modo, el énfase sobre los espacios creativos supone la concurrencia y trabajo conjunto de equipos multidisciplinarios, capaces ellos mismos de organizar, convocar y estimular la participación de diversos actores, organizaciones y sectores económicos, brindando arraigo local a las instancias culturales.

Los sectores no lucrativos de la actividad cultural constituyen muchas veces la base orgánica desde donde estos proyectos pueden ser identificados y estimulados. Las comunidades creativas, redes culturales y otros esfuerzos fundados por artistas y agentes de la cultura son regularmente sostenidos sobre la base de las prácticas directas de estos agentes, los que a través de su actividad fomentan el florecimiento y crecimiento de las conexiones interculturales en los espacios en que se insertan y desarrollan. Las diversas asociaciones y organizaciones del sector no lucrativo, por lo general, están localmente arraigadas, trabajan de modo directo con su entorno comunitario y se guían por principios relativos al bienestar colectivo, tanto del grupo como de su comunidad de base. La proliferación de estos espacios creativos, su intervención en el diseño de los lugares y espacios, la permanente recontextualización de sus actividades y sus estéticas son, en conjunto, portadores evidentes de creatividad e innovación, por lo que su identificación y estímulo forman un ítem importante de este subsector de la política pública cultural.

Se trata de imaginar, proyectar y promover verdaderos hábitats creativos, tales como:

- Plataformas de apoyo a la creación que permitan la conexión entre los diversos agentes culturales a través de espacios experimentales.
- El uso de lugares públicos no tradicionales para proyectos temporales.
- El uso de centros de convergencia y de otras redes presenciales y virtuales, con el fin de maximizar la socialización y la formación de circuitos de expresión cultural.

Duxbury y Murray se refieren a este proceso como una ecología cultural que sea a la vez constructivista, holística y basada en la infraestructura física y social existente. Esto implica muchas veces compromisos que involucran patrimonio material y bienes raíces. Se deben tener presentes asimismo los criterios específicos que movilizan a los participantes de estos espacios creativos, los que actúan no orientados por la maximización de utilidades sino por un compromiso conjunto con la cultura y el desarrollo comunitario. En este sentido, las autoras proponen reemplazar y/o flexibilizar las estructuras de manejo político establecidas desde arriba de modo vertical, frecuentes también en el campo cultural, por otras formas y aproximaciones más orgánicas, localmente enraizadas y flexibles (2010: 206).

Los cruces creativos son los flujos mediante los cuales se desarrolla una suerte de inteligencia en la diversidad, un sustrato de la creatividad como parte importante de la economía humana en su sentido amplio. Sus procesos pueden ser ensamblados en la cadena de valor cultural-creativa a través de la experimentación, la creación de nuevas pautas de consumo cultural, la exhibición de formas alternativas de representación y la *performatividad* de las diversas expresiones culturales. Stephen Huddart (2010) identifica a las plataformas colaborativas, redes de trabajo, centros culturales (*hubs*), grupos (*clusters*) y colaboraciones intersectoriales, como parte de las tecnologías y modelos de organización para la innovación

social en el sector no lucrativo. En este sentido, son también plataformas alternativas para la proliferación de procesos artísticos –a través del estímulo a la creatividad–, económicos –por medio de su incorporación a la cadena de valorización–, y sociales –por sus efectos de cohesión social a través de la participación y la auto-identificación comunitaria–.

- ¿Qué desafíos, entonces, nos plantea la emergencia de estos nuevos espacios y plataformas?

El mismo Huddart identifica tres desafíos generales para las políticas culturales en tiempos de globalización, a partir de la noción de espacios creativos y de sus vínculos con la innovación social. Los desafíos son:

- Desarrollar una aproximación robusta y multifacética para fomentar estos espacios, la cual debe ser sensible a las necesidades cambiantes de la actividad creativa, estimulando a la vez la emergencia multisectorial de espacios físicos (infraestructura) para el desarrollo cultural.
- Proveer un marco comprensivo –conceptual y diagnóstico– que facilite la planificación colaborativa y descentralizada de los involucrados, a través de la vitalidad de las raíces culturales y especialmente atento al sector no lucrativo.
- Equilibrar la rigidez de las definiciones prescriptivas (“así debe ser”) con otras más flexibles y sujetas a los contextos cambiantes en que las expresiones culturales se desenvuelven, pero que de todos modos posibiliten la planificación e inversión estable y de largo alcance.

Un aporte para la reflexión sobre los estímulos a la creatividad y su potencial estético, social y económico puede ser encontrado en Mark Creyton (2012). En esta aproximación, el foco está puesto en la cultura organizacional y en su rol en los procesos creativos, dado que es ampliamente reconocido el hecho de que el ambiente social influye significativamente en la motivación individual, sin la cual la creatividad difícilmente encuentra lugar. En este sentido, se destacan tres aspectos generales que pueden estimular la creatividad en las organizaciones del sector no lucrativo: un adecuado manejo de las líneas de tiempo



“Para responder a estas tendencias contemporáneas, necesitamos escritos que hagan estallar la invisibilidad forzada para que podamos ver con una consciencia que sepa reconocer lo peligroso del presente, y que al mismo tiempo nos permita proyectar nuestras mentes y nuestras imaginaciones hacia el futuro para evitar que las tendencias actuales se conviertan en tragedia a largo plazo”

(Njabulo S. Ndebele, Sudáfrica)

y de las presiones sobre ella, la seguridad psicológica que brinda el reconocimiento común de las tareas asignadas y de los métodos adecuados para hacerlo, y una cierta, pero explícita autonomía en la tarea, evitando, así, el *micromanagement*. En conjunto, estos factores posibilitan la motivación y el compromiso cabal con el proyecto.

En la misma línea, Huddart ofrece algunos principios generales que permiten guiar el trabajo efectivo en el campo de la innovación social:

- Trabajar en escala, en relación tanto con las líneas de tiempo como con los principios estratégicos. En este sentido, la estrategia depende de la fase y la escala del proyecto.
- Reflexionar sobre los grupos de interés (*stakeholders*) e intercambios comprometidos en el campo cultural.
- Documentar las reflexiones con indicadores, datos, testimonios, estudios de otros casos similares, etc.
- Generar confianzas con los actores relevantes, basadas en compromisos compartidos y orientadas hacia el bien común. Establecer una cultura participativa, que vele por la transparencia y la rendición de cuentas (*accountability*).
- Promover e implementar el trabajo intersectorial, estimulando equipos multidisciplinares y considerando las diferencias entre sectores para la colaboración efectiva entre ellos.
- Establecer principios de flexibilidad y libertad adaptativa en las tareas, lo cual requiere de una definición mínima, pero clara y precisa, de especificaciones cuando se trabaja en múltiples escalas sectoriales y temporales.
- Compartir y democratizar la información al interior de las comunidades y entre los agentes, lo cual también implica un uso efectivo de los medios de comunicación tanto al interior de la organización como hacia los públicos y audiencias, reales y potenciales.

V. Innovación y emprendimiento: el sector creativo ante los desafíos del desarrollo sustentable

El rol creciente de las industrias creativas y culturales conduciendo la nueva *economía creativa* obliga a repensar los marcos y radios de acción de las actividades culturales, así como sus impactos en ámbitos tan diversos como el crecimiento económico, la cohesión social, el bienestar subjetivo e individual, la diversidad cultural y la innovación. Además de la necesidad de contar con nuevas herramientas, el panorama es complejo cuando buscamos comprender las transformaciones de todo orden que irrumpen en la economía creativa, tales como la multiplicidad de participantes, intereses, espacios y escalas donde ellas transcurren.

En esta sección, se ofrece una perspectiva que considere la creatividad humana y el trabajo creativo que de ella se desprende desde nuevos prismas, señalando con ello algunos desafíos actuales para el campo artístico-cultural; dentro de este marco, se propone la noción de sector cultural y creativo (CCS por su sigla en inglés) como un modo de abarcar los alcances de la industria. En seguida, la discusión se centra en las potencialidades que se derivan de pensar los espacios culturales como parte constituyente del sector cultural y creativo, explorando algunas estrategias de desarrollo urbano o rural que apuntan hacia objetivos como los de sustentabilidad, mejoramiento de la calidad de vida y del bienestar subjetivo, así como el cambio social. En la tercera parte, se ofrece un análisis de las potencialidades del desarrollo de espacios creativos sustentables en barrios y otros espacios de base local y comunitaria.

11. Las economías culturales y el sector creativo: hacia nuevos modelos de desarrollo cultural

La propuesta de agrupar a los participantes activos de la economía cultural en un sector económico específico, es abordada por Alan Freeman a partir de la idea de sector cultural y creativo. Para captar la complejidad del sector se necesita de un nuevo entendimiento acerca de la creatividad humana, así como del trabajo humano creativo, de los recursos en sí mismos y de los modos cómo la innovación es organizada bajo las nuevas tecnologías (2008: 6).

El trabajo creativo no se reduce a aquellas ocupaciones que producen bienes culturales finales, sino que en cierto sentido se entremezcla con el sector servicios, por medio del cual se procesan valores que no tienen forma de bienes durables, sino donde la mercancía es el servicio mismo. Esta lógica de producción de *performance*¹² forma parte de las estrategias avanzadas de la producción de bienes de la actualidad. En otro plano, en la producción de bienes durables la exclusividad y la apariencia estética también han impactado en el alza en el valor de mercado y la valoración social de dichos productos.

Por otra parte, la definición de un sector o industria se deriva de tres factores principales: 1) un conjunto existente de industrias en crecimiento en términos de volúmenes de producción, intercambios y empleo; 2) estas industrias se comportan de manera relativamente coherente, en tanto que dentro de la heterogeneidad del campo, sus componentes se mueven de modo similar en el tiempo y espacio; y 3) son relativamente interdependientes o codependientes. El estudio de Freeman (2008) demuestra que hay una correlación significativa entre la concentración geográfica de las industrias culturales y la especialización ocupacional en el empleo del sector creativo, tanto en las grandes ciudades cosmopolitas como en localidades estratégicas, ya sea por su densidad cultural, paisajes, expresiones culturales masivas, etc. Del mismo modo, la globalización y la convergencia de los intercambios multimedia y las telecomunicaciones han transformado a muchas de las audiencias y consumidores de receptores pasivos de mensajes culturales en cocreadores activos de contenidos creativos, como sucede en muchas plataformas virtuales donde la creatividad a través de medios digitales cobra creciente importancia en términos de la definición de identidad y la sociabilidad de los participantes.

En este sentido, se debe distinguir entre el antiguo concepto de industrias culturales y el de industrias creativas. El primero se relaciona con la creación, comercialización y difusión de los productos de la creatividad hu-

¹² Término que en español podría traducirse como *desempeño, actuación y rendimiento al mismo tiempo*.



mana, que son copiados y reproducidos en procesos industriales y distribuidos masivamente en todo el mundo, usualmente imprentas, publicidad y multimedia, audiovisual fonográfico y cinematográfico, artesanía y diseño. Las industrias creativas, por su parte, cubren un rango más amplio de actividades, incluyendo arquitectura, publicidad, artes visuales y *performativas*. La Organización Mundial de Propiedad Intelectual (OMPI, 2003) ha desarrollado un marco que permite a los países estimar el tamaño de su sector creativo, distinguiendo entre las *Core Copyright Industries*, las *Interdependent Copyright Industries*, las *Partial Copyright Industries*, y las *Non-Dedicated Support Industries*. Ellas difieren en su nivel de involucramiento en creación, producción y manufactura en los dominios científico, artístico y literario. Las típicas industrias culturales son aquí identificadas como las *Core Copyright Industries* y el sector creativo se movería por el amplio rango de estas.

Las anteriores constituyen aproximaciones conceptuales que requieren ser mejoradas y profundizadas. Freeman (2008) destaca cuatro características del trabajo creativo que traspasan las industrias específicas en las que se desenvuelve: 1) el rol específico que juega la interpretación (*performance*) en sus productos; 2) su flexibilidad para insertarse en la cadena de producción de valor; 3) su especialización flexible, adecuada al contexto; y 4) la imposibilidad de mecanizar la producción de efectos necesarios en las audiencias. Sobre la base de estas aproximaciones, podemos preguntarnos:

- ¿Qué rol ocupan o podrían ocupar las CCS en el diseño para los nuevos modelos de desarrollo sustentable? ¿Cuáles serían sus aportes?
- ¿Qué roles podrían cumplir los Estados para fomentar y facilitar el desarrollo de espacios creativos locales?

12. Nuevos espacios para el desarrollo a través de la creatividad: comunidades, cultura y sustentabilidad

La sustentabilidad de un sistema urbano puede ser entendida como la compatibilidad y mixtura productiva entre las dinámicas sociales, económicas y culturales y los re-

ursos medioambientales, tanto en el presente como en el futuro (Duxbury y Murray 2010: 208). En este esquema, la cultura se agrega como cuarta dimensión del desarrollo sustentable, por sus aportes a la economía así como por el propio hecho de que la participación en actividades culturales tiene fuertes beneficios sociales, poniendo en escena nuevas oportunidades para la expresión y la creatividad, fortaleciendo las identidades grupales, acrecentando la cohesión social, estimulando los encuentros con diferentes culturas. Lo anterior permite a las personas cuestionar prejuicios establecidos sobre cómo actuar y pensar sus propios valores emocionales y morales.

