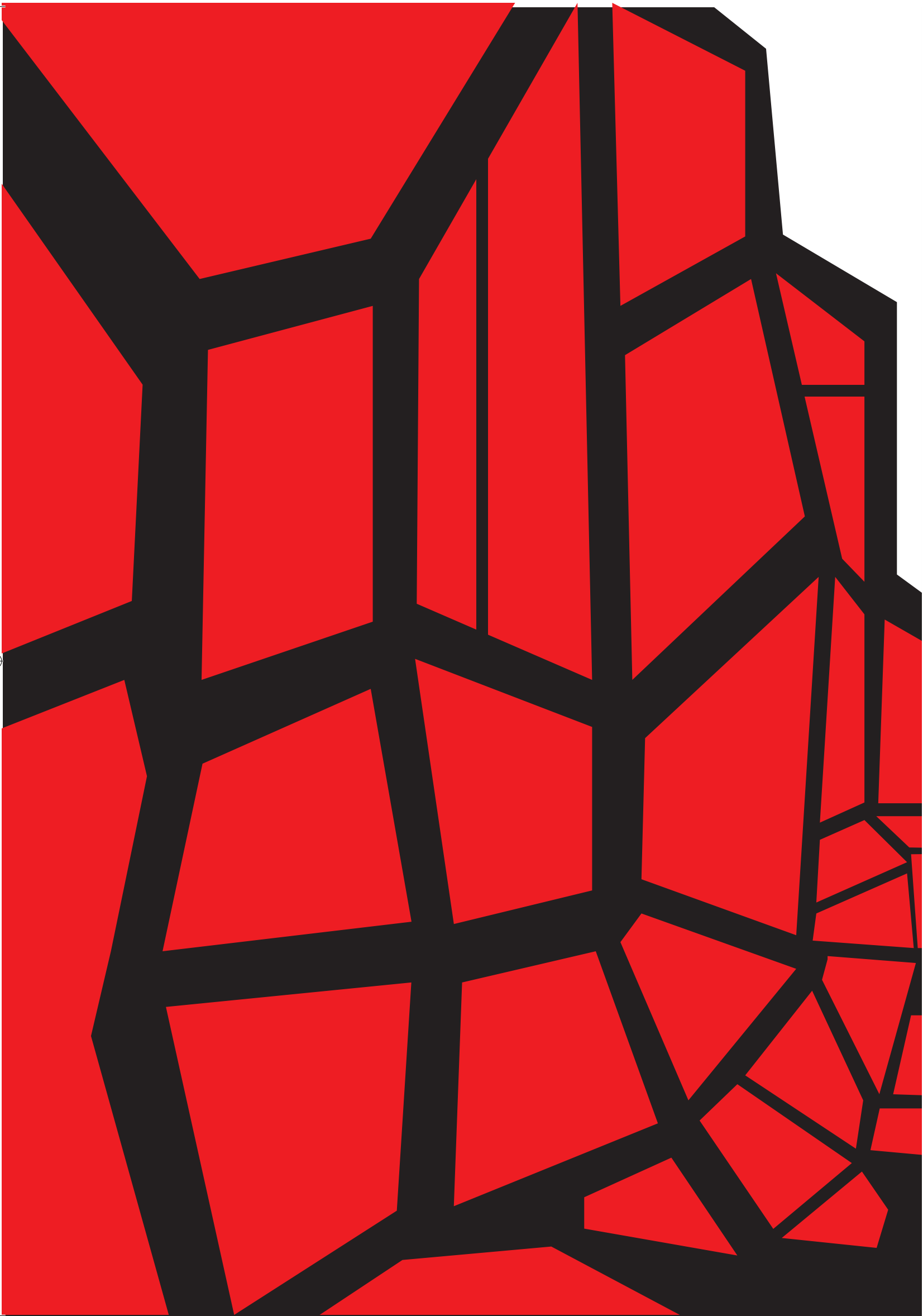


de la adversidad
¡VIVIMOS!
**I ENCUENTRO IBEROAMERICANO
SOBRE ARTE, TRABAJO y ECONOMÍA**





ARTE ACTUAL – FLACSO ECUADOR

Director FLACSO
Adrián Bonilla

Coordinador Espacio Arte Actual
Marcelo Aguirre

Asistencia
Isabel Cornejo

Primer Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía
"de la adversidad ¡vivimos!"
www.delaadversidadvivimos.wordpress.com

Coordinadora del Encuentro
Paulina León

Curadora del Encuentro
María Fernanda Cartagena

Asistente de Producción
María del Carmen Oleas
María José Salazar

Metodología para las Mesas de Trabajo del Encuentro
Gabriela Montalvo

Corrección de textos
Paulina Torres

Diseño e ilustración
Gonzalo Vargas M.
www.pixelmono.com

Fotografía
Federico Castro
José Peña
Pamela Suasti

Impresión
Imprenta Abilit

La Pradera E7-174 y Av. Diego de Almagro
Quito Ecuador
Pbx: +593-2-3238888 ext.2040
arteactual@flacso.org.ec
www.arteactual.ec





ÍNDICE



Las Memorias del Primer Encuentro
Iberoamericano sobre Arte, Trabajo y Economía - Paulina León **10**

Coloquio

Coloquio y sus líneas de debate - María Fernanda Cartagena **18**

El Arte y la Economía - Fernando Martín **24**

Economía de la cultura: la relación entre cultura, economía y ¿desarrollo? - Gabriela Montalvo **30**

Políticas de la creación en la deriva transnacional - Suelly Rolnik **36**

Hacer, trabajar, cercar: notas sobre las prácticas artísticas y su relación con el
mercado capitalista - Alberto J. López Cuenca **42**

NoMínimo. Poniendo un año en blanco y negro - Pilar Estrada **48**

De espacios en crisis a espacios críticos - Marcelo Aguirre **52**

Lugar a dudas - Claudia Sarria **56**

Artistas radicales y vendidos - Tranvía Cero **64**

Crear REDES: Hambre, lab latino y espacio trapézio - Javier Duero **68**

La distribución de la experiencia y la acción de residir - Paulina Varas **72**

Herramientas conceptuales de regulación y profesionalización del sector: procesos asociativos,
buenas prácticas y código deontológico - Federico Castro **78**

Mesas de Trabajo

Sobre este informe - Paulina León **90**

Sobre la metodología de trabajo - Gabriela Montalvo **91**

Sistematización de las Mesas de Trabajo - Andrés Cortés, Pablo Bayas, Paulina León, Ángela Mateus,
Markus Nabernegg, Isabel Patiño, María Elena Rodríguez, María Isabel Vargas y Marco Vinuesa. **92**

A manera de conclusiones - Paulina León **128**

Anexos

Concepto del Encuentro - María Fernanda Cartagena **132**

Entrevista: Procesos colectivos para la profesionalización del sector de las artes visuales contemporáneas **135**

Entrevista: Procesos de sustentabilidad de espacios y proyectos dedicados al arte contemporáneo
en América Latina **139**

Entrevista: Formas de producción artística dentro y fuera del mercado **144**

Biografías **154**

**EN EL BRASIL DE HOY
(DE MODO SIMILAR A DADA)
PARA ASUMIR UNA POSICIÓN
CULTURAL ACTIVA QUE
CUENTE, UNO DEBE SER CONTRA,
VISCERALMENTE CONTRA, TODO LO
QUE PUEDA SER, EN SUMA,
CONFORMIDAD POLÍTICA, ÉTICA,
CULTURAL Y SOCIAL.**

¡DE ADVERSIDAD VIVIMOS!

**HÉLIO OITICICA
"NUEVA OBJETIVIDAD"
1967**





LAS MEMORIAS DEL PRIMER ENCUENTRO IBEROAMERICANO SOBRE ARTE, TRABAJO Y ECONOMÍA “DE LA ADVERSIDAD ¡VIVIMOS!”

Paulina León

El libro Memoria es el fruto del compromiso de los organizadores por dejar constancia de lo expuesto y debatido durante el Coloquio y las Mesas de Trabajo del Primer Encuentro Iberoamericano sobre Arte, Trabajo y Economía realizado el 15, 16 y 17 de noviembre 2011 por Arte Actual FLACSO con el apoyo de Ministerio de Cultura, Banco del Pichincha, Embajada de España y Acción Cultural Española.

El Encuentro buscó generar un diálogo crítico entre el campo del arte y el campo de la economía, y fue bautizado con el nombre “de la adversidad ¡vivimos!” famosa frase del artista brasileiro Hélio Oiticica, que invita a “una posición cultural activa ... en contra de la conformidad política, ética, social y cultural”¹.

En el país el arte contemporáneo (sobre)vive gracias a artistas, curadores, gestores y emprendedores culturales que han hecho frente a una desoladora situación de crisis en el sector, generada a partir de la dolarización hace una década. Frente a esta situación, en la que las instituciones culturales públicas brillaron por su ausencia, han nacido en los últimos años una serie de iniciativas independientes que son las que han posibilitado la existencia de un arte contemporáneo nacional. Nuevos espacios físicos con sus respectivos programas expositivos y de pensamiento, y espacios transitorios como festivales, encuentros, laboratorios y residencias, han permitido que la producción artística salga de los talleres y escritorios de los creadores y sea ejecutada, expuesta, difundida y sociabilizada con un público local.

A pesar de estas iniciativas indispensables y potentes, el sector y sus diversas entidades y colectividades viven profundas carencias y están embarrados de malas prácticas, que han dado lugar a la proliferación y naturalización de una serie de “reglas del juego” donde el creador suele enfrentar permanentemente condiciones de inseguridad laboral, desvalorización profesional y explotación de su trabajo.

El joven Ministerio de Cultura, que ha brindado ayudas puntuales y esporádicas a ciertos proyectos de arte contemporáneo bajo convocatoria de Fondos Concursables, Sistema Nacional de Festivales y auspicios, no ha

logrado desarrollar aún políticas claras que favorezcan la formación, investigación, producción, difusión nacional e internacional de las artes contemporáneas; así como tampoco ha logrado establecer bases legales, fiscales y tributarias que protejan a los creadores y potencien el comercio del arte. Otras instituciones como la Casa de la Cultura se quedaron estancadas en el tiempo hace algunas décadas y no han sido capaces de renovarse (ni en propuestas, ni en personal, ni en infraestructura) e ir a la par de las demandas actuales.

Eventos como la Bienal de Cuenca cuenta con una normativa retrógrada que niega condiciones dignas de trabajo a los actores del arte, acarreando varios conflictos y malestares en las últimas ediciones de este certamen. Las iniciativas en los espacios municipales y provinciales son escasas y desarticuladas, pues todavía pareciera no estar clara la diferencia entre centro de convenciones y espacio dedicado a las artes. Las universidades no cuentan con suficiente personal cualificado en este campo, no brindan títulos superiores en varias de las áreas tanto de producción como de teorización del arte, y sus mallas curriculares son en gran parte caducas; además de no haber asumido su rol de productores de conocimiento promoviendo la investigación y producción de arte contemporáneo. Y gran parte de los espacios de exhibición, confundidos en sus principios, piensan que al acoger la propuesta de un curador o un artista les hacen un favor, pasando por alto pagar honorarios por el trabajo o servicios realizados con la excusa de que se los está promocionando.

¹ “En el Brasil de hoy (de modo similar a Dada) para asumir una posición cultural activa que cuente, uno debe ser contra, visceralmente contra, todo lo que pueda ser, en suma, conformidad política, ética, cultural y social. ¡De adversidad vivimos!” (Hélio Oiticica, “Nueva Objetividad”, 1967).



Por el otro lado, los creadores asumen en una misma persona los distintos roles de la actividad artística, son a la vez curadores, artistas, gestores, mediadores, críticos, entre otros, lo que habla de su capacidad de diversificación, pero también devela los profundos vacíos de especialistas en las diversas áreas. También es importante decir que los profesionales del arte no han sido capaces de encontrar una plataforma de representación colectiva, que les permita realizar demandas como sector, profesionalizando las relaciones.

Frente a este panorama, Arte Actual creyó indispensable comenzar un debate serio que articule, sistematice y evalúe algunos aspectos de la efervescencia actual.

Siendo tantos los temas a discutir y tantas las posibles entradas a cada uno, no fue fácil concretar el concepto que acogería el encuentro que deseábamos realizar. Fue así que decidimos convocar a la curadora independiente María Fernanda Cartagena, con quien a partir de una serie de conversaciones, se logró establecer el marco en el que queríamos manejarnos en este primer Encuentro: la relación entre arte, trabajo y economía. Relación difícil, conflictiva, escasamente estudiada en nuestro medio, e incluso “tabuisada”, pues sigue primando una visión romántica del arte, entendida como una expresión ligada a la “espiritualidad” (lo etéreo) y por tanto muy alejada de la “materialidad” (el dinero).

Como Arte Actual y equipo organizador del Encuentro nos enfrentábamos por primera vez al análisis de esta compleja maraña de relaciones que se establecen entre el arte y la economía, relaciones en el que nos percibimos a la par como parte y caso de estudio. Mantener la distancia y observar desde fuera nuestro propio funcionamiento fue tarea compleja y demandante, no siempre lograda.

Durante el Encuentro se intentó visibilizar la complejidad de articulaciones entre el sistema del arte y la economía capitalista globalizada. También se debatió los desafíos que enfrentan los espacios y proyectos dedicados al arte contemporáneo en cuanto a sustentabilidad económica y social, así como en las estrategias para combatir la precarización del trabajo artístico y las malas prácticas en el sector.

Por un lado tuvimos los coloquios, compuestos por ponencias articuladas alrededor de cuatro temas dispuestos

como ejes de debate:

- Economía y cultura ¿una relación contradictoria?
- Arte y mercado ¿es la obra de arte una mercancía como cualquier otra?
- Sustentabilidad de organizaciones y proyectos culturales
- Estrategias para salir de la precariedad laboral

Las distintas ponencias del Encuentro, así como un texto introductorio a las mismas, las encuentran en la primera parte de esta publicación.

La segunda línea de acción del Encuentro funcionó de manera independiente a los coloquios y consistió en la ejecución de Mesas de Trabajo, en las que durante tres días alrededor de setenta personas entre actores del arte, economistas y otros interesados en el tema reflexionaron, analizaron y realizaron un primer diagnóstico de la Cadena de Valor de las Artes Visuales en nuestro país. A través de una metodología participativa, propuesta en colaboración con la Dirección de Fomento a la Economía del Ministerio de Cultura, se caracterizaron las distintas etapas de la cadena, analizando sus fortalezas y debilidades. Estas fueron: formación, investigación, producción, difusión, circulación y comercialización de bienes y servicios artísticos. Este diagnóstico pionero pretende iniciar una investigación sobre el aporte concreto del arte al desarrollo económico del país. En la segunda parte de esta publicación encontrarán una introducción a las Mesas de Trabajo y su metodología, la sistematización de los resultados obtenidos que incluyen recomendaciones a los distintos actores del arte, y las primeras conclusiones de estos debates.

El libro “Memoria del Encuentro” tiene como gran objetivo devolver la información producida de manera ordenada, como material para futuras aproximaciones y profundizaciones sobre estos temas, con el objetivo de animar a nuevas discusiones y acciones en nuestro medio. Es indispensable, para los actores del arte y toda institución relacionada, atender los cambios que enfrenta el trabajo artístico en la actualidad, para ir más allá de la identificación de las condiciones adversas en que vivimos, y poder pensar, afirmar y proponer políticas públicas y prácticas autónomas



que apunten hacia el bienestar colectivo y fomenten el sano crecimiento de las artes contemporáneas en el país.

Por tanto este libro es una invitación, y casi una demanda entendida como deber social, a que los actores del arte se apropien de este material y entiendan alguno de los temas aquí planteados como de urgente discusión colectiva en un futuro inmediato para que, desde las distintas posibilidades políticas de la autoorganización del sector, se pongan manos a la obra.



ES INDISPENSABLE, PARA LOS ACTORES DEL ARTE Y TODA INSTITUCIÓN RELACIONADA, ATENDER LOS CAMBIOS QUE ENFRENTA EL TRABAJO ARTÍSTICO EN LA ACTUALIDAD, PARA IR MÁS ALLÁ DE LA IDENTIFICACIÓN DE LAS CONDICIONES ADVERSAS EN QUE VIVIMOS, Y PODER PENSAR, AFIRMAR Y PROPONER POLÍTICAS PÚBLICAS Y PRÁCTICAS AUTÓNOMAS QUE APUNTEN HACIA EL BIENESTAR COLECTIVO Y FOMENTEN EL SANO CRECIMIENTO DE LAS ARTES CONTEMPORÁNEAS EN EL PAÍS.

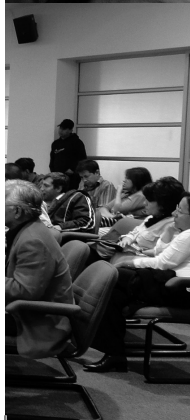


COLOQUIO











COLOQUIO Y SUS LÍNEAS DE DEBATE

María Fernanda Cartagena

Diseñar el Coloquio alrededor de las problemáticas que se derivan de la relación arte, trabajo y economía no fue fácil. En la esfera de la economía creativa donde se concibe a la cultura y creación como recurso, en términos de George Yudice (2002), el campo ampliado de las artes visuales atraviesa varios sectores y subsectores, como por ejemplo las industrias culturales, industrias creativas o el espacio público. Algunas de las consecuencias de esta ampliación de lo artístico, como Jesús Carrillo lo ha señalado, supone el desplazamiento de una noción exclusiva y autolegitimada del “arte” hacia el terreno de la “cultura visual” vinculada a las “nuevas tecnologías”, la extensión de connotaciones de lo artístico a ámbitos industriales y viceversa, y la deconstrucción de las dicotomías de la cultura moderna como “producción” y “exhibición” o “creador” y “público” hacia la superposición y permeabilización de estos ámbitos (2008).

A este evidente protagonismo de la cultura en el capitalismo globalizado se suman estudios enfocados en la tradición del arte como la economía de museos, mercado y coleccionismo, situación laboral del artista, propuestas artísticas que reflexionan críticamente sobre flujos económicos dentro y fuera del mundo del arte, o prácticas que ensayan economías alternativas. Esto demuestra una creciente diversificación y atención al tema, sobre todo desde los denominados centros de la cultura.

A pesar de este progresivo interés, las determinaciones o tensiones entre arte y economía han sido prácticamente inexploradas en el país. La ausencia de esta perspectiva de estudio puede comprenderse desde varios frentes interrelacionados. El imaginario del artista como sujeto al margen de las cuestiones económicas y el énfasis de la historia del arte en la exégesis de su obra, han relegado el análisis de aspectos sociales y económicos más allá de la pertenencia de clase, como dato anecdótico en su biografía. Tampoco se han analizado las condiciones económicas en las que se produce arte, la situación laboral del artista, los mecanismos y consecuencias de la legitimación del arte a través del mercado, premios monetarios, coleccionismo local o internacional. En esta línea los efectos del boom petrolero, o de la crisis económica en la reconfiguración de la institución arte y de sus prácticas también son temas pendientes. Por otro lado, la economía no ha considerado al sector artístico digno de estudio como fuente de trabajo, inversión, protección o incentivo. A

esto debemos sumar el marcado desinterés que hasta ahora tuvo el Estado ecuatoriano por determinar el aporte de este sector en la economía del país, como por ejemplo su peso en el PIB global, las cifras de empleo, desempleo, subempleo, o la necesidad de regular condiciones laborales mínimas. Nos aventuramos a sostener que la relación entre economía y cultura ha sido la más descuidada en las ciencias humanas, sociales y políticas de Estado. Paradójicamente aquí se encuentra una importante ventana para comprender el estado del arte, y más importante aún, la proyección laboral y calidad de vida de un amplio sector del país.

Para el Coloquio el primer desafío consistió en ubicar perspectivas epistemológicas dedicadas al análisis de la relación arte-economía. ¿Desde dónde se vienen teorizando las convergencias y determinaciones entre estos campos? Si tanto los conceptos sobre arte y economía responden a intereses y agendas específicas, el dúo arte-economía traducirá apuestas teórico-políticas que promueven concepciones sobre su interrelación en la sociedad. En la actualidad estas perspectivas oscilan desde la concepción del artista como microempresario y del arte como una mercancía más dentro del mercado global de bienes simbólicos, hasta posiciones abiertamente críticas frente a la integración a dicho mercado como objetivo prioritario del quehacer artístico.

La reflexión epistemológica, política y de subjetividades que se desprende de esta relación constituyó el primer eje de debate del Coloquio propuesto alrededor del enunciado: *Economía y cultura ¿una relación contradictoria? Dilemas y oportunidades en el dialogo economía,*



PARA EL COLOQUIO EL PRIMER DESAFÍO CONSISTIÓ EN UBICAR PERSPECTIVAS EPISTEMOLÓGICAS DEDICADAS AL ANÁLISIS DE LA RELACIÓN ARTE-ECONOMÍA. ¿DESDE DÓNDE SE VIENEN TEORIZANDO LAS CONVERGENCIAS Y DETERMINACIONES ENTRE ESTOS CAMPOS?

cultura y arte en el capitalismo globalizado. Fernando Martín Mayoral, coordinador del Programa de Economía de FLACSO, desde un enfoque económico tradicional propone un análisis del arte como bien cultural condicionado por la lógica de la oferta y la demanda, la elección racional de productores y consumidores, y de externalidades positivas. Los fallos del mercado justifican su propuesta para una necesaria intervención del Estado en la materia.