Un número creciente de artistas y grupos culturales trabajan en tradiciones artísticas de diversos orígenes, así como sobre nuevas bases tecnológicas y formas híbridas, usando las artes en vías crecientemente diversas con el objeto de involucrar y construir comunidades, haciendo con ello frente a problemas sociales persistentes en el tiempo y relacionados con aspectos económicos, educacionales y ambientales, así como también desigualdades en temas de derechos humanos y civiles. En los tiempos actuales, pareciera que no es un tema si el arte y la justicia social están conectados, sino las formas e intensidad de dicha conexión.

Jeremy Nowak (2007) ofrece un análisis del desarrollo barrial vinculado con los espacios creativos, a través de una perspectiva que busca poner de relieve el poder de la producción cultural para el cambio social. El autor destaca el mejoramiento de los espacios públicos, el facilitar las conexiones a través de fronteras urbanas y regionales y la provisión de oportunidades educacionales alternativas a sus residentes. Para lograr el objetivo, propone entender las actividades artísticas y culturales basadas en comunidades como un subgrupo (*cluster*) del sector creativo.

En tanto comunidades, se debe tener presente que se trata de procesos y no de entidades estáticas. Nowak describe su arquitectura como compuesta de los siguientes factores: 1) su capital social y sus instituciones cívicas, los que dan cuenta de sus formas de solidaridad y sus modos de intercambio con otros grupos; 2) sus activos públicos e infraestructura, en virtud de ponderar el estado de sus ins-



V. Innovación y emprendimiento: el sector creativo ante los desafíos del desarrollo sustentable

talaciones y redes; 3) sus activos económicos y relaciones de mercado, reconociendo con ello que muchas veces los actores al interior de una comunidad tienen intereses contradictorios; y 4) los flujos de información, de capital y de personas entre lugares, teniendo en consideración que el aislamiento refuerza la pobreza y la falta de inversión.

Nowak destaca que los artistas son por lo general actores de mercado recientes, cuya búsqueda de espacios de trabajo y desarrollo puede ayudar a estabilizar algunos tipos de barrios y sectores urbanos, mitigando con ello además los riesgos de inversión de propietarios e inmobiliarias. Esto es especialmente cierto en ciudades donde las industrias han perdido su anterior uso productivo y, por ende, se encuentran disponibles para la conversión; en zonas de población estudiantil y relacionada con las universidades y *colleges*; donde existe una concentración de museos, galerías, espacios de acción creativa y otros espacios culturales; y en comunidades étnicas de inmigrantes, como forma de generar nichos de mercado para sus productos culturales (2007: 11).

Las organizaciones culturales y artísticas comunitarias tienen un gran potencial para servir de intermediarias entre diversas geografías, clases sociales y grupos étnicos. Además, a través de las *performances* gratuitas, galerías, oferta de cursos, tiendas de provisión especializada y talleres de artistas individuales o grupos culturales, las actividades de arte barrial han devenido en un sector de negocios identificable. Sobre esta base, es posible estimular las interacciones entre audiencias, consumidores, estudiantes y artistas que normalmente circulan alrededor de los centros culturales comunitarios. Por medio de experiencias como estas, comunidades con densa presencia artística y cultural llegan a ser locales y regionales de modo simultáneo. Una de las propuestas lanzadas por Nowak es la de establecer fondos para barrios creativos a nivel local, regional o nacional, definiendo de ese modo distritos culturales y respondiendo con una política específica en el campo de los espacios creativos.

A partir de estos criterios, Nowak propone invertir en tres áreas estratégicas: creatividad, urbanización y conocimiento, a través de la articulación flexible de recursos públicos, privados y filantrópicos en el apoyo a actividades emergentes y nuevos proyectos, divididos en cuatro categorías:

- Proyectos de producción artística que comprometan a comunidades a expresar aspectos de sus lugares, a readaptar el vecindario y de ese modo revelar su potencial como sitios para la creatividad.
- Proyectos de construcción, renovación o reutilización de lugares habilitados existentes.
- Proyectos individuales de artistas o emprendimientos que involucren la colaboración de organizaciones (lucrativas o no) y que pueden estar orientados a nuevos negocios o a abrir el trabajo creativo a otras industrias.
- Investigaciones especializadas y creación de una infraestructura de datos capaces de mostrar tendencias emergentes, mercados y oportunidades y de influir en las decisiones políticas así como en decisiones de inversión.

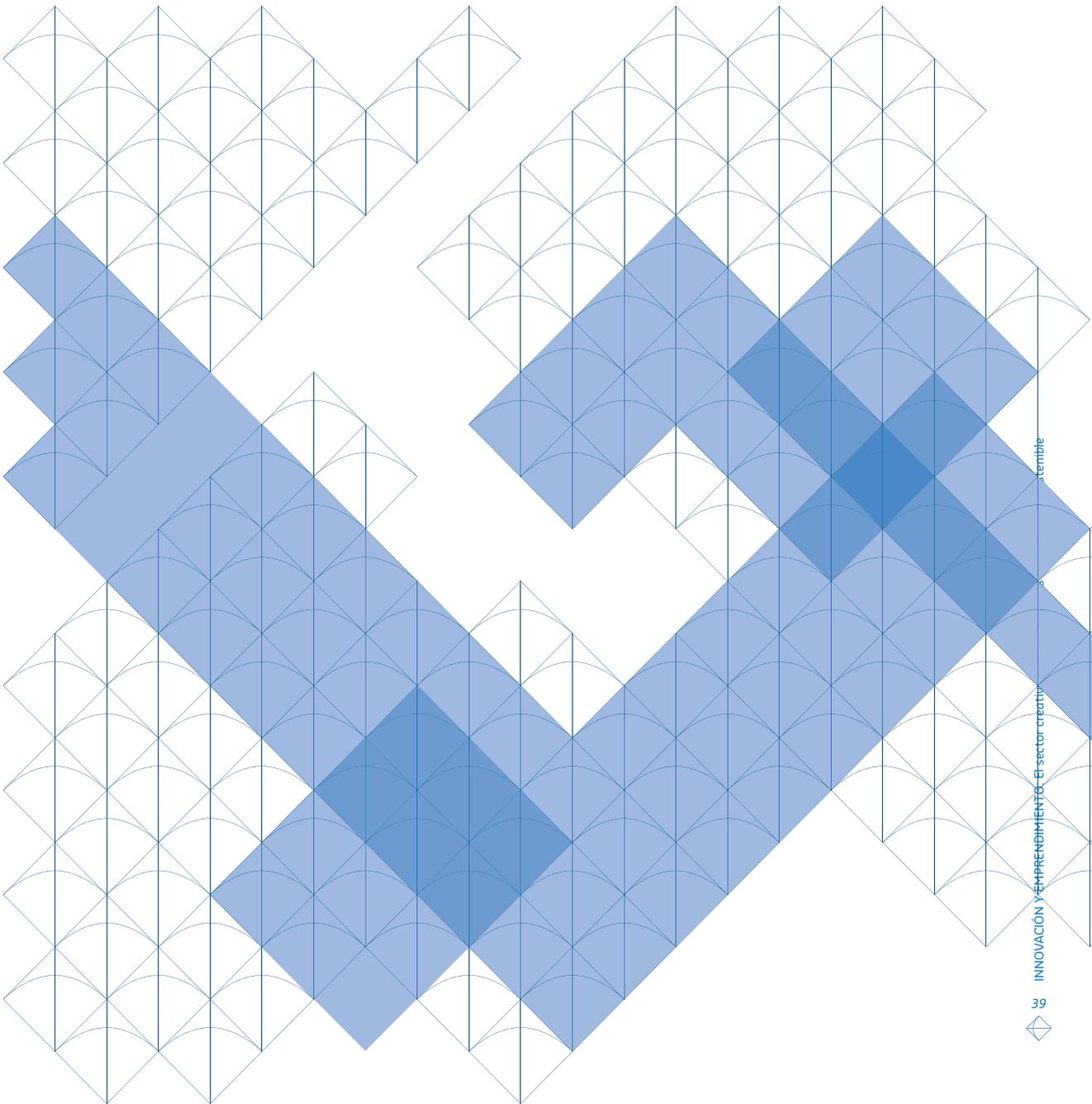
Las preguntas emergentes son entre otras:

- ¿Cuáles son las comunidades locales donde estas experiencias pueden ser proyectadas e implementadas?
- ¿Qué tipos de grupos artísticos y culturales encargados de la mediación entre un proyecto de barrio cultural y la comunidad residente?
- ¿Cuáles podrían ser los beneficios cívicos, culturales, educacionales y económicos de un barrio creativo en mi realidad local?
- ¿Cómo hacer de ellos modelos inclusivos de desarrollo?



“Creo que hacer arte es hacer una ruptura, hacer un corte. Se corta la continuidad del ser, la continuidad de la supervivencia.”

(Mladen Dolar, Eslovenia)



VI. Epílogo: desafíos de la política cultural para las nueva generaciones

Como forma de cerrar este documento, cuya función principal ha sido estimular el debate y no darlo por concluido con conceptos y miradas, hemos querido instalar una serie de reflexiones abiertas a partir de los tópicos que hemos recorrido a través de su argumento. Se trata de reflexiones con la vista puesta en el futuro, en la forma en que los diversos actores, organizaciones e instituciones culturales enfrentan –con coordinación y retroalimentación– los desafíos de los nuevos tiempos creativos y sus particulares formas de experimentar, adaptarse y movilizar la cultura en los tiempos críticos junto con aprovechar la oportunidad de los nuevos espacios que estos cambios nos permiten construir.

En primer lugar, si pensamos en términos de futuro, una primera reflexión debiera orientarse a comprender cómo las artes y la cultura –a través de sus políticas específicas– pueden y deben anticiparse a las formas de hacer y producir de las nuevas generaciones, cuestión que incluye la forma en que ellas han venido educando y desarrollando su potencial creativo. Los recursos creativos de las sociedades se concentran, en gran medida, en los jóvenes profesionales, artistas y agentes comunitarios, lo que los transforma en un grupo con ventajas innegables en términos de su capital cultural –educacional formal o informal– y su capacidad para estimular redes de capital social –capacidad conectiva local y global–, además de innovación potencial que deriva de su conocimiento y habilidad de las nuevas tecnologías de información, comunicación y creación.

Por lo mismo, Nestor García-Canclini (2013) ha llamado la atención, en un documento enviado para esta Cumbre, en el desfase que actualmente se evidencia entre las ventajas que esta juventud posee en el uso de los recursos creativos por un lado, y las estructuras tradicionales de empleo de las sociedades, por el otro. A esto lo llama “exclusión paradójica”, cuyo punto de tensión está puesto precisamente en la importancia que han venido tomando las actividades creativas en la generación y mejoramiento de empleos y salarios. Los jóvenes creadores desarrollan en la actualidad modos no convencionales de situarse en el paisaje cultural y en la realidad

socioeconómica. Ahora bien, muchas veces estos jóvenes portadores de ventajas creativas se ven envueltos en dinámicas laborales temporales e inestables, lo cual si bien permite un cierto uso flexible del tiempo de trabajo creativo, por otro atenta contra la permanencia en el tiempo de los proyectos y en la propia biografía personal de los involucrados, aumentando las incertidumbres respecto del futuro ocupacional, familiar y social.

Otro punto desarrollado por García-Canclini refiere a los riesgos de dejar la innovación a las iniciativas del sector privado, sin que la política pública cultural construya los canales adecuados para estimular la acción creativa de los movimientos culturales. En el presente escenario cultural, se advierten modos distintos de encarar las relaciones entre creatividad, interdisciplinariedad e instituciones culturales, produciendo una escena que aún no es abordada por la política cultural en toda su complejidad. Pareciera ser que parte importante de la política cultural aún concibe el desarrollo de la cultura en términos lineales –esto es, como una cadena entre creadores, intermediarios y públicos–, cuando por el contrario la proliferación de medios digitales ha reformulado la creación como programación, es decir, como manejo creativo de materiales e interfaces preexistentes, los cuales van siendo modificados en la propia circulación de los productos culturales, cuestión que cuestiona los límites y roles de la cadena tradicional de creadores, intermediarios y públicos. Es decir, ahora la creatividad cultural se localiza tanto en la gestación como en la comunicación de las obras y productos, rompiendo y complejizando el tradicional orden secuencial predefinido.

Ahora bien, más allá de hablar de un cambio radical de paradigma cultural, lo que tenemos hoy es una coexistencia de diversas formas de organización, circulación y hábitos de trabajo y producción, donde las formas industriales (propias del modelo lineal) y postindustriales (propias de la era digital) coexisten y se entremezclan con valores y prácticas comunitarias antiguas, consideradas como tradicionales, así como con nuevas comunidades y formas de identificación que emergen en la era global.



Por último, estas realidades de la era global nos desafían a todos sobre nuestros futuros posibles, tanto de las instituciones culturales como a sus mediadores, agentes y creadores. Desafíos que apuntan a formularnos preguntas, por ejemplo, respecto de la forma en que la noción misma de desarrollo sustentable permitirá avanzar hacia una política cultural estratégica integral de los Estados más allá de las políticas públicas de cultura sujetas a la programática de un consejo o ministerio. Trabajar por este tipo de preguntas y sus posibles respuestas, refuerzan cuán primordial es diseñar los nuevos modelos de desarrollo cultural a

partir de principios y nociones tales como ecología, educación, comunidad, diversidad y proyecto.