Gabriela Montalvo, portavoz del Ministerio de Cultura, área de Fomento de la Economía de la Cultura, realiza una lectura política de la economía donde cuestiona los supuestos y principios de la economía ortodoxa basados en la primacía del mercado, el consumo, la competencia o acumulación de capital como ejes del desarrollo, para reponer sus orígenes sociales y culturales. Para Montalvo la construcción de indicadores económicos sobre el sector constituye una herramienta técnica pero sobre todo política para posicionar a la cultura como prioridad nacional y reconocer su rol protagónico en la construcción del *Sumak Kawsay*.

Por su parte la psicoanalista, crítica cultural y curadora brasilera Suely Rolnik recorre la trayectoria de uno de los tropos más importantes del pensamiento crítico latinoamericano: la *antropofagia*, concepto que contribuiría a modelar en los años sesenta como protagonista del movimiento contracultural. Rolnik concibe a la antropofagia como política de subjetivación, de relación con el otro y de creación que responderá a los postulados del capitalismo en sus diferentes etapas. En los años sesenta, la antropofagia propone una plasticidad en los contornos de la subjetividad proclive a la incorporación de la alteridad y experimentación radical. Esto constituyó una oposición a la sociedad disciplinaria y a los repertorios identitarios fijos favorecidos por el capitalismo industrial. En las últimas décadas la lógica

híbrida y fluida de la antropofagia será instrumentalizada por el capitalismo financiero transnacional. Rolnik sostiene que siendo el campo del arte un lugar privilegiado para el capitalismo cognitivo, lo que importa son las fuerzas que están en juego en las políticas de creación del arte. Se trataría de asumir, con sus matices, el trabajo con la alteridad y las tensiones contemporáneas, o el rechazo de estas turbulencias como camino para la adaptación flexible al mercado.

El segundo eje del Coloquio giró alrededor de la pregunta: *Arte y mercado ¿es la obra de arte una mercancía como cualquier otra?* Alberto López Cuenca coordinador del doctorado en Creación y Teoría de la Cultura, Universidad de las Américas, Puebla, apartará su atención del objeto artístico para replantear esta cuestión y pensar qué tipo de relaciones sociales se articulan para su producción. El teórico explora conceptualmente la ambigua relación entre arte y mercado en el capitalismo para sostener que ciertas prácticas artísticas, concebidas como un hacer y acontecer, tienen la facultad de poner en suspenso la lógica de mercado. López Cuenca argumenta que para advertir esta interferencia en el modelo productivo del capitalismo se torna necesario diferenciar entre trabajar y hacer.

En el Coloquio también nos propusimos analizar las condiciones laborales que como mediadores o artistas enfrentamos. Para este objetivo el desafío consistió en establecer las formas de arte y, por lo tanto, formas de trabajo en las que nos enfocaríamos. En la actualidad resulta evidente que prácticas insertas dentro de la tradición moderna conviven con otras inscritas en los derroteros contemporáneos diversos y dinámicos. El teórico Reinaldo Laddaga, a partir de la categoría de “régimen de las artes” acuñada por el filósofo Jacques Rancière profundiza sobre estas formas de arte y trabajo. Para Laddaga “un régimen



es el vínculo entre modos de producción, formas de visibilidad y modos de conceptualización que se articulan con las formas de actividad, organización y saber que tienen lugar en un universo histórico determinado” (2006: 23). El régimen de la modernidad artística para el teórico estaría centrado en la “creencia de que el ‘arte’ debe practicarse en la forma de producción de objetos o de eventos que se separen e interrumpen el curso habitual de las acciones en un mundo” (2006: 29). Este predominio de la experiencia estética y autonomía del arte ocurría a la par del despliegue de formas de organización y asociación propias de la modernidad del capitalismo industrial y el Estado nacional relacionadas con la división del trabajo, universos disciplinarios, autonomización, destreza técnica, sujetos constituidos y objetos separados.

Por otro lado, Laddaga sostiene que en las últimas décadas, cuando la soberanía del Estado nacional se ha debilitado y emergen múltiples ciudadanías así como conexiones transnacionales y globales facilitadas por las nuevas tecnologías, se va configurando un tipo de trabajo móvil, flexible y temporario que privilegia las cualidades relacionales, aptitudes comunicativas y cognitivas de las personas. Esta transformación acompañaría la “invención de otra cultura de las artes” donde importa menos la construcción de obras que la gestación de formas de colaboración complejas, despliegue de comunidades *experimentales*, vínculos de artistas y no artistas y la exploración de perspectivas posdisciplinarias. (Laddaga, 2006: 129-156).

Estos dos regímenes se despliegan en nuestro medio con sus particularidades y matices, y varios artistas incluso participan simultáneamente de los mismos. La gestión de Arte Actual, con su espacio de exhibición de obras y su programa Project Room, que entre otras propuestas, acoge procesos investigativos experimentales colectivos, difunde estos modos diversos, complementarios o contradictorios, de creación. Los requisitos para la producción y difusión de una exhibición se diferencian de las necesidades de prácticas centradas en procesos intersubjetivos que contemplan o no la materialización de una obra. En el concepto del Encuentro se nombraban estas diferencias.

Gran parte de las propuestas artísticas de avanzada que se desarrollan en el medio son inmateriales, temporales, procesuales, se basan y despliegan a través de la

investigación y comunicación, promueven una perspectiva crítica, se refieren a contextos específicos, se vinculan con grupos concretos y dialogan con diversas disciplinas. Estas prácticas mantienen una distancia con las lógicas del mercado del arte y los mecanismos tradicionales de fomento artístico les resultan anacrónicos. Su promoción implica ampliar la visión hacia otras formas de creación, simbolización, conocimiento y aprendizaje que rebasan y muchas veces se oponen al objeto artístico, a la exhibición tradicional y a sus protocolos.

A pesar de estas diferencias morfológicas, resultaba evidente que mediadores y artistas inscritos en estas tradiciones compartirán necesidades y dificultades al momento de gestar sus proyectos. El concepto proponía que “en la actualidad, las viejas y conocidas condiciones desfavorables para el trabajo cultural conviven y se ajustan al lugar privilegiado que ocupa la cultura en el capitalismo global”. ¿Cómo se actualizan modos de explotación y de dependencia laboral que el campo cultural viene acarreado? ¿Cómo nuestros modos de hacer se traducen en condiciones de trabajo muchas veces precarias e inestables? ¿Cómo entendemos y caracterizamos esas condiciones? ¿Cuáles son sus consecuencias y qué acciones tomamos al respecto?

El Coloquio se propuso poner sobre la mesa las dificultades, adversidades o inconformidades que rodean a nuestras prácticas, situación que en nuestro medio lamentablemente se ha naturalizado. Plantear que el análisis y debate público de este estado es necesario, como camino para su superación, guió la estructuración de los dos últimos ejes del Coloquio: *Sustentabilidad de organizaciones y proyectos culturales* destinados al arte contemporáneo, y *Estrategias para salir de la precariedad laboral* como ejemplos de articulación y acción colectiva.

Marcelo Aguirre, coordinador de Arte Actual FLACSO, Claudia Patricia Sarria, coordinadora del Centro de Producción de la Fundación Lugar a Dudas en Cali, y Pilar Estrada, directora del espacio NoMínimo en Guayaquil exponen el surgimiento de estas plataformas y su respuesta a determinadas demandas y necesidades de sus escenas de arte, la relación con su contexto geopolítico y sociocultural, las múltiples estrategias de sustentabilidad y gestión ensayadas, así como la implementación de programas y planes que traducen modos diversos y creativos de inscribir y posicionar los distintos modos en que se practica el arte contemporáneo en la actualidad.



En cuanto a las *Estrategias para salir de la precariedad laboral* las lecturas sobre la situación de los trabajadores culturales y autogestión están estrechamente relacionadas con los lugares en los que se inscribe, activa y despliega la práctica de cada agente. El colectivo Tranvía Cero ventila los dilemas que los artistas locales enfrentan cuando se proponen “vivir del arte”. También identifica el establecimiento de alianzas, cooperaciones, gestión cultural conjunta y corresponsable como los ejes, no exentos de tensiones, que sostienen su proyecto cultural comunitario en el sur de Quito.

Paulina Varas reflexiona desde la dirección del Centro de Residencias para Artistas Contemporáneos (CRAC), plataforma colaborativa sin fines de lucro, relativa a las diferentes producciones socio-artísticas sobre la ciudad de Valparaíso. Varas recupera y resalta la articulación de modos de pensamiento y trabajo relacionados con la distribución de la experiencia, la conformación de afectividades, la economía solidaria, la pedagogía emancipatoria, el modelo cooperativo, la residencia y las redes como caminos para re-diseñar políticas comunes y participativas sobre el desarrollo sostenible en la cultura.

Javier Durero de Pensart, asociación cultural española sin fines de lucro que reúne a profesionales de la creación contemporánea, presenta las limitaciones históricas que enfrenta el sector independiente o alternativo de las artes visuales en Madrid para desarrollar su trabajo y expansión. A pesar de esto y de la actual recesión, en los últimos años una serie de articulaciones, reivindicaciones y asociaciones han estimulado el sector de la creación contemporánea y nuevas plataformas proponen modelos de relacionamiento más democráticos y profesionales. La cultura de trabajo en red y las plataformas colaborativas impulsan notablemente el intercambio cultural desde perspectivas innovadoras, sostenibles y democráticas, prácticas que paradójicamente no cuentan con un apoyo sostenido o prioritario.

Federico Castro, como miembro del Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) explica la filosofía y política de esta plataforma que hereda la tradición sindical en las artes y dialoga con asociaciones que respaldan la profesionalización y buenas prácticas del sector artístico en España. El IAC orienta su trabajo a la mejora y el desarrollo de la red institucional para el arte. Así mismo vela por la implantación de buenas prácticas e impulsar una nueva

percepción social del arte actual. Su objetivo macro es el de incidir en la instauración de políticas culturales favorables al desarrollo del arte actual y a la apreciación social de la creación artística contemporánea. Castro revisa las metas y logros de esta sólida institucionalidad, sus nuevas líneas estrategias y desafíos ante los recortes de presupuestos en el marco de la recesión que atraviesa España.

Considero importante anotar que el Coloquio constituyó la primera ocasión que como organizadores, vinculados al campo del arte, nos adentramos en las problemáticas planteadas en el Encuentro. Esto supuso el entendimiento de nuestras prácticas desde categorías con las que no estábamos acostumbrados. Para la mayoría de ponentes ésta también fue una oportunidad inédita para debatir puntos ciegos disciplinarios, así como la ocasión de revisar y sistematizar un malestar o secreto a voces alrededor de preguntas básicas tales como de qué vivimos y cómo trabajamos.

Esperamos que este compendio de ensayos estimule la reflexión sobre los entrecruzamientos, vínculos y tensiones entre arte, economía y trabajo. También nos interesa promover el pensamiento y práctica del arte contemporáneo desde perspectivas inclinadas hacia la autonomía, emancipación y transformación social, que a su vez propendan al bienestar individual, colectivo y comunitario.

Bibliografía

Carrillo, Jesús (2008). “Las nuevas fábricas de la cultura: lugares de la creación y la producción en la España contemporánea”. En *Propiedad intelectual. Nuevas tecnologías y libre acceso a la cultura*, Alberto López Cuenca y Eduardo Ramírez Pedrajo (coord). México: Centro Cultural de España.

Laddaga, Reinaldo (2006). *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*, Buenos Aires: Editora Adriana Hidalgo.

Yúdice, George (2002). *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.



MESA I: ECONOMÍA Y CULTURA ¿UNA RELACIÓN CONTRADICTORIA? dilemas y OPORTUNIDADES en el DIÁLOGO economía, cul- tura y arte en el CAPITALISMO GLOBALIZADO.





EL ARTE Y LA ECONOMÍA

Fernando Martín

Economía y arte

Durante mucho tiempo el sector cultural y artístico fue ignorado por la teoría económica. Para los economistas clásicos, el arte (y en general la cultura) era considerado una actividad improductiva, que no generaba excedentes, y que no encaja en la teoría del valor, por lo que fue excluido del análisis económico, aunque se les considera como excepción (Rausell, 1999) Es a partir de la revolución marginalista del siglo XIX (Jevons, Clark y Mengel), cuando el arte aparece como un sector que puede brindar utilidad al individuo y a la sociedad entera, cuyos ingresos marginales están muy por debajo de sus costos marginales, sin embargo no existen estudios rigurosos al respecto. Posteriormente, bajo la óptica keynesiana se comienza a considerar la intervención del Estado como algo necesario para corregir los fallos de mercado, lo que podría haber motivado estudios referentes a las externalidades positivas que genera el arte y la cultura, algo que tampoco sucedió.

La *economía de la cultura* como disciplina¹ nace a partir de la obra de Baumol y Bowen (1966). Estos autores analizan el dilema económico de la “enfermedad de los costos” que afectaba a los artistas escénicos estadounidenses, llevándoles a justificar la necesidad de intervención del Estado a través del subsidio de las actividades artísticas (Palma y Aguado, 2010). Al poner énfasis tanto en las especificidades del sector como en el papel de los poderes públicos, ese primer ejercicio abrió camino para otros trabajos sobre economía de la cultura que se multiplicaron en la década de 1970¹.

¿Cuál es el enfoque adoptado por esta corriente? Algunos autores piensan que el arte escapa de la racionalidad económica y que los artistas son seres que pueden actuar aislados del mercado, y otros por el contrario, piensan que el arte debe ser analizado únicamente bajo el amparo de las leyes de oferta y demanda. Pero en realidad el arte pertenece a los dos mundos: por un lado, “el arte, al igual que la belleza, la libertad o la justicia son conceptos abstractos” (Frey, 2000: 10), lo que dificulta su explicación tradicional desde el punto de vista de la economía; por otro lado, el arte es un bien tangible sujeto a las leyes de oferta y demanda, lo que lo convierte en un área de gran interés para la investigación.

“La economía del arte es una subdisciplina de la economía moderna que identifica y analiza el arte utilizando el método de elecciones racionales, es decir el comportamiento de productores y consumidores de obras y de manifestaciones artísticas, tomando en cuenta tanto valores económicos (mercado físico) como valores culturales o subjetivos

(mercado de las ideas)” (Rascón, 2009:12).

Por otro lado, en los últimos años las obras de arte como mercancías se han vuelto relevantes para los inversionistas, pues son vistos como un activo de inversión alternativo a los activos financieros como las acciones y los bonos y a los activos inmobiliarios que pueden producir importantes rentabilidades y están afectados por una menor volatilidad. Autores como Baumol (1986), Goetzmann (1993) y Mei and Moses (2002) analizan este tópico.

El mercado del arte

En esta sección vamos a analizar dos elementos del mercado del arte, el bien cultural y las fuerzas que gobiernan el mercado del arte, desde el lado de la oferta, de la demanda y el equilibrio de mercado. Este análisis nos dará información sobre los fallos del mercado del arte, lo que nos permitirá comprender cuáles deben ser los instrumentos de política económica que logren una adecuada asignación de los beneficios del arte.

El bien cultural

Los bienes culturales comparten una serie de características observables, así, “su producción implica alguna forma de creatividad, se relacionan con la generación y comunicación de significado simbólico (a quienes los consumen), y el producto representa, al menos en potencia, una forma de propiedad intelectual (por lo que deben estar sujetos a leyes que protegen la obra)” (Palma y Aguado, 2010: 146). Además, tienen una naturaleza mixta, pues son al mismo tiempo un bien privado, un bien público, un bien de mérito y un bien cultural (Rascón, 2009:16). Encarnan o dan lugar a formas de valor que no se pueden expresar totalmente en térmi-

¹ Otros autores forman parte de esta escuela son Moore (1968), Mazzocchi (1971), Gerelli (1974), Villani (1978), Gallais-Hamonne (1972), Peacock y Weir (1975), Blaug (1976), Moulin (1977), Netzer (1978), Throsby y Whithers (1979), Leroy (1980), Dupuis (1980), Menger (1983), Sagot-Duvaurox (1985), Greffe (1985), Dupuis y Greffe (1985) por citar algunos (citado en Frey, 2000).



nos monetarios sino también en términos simbólicos (Palma y Aguado, 2010: 147).

Fuerzas que gobiernan el mercado del arte

La siguiente cuestión es identificar cómo se fija el precio de los bienes culturales. Los precios representan los términos voluntarios a los cuales los compradores y los vendedores intercambian los bienes y servicios, es decir, coordinan las decisiones de productores y consumidores en un mercado. Por tanto, la fijación del precio de equilibrio en el mercado de arte depende de la oferta y la demanda de arte, así como de las condiciones en las cuales se intercambian estos bienes. Este análisis permitirá detectar la presencia de fallos del mercado, que justifican la intervención del Estado.

A lo largo de la historia habíamos estado acostumbrados a una frase popular “el arte no tiene precio”, pero se puede recurrir a varios elementos de análisis para aseverar o refutar este pensamiento. Una opción, como manifiesta Ugarte (2000) es que esta frase haya sido pensada como mecanismo de protección para el arte frente a la mercantilización. Por otro lado, se puede cambiar la perspectiva y analizar con un nuevo enfoque en donde tal vez en verdad el arte no tiene precio, ya que en realidad no se trata de un bien o de una cualidad exacta. Pero las obras de arte, en muchas ocasiones son bienes que aparecen en el mercado donde se puede encontrar *valor cultural*, *valor histórico*, etc. Por tanto, estos objetos sí pueden poseer un precio. Ahora la cuestión es identificar cómo se fija ese precio y si en realidad refleja el *valor cultural* de la obra, ya que la apreciación de una obra de arte es subjetiva como habíamos manifestado anteriormente.

Para este caso entonces, se suele recurrir a elementos del mercado del arte, que pueden dar una valoración de las obras en base al conocimiento y la experiencia. Este es el caso del crítico de arte, el teórico, el museólogo, el historiador y tal vez el más importante de todos, el público en general y su capacidad para pagar un determinado precio por una obra.

Es decir, se debe tener en cuenta la dualidad del arte como bien debido a que: “el bien cultural tiene valor económico (visible y medible) y valor cultural (externalidad positiva, de difícil observación y medición). Además los bienes culturales se mueven en un mercado dual; el mercado físico (bienes comunes y materiales) y el mercado de las ideas (mercado simbólico o de valoraciones)” (Rascón, 2009: 27). Esta doble dualidad se debe tomar en cuenta al momento de analizar la racionalidad de las decisiones que toman los actores que participan en el mercado del arte, tanto desde el lado de la oferta como de la demanda, para después entender los problemas asociados a la ausencia de equilibrio en el mercado del arte.

Oferta de arte

La oferta está determinada por las decisiones de cada artista para producir arte. Algunas consideraciones: en primer lugar no se puede catalogar de manera objetiva quién es y quién no es artista; dentro de este grupo de oferentes se debe además identificar a aquellas personas que buscan crear una obra de arte para venderla en el mercado y también a las personas que por convención se dice que forman parte del *mundo del arte* (Ugarte, 2000). Frey (2000) los llama artistas de tipo “autónomo” y “artistas incluidos en organizaciones”.

Un artista para crear arte necesita de talento, materiales o insumos y tiempo. El talento se tiene o no se tiene, y es difícilmente agotable. Los insumos pueden suponer una parte relevante del costo final de la obra, por ejemplo una obra de teatro, una escultura, pero también puede representar una parte muy pequeña, por ejemplo los materiales de un cuadro de Van Gogh o la fotografía de Andreas Gursky puede costar muy poco en relación con el precio de la obra. No obstante, muchos artistas incluyen los costos de materiales dentro de los gastos cotidianos. De este modo, el verdadero recurso escaso sobre el cual un artista toma decisiones económicas es el tiempo. Un artista debe decidir cuánto tiempo dedicar a crear arte, al ocio y al trabajo. En el caso de que un artista viva completamente de su arte, su decisión de tiempo se divide entre crear arte y el ocio como cualquier otro agente en la economía. Por el contrario, el artista que crea arte pero no tiene suficientes ingresos para sobrevivir se enfrenta a la elección de tiempo. Es por esta razón que algunos artistas se ven forzados a trabajar en mercados más formales donde reciben un ingreso que les permite subsistir a ellos y su familia. Sin embargo, y debido a que el arte les produce satisfacción mayor que el trabajo, los artistas no se dedicarán completamente a la labor remunerada o al ocio, sino que detraerán parte de ese tiempo para crear arte.

Para entender realmente la decisión racional del artista en este último escenario se debe incluir el valor del arte como bien cultural en el mercado de las ideas. Un artista tiene una función de utilidad basada en el valor económico y en el valor cultural del bien de arte que produce. Dependiendo de la ponderación que el artista otorga a cada valor, podemos entender por qué los artistas pueden tener muy bajos ingresos económicos y aún así dedicarse al arte, pues el valor cultural en su función de utilidad es mayor que el valor económico. Por el contrario, aquellos artistas que priman el valor económico al valor cultural puede que mantengan un trabajo estándar y se dediquen al arte de manera esporádica.

El lado de la oferta de la industria de las artes comprende una amplia variedad de unidades de producción, que abarcan desde corporaciones empresariales hasta productores individuales en régimen de autoempleo.