Lo anterior se hace aún más interesante y complejo para la política cultural al incorporar los cambios de la era digital y confirma que cualquier trabajo en esa dirección, es decir, en situar a la cultura como un pilar fundamental de cualquier comprensión multidimensional del desarrollo incluye abrir espacios creativos que permitan a la nuevas generaciones asumir el rol y el poder que les corresponde como testigos y agentes directos del mundo por venir.

1. Cultura para el desarrollo

Nos referimos a una noción integradora del desarrollo –no lineal ni unidimensional– cuando este es concebido como proceso complejo, en el que interactúan diversos campos, posee diferentes características y en el cual la cultura cumple un rol central para el desarrollo humano sustentable. En este marco, la cultura da cuenta de las características particulares –los valores, la subjetividad, las actitudes y aptitudes colectivas– sobre las que tienen lugar los procesos de desarrollo, siendo la dimensión que da las características históricas reconocibles de una sociedad.

La *cultura para el desarrollo* emerge así como un modelo que pluraliza la idea de cultura, integrando sus diversas expresiones y ampliando su noción más allá de las artes y la alta cultura. Además, es un modelo que potencia la noción de desarrollo haciéndola más inclusiva, incorporando las particularidades que mueven los valores, significados y acciones de sujetos sociales en la definición de las estrategias para mejorar su calidad de vida. Este modelo permite la incorporación de la diversidad cultural y su fomento para ser agente de desarrollo en materias económicas, educacionales, de derechos humanos y de bienestar subjetivo y comunitario.

2. Desarrollo humano sustentable

La noción de *desarrollo humano sustentable* reúne las ideas de desarrollo integral o multidimensional y de responsabilidad respecto de sus ritmos, impacto y consecuencias. Ambas cuestionan el economicismo del concepto tradicional de desarrollo. La sustentabilidad refuerza la preocupación de que las actuales dinámicas de producción y consumo no comprometan la disponibilidad de recursos para las futuras generaciones. La sustentabilidad también se relaciona con el hecho de que el cambio progresivo en la calidad de vida de los individuos, central a todo concepto de desarrollo, se lleve a cabo de modo participativo ubicando al ser humano –y no al crecimiento económico en sí mismo– como protagonista de este proceso.

Al entender el desarrollo como un proceso integrado de expansión de las libertades de los individuos, se permi-

tiría a estos –como entes autónomos y pertenecientes a un contexto– participar de los procesos de desarrollo comunitario y social. Por esta razón, el desarrollo humano integral corresponde a una forma de concebir el cambio y la transformación social en la cual la satisfacción de las necesidades, valoraciones, opciones y capacidades del ser humano –centro y sujeto del desarrollo– se compatibilizan con las de bienestar material, garantizando la diversidad cultural, distribuyendo adecuadamente recursos, costos ambientales, como también la relevancia de los derechos culturales en una visión integral del desarrollo.

3. Tiempos críticos

Nos referimos a la comprensión y análisis de nuestras realidades dentro de escenarios sujetos a cambios a nivel socioeconómico, político, cultural y medioambiental. Los *tiempos críticos* se enmarcan en el actual escenario de cambio global y de época, con sus crisis económicas, crisis de representación y de legitimación de la política y sus instituciones, crisis de las grandes ideologías, identidades y relatos históricos de la modernidad, sumado a la creciente amenaza de una crisis ambiental de proporciones globales. Estos tiempos críticos producen una desorganización de la experiencia, sin embargo, nos invitan también a construir nuevos marcos de referencia para repensar nuestra ubicación e identidad, tanto en la sociedad global como en nuestra relación con la naturaleza.

La proliferación de una *cultura del riesgo* –propia de la sociedad del riesgo global– aparece como un potente indicador de estos tiempos críticos: la conciencia, por ejemplo, de los peligros derivados del desarrollo tecnológico (ecológico, alimentario, urbano, etc.) ha generado una reflexividad inédita en la población. En ella las valoraciones tradicionales de los riesgos socialmente inducidos son puestas en cuestión, ampliadas y sustentadas sobre nuevas bases, distintas a la racionalidad científica. En este sentido, los tiempos críticos pueden ser tomados como una oportunidad para repensar y reconstruir los vínculos sociales y los valores que los sostienen, junto con buscar racionalidades alternativas



a la científico-tecnológica para manejar los cambios y riesgos locales y globales.

4. Espacios creativos

Pensar en *espacios creativos* implica no solo dar lugar a las artes y expresiones culturales, sino también a otras disciplinas y campos de acción como la geografía, la arquitectura, el diseño, la planificación urbana y comunitaria y las políticas públicas en general. Por lo mismo, supone la concurrencia e invitación al trabajo conjunto de equipos multidisciplinarios, capaces ellos mismos de organizar, convocar y estimular la participación de diversos actores, organizaciones y sectores económicos.

En términos generales se refiere a la ampliación y uso del espacio creativo desde la cultura a otros espacios, históricamente considerados sujetos a otros usos y funciones ajenas a su dominio. En ese sentido, la noción de “espacio creativo” destaca proyectos, conceptos y procesos en los cuales un espacio, función y noción es extendido a otras funciones y relaciones a través del nuevo uso que se hace de él. Algunos ejemplos son la revitalización de zonas y espacios urbanos abandonados, la fusión gastronomía y artes, o bien la inclusión de creadores en equipos multidisciplinarios en proyectos sociales, políticos o científicos. En cada uno de estos ejemplos la cultura inaugura una nueva etapa y función, fomentado la emergencia de novedosas formas de colaboración, producción y gestión.

5. Nuevo trato en cultura

Por *nuevo trato* se entiende la renovación de las condiciones de diálogo y relaciones cooperativas entre los diversos agentes que participan en el desarrollo material y espiritual de una institución, comunidad o país. En nuestros tiempos, el pronunciado desbalance entre una demanda creciente por cultura (en todas sus expresiones) y las restricciones propias de la crisis para financiar distintas etapas de sus ciclos –gestión, difusión– constituye en sí mismo un llamado para alcanzar un nuevo trato en materia cultural, explicitando el rol que la cul-

tura puede y debe jugar como factor de desarrollo, así como generando las condiciones de su funcionamiento y crecimiento acordes con este nuevo rol.

Sin duda, los actores llamados a constituir las partes de este nuevo trato van desde el Estado y las diferentes instancias de diseño e implementación de las políticas públicas; el sector privado, como las fundaciones filantrópicas; las instituciones que trabajan con patrimonio cultural; la sociedad civil a través de las audiencias y grupos culturales no lucrativos; hasta los propios artistas y creadores. Finalmente, un nuevo trato en cultura debiera especificar las condiciones y responsabilidades concretas del mundo cultural para con el desarrollo de una comunidad, sector o país.

6. Sector cultural y creativo (SCC)

El *sector cultural y creativo* constituye una rama especializada de la división del trabajo en nuestros días, agrupando a las industrias y actividades portadoras de un nuevo paradigma socioeconómico donde la creatividad es concebida como un recurso en sí. De este modo, el *trabajo creativo* constituye uno de los medios principales para que la innovación social sea organizada utilizando las nuevas tecnologías.

Como sector identificable de la economía, el SCC contiene un conjunto de industrias existentes y de actividad creciente, que son coherentes en términos de sus procesos y acciones en tanto agrupan el trabajo creativo, y que son interdependientes o codependientes entre sí. Sus características más importantes son la especialización flexible, la imposibilidad de mecanizar sus procesos y productos y el valor agregado que la creatividad añade al ciclo de valor de los productos y servicios culturales. Este ciclo está determinado por un proceso que se inicia con la creación y termina con el acceso y apropiación de la población, que a su vez vuelve a nutrir la creación retroalimentándola en forma continua. Su fuente de riqueza se sitúa en la producción de bienes –culturales y creativos– con alto contenido simbólico.

Las industrias asociadas al SCC proveen de beneficios tanto económicos como de mejoramiento de la calidad de vida de las comunidades involucradas, creando mejores fuentes de trabajo y estimulando a las economías locales a través del turismo y el consumo. Asimismo, estimulan otras industrias, preparan a la fuerza laboral para participar del mercado global de trabajo, contribuyen al mejoramiento de la calidad de vida a través del alza de estándares de vida y estimulan el desarrollo y reconocimiento comunitario.

7. El concepto de “comunidades culturales”

El concepto de *comuna cultural* (Castells, 2003) hace referencia a uno de los efectos culturales de la globalización, consistente en la formación de comunidades de identidad y pertenencia que, desde definiciones y prácticas culturales, se organizan sobre la base de un conjunto específico de valores y sentidos para alcanzar su autoafirmación. Normalmente, estas comunidades reaccionan frente a las tendencias imperantes de la globalización, como son la individualización y los flujos globales abstractos de riqueza, poder e información. En general, estas comunidades se sitúan localmente, es decir, definen un *ecosistema cultural* para su funcionamiento, constituyendo de este modo potenciales espacios desde donde se llevan a cabo procesos de transformación social, de modo participativo y con visiones ancladas en el bienestar común y el reconocimiento cultural.

Además de su propio ecosistema, las comunidades culturales utilizan diversas plataformas para su funcionamiento. Sin duda, el uso de internet es fundamental dada su capacidad para establecer intercambios culturales creativos, participativos y abiertos, permitiendo difundir los procesos y demandas de sus participantes en una escala global.

8. Filantropía

Etimológicamente, *filantropía* quiere decir amor por el género humano y por toda forma de producción de la humanidad. En este sentido, se asocia con la práctica de financiar (sea a través de donaciones en dinero u otros

medios) el desarrollo de actividades humanitarias o valorables por su aporte al bienestar común. Uno de los sectores asociados desde el principio a estas prácticas ha sido el arte a través de mecenazgos de diverso tipo. Hoy en día, la filantropía organizada constituye en sí misma una expresión cultural de los modernos circuitos de producción y circulación artística, pero es también una instancia en la formación y legitimación de aquello que es entendido como cultura y arte.

Las fundaciones y organizaciones filantrópicas son portadoras de una independencia única, en tanto que normalmente definen su radio de acción en aquellos sectores y actividades que quedan fuera del mercado o la protección del Estado. Cuentan así con libertad para donar fondos por fuera de las presiones del mercado, sirviendo como fuente para la innovación y la preservación cultural, fortaleciendo la democratización, acceso y reconocimiento del arte y la cultura en sus diversas expresiones. En este sentido, se trata una poderosa fuerza de diversidad, preservación e innovación cultural.

9. Glocal

Los conceptos de *glocal* y *glocalización* constituyen neologismos popularizados por Ronald Robertson a partir de la fusión de las palabras global y local, para designar las formas asimétricas de interacción entre localidades y comunidades específicas y los amplios procesos globales en curso. De este modo, glocal busca describir productos o servicios individuales, grupales u organizacionales que reflejan a la vez estándares globales y locales, visibilizando con ello a las comunidades y agentes involucrados en su producción en una escala transnacional. Un lema asociado a estos conceptos es el de “piensa global, actúa local” (“*think global, act local*”).

10. Diáspora

El concepto diáspora se relaciona con la dispersión –por opción o fuerza mayor– de grupos humanos desde sus lugares de origen, en un tipo de desplazamiento migratorio. En la actualidad, constituye una dimensión importante del paisa-



je cultural de nuestros tiempos, dando cuenta del carácter transnacional de las transformaciones culturales en curso.

El actual contexto, global y poscolonial reconoce las diásporas como instancias relevantes en la producción de expresiones culturales de identidad y reconocimiento. Algunas comunidades de la diáspora han dado cuenta de una enorme energía cultural en sus lugares de destino, organizándose alrededor de marcos comunes –estéticos y significativos– para posicionarlos en sus nuevos espacios, junto con preservar la propia cultura de origen.

La noción de diáspora, entonces, se relaciona con la de hibridez y constituye procesos por los cuales transcurren las transformaciones de las identidades nacionales hacia horizontes multiculturales. Las diásporas extienden los marcos de un espacio geocultural, amplificándolos y creando de ese modo nuevas oportunidades de representación, valoración estética, así como potenciales ingresos de grupos y discursos subordinados en los mercados y culturas dominantes.



Bibliografía

Referencias de citas páginas 17, 23, 29, 35, 39

Soublette, Gastón (2013) "La hierba florece de noche" en Festival Puerto ideas. Entrevista. Valparaíso, Chile.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1999) "A Critique of Post-colonial Reason: Towards a History of the Vanishing Present." Harvard University Press.

Perkins, Hetti (2010) "Art + Soul: A journey into the world of Aboriginal art." Documental. En Australian Broadcasting Corporation (ABC TV).

Ndebele, Njabulo S (2012) "Should Literature Be Political?" En *Festival Open Book*. Discurso. Ciudad del Cabo, Sudáfrica.

Dolar, Mladen (2010) Entrevista en "Wie geht kunst?." Entrevista. Web wiegehtkunst.com Publicado: Junio 2009, Consultado: noviembre 2010. <<http://www.wiegehtkunst.com/?p=599>>

Bibliografía

Anheiler, Helmt (2009): "How can the cultural sector survive the financial crisis?" Web LabforCulture.org. Publicado: enero de 2009. Consultado: octubre de 2013 <http://www.labforculture.org/en/content/view/full/39830>

Anheiner, Helmut y Raj Isar (2010): "Introduction", en *The cultures and globalization. Series 3: Cultural expression, creativity and innovation*, Anheiler, Helmut y Yudhishthir Raj Isar (Eds.), Los Ángeles, Londres, Nueva Delhi, Singapur, Washington DC, SAGE, pp. 1-16.

Bauman, Zygmunt (2004): *Modernidad líquida*, Buenos Aires, F.C.E.

Beck, Ulrich (1999): *Risk society: towards a new modernity*, Malden, Polity Press.

Belfiore, Eleonora y Oliver Bennett (2000): *The social impact of the arts. An intellectual history*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.

Benjamin, Walter (2007): *Illuminations. Essays and reflections*, Nueva York, Schocken Books.

Bhabha, Homi.(1994): *The location of culture*. Londres, Nueva York, Routledge.

Bharucha, Rustom (2010): "Creativity: alternative paradigms to the 'creative economy'", en *The cultures and globalization. Series 3: Cultural expression, creativity and innovation*, Anheiler, Helmut y Yudhishthir Raj Isar (Eds.), Los Ángeles, Londres, Nueva Delhi, Singapur, Washington DC, SAGE, pp. 21-36.

Bourdieu, Pierre (1984): *Distinction. A social critique of the judgement of taste*. Londres, Nueva York, Routledge.

Castells, Manuel (2003): "La era de la información", *Economía, Sociedad y Cultura*, vol. II "El poder de la identidad", Madrid, Alianza.



-
- Creyton, Mark** (2012): "Creativity in community: exploring creativity and social innovation in non-profits." Web: volunteeringqld.org.au/web/. Sección documentos Publicado: enero de 2011. Consultado: octubre de 2013 <<http://www.volunteeringqld.org.au/web/documents/Creativity%20in%20Community.pdf>>
- Cultural Ministers Council Statistic Working Group** (2004): "Social impacts of participation in the arts and cultural activities." Stage Two Report. Preparado por the Australian Expert Group in Industry Studies of the University of Western Sydney. Web: [arts.tas.gov.au](http://www.arts.tas.gov.au) Publicado: Agosto de 2013. Consultado: Octubre de 2013. <http://www.arts.tas.gov.au/__data/assets/pdf_file/0020/23627/Social_Impacts_of_the_Arts.pdf>
- Duxbury, Nancy y Catherine Murray** (2010): "Creative spaces", en *The cultures and globalization. Series 3: Cultural expression, creativity and innovation*, Anheiler, Helmut y Yudhishtir Raj Isar (Eds.), Los Ángeles, Londres, Nueva Delhi, Singapur, Washington DC, SAGE, pp. 200-214.
- Errington, Shelly** (1998): *The death of authentic primitive art and other tales of progress*. Berkeley, Los Ángeles, Londres, Berkeley University Press.
- Florida, Richard** (2012): *The rise of the creative class revisited*, Nueva York, Basic Books.
- Freeman, Alan** (2008): "Culture, creativity and innovation in the internet age", MPRA Paper No 9007. Munich, Munich Personal RePEc Archive. Web mpra.ub.uni-muenchen.de Publicado: mayo de 2008. Consultado: octubre de 2013. <http://mpra.ub.uni-muenchen.de/9007/1/MPRA_paper_9007.pdf>
- García-Canclini, Néstor** (2013). "Nuevos modelos creativos desarrollados por los jóvenes", *Revista Observatorio Cultural*, N^a 19, página 4-12. www.observatoriocultural.gob.cl
- García-Canclini, Néstor** (2005): "Todos tienen cultura. ¿Quiénes pueden desarrollarla?", conferencia para el Seminario sobre Cultura y Desarrollo, 24 de febrero de 2005, Washington DC, Banco Interamericano de Desarrollo.
- García-Canclini, Néstor** (1990): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Barcelona, Grijalbo.
- Gemelli, Giuliana** (2006): "Historical changes in foundation functions and legitimacy in Europe", *The legitimacy of philanthropic foundations*, K. Prewitt, M. Dogan, S. Heydemann y S. Toepler (Eds.), Nueva York, Russel Sage Foundation, 177-191.
- Habermas, Jürgen** (1987): *Theory of communicative action*. Vol. 2 *Lifeworld and system: a critique of functionalist reason*, Cambridge, Polity.
- Hall, Stuart** (2010): "Foreword", en *The cultures and globalization. Series 3: Cultural expression, creativity and innovation*, Anheiler, Helmut y Yudhishtir Raj Isar (Eds.), Los Ángeles, Londres, Nueva Delhi, Singapur, Washington DC, SAGE, pp. IX-XII.
- Huddart, Stephen** (2010): "Patterns, principles, and practices in social innovation", *The Philanthropist*, vol 23, n^o 3, 2010, pp. 221-234.
- Koselleck, Reinhart** (1988): *Critique and crisis. Enlightenment and the parthogenesis of modern society*, Oxford, Berg.
- Leat, Diana** (2012): "Creativity and innovation: the role of philanthropy" en *The cultures and globalization. Series 3: Cultural expression, creativity and innovation*, Anheiler, Helmut y Yudhishtir Raj Isar (Eds.), Los Ángeles, Londres, Nueva Delhi, Singapur, Washington DC, SAGE, pp. 245-260.
- Morgen, Manden** (2012): "Improving Europe's cultural capital in times of crisis", *Innovation by Communi-*



cation. Web kum.dk, Ministerio de cultura danés. Publicado: octubre de 2012. Consultado: octubre de 2013. <<http://kum.dk/Documents/Temaer/Team%20Culture%202012/10%20cultural%20challenges.pdf>>

Mosquera, Gerardo (2010): "Walking with the devil: art, culture and internationalization" en *The cultures and globalization. Series 3: Cultural expression, creativity and innovation*, Anheiler, Helmut y Yudhishtir Raj Isar (Eds.), Los Ángeles, Londres, Nueva Delhi, Singapur, Washington DC, SAGE, pp. 47-56.

Myer, Rupert AM (2013): "Developing a Culture of Asking and Giving: Australia's Experience", ponencia presentada en el IV Seminario de Cultura y Economía, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago de Chile, 2 al 3 de abril.

National Governors Association (2009): "Arts and economy. Using arts and culture to stimulate state economic development", Washington DC, NGA Center for Best Practices. Web: nga.org Publicado: enero de 2009. Consultado: octubre de 2013. <<http://www.nga.org/files/live/sites/NGA/files/pdf/0901ARTSANDECONOMY.PDF>>

Nowak, Jeremy (2007): "Creativity and neighborhood development. Strategies for community investment", Pennsylvania, The Reinvestment Fund TRF/University of Pennsylvania. Web sp2.upenn.edu The School of Social Policy & Practice. Publicado: diciembre de 2007. Consultado: octubre de 2013. <http://www.sp2.upenn.edu/siap/docs/cultural_and_community_revitalization/creativity_and_neighborhood_development.pdf>

Nurse, Keith (2010): "Diasporic spaces: migration, hybridity and the geocultural turn", en *The cultures and globalization. Series 3: Cultural expression, creativity and innovation*, Anheiler, Helmut y Yudhishtir Raj Isar (Eds.), Los Ángeles, Londres, Nueva Delhi, Singapur, Washington DC, SAGE, pp. 78-85.

OMPI (2001): "Guide on surveying the economic contribution of the copyright-based industries." World Intellectual Property Organisation. Web wipo.int Publicado: febrero de 2001. Consultado: octubre de 2013. <http://www.wipo.int/export/sites/www/freepublications/en/copyright/893/wipo_pub_893.pdf>

Ossandon, José y Lucia Vodanovic (Eds.) (2012). *Disturbios Culturales, conversaciones con*, Santiago, Ediciones Diego Portales.

Pérez Bustamante, Yábar (2010) "El valor económico de los bienes culturales y ambientales. Cultura, desarrollo y sostenibilidad", proyecto de investigación CGL2007-63779/CLI del Plan Nacional de I +D de España, Observatorio Medioambiental 2010, vol.13, p.p 41-63.

Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (2006): *Las tecnologías: ¿un salto al futuro? Informe sobre el Desarrollo Humano en Chile*. Santiago: PNUD.

Radl, Alejandra (2000): "La dimensión cultural, base para el desarrollo de América Latina y el Caribe: desde la solidaridad hacia la integración", Washington DC, INTAL-IBD Publications, documento de discusión 06.

Roitman, Janet (2011): "Crisis", *Political concepts: a critical lexicon*, Vol. 1, Web politicalconcepts.org Publicado: 2011. Consultado: octubre de 2013. <<http://www.politicalconcepts.org/issue1/crisis/>>

Romero, Raúl (2005): "¿Cultura y desarrollo? ¿Desarrollo y cultura? Propuesta para un debate abierto", Cuadernos PNUD Serie Desarrollo Humano n° 9, Lima, UNESCO.

Sen, Amartya (2001): *Development as freedom*, Oxford, Oxford University Press.

Sidfod, Holly (2011): "Fusing arts, culture and social change. High impact strategies for philanthropy", Washington DC, National Committee for Responsive Philanthropy.



Sloterdijk, Peter (2009): *Terror from the air*, Los Ángeles, Semiotext(e).

Teiggeler, Rene (2006): "Preserving cultural heritage in times of conflict", en *Preservation management for libraries, archives and museums*, Gorman, G.E. y Sydney Shep (Eds.), Londres, Facet Publishing.

Thomson, Pat, Julie Sanders, Christine Hall y Jem Bloomfield (2013): "Performing impact. Connected communities." University of Nottingham. Web ahrc.ac.uk Art and Humanities Research Council Publicado: s/f. Consultado: octubre de 2013. <<http://www.ahrc.ac.uk/Funding-Opportunities/Research-funding/Connected-Communities/Scoping-studies-and-reviews/Documents/Performing%20Impact.pdf>>

UNESCO, Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo. (1995): "Nuestra diversidad creativa", informe, Paris.

UNESCO (2003): "Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural. Una visión, una plataforma conceptual, un semillero de ideas, un paradigma nuevo",

Serie sobre Diversidad Cultural n° 1, Documento preparado para la Cumbre Mundial sobre el Desarrollo Sostenible, Johannesburgo, 2002.

UNESCO (2009): "Conferencia mundial de la UNESCO sobre la educación para el desarrollo sostenible." Bonn, Alemania. Consultado: octubre de 2013. http://www.bneportal.de/fileadmin/unesco/de/Downloads/Hintergrundmaterial_international/Weltkonferenz_2520Tagungsbericht_2520spanisch.File.pdf

Van der Pol, Hendrik (2008): "Key role of cultural and creative industries in the economy", Statistics, knowledge and policy 2007. Measuring and fostering the progress of societies, OECD Publishing. doi: 10.1787/9789264043244-en

Williams, Raymond (1994): *Sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós.

Williams, Raymond (1983): *Keywords. A vocabulary of culture and society*, Nueva York, Oxford University Press.

SEGUNDA PARTE:

CASOS DE ESTUDIO

Introducción

Los casos reunidos para el documento de discusión son una serie de 18 proyectos, organizaciones y prácticas artísticas y culturales que pertenecen a los cinco continentes del mundo. Fueron seleccionados por la idoneidad de sus experiencias con los temas que se abordan la 6ª Cumbre Mundial de las Artes y la Cultura en Santiago de Chile.

El proceso de selección constó de dos etapas. La primera consistió en la realización de un cuestionario en línea a informantes clave del mundo de la cultura y las artes, tales como creadores, gestores y directivos de instituciones artísticas y culturales, disponibles en las bases de datos de los países miembros de la FICAAC. A los informantes se les solicitó destacar tres casos de proyectos, organizaciones o prácticas contemporáneas que nos permitieran reflexionar con relación al objeto de estudio definido, es decir, la pregunta por los tiempos creativos y los nuevos modelos de desarrollo cultural. En la segunda etapa se procedió a realizar una selección de casos resguardando cierto nivel de diversidad y balance en los ámbitos geográfico-territorial, creatividad, innovación del proyecto, tipo de organización y fuentes de financiamiento.

A continuación presentamos el resultado de este proceso de selección.

ARTERIAL NETWORK

Red de cultura en África

Información General

Organización:	Arterial Network
Iniciado en:	2007
Países:	40 países africanos
Ciudad:	Ciudad del Cabo, wSudáfrica (Sede central)
Tipo de Organización:	Organización no gubernamental
Financiamiento:	Donaciones

Datos Contacto



arterialnetwork.org/



info@arterialnetwork.org



+2721465 9027



@ArterialNetwork



facebook.com/arterialnetworkhq

Contexto/Historia

En el congreso fundador de Arterial Network en Goree Island, Senegal, en marzo del 2007, bajo el tema 'La Revitalización de los Activos Culturales Africanos', más de 60 delegados de 14 países africanos identificaron la falta de información, las carencias de las políticas públicas y del marco institucional, las débiles estructuras de la sociedad civil, la marginalización de los artistas y de las artes, la ausencia de financiamiento, y la falta de liderazgo como los principales desafíos que enfrentaba el sector cultural africano. Los delegados decidieron unirse a través de las fronteras nacionales para responder a estos desafíos comunes. Se formó un equipo de trabajo para representar a las cinco regiones africanas y una secretaría para coordinar las actividades. Así nació Arterial Network.