Aunque no se pueden trazar líneas claras, se puede afirmar de manera general que la oferta orientada hacia fines lucrativos en las artes abarca espectáculos populares y formas culturales en las que la demanda es fuerte y se halla muy extendida, y en las que los motivos financieros dominan sobre los valores culturales en la organización de la producción. Las características de la oferta en este sector de la industria de las artes se pueden analizar en términos similares a los aplicables a cualquier industria de base comercial de la economía, con la diferencia de que ocasionalmente pueden haber motivos para imponer el interés público de una u otra manera si el contenido cultural del producto lo justifica.

El sector menos enfocado al lucro, por otra parte, abarca formas de expresión artística individual o colectiva como el arte de la calle que puede tomar la forma de música, teatro, poesía, ópera, danza, pintura, escultura, arte visual, etc. Las actividades de producción dentro de estos grupos de productos tienden a tener más interés por los valores culturales que por los beneficios financieros.

Demanda de arte

La demanda de arte es muy difícil de definir puesto que no está representada únicamente por el conjunto de personas que compran obras de arte, sino que también incluye aquellas personas que gustan de apreciar una obra de arte dentro de un museo o una galería, pero que en realidad no representan un valor pagado hacia el artista (Ugarte, 2000).

Los economistas suelen medir la demanda, incluso en el caso del arte, considerando *la disposición mínima a pagar* lo cual genera otro dilema, pues pueden existir tantas disposiciones como personas y como obras de arte, por lo que no se puede llegar a atribuir un valor artístico intrínseco a una obra (Frey, 2000).

La demanda de arte puede ser explicada como una demanda de consumo, pues genera satisfacción a quien puede comprar la obra o a quien puede apreciarla en una exposición. Por otra parte, quien posee la obra posiblemente se enfrenta a un reconocimiento social, que lo hace muy atractivo, convirtiéndose en un bien de lujo que podría incluso tener una curva de demanda con pendiente positiva (bien *veblen* o *giffen*), es decir, que al aumentar su precio también aumenta su cantidad demandada.

La demanda de arte también puede ser explicada como una inversión en formación de capital humano, pues el ir a museos o galerías representa capacitación y aprendizaje para la población. La demanda de arte también se puede explicar por las expectativas de revalorización de una obra, es decir se le puede ver como un bien de inversión, ya que su precio puede estar sujeto a fuertes especulaciones, pudiendo tener una elevada rentabilidad (Ugarte, 2000).

Los estudios sobre la demanda de arte han determinado los siguientes patrones que definen al consumidor de arte:

"a mayor salario, mayor el consumo [relativo] de recreación y entretenimiento (el arte es una parte de ese mercado); la cantidad demandada de artículos o servicios culturales no cambia significativamente ante aumentos o reducciones de los precios en los bienes de arte; por tanto, un incremento de salario aumenta el consumo de los bienes de ocio y recreación, pero el aumento del consumo de bienes culturales dependerá de los gustos y preferencias. Se ha comprobado en las investigaciones de Bourdieu (1992), entre otros, que la demanda aumentará según la previa exposición a objetos de arte y servicios culturales, y de acuerdo al nivel de educación, independientemente del nivel de ingresos"

(Rascón, 2009: 36).

Por otra parte, algunos críticos consideran que la demanda de arte puede llevar a que los artistas primen el costo material o temporal en desmedro de la creatividad artística es decir, obligándoles a una excesiva mercantilización de su obra. Por ese motivo, quizás, el Estado debería intervenir en el mercado del arte como coleccionista u operador en el mercado del arte que valora la creatividad y no tanto el costo del cuadro.

Equilibrio en el mercado de arte

Hasta el momento se ha considerado a la oferta y la demanda como dos elementos separados. Ahora conjugamos ambas dimensiones para ver cómo se forman los precios. "No hay que olvidar, sin embargo, que el equilibrio entre la oferta y la demanda determina, en gran medida, la naturaleza del artista desde el punto de vista económico" (Frey, 2000). Es decir, existe una fuerte variabilidad en los precios entre una obra de arte y otra que a su vez puede ser un indicador de la valoración social del artista, lo que en conjunto con la apreciación de los expertos de arte, museólogos, entre otros, puede determinar el valor de mercado de la obra y del artista.

Por otro lado, se debe tener en cuenta que al igual que en cualquier mercado, sus elementos son dinámicos por lo tanto se puede incurrir en desequilibrios, como un exceso de demanda de arte que genera tensiones hacia arriba en los precios o un exceso de oferta de arte con tensiones en sentido contrario, lo que nos ayuda a comprender mejor los procesos de creación y absorción de arte (Frey, 2000).

"Debido al carácter mixto de una obra de arte, a su producción dual de valores económicos y culturales y a la necesidad del paso del tiempo (es decir, éste no es un mercado estático), casi nunca se puede llegar a un punto de equilibrio en el mercado de las artes" (Rascón, 2009: 41). De este modo, los desequilibrios pueden provenir por el lado de la oferta ya que por lo general un artista percibe que su obra (valor cultural) está subvalorada por el merca-



EL ESTADO DEBE INTERVENIR EN EL MERCADO DEL ARTE COMO UN ENTE REGULADOR QUE CORRIGE LOS FALLOS DEL MERCADO, A TRAVÉS DE ESTÍMULOS TANTO EN OFERTA COMO EN DEMANDA QUE PERMITAN ALCANZAR UN EQUILIBRIO EN EL CUAL SE MAXIMICE EL BIENESTAR DE LOS ARTISTAS Y LOS CONSUMIDORES DE ARTE.

do (valor económico) por lo que podría no sentirse satisfecho con la disposición a pagar de la demanda en el mercado monetario. Por la parte de la demanda, los desequilibrios se generan porque, por lo general, el consumidor no está dispuesto a pagar por la fracción que corresponde al bien público, pues asume que esta fracción la pagó con sus impuestos.

En esta situación, si el artista no recibe ningún subsidio por parte del Gobierno, deberá conformarse con el precio de mercado, optando la mayoría de las veces por bajar los precios hasta encontrar el equilibrio, caso contrario no lograría vender su obra.

En suma, los desequilibrios de la oferta y la demanda del mercado del arte muestran la presencia de fallos del mercado provocados por la naturaleza ambivalente de los bienes culturales que interactúan en dos mercados (el mercado de los bienes físicos y el mercado de las ideas), por lo que es difícil alcanzar un valor consensuado del bien cultural. La capacidad de los bienes culturales de generar externalidades positivas a la sociedad en su conjunto justifica una intervención activa del Estado.

Por otro lado, la cultura y el arte pueden ser considerados como bienes públicos promotores del crecimiento y el desarrollo económico gracias a las externalidades positivas que emanan hacia la sociedad, a través de su consumo individual o colectivo, promoviendo la creatividad, la inclusión social, la diversidad cultural y el desarrollo humano pues permite a una sociedad identificarse con su cultura. El bien cultural a su vez genera sentimientos de cohesión y de pertenencia a esa sociedad, haciéndola más sensible y respetuosa de las normas. Todo ello refuerza la justificación de una intervención activa del Estado en el mercado del arte y la cultura.

Instrumentos de política económica

El Estado debe intervenir en el mercado del arte como un ente regulador que corrige los fallos del mercado, a través de estímulos tanto en oferta como en demanda que permitan alcanzar un equilibrio en el cual se maximice el bienestar de los artistas y los consumidores de arte. Además, por su carácter de bien público,

es necesaria la creación de políticas culturales para potenciar las externalidades que genera el arte en la sociedad.

Aparte del Estado otras organizaciones intervienen para corregir los fallos del mercado del arte: instituciones no gubernamentales como asociaciones de artistas, historiadores del arte, instituciones académicas, organismos internacionales, o incluso alianzas entre sectores gubernamentales y no gubernamentales.

Entre los instrumentos para incentivar la demanda del arte, se deben impulsar políticas de educación en el arte, que generen incentivos hacia su mayor consumo, promover la equidad en el consumo de arte, la difusión y la comunicación de los eventos culturales. Otros instrumentos de demanda son las exenciones fiscales a los individuos que compren bienes de arte o la creación de políticas de adquisición de obras de arte por parte del Estado, con el fin de promover la oferta de arte por parte de los artistas, al igual que va constituyendo un patrimonio cultural y artístico para las futuras generaciones.

Entre los instrumentos para incentivar la oferta del arte se debe promover la profesionalización, no sólo del artista sino de otros agentes que interactúan en el mercado de las artes como es el caso de historiadores del arte, críticos, curadores. La profesionalización del mercado del arte conlleva a que el mercado desarrolle una dinámica de crecimiento mucho más acelerada y sostenible. El Estado además puede proveer de apoyo financiero directo e indirecto a los artistas. Finalmente, el Estado debe promover la protección de la obra del artista.

El mercado ecuatoriano del arte

El mercado del arte ecuatoriano es muy reducido debido principalmente a la falta de demanda interna. La fuerte expansión del mercado del arte ecuatoriano durante los años 60 y 80, dieron pie al surgimiento de obras de excelente calidad, pero a precios muy altos, lo que trajo consigo problemas de explotación a la obra de los artistas (obras de arte como mercancías), convirtiéndose en un mercado sumamente especulativo, con concentración de poder en la figura del marchante. Un problema adicional provino



EN LO REFERENTE A LA PROTECCIÓN DEL ARTISTA Y SU OBRA, EN EL ECUADOR ENCONTRAMOS UNA SÓLIDA BASE JURÍDICA QUE TRATA DE GARANTIZAR LOS DERECHOS DE AUTOR SOBRE SU OBRA, SIN EMBARGO, NO EXISTE EVIDENCIA DE UNA PROTECCIÓN EFECTIVA EN ESTE SENTIDO DADA LA PRÁCTICA GENERALIZADA DE FALSIFICACIONES QUE NO SON CONTROLADAS POR NINGÚN ORGANISMO DE CONTROL.

por parte de la demanda donde los coleccionistas fueron demasiado receptivos a los gustos sociales del momento que limitó la creatividad a temas comerciales. Es un mercado de gran debilidad frente a crisis económicas. La crisis bancaria del 2000 afectó el mercado del arte local, con el cierre masivo de galerías, fuerte caída de los precios de las obras, que actualmente se ubican hasta cinco veces por debajo del precio anterior a la crisis bancaria.

En la actualidad existe una escasa difusión de la obra de los artistas así como una limitada competencia, que muchas veces proviene del sector oficial. Este es el caso de las galerías de arte, cuyos principales competidores en los centros culturales, que subsisten con recursos financiados por el Gobierno, mientras que las galerías se deben financiar con el auspicio de empresas privadas, no siempre fácil de conseguir, siendo más atractivos para los artistas que quieren promocionar su obra.