“África tiene muchas limitantes en cuanto a la falta de información, instalaciones y financiación y, para muchos, el acceso a estas últimas está muy limitado, acentuando las disparidades entre las áreas urbanas y rurales, con audiencias muchas veces muy segmentadas. Sin embargo, el espíritu del pueblo africano es resiliente y bajo estas circunstancias de limitación se logra crear un arte increíble.”



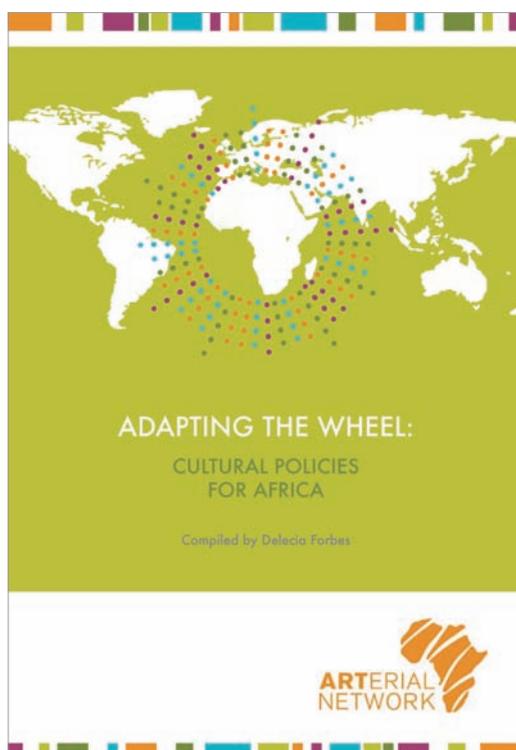
Objetivos

Arterial Network es una dinámica red de la sociedad civil africana formada por artistas, activistas, organizaciones e instituciones comprometidas con los sectores creativos y culturales en África. Funciona a lo largo del 90% de África, y se involucra activamente en el fortalecimiento del sector creativo y cultural, y en el uso de las artes y la cultura para aportar al desarrollo, la democracia, los derechos humanos, y la erradicación de la pobreza en el continente.

Desde su creación en el año 2007, Arterial Network se ha comprometido de forma constante con la construcción de redes y estructuras sustentables; la facilitación de la investigación, del debate, y del desarrollo de la teoría centrada en África; el ejercicio de presión para asegurar la libertad de la expresión creativa; el fortalecimiento de capacidades; y la difusión de información y la defensa de las artes africanas en las arenas nacionales, regionales y globales.

Logros

- El establecimiento de sedes de la organización en 40 países: Argelia, Egipto, Mauritania, Túnez, Marruecos, Benín, Burkina Faso, Cabo Verde, Costa de Marfil, Ghana, Liberia, Mali, Níger, Nigeria, Senegal, Sierra Leona, Togo, Guinea, Gambia, Kenia, Ruanda, Seychelles, Sudán, Tanzania, Uganda, Etiopía, Mauricio, Camerún, República del África Central, Chad, República Democrática del Congo, Congo Brazzaville, Gabón, Malawi, Mozambique, Namibia, Sudáfrica, Suazilandia, Zambia y Zimbabue.
- El lanzamiento de la red Afrifestnet que reúne 160 festivales en África.
- La realización de seminarios, por ejemplo, paneles de expertos sobre las políticas públicas culturales y la libertad de expresión.
- La producción de directorios artísticos, publicaciones sobre políticas públicas culturales, y manuales de buena práctica para el marketing, el financiamiento y



Fotografías gentileza de Arterial Network

el manejo de proyectos en los artes y para los festivales artísticos.

- La realización anual de la conferencia internacional African Creative Economy (desde 2011).
- Arterial Network es consultor de la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura) sobre la Convención de 2005 sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales, y tres de los expertos de Arterial Network son asesores técnicos de la UNESCO.

BALMACEDA ARTE JOVEN

Rescatando jóvenes talento

Información General

Organización:	Corporación cultural Balmaceda 1215
Iniciado en:	1992
País:	Chile
Ciudades:	Santiago, Antofagasta, Concepción, Valparaíso y Puerto Montt
Tipo Organización:	Corporación
Financiamiento:	Estatil

Datos Contacto



balmacedartejuven.cl



info@baj.cl



+56226731058



[@balm_artejuven](https://twitter.com/balm_artejuven)



facebook.com/balmacedartejuven

Contexto/Historia

La Corporación Cultural Balmaceda 1215 fue de las primeras organizaciones que implementó políticas culturales en una época marcada por el retorno de la democracia en Chile, a comienzos de la década de los noventa. En este contexto, la corporación formó parte de las iniciativas creadas para dar respuesta a la necesidad de democratizar el arte y la cultura.

En sus comienzos, Balmaceda fue creada como un programa independiente y autónomo, pero financiado por el Ministerio de Educación del país. Luego pasó a ser una corporación de derecho privado sin fines de lucro, con la tarea central de ofrecer a jóvenes de recursos económicos limitados y talento artístico, un espacio para el desarrollo de sus habilidades a través de la implementación y administración de un diverso y amplio programa de acciones, en los ámbitos de la formación docente, servicios y extensión cultural. Además, es una instancia para promover temas y valores que pudieran considerarse parte de una cultura democrática en desarrollo.

“No basta con hacer transferencia de materiales o recursos económicos, ya que estos, aun cuando permiten crear nuevas fuentes de ingreso y en apariencia generar la sustentabilidad de cualquier iniciativa, a la larga no se sostienen si no permitimos el desarrollo de procesos creativos que fortalezcan el tejido social, el desarrollo humano y, en último término, el capital social.”





Objetivos

Permitir el acceso a jóvenes a una oferta pedagógica en consonancia con los lenguajes del arte contemporáneo, con un aprendizaje innovador, riguroso y diverso.

Para lograr dicho objetivo se realizan anualmente más de 100 talleres artísticos orientados a jóvenes de escasos recursos en diferentes disciplinas de artes visuales, danza, teatro, música, literatura y audiovisual a nivel nacional. Además ofrece servicios de salas de ensayo, estudios de grabación y ediciones a colectivos artísticos.

También busca ampliar la labor de extensión artística, de modo que sea más diversa, actual y de excelencia, mediante la implementación de un programa anual de extensión cultural con una oferta de alta calidad estética y focalizado especialmente en el público joven.

Logros

- Expansión de la corporación en el territorio nacional. Actualmente tiene presencia en todas las macrozonas del país.
- Con veinte años de servicio, más de un millón de jóvenes que han pasado por sus aulas.



Fotografías gentileza de Balmaceda Arte Joven

BASURAMA

Arte, basura y creación

Información General

Iniciado:	2001
Países:	España, Brasil
Ciudades:	Madrid, Sao Paulo
Tipo Organización:	Asociación cultural
Financiamiento:	Mixto

Datos Contacto

	basurama.org
	info@basurama.org
	+34911152 382
	@basurama
	facebook.com/basurama

Contexto/Historia

Basurama nace en un contexto universitario, específicamente en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Complutense de Madrid, con la idea de crear con lo existente y no utilizado. El objetivo es generar un espacio de aprendizaje no formal, colectivo e inclusivo. Como eje central del proyecto se busca trabajar con la misma infraestructura disponible en los lugares de intervención, cuestionando la estructura y el soporte material, dotándola de otros usos posibles.

Así, la organización crea con lo existente, lo transforma y repiensa. Redescubre la ciudad, apropiándose de los espacios y (re)creando en otros inutilizados, a partir del propio esfuerzo comunitario y con el objeto de hacerlos parte de los procesos, consiguiendo que, en el largo plazo, sean los mismos ciudadanos los generadores de cambio social y apropiación.

“La basura es transversal, democrática, unificadora y ante todo es un recurso al alcance de todos, de fácil acceso y de enorme potencial creativo. Cuando colocamos el residuo en el centro de nuestro discurso nos interesa como herramienta, como materia de creación y como mecanismo de reflexión sobre lo que somos (como personas, como comunidad, como sociedad).”





Fotografías gentileza de Asociación Basurama

Objetivos

Reutilizar y convertir la basura en creación, haciendo no solo arte, sino también fortaleciendo el tejido social mediante la inclusión de proyectos comunitarios en torno a ella.

Como objetivos específicos del proyecto están: el fomento de la gestión cultural, la producción de conocimiento compartido, promover la práctica artística como ejercicio de transformación e incentivar el empoderamiento y la autonomía de las comunidades.

Logros

- Realización de *Yo amo M30*, corto documental sobre la carretera circunvalación de Madrid M-30 y su controvertida reforma que pretende transformar totalmente el área urbana donde se ubica. Basurama, desde diversas perspectivas –ecología, arquitectura, economía– buscó generar reflexión en torno a esta reforma urbana.
- Proyecto de arte público RUS (Residuos Urbanos Sólidos) donde se recicla y reutiliza todo tipo de basura en el espacio público, en ciudades latinoamericanas como: Buenos Aires, Córdoba, Montevideo, México DF, Miami, Santo Domingo, Asunción y Lima.
- Trabajar en red en 14 ciudades distintas, como Bruselas, San Sebastián, São Paulo, Linz, Caracas, Palma de Mallorca, Corea, México DF, Santo Domingo, Buenos Aires, Lima, entre otras.

CAMBODIAN LIVING ARTS

Recuperación y preservación de la tradición Camboyana

Información General

Organización:	Cambodian Living Arts
Iniciado en:	1998
País:	Camboya
Ciudades:	Phnom Penh, Battambang, SiemReap y Nueva York (EUA)
Tipo Organización:	Organización no gubernamental
Financiamiento:	Privado

Datos Contacto

	cambodianlivingarts.org
	info@cambodianlivingarts.org
	+85523986032
	@CambolivingArts
	facebook.com/Cambodianlivingarts

Contexto/Historia

Antes de la era Khmer Rouge, Camboya era sede de las más abundantes y diversas artes y expresiones culturales del sudeste asiático. Los camboyanos se caracterizaban por manejar varias disciplinas, como música, danza, cine y teatro. En todos los rincones nacionales había músicos y bailarines. Sin embargo, entre los años 1975 y 1979 los Khmer Rouge pusieron fin a todo esto, dando muerte a cerca de dos millones de camboyanos, entre ellos gran parte de los artistas, devastando así las tradiciones orales del territorio. Esta situación trágica persistió tras la caída del régimen durante dos décadas, debido a la complicada situación económica que aquejaba al país.

Ante esta situación que amenazaba a Camboya con perder sus tradiciones artísticas e identitarias, es que Cambodian Living Arts emprende este proyecto focalizado en la recuperación y preservación de las artes tradicionales nacionales, fundamentalmente a través del desarrollo de habilidades artísticas en los jóvenes camboyanos.

“Nuestro objetivo es valorar y comprender qué significa ser camboyano y crear un sentido de unidad y cultura compartidas. Creemos que a través de la creatividad podemos crecer nuestro potencial como seres humanos.”





© George Nickels



© Matthew Wakern

Objetivos

Crear un ambiente propicio para que las artes y cultura camboyana se desarrollen generando cambios y empoderando a los individuos y comunidades del país.

Lo anterior se logra mediante la promoción y preservación de las artes, el trabajo con instituciones y gestores culturales y el apoyo a artistas *–living masters–* y colectivos de arte.

Logros

- Fundación de un movimiento de preservación, donde se fomentan las clases de arte tradicionales realizadas por maestros de cada disciplina, como también de innovación y desarrollo, focalizadas en crear competencias en gestión.
- Realización del Cambodia Youth Arts Festival. Cobra especial importancia la temporada 2013, realizada en Nueva York durante un mes, que permitió instalar las artes camboyanas en el escenario internacional.

CREATIVE TIME

El valor de la cultura en el espacio público

Información General

Organización:	Creative Time
Iniciado en:	1974
País:	Estados Unidos
Ciudad:	Nueva York (sede central)
Tipo Organización:	Organización sin fines de lucro
Financiamiento:	Financiamiento mixto, donaciones

Datos Contacto



creativetime.org



info@creativetime.org



+12122066674



[@creativetimenyc](https://twitter.com/creativetimenyc)



facebook.com/creativetime

Contexto/Historia

Creative Time emerge en la década de los setenta, considerada una época de cambios en el ambiente artístico. En ese entonces, los artistas experimentaban nuevas formas y medios para salir de las galerías e instalarse en el espacio público; florecían las iniciativas para mejorar la calidad de vida de los ciudadanos de Nueva York, o para hacer frente a una ciudad deteriorada. Fue también un tiempo en el que se crearon importantes fondos, como el National Endowment for the Arts (NEA) del gobierno federal, que busca promover el rol del artista en la sociedad e introducir nuevas audiencias en el arte contemporáneo.

Será este clima el que influirá fuertemente en los valores de Creative Time para fomentar la experimentación artística, y poner a los artistas en los escenarios sociales, enriqueciendo así el espacio público y las experiencias cotidianas.



"Tribute in Light" – © Charlie Samuels

"Nuestro trabajo está guiado por tres valores clave: el arte importa, las voces de los artistas son importantes en la formación de la sociedad, y los espacios públicos son lugares para la expresión creativa y libre... Estamos comprometidos con presentar arte que sea significativo para nuestros tiempos, comprometiendo a públicos amplios que trascienden las barreras geográficas, raciales y socioeconómicas."





"Sleepwalkers" – © Fred Charles

Objetivos

Organización que busca apoyar la creación de obras de intervención pública, innovadoras y comprometidas socialmente, bajo la creencia de que todo espacio público es un lugar para la expresión libre y creativa.

Creative Time se focaliza en presentar obras que generen experiencias inspiradoras y fomenten el desarrollo social, a la vez que permite a los artistas ampliar sus prácticas. Para ello produce, presenta y auspicia proyectos de artes visuales que incitan el diálogo entre los creadores y la comunidad.

Logros

- Obras de alto impacto simbólico en el espacio público, ejemplos como *'Tribute to Light'* (2002), que consistió en la instalación de dos torres de luz en Manhattan seis meses después del atentado del 11 de septiembre de 2001; *'Sleepwalkers'* (2007) una experiencia de cine-arte que consistió en la proyección de la jornada de cinco habitantes de la ciudad en la fachada del MoMA; o la reciente intervención *'HEARD. NY'* (2013) donde se transformó el hall del gran centro terminal Vanderbilt en escenario de una tropa de coloridos caballos.

FESTIVAL CIELOS DEL INFINITO

Arte en el fin del mundo

Información General

Organización:	Festival de las Artes Cielos del Infinito
Iniciado en:	2008
País:	Chile
Ciudades:	Punta Arenas, Puerto Williams, Porvenir y Puerto Natales
Tipo Organización:	Organización comunitaria funcional
Financiamiento:	Fondos públicos

Datos Contacto

	festivalcielosdelinfinito.com
	director@festivalcielosdelinfinito.cl
	+56985384694
	@cdelinfinito
	facebook.com/festival.cielosdelinfinito

Contexto/Historia

La Región de Magallanes y de la Antártica Chilena está emplazada en el territorio austral del país, el cual debido a sus características geográficas y climáticas ha tenido problemas derivados de su aislamiento, lo cual ha condenado a la región a una situación de difícil acceso cultural y deportivo. Ejemplo de esto es que para el año anterior a la realización del primer festival (2007), mientras en la capital del país –Santiago– se llevaron a cabo 3.200 presentaciones teatrales, en la región solo se hicieron 33.

En virtud de estas condiciones se decidió gestar un evento cultural, con el objetivo de generar un nuevo espacio donde los artistas nacionales pudiesen conocer la realidad de la zona más alejada de Chile. Además de formar audiencias capaces de exigir mayor oferta cultural y motivar a los artistas de la zona a crear y adquirir nuevas herramientas teórico-prácticas, contribuyendo de esta manera a la descentralización cultural del país.

“Cielos del Infinito fue capaz de crear un particular sentido de pertenencia en las audiencias de la región, pues vino a llenar el vacío existente que había en esta materia en la zona, borrando poco a poco la sensación de aislamiento y postergación.”





Fotografías gentileza de Festival Cielos del Infinito

Objetivos

Entregar a los habitantes y artistas de esta zona del extremo sur –la Patagonia chilena– una alternativa cultural que permita ampliar sus horizontes y expectativas.

Para ello se contempla la presentación de obras de teatro, conciertos, exposiciones de artes visuales, montajes de circo y danza contemporánea, performances, ciclos audiovisuales y la realización de charlas y talleres a cargo de destacados artistas nacionales e internacionales.

Logros

- Aumentar la oferta artística y cultural en una zona extrema caracterizada, hasta entonces, por un pequeño mercado cultural.
- Ampliación de la cobertura del proyecto. Es decir, se realiza en paralelo en varias ciudades de la región, dándole un carácter internacional y nacional.
- Realización de un documental de rescate cultural sobre Catalina Calderón, la última descendiente de indígenas autóctonos de la Patagonia, los yaganes.
- Generación del “Primer encuentro de festivales regionales iberoamericanos”, en el que se reunió a un número importante de agentes del circuito nacional e internacional.
- En este encuentro se fundó la red Periferias de cooperación de festivales iberoamericanos que se desarrollan fuera de la capital, la cual está conformada actualmente por Chile, Argentina, Brasil, Colombia, Uruguay y España.

FLACON DESIGN FACTORY

Una ciudad dentro de la ciudad

Información General

Organización:	Ltd Design Factory
Iniciado en:	2009
País:	Rusia
Ciudad:	Moscú
Tipo Organización:	Compañía
Financiamiento:	Fondos privados

Datos Contacto

	flacon.ru
	info@flacon.ru
	+74957907901
	@flacon_info
	facebook.com/FlaconDesignFactory

Contexto/Historia

Flacon –del ruso “botella”– fue fundada el año 2009 en el terreno de una antigua fábrica de vidrio creada a fines del siglo XIX, producto de una creciente demanda por nuevos espacios de trabajo y dispersión. Este recinto es diseñado y se transforma en una iniciativa pionera para la revitalización de la zona industrial en las afueras del centro histórico de Moscú y, cumpliendo un rol clave en el desarrollo de la economía posindustrial de la ciudad, reuniendo a más de 200 representantes de las industrias creativas del territorio.



Fotografías gentileza de Flacon Design Factory

“Al reunir una comunidad de personas creativas en un solo lugar, se crea un ambiente artístico altamente concentrado, ideal para el desarrollo de su potencial creativo, entregando entretenimiento cultural, aumentando el nivel educacional y el empleo.”





Fotografías gentileza de Flacon Design Factory

Objetivos

Clúster orientado a desarrollar el potencial creativo de los ciudadanos y apoyar el más amplio rango de proyectos creativos, apuntando a establecer un ambiente armonioso y una atmósfera artística. Este ambiente es logrado por los diversos espacios que el clúster entrega, talleres e imprentas, estudios para niños, galerías para diseñadores, productoras de eventos, espacios de publicidad, arte-cafés y restaurantes.

Al interior de Flacon se realizan las siguientes tareas: organización de eventos en sus espacios, creación constante de innovadoras acciones para la comunidad, participación en proyectos y programas a nivel de toda la ciudad y en asociación con otros centros culturales propios como de otros países.

Logros

- Recibe alrededor de 700 visitas diarias y 1.700 personas utilizan sus espacios por más de 12 horas.
- Mensualmente, entre dos y cinco mil personas asisten a uno de los 15 o 20 eventos de Flacon, siendo 30 mil el promedio mensual de asistencia.

FOGO ISLAND

Herencia sustentable

Información General

Organización:	Fogo Island Arts
Iniciado en:	2010
País:	Canadá
Ciudad:	Fogo Island
Tipo Organización:	Organización no lucrativa
Financiamiento:	Mixto

Datos Contacto

	fogoislandarts.ca
	info@fogoislandarts.ca/
	+17092701771
	@fogoislandarts
	facebook.com/FogoIslandArts

Contexto/Historia

A lo largo de Newfoundland y Labrador –en la costa atlántica de Canadá– el colapso de la tradicional pesca de bacalao, actividad que tiene alrededor de 400 años, puso en peligro las formas de vida y economía de gran parte de las comunidades rurales de la zona. Entre ellos Fogo Island, uno de los asentamientos más antiguos del país.

Así, en conjunto a Shorefast Foundation –fundación local que promueve el desarrollo sustentable de la isla– Fogo Island Arts busca atraer la atención internacional de la comunidad artística y cultural hacia la isla, invitándolos a crear y producir obras que incorporen la relación entre arte, herencia cultural y emprendimientos comunitarios.

“Los programas de Fogo Island Arts cumplen un papel importante en la generación de oportunidades para aprender e innovar mientras se desarrollan nuevas aproximaciones a los negocios en las comunidades rurales.”





Fogo Island Inn© Shorefast Foundation



Long Studio© Shorefast Foundation

Objetivos

Fogo Island Arts es una institución de residencias, que entrega apoyo para la investigación y creación de artistas, realizadores cinematográficos, curadores, músicos, diseñadores y escritores de todo el mundo. Los creadores son invitados a exhibir sus obras en la galería local de la isla, como también a publicar y difundir su trabajo, gracias al esfuerzo conjunto entre la organización e imprentas internacionales.

De esta manera, Fogo Island Arts entrega una alternativa a los formatos más tradicionales de residencia y galerías de Norteamérica, siendo parte esencial los habitantes de la isla, quienes aportan en la elaboración de las actividades de la organización. También se destaca en el formato de la institución el modelo de negocios socialmente responsable, que promueve un desarrollo económico turístico sustentable dentro de la isla.

Logros

- Los principales logros de Fogo Island Arts han sido diseñar y construir cuatro residencias entre 2008 y el 2010, año donde comienzan a funcionar como parte de un programa internacional. Las casas estudios están emplazadas en lugares que permiten a los creadores vivir la geografía de la isla y el día a día de los habitantes.
- También se destaca su modelo de desarrollo, pues es un proyecto augestionado por la comunidad en una zona de aislamiento físico y social, que promueve vías alternativas para su sustentabilidad económica, turística y social. Ejemplo de esto es que parte de sus recursos son dedicados a la planificación de educación y programas comunitarios para el período 2014-2015.

FREEDOM THEATRE

Resistencia cultural

Información General

Organización:	The Freedom Theatre
Iniciado en:	2006
País y ciudades:	Campo de refugiados Jenin y West Bank. Palestina ocupada
Tipo Organización:	Organización no gubernamental
Financiamiento:	Mixto

Datos Contacto



thefreedomtheatre.org



info@thefreedomtheatre.org



[@freedom_theatre](https://twitter.com/freedom_theatre)



facebook.com/thefreedomtheatre

Contexto/Historia

Este proyecto nace debido a la necesidad de reaccionar frente a la ocupación israelí y al aislamiento cultural, económico y político que sufre el campo de refugiados de Jenin. Situación que afecta principalmente a la población más joven del lugar, naturalizada con la violencia y el sufrimiento. Para los palestinos esta forma de arte fue presentada y ejercida como una lucha por la justicia, la resistencia, la igualdad y la libertad, potenciando la resiliencia y contrarrestando los sentimientos de apatía y desesperanza.

“Freedom Theatre cree que a través de la cultura el pueblo palestino podrá movilizar y efectuar el cambio. El teatro crea un espacio para la expresión, el intercambio de ideas, para que nazcan los sueños y se desmantelen las barreras... Las actividades culturales podrán reconstruir la identidad palestina fragmentada y crear una sensación de esperanza. Estos son importantes activos para el desarrollo comunitario y una condición necesaria de largo plazo para crear una sociedad libre y democrática.”





Objetivos

El objetivo de este teatro es empoderar a mujeres, niños y adolescentes de la comunidad del campo de refugiados de Jenin, para explorar el potencial de las artes como un importante catalizador del cambio social.

Este teatro permite actuar, crear y expresarse de manera libre e igualitaria, permitiendo la imaginación de nuevas realidades y demostrando que existen, a pesar de las barreras, distintas culturas y sociedades.



Fotografías gentileza de The Freedom Theatre

Logros

- Entre 2006 y 2008, la organización pasa de ser un pequeño teatro a convertirse en la mayor organización en West Bank.
- En 2011 se gradúa el primer grupo de la escuela de actuación.
- En 2012 se lleva a cabo el proyecto Freedom Bus y se realiza el primer viaje por West Bank.
- En 2012 se crea la nueva unidad filmográfica.

INCUBARTE

Emprendimientos sustentables

Información General

Organización:	INCUBARTE Asociación Civil
Iniciado en:	2009
País:	México
Ciudades:	Jalisco, Guadalajara y Veracruz
Tipo Organización:	Asociación civil
Financiamiento:	Fondos estatales y federales

Datos Contacto



incubarte.mx



info@incubartejalisco.com



+523336306037



@incubartejal



facebook.com/Incubarte.jalisco

Contexto/Historia

INCUBARTE Asociación Civil surge como idea tras la convocatoria lanzada en el año 2006 por el gobierno del estado de Jalisco, para identificar y desarrollar los proyectos prioritarios para el desarrollo de la región. Idea que reúne las inquietudes de los mismos creativos y empresarios para generar una forma distinta de promoción del consumo de arte y de productos y servicios culturales desde una perspectiva de autosustentabilidad.

“Partimos de la base que el arte y la creatividad son un insumo de muy bajo costo y de muy alto valor agregado que además impacta positivamente en el empleo, la multiplicación de recursos, el mejoramiento del clima social y el fortalecimiento de la convivencia humana.”





© Héctor Cortes

Objetivos

Incubarte busca tanto capacitar y sensibilizar a la comunidad cultural en materia de emprendimientos culturales y artísticos, como formar los emprendedores culturales y creativos en temas de liderazgo, integración de equipos y comunicación.

Este objetivo se realiza mediante la asesoría y el acompañamiento a emprendedores y empresarios en aspectos económicos y de gestión, además de la promoción de vínculos estratégicos entre empresarios y creativos para formar redes.

Por último, busca ser un ente vinculante de las entidades privadas y públicas que fomentan las industrias creativas.



© Carlos Medina

Logros

Proyecto que ha permitido cambiar el paradigma de la gestión cultural predominante en la región. Así, por una parte, los artistas y creativos modifican su visión subsidiaria del Estado; por otra, el gobierno local comienza a dejar el paternalismo cultural con el que operaba, para pasar a impulsar políticas públicas de fomento, promoción y difusión de proyectos; y finalmente, el sector empresarial aumenta su valoración y consumo de los productos y servicios creativos y culturales.