Es un mercado propenso a la falsificación y a reproducciones que vulneran los derechos de autor. Obras originales de pintores relevantes como Guayasamín, Kingman o Gonzalo Endara alcanzan precios que superan los 20 000 dólares, en promedio. Sin embargo, el mercado está plagado de reproducciones que por lo general son falsificaciones, que se venden a precios muchísimo menores en galerías, parques y bajo pedido, en muchos de los casos violando los derechos de autor. La Ley de Propiedad Intelectual del Ecuador establece los mecanismos mediante los cuales los titulares de los derechos pueden iniciar acciones contra los falsificadores, pero no se hacen efectivos por parte de los órganos competentes.

Este puede ser un motivo por el que las obras de arte de artistas ecuatorianos reconocidos se valoren a mejor precio en el mercado internacional que en el mercado local.

Todos los análisis sin excepción concuerdan que existe una falta de apoyo por parte del Estado, y sugieren una mayor intervención

en el mercado del arte. Es imperativo legislar en torno a las prácticas artísticas, especialmente aquellas vinculadas a la comercialización, promoción y tasación de las obras para evitar oportunismos y estafas. Vélez (2008) resalta que el mercado no ha podido todavía despegar para cumplir su función y postula que “tanto el sistema oficial como el particular están llamados a coordinar acciones conjuntas que permitan fortalecer la institucionalidad del arte, y den cabida por ejemplo al coleccionismo de arte, ferias de arte, subastas, etc”.

Es necesaria una intervención del Estado en la reforma del sector educativo tanto de artistas como de la población en general. La formación de los artistas profesionales se enfrenta a varios problemas como la estructura curricular. “A esto hay que añadir, la educación deficiente a nivel superior, que no es algo específico de las artes, pero sí más notorio. [...] En nuestras escuelas de arte, estamos graduando a individuos con títulos de licenciado, pero que a lo sumo su formación garantiza un nivel de bachillerato medio” (Vélez, 2008: 13).

Vélez (2008: 13) lamenta que “[e]n los centros académicos más importantes del mundo, la educación en artes se encuentra de acuerdo a estándares bien definidos y concordancia con los lineamientos de la UNESCO. Lo normal es que una malla curricular tenga un 60% o más de teoría relativa al arte, y un 40% o menos de práctica artística, esto es comprensible en lugares donde hay una mayor consolidación del proceso artístico; en Ecuador las escuelas de arte, dedican el 75% o más a la práctica y el 25% o menos a materias humanísticas”.

En lo referente a la protección del artista y su obra, en el Ecuador encontramos una sólida base jurídica que trata de garantizar los derechos de autor sobre su obra, sin embargo, no existe evidencia de una protección efectiva en este sentido dada la práctica generalizada de falsificaciones que no son controladas por ningún organismo de control. Por otra parte, tampoco se encuentra



legislación o instituciones que garanticen la protección al artista referente a su inclusión en el mercado de trabajo y a la obtención de ingresos que garanticen su inclusión social.

Las obras artísticas se norman primeramente en la Constitución Política del Ecuador (vigente 2008). En el artículo 22 se expresa que “las personas tienen derecho a desarrollar su capacidad creativa, al ejercicio digno y sostenido de las actividades culturales y artísticas, y a beneficiarse de la protección de los derechos morales y patrimoniales que les correspondan por las producciones científicas, literarias o artísticas de su autoría”. Lo que implica que el Estado ecuatoriano reconoce la importancia de la existencia de una sociedad con expresiones culturales propias.

De acuerdo a Ley de Propiedad Intelectual vigente desde mayo de 1998, los derechos de autor son “el reconocimiento y garantía que tienen los autores y titulares sobre sus obras y este derecho nace y se protege por el solo hecho de la creación de la obra, independientemente de su mérito, destino o modo de expresión” (art. 5). Bajo esta misma ley, la protección al artista abarca sus obras, interpretaciones, ejecuciones, producciones o emisiones radiofónicas sin importar el lugar de origen, nacionalidad, publicación o domicilio del autor (art. 5).

El conocimiento de esta Ley es de vital importancia para los artistas ecuatorianos, ya que necesitan saber sobre sus derechos y obligaciones. El Estado ecuatoriano delega al Instituto Ecuatoriano de Propiedad Intelectual (IEPI) el fomento, promoción y protección de la creación intelectual de los usuarios (IEPI, 2011).

Bibliografía

Baumol, W.J. y W. G. Bowen (1966). *Performing Arts: The Economic Dilemma*, New York: The Twentieth Century Fund.

Constitución Política del Ecuador (2008). Asamblea Constituyente Quito.

Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas. Acta de París del 24 de julio de 1971 y enmendada el 28 de septiembre de 1979.

Entidad de Gestión de Derechos de Productores Audiovisuales de Ecuador (EGEDA) <http://www.egeda.ec/>

Federación Nacional de Artistas Profesionales del Ecuador (FENARPE) <http://www.fenarpe.com/webportal/seccion/18/Quienes-Somos>

Ficha Informativa de la Convención Internacional OIT/UNESCO/OMPI sobre la protección de los artistas in-

térpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión, Convención de Roma, octubre de 1991.

Frey, B. (2000). *La economía del arte*. Barcelona: Caja de Ahorro y Pensiones de Barcelona.

Hoy (2011). “Impuestos y taquillas por adelantado y los artistas no ven resultado” <http://www.hoy.com.ec/noticias-ecuador/impuestos-y-taquillas-por-adelantado-y-os-artistas-no-ven-resultado-452514.html>

Instituto Ecuatoriano de Propiedad Intelectual (IEPI) <http://www.iepi.gob.ec/>

Ley de la Propiedad Intelectual- Derechos de Propiedad Intelectual- Legislación Nacional-Ecuador.

Mei J. y M. Moses (2002). “Art as an Investment and the Underperformance of Masterpieces” <http://people.stern.nyu.edu/jmei/artgood.pdf>

Palma L.A. y L.F. Aguado (2010). “Economía de la cultura, una nueva área en especialización en la economía”. *Revista de economía institucional* 12(22). Primer semestre.

Rascón, C. (2009). *La economía del arte*. México D.F: Nostra Ediciones

Rausell, P. (1999). *Política y sectores culturales en la comunidad valenciana*. Universitat de València: Editorial Tirant lo Blanch.

Sociedad Colectiva de los artistas, intérpretes y músicos ejecutantes del Ecuador (SARIME) <http://www.sarime.com/>

Sociedad de Autores del Ecuador (SAYCE) http://www.sayce.com.ec/sayce.php?pagina=quienes_somos

Sociedad de Productores de Fonogramas (SOFOPRON) <http://www.soprofon.ec/>

Stein, J. P. (1977). “The monetary appreciation of paintings”. *Journal of Political Economy*. 85:1021-1035.

Ugarte, D. (2000). *Microeconomía del arte y la pintura*. Madrid, España. Edición digital. http://david.lasindias.com/gomi/documentos/microeconomia_del_arte_y_pintura.pdf

Vélez, P. (2008). “Notas sobre la situación del arte contemporáneo en Ecuador”. Presentación en el Coloquio “Estética e Historia del Arte en Ecuador”. http://usal.academia.edu/pvelez/Papers/910951/Notas_sobre_la_situacion_del_arte_contemporaneo_en_Ecuador

ECONOMÍA DE LA CULTURA: LA RELACIÓN ENTRE CULTURA, ECONOMÍA Y ¿DESARROLLO?

La información estadística y económica como estrategia

Gabriela Montalvo

Introducción

En el presente trabajo se pretende realizar una relectura del origen de la economía como ciencia social, cuyos preceptos iniciales partieron de la preocupación por el ser humano, su comportamiento, las relaciones y factores que determinan los intercambios y los elementos culturales que determinan los distintos modos de producción, de organización, relacionamiento, preferencia y consumo.

También busca exponer los argumentos, técnicos pero sobre todo políticos, por los cuales las herramientas matemáticas y estadísticas de la economía son esenciales para un nuevo análisis del campo cultural, las artes y sus procesos.

A partir de estas lecturas sobre la relación entre la cultura, la economía y la importancia de la información cuantitativa, se hace una crítica hacia varios de los supuestos y principios de la economía ortodoxa, tales como la racionalidad, la maximización y el concepto mismo de la utilidad y el egoísmo, no sólo como postulados de la ciencia económica sino como elementos constitutivos del paradigma del crecimiento y el desarrollo, frente a la propuesta de construir una sociedad del Buen Vivir.

La economía y la cultura

Las primeras definiciones que se hicieron sobre la economía la relacionan con el estudio de las actividades que entrañan transacciones con dinero o sin él, se habla de la elección y se afirma que estudia no sólo los negocios lucrativos sino el disfrute de la vida y las distintas posibilidades de organización para el consumo y la producción (Nicholson, 1997: 7, A 15). Es decir, se afirma que el hecho económico tiene que ver con relaciones e intercambios, que no necesariamente son monetarios.

Estas “elecciones” e intercambios, como todas las cosas que hacen y eligen los seres humanos, tienen que ver con lo que significan para

ellos. “Los seres humanos son ‘seres simbólicos’ que dotan selectivamente de sentido a aquello que les rodea, en una especie de ordenamiento cultural (Batista Medina, s/f: 9). En este sentido, los elementos culturales son fundamentales para entender las actividades económicas y sus resultados sociales. Esto hace de la economía un *dispositivo cultural*.

¿Desde cuándo, entonces, la economía se convirtió en una ciencia “exacta”, cuyos preceptos y conclusiones aparecen casi exclusivamente matemáticos?

Es durante los procesos de construcción del paradigma del mercado y la consecuente mercantilización de las cosas; que los bienes, los servicios, e incluso las ideas, se consideran como “mercancías”, cambiando, su significado y valor (Marcus, 1990 en De Souza Silva J. 2008). Esta concepción implicó que el análisis de los procesos para la producción, distribución y consumo de los bienes que tienen como fin satisfacer necesidades (como el hambre o el frío), fuera separado, bajo la forma de “sistema económico”, del estudio de los procesos inherentes a aquellos bienes y servicios que sirven para expresarnos y comunicarnos con los demás en un contexto social (Fernández de Rota y J.A. Monter, 2000: 31-41). Una de las premisas más importantes de este paradigma constituye la preeminencia de la Física y las Matemáticas sobre las demás ciencias, hecho que apoyó los postulados del equilibrio general y de la escuela monetarista, según las cuales el análisis económico puede resumirse en ecuaciones.

Las definiciones de cultura, por su parte, la ligan a las características espirituales, materiales, intelectuales y emocionales de una comunidad, sociedad o grupo y hacen referencia a la significación simbólica contenida en los hábitos y las expresiones, sean estas artísticas o cotidianas, pero también en las instituciones y en los conjuntos de conceptos, valores y creencias que modelan su vida.