MANIFESTA

Bienal Itinerante

Información General

Organización:	Manifesta
Iniciado en:	1993
País:	Países Bajos
Ciudades:	Luxemburgo, Ljubljana, Frankfurt, Donostia (San Sebastián), Nicosia, Trentino Alto-Adigio, Murcia en diálogo con Noráfrica y Limburg
Tipo Organización:	Organización no gubernamental
Financiamiento:	Mixto, sponsoring y préstamos internacionales

Datos Contacto

	manifesta.org
	secretariat@manifesta.org
	+31206721435
	@ManifestaDotOrg
	facebook.com/manifestabiennial

Contexto/Historia

Manifesta nace a principios de 1990, en el periodo inmediatamente posterior a la reunificación política de Europa, bajo la inquietud e iniciativa de Gijsvan Tuyl, entonces comisario del pabellón holandés en la Bienal de Venecia. A la intención de Tuyl se suman variados colegas comisionados nacionales de Venecia, incluidos Rene Block (Alemania), Svenrobert Lundquist (los países nórdicos) y Henry Meyric Hughes (Reino Unido), entusiasmados con la idea de ofrecer una nueva plataforma para jóvenes artistas que hasta entonces habían sido excluidos de las redes habituales de información y distribución.

En este contexto, la iniciativa es una reacción a otras bienales que han dejado de adaptarse a los tiempos en que vivimos marcados por la rapidez del cambio político y económico, excluyendo las necesidades de jóvenes artistas; permitiendo explorar el territorio europeo de una manera psicológica y geográfica, refiriendo a conceptos tales como límites territoriales y culturales.

El factor itinerante de Manifesta no ha estado exento de problemas. Durante su sexta versión -en la ciudad de Nicosia de la isla de Chipre, el año 2006- se vieron obligados a cancelar su propuesta original: una escuela de arte experimental en la frontera que divide la isla, producto de la tensión histórica entre los habitantes del lugar, y ante lo cual decidieron trasladarse a Berlín, Alemania.

“Con cada versión, Manifesta responde a los desafíos de las artes y de la cultura en los distintos contextos. Es probable que no supere estos desafíos, dado que no hay una identidad europea ni una idea unificada para las artes y la cultura. Sin embargo, ha estado investigando las circunstancias que están en un estado de constante cambio a lo largo de los últimos 20 años, construyendo puentes y creando diálogos, pero será una tarea continua superar estos desafíos, porque son lo que definen el proyecto.”





Fotografía gentileza de Manifesta Biennial



© Kristof Vrancken

Objetivos

El objetivo de Manifesta es tomar distancia de los lugares tradicionales y con acceso a producción artística, buscando terrenos frescos y fértiles para el mapeo de una nueva topografía cultural.

Esto apoyado por una muestra y ejecución de prácticas curatoriales, exhibiciones y educación artística. Cada una de las bienales Manifesta tiene como objetivo investigar y reflejar el desarrollo del arte contemporáneo emergente, buscando audiencias tanto locales como internacionales con nuevos aspectos y formas de expresión artística.

Logros

Realización de 10 versiones de la biennial a lo largo de más de 20 años y en las ciudades de Rotterdam, Luxemburgo, Liubliana, Frankfurt, Donostia (San Sebastián), Nicosia, Berlín, Trentino Alto Adigio, Murcia, Limburgo y San Petersburgo. Entre ellas destacamos la versión número 9, que contó con una asistencia de más de 100.000 visitantes y de enorme impacto en las regiones periféricas de Europa. En 2010, el Wall Street Journal dice de la biennial: “es gigantesca en tamaño, asombrosa en su alcance y firmemente experimental en su aproximación.”

MEETING POINTS

Circulación y encuentro más allá de las lenguas

Información General

Organización:	The Young Arab Theatre Foundation
Iniciado en:	2004
Ciudad:	Bruselas (Sede central)
Países:	Bélgica, Egipto, Líbano, Siria, Palestina, Jordania, Túnez, Marruecos, Grecia y Alemania
Tipo de Organización:	Organización no gubernamental
Financiamiento:	Mixto

Datos Contacto

	meetingpoints.org
	info@yatfund.org
	+3225139259
	@YATF
	facebook.com/pages/YATF

Contexto/Historia

Young Arab Theatre Fund es una organización internacional que busca ayudar a los jóvenes artistas que viven o trabajan en el mundo árabe, para generar un escenario artístico sustentable e independiente que ayude al desarrollo social. Creada el año 2000 por el arquitecto y curador Tarek Abou El Fetouh, ha apoyado a más de cien producciones en los países de lengua árabe.

El año 2004 la fundación, asociada con otras organizaciones internacionales, decide emprender el festival Meeting Points, que en su primera versión se realizó en cuatro ciudades: Amán, el Cairo, Alejandría y Túnez para promover el trabajo de artistas de países del mundo árabe. El año 2005 se realiza 'Meeting Points 4' en siete ciudades simultáneamente. Desde el 2007, el festival dará un nuevo giro que se mantendrá hasta hoy: incorpora países de otras lenguas y con un curador invitado para cada nueva versión.

“La idea básica de Meeting Points fue la de presentar artistas de la región árabe en la región árabe, ya que hoy en día los artistas árabes se presentan con bastante regularidad en Europa y Estados Unidos, pero rara vez tienen la oportunidad de presentar sus obras en su región y muchas veces ni siquiera en su propio país.” Frie Leysen, curadora, Meeting Points 4.





Meeting Points 7- Amberes. Fotografías gentileza de M HKA

Objetivos

Meeting Points es un festival multidisciplinario de arte contemporáneo cuyo objetivo es presentar el arte del mundo árabe en varias ciudades históricas del medio oriente, el norte de África y Europa, entre ellas: el Cairo, Beirut, Amán, Damasco, Túnez, Ramala, Bruselas, Atenas, Berlín y Tánger. Dentro del contexto internacional busca generar lazos e interacción entre las diversas voces emergentes en distintas disciplinas artísticas, tales como artes visuales, teatro, danza y música.

El tema y contenido de cada festival está definido por un curador invitado, quien busca generar una reflexión entre arte y contexto sociopolítico desde múltiples centros, captando de esta forma diversas voces y significados en torno a un tema común.

Logros

- Realización de un festival que rompe la lógica de mostrar el mundo árabe como un bloque monolítico y dependiente de su relación con Occidente. Mostrando, en cambio, las diversas voces de los artistas emergentes de los países de lengua árabe, sus reflexiones y divergencias en torno a temas contemporáneos comunes que los afectan como comunidad con una tradición y cultura particular. Además, destacamos el éxito que ha tenido desde su primera versión cuestión que le ha permitido expandir sus límites a nuevos países.

PALAS POR PISTOLAS

Transformado violencia en participación

Información General

Organización:	Palas por pistolas
Artista:	Pedro Reyes
Iniciado en:	2008
País:	México
Ciudad:	Culiacán
Tipo Organización:	Campaña
Financiamiento:	Donaciones y auspicios

Datos Contacto

	palasporpistolas.org
	pedro@pedroreyes.net
	+525552079276
	facebook.com/pages/Palas-por-Pistolas

Contexto/Historia

México es un país que se ha naturalizado con la violencia. Por ello, este proyecto del artista Pedro Reyes en conjunto con el Jardín Botánico de Culiacán, busca sacar las armas de circulación y transformarlas en palas que luego son utilizadas para plantar árboles, apoyando no solo el hermoseamiento del lugar, sino también la sustentabilidad y el cuidado del medioambiente y la comunidad.

“La violencia en las ciudades nos afecta a todos, no solo a las víctimas directas del crimen, también a los negocios locales, al turismo, los inversores, las familias y los niños, etc. Nosotros creemos que sacando las armas de circulación, no solo salvamos vidas, sino también mejoramos la calidad de vida de la comunidad. Plantar árboles como complemento implica hacer frente a una urgencia en nuestros días.”



Objetivos

El objetivo de esta campaña es derretir armas y convertirlas en palas, con el fin de impactar en la reducción de la violencia y apoyar la plantación de nuevos árboles para la comunidad.

Este proyecto busca reproducirse en cuantas ciudades pueda ejecutarse, con el objeto de tener alcance nacional y así convertirse en una campaña permanente que disminuya la circulación de armas en todo el territorio mexicano, mientras se plantan árboles con la participación de la comunidad.

Logros

- Uno de los éxitos de esta campaña es haberse replicado en otras ciudades mexicanas como también a nivel internacional. Denver, Boston, San Francisco en Estados Unidos; Dinard y Lyon en Francia; Guelph y Vancouver en Canadá; y Tijuana en México son algunos ejemplos de ciudades donde se han realizado plantaciones con estas palas.
- Solo en la primera versión se dejaron fuera de circulación 1.527 armas, las que se convirtieron en 1.527 palas con las que se plantaron 1.527 árboles. Por lo tanto, cada vez que se lleva a cabo una campaña, más armas salen de circulación.



Fotografía gentileza de Pedro Reyes



© Harvard University

PONTOS DE CULTURA

Inclusión, cultura y democracia

Información General

Organización:	Programa nacional de cultura, educación y ciudadanía. Programa Cultura Viva
Iniciado en:	2004
País:	Brasil
Ciudades:	Sede Brasilia y todo el territorio nacional de Brasil
Tipo Organización:	Organización pública
Financiamiento:	Estatal

Datos Contacto

	cultura.gov.br/culturaviva/ponto-de-cultura/
	gabinete.scdc@cultura.gov.br
	+556120242789
	@culturaviva

Contexto/Historia

Este programa nace como respuesta a la carencia de infraestructura, iniciativas y estímulos vinculados con la producción y circulación de expresiones de la cultura local. Busca también enfrentar el problema de aislamiento de aquellas comunidades que no cuentan con acceso a nuevas tecnologías de producción y educación artística cultural, y que si se encuentran disponibles para otras comunidades y medios.

“El objetivo mayor es potenciar lo que ya se realiza desde hace mucho tiempo, en especial, fomentar la cultura en las zonas de riesgo social, los territorios invisibilizados, las periferias de las grandes ciudades brasileras, donde existe un quehacer cultural tan fuerte que no hay miseria, no hay indigencia, ni hay violencia que lo calle.”



Objetivos

Fortalecer el protagonismo cultural de la sociedad brasileña, valorizando las iniciativas de grupos y comunidades excluidas, así como ampliar el acceso a los medios de producción, circulación y difusión de bienes y servicios culturales.

Como objetivos específicos está la preocupación por la transversalidad e interconexión sectorial, intercultural, institucional y la inclusión social en la cultura.

Logros

- Haber alcanzado una cobertura diversa donde la expansión del fomento y de la política ha potenciado las manifestaciones culturales tradicionales.
- Fomentar el empoderamiento y la autonomía de las comunidades urbanas y rurales hacia la búsqueda de sustentabilidad.
- Haber llegado a beneficiarios directos, logrando que los históricamente excluidos participen de la formulación de la política pública a través de un gobierno en cooperación.



"Cineastas Indígenas" – gentileza de Pontos de Cultura



"Preservarte" – gentileza de Pontos de Cultura

PROYECTA MEMORIA

(Re) Construyendo la memoria con escombros

Información General

Organización:	Proyecta Memoria
Iniciado en:	2010
País:	Chile
Ciudad:	Concepción
Tipo Organización:	Fundación
Financiamiento:	Fondos mixtos

Datos Contacto



proyectamemoria.cl



contacto@proyectamemoria.cl



+56982295046



@Proyectamemoria



facebook.com/proyecta.memoria

Contexto/Historia

La organización surgió tras una de las catástrofes más importantes en la historia de Chile, el terremoto de 27 de febrero de 2010. Al ser el país más sísmico del mundo, Chile es uno de los mayores generadores de escombros simbólicos, producto de la destrucción del patrimonio arquitectónico. Por ello, Proyecta Memoria transforma lo que ha sido una debilidad en una gran fortaleza: utilizar los escombros simbólicos como un elemento social que representa memoria, para así impactar positivamente en el medioambiente y la economía a través de su reutilización.

“El arte y la cultura se transforman en una herramienta de sanación en tiempos de crisis. Implica descubrir nuevos conceptos y empezar a observar las cosas de nuestro alrededor con otros ojos. Siempre el escombro ha sido considerado un desecho, pero representa el único elemento tangible de la memoria del lugar donde se generaron los actos urbanos: casarse, estudiar, actividades recreativas u otros. Son recuerdos que marcaron una vida y que ahora se transforman en plazas, parques u áreas peatonales, con el objeto de poder resignificar el dolor y transformarlo en belleza.”



Objetivos

Preservar y proteger el patrimonio arquitectónico destruido por catástrofes naturales y artificiales, a través de técnicas, principios y políticas de reutilización y reciclaje de escombros simbólicos en el espacio público.

Esto mediante la creación de conciencia sobre la importancia de los escombros simbólicos, como un recurso de desarrollo sustentable para comunidades vulnerables; la cooperación nacional e internacional y la valoración del espacio público como elemento de desarrollo de la memoria.



Escombro simbólico del edificio Alto Río, gentileza de Projecta Memoria.

Logros

- Representante de Chile en la 12ª Bienal de Venecia de Arquitectura 2010, en el pabellón chileno.
- Invitaciones a dar conferencias en Alemania, Italia, Japón y en diferentes espacios nacionales.
- Realización y publicación de dos libros, en los cuales desarrolla su teoría arquitectónica y patrimonial, ambas exportadas internacionalmente.
- Expansión del proyecto a otras localidades de Chile, como Alto Río, Arauco y Chanco.