Uno de los aspectos más importantes, presente en la mayor parte de las múltiples definiciones de cultura, se refiere a los modos en que las culturas relacionan a los individuos con los procesos sociales (Kroeber y Kluckhohn, 1952 en Usunier, 1992 citado por Ávila A. y Díaz M., 2001: 5).

Si es claro que la economía, o al menos el “hecho económico” es un proceso social en el que intervienen los valores, los significados y las capacidades, y en el que sus resultados dependen de una serie de relaciones que pasan por el poder



(SENPLADES, 2010: 22) se comprende la afirmación de Sahlins de que “... la economía es el principal ámbito de la producción simbólica” (1997: 208).

Lo que queremos decir con esto es que es en la economía donde se reflejan efectivamente las prioridades que las sociedades y sus gobiernos asignan. Según el mismo Sahlins, la importancia del tema no estaría en que “el sistema económico se salve de la determinación simbólica, sino en el hecho de que el simbolismo económico es estructuralmente determinante” (Sahlins, 1997: 208).

Para nosotros, el estudio de la Economía de la Cultura constituye una poderosa herramienta crítica al tratamiento clásico y neoclásico de lo económico y al hecho consecuente que ha despojado a la economía de su origen y contenido social.

El paradigma del desarrollo

Es muy fácil resistirse al cambio, pero nadie se opone (...) al ‘desarrollo’.

Después de la II Guerra Mundial, y a través de una aparentemente simple innovación semántica, se reemplaza la dicotomía *civilizados – primitivos* por la de *desarrollados – subdesarrollados*. Es precisamente en esta dicotomía que se sustenta el modelo de desarrollo (posteriormente adjetivado como “humano”, “sustentable” o incluso “humano sustentable”). La estructura que sustenta este modelo lo ha posicionado como un ideal y su consecución ha condicionado los imaginarios de los líderes mundiales.

La sutileza semántica logró su objetivo. La polaridad desarrollo – subdesarrollo deja intacta la supuesta superioridad de unas sociedades sobre otras y la concepción misma del enfoque desarrollista es complementaria al enfoque de crecimiento económico (base de la sociedad industrial-capitalista) y mantiene incólumes los supuestos de neutralidad y prevalencia técnica de los sistemas económicos sobre los cuestionamientos críticos y los juicios éticos o morales que se plantean desde lo cultural. Así, sutilmente, se mantiene la supuesta independencia de la economía con respecto a los valores, las normas y la cultura inherente a los sujetos.

Los paradigmas no son neutrales. Bajo sus principales teorías y conceptos, influyen la forma de *ser, sentir, pensar, hacer y hablar* de las personas (de Souza Silva, J., 2008). Un paradigma condiciona un modo de vida y la idea del “desarrollo” tampoco es neutral. Constituye un conjunto de postulados teóricos que a la vez que representan determinados intereses e intenciones, contienen, portan y transmiten símbolos, códigos y asignaciones

culturales. Al adoptar un paradigma, adoptamos sus significados (Blaut, 1993, en de Souza, 2006) y existen paradigmas dominantes, contruidos para sustentar, a su vez, determinados modos de interpretación de lo que debe ser el mundo y la existencia en él.

Bajo el paradigma del mercado, en el cual se encuentran los enfoques de crecimiento económico y desarrollo humano, la sociedad industrial construyó una coherencia para su modo de producir y consumir (de Souza, 2006). Sus indicadores son formulados desde el Primer Mundo y responden al modelo de ser humano impuesto por la cultura occidental en la que, bajo ciertos modelos de “interculturalidad” se advierte la existencia de una relación entre diferentes, tolerando, o incluso respetando los desacuerdos en aspectos formales (como ciertas expresiones artísticas), pero se imponen explícita e implícitamente los acuerdos y conceptos de la actividad económica configurando el mercado, la producción, el consumo, la utilidad, la competitividad y la acumulación de capital y ganancia. De esa manera, la identidad cultural del otro, aunque mantenga sus particularidades de forma, es irrespetada en el fondo, al tener que asumir códigos de organización e intercambio ajenos. Esto sucede en términos individuales, pero también en términos macro, y se refleja en las políticas económicas y sus prioridades, que definen como áreas estratégicas a la defensa, las actividades de extracción, la vialidad y la obra pública; lo que reproduce *ad infinitum* los roles asignados a las naciones en la matriz de producción e intercambio global (comercio exterior), según la premisa de las *ventajas comparativas*.

Economía, desarrollo y Sumak Kawsay

El Ecuador, a partir de la Constitución de 2008, reconoce y expresa su decisión de “...construir una nueva forma de convivencia ciudadana, en diversidad y armonía con la naturaleza, para alcanzar el buen vivir, el Sumak Kawsay”.

El Sumak Kawsay implica una reflexión profunda sobre la condición humana y una visión diferente sobre los recursos y el medio ambiente y no supone prevalencia de los seres humanos sobre estos. Así, trasciende los principios occidentales de respeto y cuidado, y hasta conceptos tales como los de sustentabilidad y solidaridad.

Esta propuesta es radical y representa una ruptura epistémica con los postulados de crecimiento y desarrollo, que afecta no sólo a la normatividad sino a los ámbitos básicos y estructurales donde se encuentra la economía. Vivir el Sumak Kawsay implica necesariamente un cambio en el paradigma económico tradicional ya que la concepción económica que se corresponde con este enfoque no es antropocéntrica y no radica en el mercado ni en

1 Mencionado el 8 de mayo de 2005 por Roberto Artavia, Rector del Instituto Centroamericano de Administración de Empresas (INCAE) en: de Souza Silva J. et al. (2006: 114).



LA GENERACIÓN, SISTEMATIZACIÓN Y ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN CULTURAL ES FUNDAMENTAL PARA DEMOSTRAR TÉCNICAMENTE, PERO SOBRE TODO COMO UNA HERRAMIENTA DE POSICIONAMIENTO POLÍTICO, QUE ESTE SECTOR EXISTE Y QUE SU PRODUCCIÓN ES “REAL” EN TÉRMINOS ECONÓMICOS, PARA QUE DEJE DE SER CONSIDERADA COMO UN SECTOR SUBSIDIARIO.

la competencia y plantea que el intercambio y la satisfacción de necesidades no se tratan exclusivamente de una actividad productiva-económica, sino de un “hacer integral que abarca toda la condición de existencia del ser humano unido a la naturaleza, a sus relaciones y a la totalidad de la realidad, sin pretensión de hegemonismo ni de concentración de propiedad” (González e Illescas, 2003).

Este concepto de economía hace referencia al conjunto de actividades mediante el cual se satisfacen las necesidades humanas sin hacer alusión a escasez, elección, racionalidad, acumulación o maximización. Se refiere al bienestar, a la seguridad y a la realización de las actividades de sustento bajo las formas y en el territorio propios a cada cultura; contempla normas sobre responsabilidades y derechos de los individuos, grupos, organizaciones e instituciones con respecto a otros, incluso no humanos² y es todavía más válido en sociedades donde persisten normas y valores de reciprocidad, confianza y cooperación durante los intercambios materiales y simbólicos conviviendo en complejas interrelaciones con las lógicas del mercado.

Obviamente, ver a la economía desde esta perspectiva significa un cambio en la interpretación de términos como consumo o utilidad y aceptar que puede existir una *persona económica conectada*, en contraposición al *homo economicus*, descrito como “egoísta” por Smith y presentado como racional y calculador por Senior (England, 1996 y Sen, 1998 en Montalvo, G., 2008: 20).

La economía de la cultura

Hablar de economía de la cultura no ha sido fácil. Todavía hoy, varias décadas después de las primeras discusiones y la aparición de los primeros textos al respecto, nos encontramos con posturas que no pueden entender esta relación sino como una forma de “prostitución” del arte, o que simplemente no la encuentran posible porque conciben a la cultura como algo inmaterial que no

es sujeto de comercialización.

Y si bien ha sido difícil que los economistas entiendan que los hechos culturales implican intercambios materiales, notándose aún la marginalización que de la actividad cultural hicieran Smith, Ricardo e incluso Marx, catalogando a las Artes como *improductivas* (Puente, 2007, 21); ha sido dura también la tarea de intentar hacer comprender a artistas y gestores culturales que la materialidad y los intercambios inherentes a sus actividades no implican pérdidas en su contenido artístico y simbólico.

La clasificación de Marx sobre las Artes es de especial atención puesto que para él, el trabajo artístico y sus productos finales, al menos antes de cualquier intercambio comercial, no producen plusvalía, en tanto provienen de la “libertad” del artista y no del uso de la capacidad de trabajo, cosa que sucede con los asalariados (Durán, 2008).

Lo que Marx no pudo prever es que la industrialización, sobre todo a partir de la aplicación de la creciente tecnología en los medios de producción y de comunicación, empezaría a utilizar la capacidad creativa como un generador de alto valor agregado para la producción capitalista, a corta, mediana y gran escala (caso de la música, el audiovisual y el editorial), hecho que para nosotros, no resta ni elimina necesariamente, el contenido artístico de la producción creativa, remunerándola bajo la figura de “propiedad intelectual”.

A principios del siglo XX surgieron las primeras discusiones sobre esta relación, con la publicación, en 1910 del artículo “El arte y la economía”, en la revista alemana *Volkswirtschaftliche Blätter*. Pero el concepto de *industria cultural* nace en la década de 1940, con el análisis crítico de Theodor W. Adorno y Marx Horkheimer sobre el proceso de industrialización, el cual, según ellos, “degradaría” a la cultura en industria³ (del entretenimiento) y en su libro “Dialéctica del iluminismo”, utilizaron por primera vez el término *industria cultural* (Puente, 1997: 21, 22).

2 Como el medio ambiente, las plantas y los animales.

3 Ver también Martín Barbero J., 1987. http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/Martín_barbero2.pdf



A partir de la década de los años sesenta, economistas norteamericanos comenzarán a interesarse en el tema de la economía y la producción cultural, añadiendo además un nuevo actor al análisis al referirse al papel que debería jugar el Estado. Estos estudios se reflejan en “El dilema económico de las artes escénicas”, de W. Baumol y W. Bowen, publicado en la década de los años setenta (Getino, s/f: 4). La importancia del sector en la producción nacional fue señalada por primera vez por la Universidad de Standford en 1974. Bajo un enfoque de “industria de la información”, se indicó que este sector es el principal indicador en cuanto a empleo y producción (PIB) en Estados Unidos durante la época del capitalismo avanzado. Pero es a partir de los años ochenta, con los aportes de la sociología y la economía política (Mattelart y Piemme, 1982: 62-81), que las reflexiones teóricas y los estudios empíricos a este respecto, coinciden en que su objetivo es “comprender el funcionamiento material de la cultura” (Puente, 2007: 23).