"Escombro Simbólico" - © Carolina Cerda

RENEW AUSTRALIA

Reviviendo la ciudad

Información General

Organización:	Renew Newcastle y Renew Australia
Iniciado en:	2008
País:	Australia
Ciudades:	Newcastle, Melbourne, Adelaide, Sydney, Mildura, Bega
Tipo Organización:	Organización no gubernamental
Financiamiento:	Fondos privados y estatales

Datos Contacto

	renewaustralia.org
	melbourne@renewaustralia.org
	+61425786272
	@renewaustralia
	facebook.com/renewaustralia

Contexto/Historia

Renew Australia nace en el año 2008 como Proyecto Renew Newcastle, el que buscaba contribuir al problema del desuso de los lugares del distrito del centro de comercio. En ese año había más de 150 tiendas y oficinas vacías a lo largo de una de las principales calles de la ciudad, muchas de ellas en situaciones marginales, de decadencia y de espacios para la delincuencia, debido al abandono y despreocupación. Es en este panorama en el que se instaló Renew Newcastle, que comenzó por limpiar estos lugares y contactar a artistas y organizaciones con los dueños, dándoles vida nuevamente.

“Un hecho clave en nuestro modelo es que trabajamos dentro de las restricciones de la infraestructura existente, intentamos usar lo que podemos usar fácil y sin gastar mucho: utilizando tiendas como tiendas, oficinas como oficinas y otros espacios según sus restricciones. Esto es crítico para la eficiencia de nuestras operaciones, pero también abre la participación a una amplia gama de comunidades creativas que de otra forma no podrían acceder a la infraestructura tradicional de las artes, o a quienes esa infraestructura podría ser irrelevante o demasiado cara.”





© Boony Loahajoenyot



© Marni Jackson

Objetivos

Renew Australia tiene por objetivo reunir artistas, proyectos culturales y organizaciones comunitarias junto con propietarios de construcciones y edificios en desuso o en reconstrucción, para su uso en el corto o mediano plazo. De esta manera se pretende mantener estas construcciones y edificios hasta lograr reconstruirlos y reactivarlos económicamente en el largo plazo.

Logros

- El desarrollo de una metodología de trabajo que establece una base de actividad creativa e iniciativas en las comunidades, mediante el incremento y recurrencia en el uso de espacios, construcciones y edificios. Más que una serie de resultados, es la ejecución del proceso lo que va generando la reactivación urbana.

RWANDA HEALING PROJECT

Del duelo a la esperanza

Información General

Organización:	Barefoot Artists Foundation
Iniciado en:	2004
País:	Ruanda
Ciudad:	Rugerero
Tipo Organización:	Organización no gubernamental
Financiamiento:	Fondos privados

Datos Contacto

	barefootartists.org
	lily@barefootartists.org
	+12157357968
	facebook.com/BarefootArtists

Contexto/Historia

El 7 de abril de 1994 ocurre en Ruanda, África, el genocidio de los tutsi por manos de los hutus, una debacle mayor que ha marcado hasta el día de hoy al país, y sobre todo a los sobrevivientes de la masacre. Actualmente para cada aniversario del suceso, miles de personas caminan millas para reunirse en el memorial del genocidio en Rugerero, y rendir homenaje a sus víctimas. Todos vestidos de morado –color del duelo- caminan en silencio. Luego de la ceremonia principal, se alinean para bajar a las catacumbas y estar junto a las osamentas.

Tras una conferencia en Barcelona en el año 2004, en donde se dio a conocer la historia y testimonio del sufrimiento de la gente de Ruanda, la artista Lily Yeh decide visitar el país para ayudar. El primer desafío que tuvo que enfrentar para poder movilizar a la gente fue reunirla, pues las familias de la villa de Rugerero no se conocían entre ellas. Luego, tuvo que romper la brecha entre ella -la extranjera- y los habitantes afectados por su historia. Para ello, decidió utilizar una metodología de ‘arte-acción’, donde son ellos mismos quienes se tornan artistas.

De esta manera nace Rwanda Healing Project. Lily Yeh empezó trabajando con los niños de la villa, creando belleza y trayendo color al lugar. Luego, se realizaron diversas actividades orientadas a traer esperanzas y posibilidades a la gente, entre ellas el memorial del genocidio en Rugerero.

“Ruanda definitivamente no estaba en mis planes. No tenía ni dinero, ni experiencia en la construcción de memoriales. Nadie me invitó. Solo fui. Me conmocioné y actué. El proyecto ha cambiado las vidas de muchas personas, y en definitiva ha cambiado mi vida... Cuando hay belleza, hay esperanza.”





Fotografías © - Lily Yeh

Objetivos

Rwanda Healing Project tiene como principal objetivo reducir el sufrimiento, sanar y transformar la destrucción en que los sobrevivientes del genocidio de Ruanda viven, entregando esperanza y alegría.

Esto se logra innovando con programas creativos de acción, mediante la reconstrucción de la vida de los habitantes a través de su salud, educación y desarrollo económico.

Logros

- El principal logro lo debemos entender desde el nivel experiencial, pues ha sido la capacidad de canalizar el dolor y el sufrimiento de los sobrevivientes del genocidio a través del arte. Así, la belleza y la creación toman parte en el duelo, abriendo nuevas posibilidades. En palabras de la artista Lily Yeh:

“Creo que el Memorial del Genocidio de Rugerero estaba cumpliendo con su misión de sanación cuando las personas expresaron abiertamente su dolor y se atrevieron a mirar el lugar que más les había hecho sufrir.”

CIUDAD DE MEDELLÍN

Festival de poesía de Medellín Red de bibliotecas de Medellín

Contexto/Historia

Medellín es una de las ciudades más pobladas de Colombia y unas de sus principales metrópolis. Hoy es reconocida a nivel mundial como un centro de desarrollo urbano, cultural y económico. En los últimos años ha sido nombrada la “ciudad más innovadora” del planeta por Citi y The Wall Street Journal y de Latinoamérica por BBC; electa el “mejor destino corporativo” de Sudamérica por las revista *Business Destinations* y *American Express*, y ya se está preparando para en 2014 ser sede del Séptimo Foro Urbano Mundial, el evento más importante sobre ciudades y hábitat. No obstante, este reconocimiento no fue sencillo de obtener, al revés, fue fruto del trabajo sostenido de sus ciudadanos para superar los problemas que afectaban a su seguridad y calidad de vida urbana en la década de los setenta y ochenta: el narcotráfico y la delincuencia.

Los esfuerzos de Medellín apuntaron principalmente a políticas de inclusión social, en especial de los grupos marginados y vulnerables a la violencia. Fueron realizados tanto por parte del sector público como privado, abordando múltiples dimensiones de la vida social, como el transporte e infraestructura urbana –ejemplificado en la creación del sistema Metro y Metroplús, las escaleras eléctricas instaladas en las laderas de los cerros, el tranvía eléctrico de Ayacucho o el programa de bicicletas públicas ENCICLA– y en el espacio público –el Jardín Botánico, la Plaza de los Pies Descalzos, la Plaza Botero, el Parque de las Esculturas y el Parque Explora–. Destacamos en el área de la cultura y las artes proyectos como la Casa de la Música, la escultura *La Alpurraja*, de Rodrigo Arenas Betancourt, y los dos proyectos emblemáticos, a los que nos referiremos a continuación: el festival internacional de poesía y los parques de la red de bibliotecas.





Fotografías gentileza de Alejandra Aspillaga



Fotografía gentileza de Red Bibliotecas de Medellín

FESTIVAL INTERNACIONAL DE POESÍA

Poesía como motor de transformación

Información General

Organización:	Corporación de Arte y Poesía Prometeo
País:	Colombia
Ciudad:	Medellín
Tipo Organización:	Organización no gubernamental
Financiamiento:	Mixtos

Datos Contacto



festivaldepoesiademedellin.org



festivaldepoesiademedellin@gmail.com



+574 5421988



@poesiamedellin



facebook.com/festivalpoesiamedellin

Contexto/Historia

El Festival de Poesía de Medellín nace como un catalizador social, contribuyendo a la creación de expresiones poéticas y artísticas, relevando la conciencia de la necesidad de diálogo, la solidaridad, la unidad y la hermandad entre los pueblos. Esta instancia se erige como un deber para luchar por el urgente cambio y transformación de la sociedad del que participan no solo los artistas y poetas, sino también la comunidad toda.

En este contexto se eligen lugares excluidos de los procesos sociales de la urbe, incluyendo a estratos sociales que no cuentan con el acceso a este tipo de experiencias, con el fin de fortalecer el intercambio y la convergencia de distintas realidades en un mismo espacio.

“El principal aporte del Festival de Poesía de Medellín es que permite replicar de los paradigmas del trabajo con la poesía y el arte en la ruta de transformación de la sociedad y de la vida humana.”



CASO N° 18

MEDELLÍN: Festival Internacional de Poesía



Fotografías gentileza de Corporación de Arte y Poesía Prometeo

Objetivos

Contribuir a la comunidad local e internacional a través de la proyección y realización de acciones poéticas, potenciando y fomentando la construcción de una nueva cultura focalizada en la transformación y gestión del cambio social en contextos vulnerados y excluidos.

Potenciar la inclusión de toda la comunidad en procesos de renovación sociocultural.

Logros

- Premio Nobel Alternativo (*Right Livelihood Award*) en 2006, Parlamento de Suecia.
- Fundación del Movimiento Poético Mundial.
- Creación de la mayor plataforma audiovisual de la poesía en el mundo, en 80 lenguas: <http://www.youtube.com/revistaprometeo>
- Dar vida al festival de poesía más grande del mundo, el cual fue declarado Patrimonio Cultural de Colombia en 2009.



PARQUES DE LA RED DE BIBLIOTECAS

Biósfera del conocimiento

Información General

Organización:	Red Bibliotecas de Medellín
Iniciado en:	2006
País:	Colombia
Ciudad:	Medellín
Tipo Organización:	Fundación
Financiamiento:	Fondos mixtos

Datos Contacto

	reddebibliotecredas.org.co
	carolina.jaramillo@reddebibliotecas.org.col
	5743807536
	@reddebibliotecas
	facebook.com/RedBibliotecas

Contexto/Historia

Este proyecto nace bajo el plan de desarrollo de “Medellín, la más educada.” Se empezó a gestar un plan de creación de bibliotecas y parques de bibliotecas para brindar una oportunidad de trabajar en red y comprometer a estas instituciones en la actividad cultural de la ciudad, consolidando la imagen de cultura ciudadana.

“Las bibliotecas de la Red se encuentran ubicadas en lugares estratégicos de Medellín, esto implica que los usuarios no se tienen que desplazar muy lejos de sus hogares para acceder a la múltiple oferta que tiene la biblioteca. Asimismo es un espacio que empieza a formar parte de su entorno. Incide en la medida en que los usuarios se sienten incluidos y participan de la oferta. Además, ellos se encargan de promover y poner en marcha proyectos y acciones que contribuyen al desarrollo social de las comunidades donde se encuentran ubicadas las bibliotecas.”



CASO N° 18

MEDELLÍN: Parques de la Red de Bibliotecas



Objetivos

La fundación tiene por objetivo servir de punto de encuentro para bibliotecas y usuarios, facilitando el acceso al material bibliográfico en la ciudad. Cuenta con un catálogo integrado de recursos de todas las bibliotecas de la ciudad.

Su principal fin es mejorar las condiciones educativas y culturales de la comunidad bajo cuatro ejes estratégicos: contenido, formación, catalogación y dotación.

En este contexto, vela por la difusión de información y conocimiento, potenciando las sinergias con grupos de interés y fortaleciendo los servicios en los municipios de Antioquia.

Logros

- Premio Global Knowledge Partnership, categoría cultura (2007) por el desarrollo de la red de bibliotecas en alianzas multisectoriales y tecnologías de la información.
- Premio ATLA de acceso al conocimiento (2009) de 'Bill y Melinda Gates Foundation' dotado de un millón de dólares.
- Premio Gobierno en línea (2011) como mejor sitio de investigación.



Fotografías gentileza de Red Bibliotecas de Medellín



Colaboradores

Arterial Network – Jeanne Hefez y Peter Rorvik

Balmaceda Arte Joven - Paula Maturana y Felipe Mella

Basurama - Alberto Nanclarres y Colectivo Basurama

Cambodian Living Arts – Gillian Rhodes

Creative Time – Jessica Shaefer y Lucy O'Brien

Festival Cielos del Infinito – Antonio Altamirano

Flacon Design Factory – Almira Sultanmuratova

Fogo Island Arts – Jack Stanley

Freedom Theatre – Johanna Wallin

Incubarte – Gabriela Flores

Manifesta Biennial – Georgia Taperell y Hedwig Fijen

Meeting Points– Tarek Abou El Fetouh y Nicole Kayal

Palas por Pistolas – Pedro Reyes

Pontos de Cultura – Pedro Vasconcellos

Proyecta Memoria – Patricio Mora

Renew Australia – Marcus Westbury

Rwanda Healing Project – Lily Yeh

Festival Internacional de Poesía – Fernando Rendón

Parques de la Red de Bibliotecas de Medellín – Carolina Jaramillo