Para nosotros, y considerando que este es un concepto en construcción, la economía de la cultura hace referencia a las **relaciones** que se suceden en los complejos procesos de creación, producción, circulación y ‘consumo’ de bienes y servicios culturales que contienen, transmiten y reproducen contenidos simbólicos. Concebimos a la Economía de la Cultura como un espacio que reconoce la dimensión económica de las actividades culturales (de lo cultural), pues para su realización se requiere de una serie de intercambios que implican de transacciones que se traducen en un flujo económico real y muchas veces monetario, pero que hace referencia también al contenido cultural de lo económico.

La producción cultural requiere de trabajadores e insumos, que van desde los creadores y artistas, hasta la construcción de escenarios, confección de vestuarios, iluminación, sonido y otros, además con la participación de incontables actividades vinculadas como embalaje, transporte y comunicación que son altamente generadoras de externalidades⁴, en su mayor parte positivas y extremadamente vinculantes entre sí. Entre los aspectos fundamentales que caracterizan a la producción cultural está el hecho de que generan un alto valor agregado. Es decir, su materia prima está en la capacidad de creación, la creatividad, la imaginación y la posibilidad de expresión y no en los bienes primarios; haciendo que esta actividad tenga elevados niveles de rentabilidad. Sin embargo, y a pesar de que cada vez es mayor el reconocimiento y el estudio sobre la importancia que la cultura y lo cultural tienen en la economía y el “desarrollo”, su tratamiento por parte de los tomadores de decisiones en nuestros países, sigue siendo secundario.

⁴ Una externalidad es el efecto negativo o positivo de la producción o consumo de algunos agentes sobre la producción o consumo de otros, por los cuales no se realiza ningún pago o cobro (Laffont, 2008).

La información cuantitativa sobre el sector cultural y su potencial como herramienta técnica y política

Como ya lo mencionó Octavio Getino: “Desde hace algún tiempo la representación en valores numéricos de un tema, cualquier tema, incluido el de la cultura, confiere a la misma una dimensión prácticamente irrefutable”⁵.

Por esto, es inevitable la necesidad no sólo de la cuantificación, sino de la monetización (a través del precio), de todo cuanto pretenda ser considerado como existente, por lo que la construcción de indicadores económicos en este sector es fundamental.

Estos indicadores incluyen encuestas de consumo y producción cultural. Las primeras permiten no sólo caracterizar la demanda por bienes y servicios culturales; sino que permiten realizar una medición sobre el ejercicio de los derechos culturales, específicamente sobre los relativos al acceso y las segundas brindan información sobre las condiciones de trabajo y producción de bienes y servicios culturales.

Otro instrumento fundamental para la información cultural en términos económicos lo constituye la Cuenta Satélite de Cultura.

La base conceptual de las cuentas nacionales se encuentra en la teoría keynesiana y constituyen el medio sistemático que condensa las numerosas y complejas transacciones que se llevan a cabo entre empresas, Estado, instituciones sin fines de lucro, hogares y sector externo y las presenta en agregados y clasificaciones analíticas que responden a una normatividad.

De esta manera, la Cuenta Satélite de Cultura permite ubicar la acción del sector en el contexto de todo el sistema socioeconómico, ubicando cuantitativamente el papel que en esta área tienen el sector público, el sector privado y la sociedad civil. Políticamente hablando; ubicar la participación de la cultura en la producción nacional es el camino conceptual y metodológico para estar en la macroeconomía.

La generación, sistematización y análisis de la información cultural es fundamental para demostrar técnicamente, pero sobre todo como una herramienta de posicionamiento político, que este sector existe y que su producción es “real” en términos económicos, para que deje de ser considerada como un sector subsidiario.

La construcción de la sociedad del Buen Vivir

Pensamos que no existe mejor opción para construir y reconstruir el Buen Vivir que la cultura. Pensamos que la comprensión de las

⁵ Getino Octavio en: Observatorio de Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires, s/f: 1.



múltiples relaciones de ésta con la economía, en su más amplio sentido, constituye una herramienta técnica y política poderosa para transformar los modos de vida.

Las especiales características de los bienes y servicios culturales son compatibles con formas distintas de organización para producir, intercambiar y consumir. Estos bienes y servicios no son neutros y mucho menos están vacíos. Leer, escuchar, mirar, percibir, disfrutar, participar, conocer, actuar, sentir... A través de estas acciones las personas alimentamos algo más que el cuerpo. A través de ellas formamos el pensamiento, el conocimiento, el espíritu, la emoción e incluso el sentimiento.

No creemos que aceptar la dimensión económica de estos bienes y servicios signifique “vaciarlos” de su sentido cultural ni mucho menos que su producción implique el sometimiento de la cultura a las lógicas de la industria y la mercancía (Yúdice en Vicario, et al., 2010:41). Por una parte, hemos pretendido resignificar a la economía para demostrar su interés y su origen en preceptos eminentemente sociales y culturales, cargados de significado y valores; y por otra, queremos reconocer que las actividades culturales requieren de una serie de intercambios materiales que, con dinero o sin él, caen dentro del análisis económico.

La valoración de estas actividades, a través de la monetización y su representación en los sistemas de contabilidad nacional, se presentan como un instrumento para reposicionar a la cultura en el centro del debate y de la asignación de prioridades políticas. Pensamos que los países que han reconocido la importancia capital de la producción simbólica han logrado sustentar, e incluso imponer sus teorías, conceptos y paradigmas, más allá del aparentemente sencillo intercambio cultural.

Estamos convencidos de que el contenido simbólico que los bienes y servicios culturales crean, recrean y transmiten, es el que nos permite definir el sentido de pertenencia y construirnos como seres humanos; con nuestros propios tiempos y en nuestras propias formas de vida.

Bibliografía

Ávila Álvarez, A. y M.A. Díaz Mier (2001). *La Economía de la Cultura: ¿Una Construcción Reciente?* ICE Información Comercial Española, Revista de Economía, Ministerio de Economía de España, Madrid.

Batista Medina, J.A. (s/f). *Economía cultural: elementos para un análisis cultural de lo económico y para una crítica de la Economía (ortodoxa)*. Laboratorio de Antropología Social e Instituto de Ciencias Políticas y Sociales Universidad de La Laguna, La Laguna,

<http://www.ucm.es/info/ec/jec9/pdf/A09%20%20Batista%20Medina,%20Jos%20E920Antonio.pdf>

Baumol, W. J. y W. G. Bowen (1996). *Performing Arts: The Economic Dilemma*. Cambridge: MIT Press.

Blaut, J.M. (1993). *The Colonizer's Model of the World: Geographical diffusionism and Eurocentric history*. Nueva York: The Guilford Press.

de Souza Silva J. et al. (2006). *¿Quo Vadis, Transformación Institucional? La innovación de la innovación, del cambio de las cosas al cambio de las personas que cambian las cosas*. San José: Red Nuevo Paradigma,

de Souza Silva, J. (2008). “Otro paradigma para el desarrollo humano sustentable – Parte I Ascenso y declinación de la ‘idea de desarrollo’”. Artículo invitado en: *Revista de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador* (PUCE), Número Monográfico, abril, Quito.

Durán, José María (2008). “Sobre el modo de producción de las Artes. Marx y el trabajo productivo”. *Nómadas, Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* 17 (2008.1). Publicación electrónica de la Universidad Complutense.

Escobar, A. (1995). *Encountering development. The making and unmaking of the Third World*. Princeton: Princeton University Press.

Fernández de Rota, J. y J.A. Monter (2000). “Interpretación antropológica y economía”. En: *Antropología, Horizontes Interpretativos*, C. Lisón-Tolosana (ed.): 31-41. Granada.

Getino, Octavio (s/f). “La Cultura como capital” documento de estudio, https://encrypted.google.com/#sclient=psy&hl=es&source=hp&q=octavio+getino+la+cultura+como+capital&aq=f&aqi=&aql=&oq=&pbx=1&bav=on.2,or.r_gc.r_pw.&fp=3ce3a aa8274f38c4&biw=1280&bih=619

_____(s/f). En: Observatorio de Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires, No. 4, Dossier Consumos Culturales, Buenos Aires, p.1.

Gonzáles, Tatiana y José Illescas (2003). *Acercas de nuestra identidad de sociedad, de cultura y de civilización originaria*. Cochabamba: Ediciones Tukuy Riqch’arina.

Horkheimer, M. y Th. W Adorno (1971). *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Editorial Sur.

Laffont, J.J. (2008). *Externalities*. The New Palgrave Dictionary of Economics. Second Edition. Eds. Steven N. Durlauf and Lawrence E. Blume. Palgrave Macmillan.

Martín Barbero J. (1987). “Industria cultural: capitalismo y legitimación”. En: *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Jesús Martín Barbero. Barcelona: Gustavo Gilli.



Mattelart A. y J. M. Piemme (1982). “Las industrias culturales: génesis de una idea”. En: *Industrias culturales: el futuro de la cultura*, México: UNESCO.

Montalvo, G. (2008). *Análisis con enfoque de género de la cadena de valor de las hierbas aromáticas en Ecuador*. Quito: UNIFEM – CONAMU.

Nicholson W. (1997). *Teoría microeconómica*. Madrid: Mc Graw Hill.

Puente, Stella (2007). *Industrias culturales*. Buenos Aires: Prometeo.

Sahlins, M. (1997) [1976]. *Cultura y razón práctica*. Barcelona: Gedisa.

SENPLADES (2010). *Los nuevos retos de América Latina: socialismo y Sumak Kawsay*. Quito: SENPLADES.

Yúdice, G. (2010). “Derechos Culturales”. En: Vicario et al., *Cultura y transformación social*, María Fernanda Troya recopilación y edición, Quito.

POLÍTICAS DE LA CREACIÓN EN LA DERIVA INTERNACIONAL

Suely Rolnik

*(...) no hay que moverse mucho,
para no espantar a los devenires.*

Gilles Deleuze (1995: 194)

Andamos siempre en tránsito entre mundos, aun cuando no nos movamos del mismo lugar. En esa deriva se van delineando cartografías mixtas, al tiempo que nuevos territorios existenciales se hacen y se deshacen. Ésa es la dinámica de subjetivación en todas las culturas. La globalización contemporánea no hace sino intensificar su flexibilidad y su fluidez, y volverla más veloz y más visible. Sería de esperarse que el hecho de poner en evidencia dicha dinámica nos llevase a disolver la ilusión de identidad que todavía rige en el tipo de subjetividad propio de la cultura de la Europa Occidental católica, impuesto al mundo por la vía de la colonización y sus desdoblamientos. Sin embargo, predominan las fuerzas reactivas con sus investiduras sobre este nuevo panorama, ya sea mediante una celebración deslumbrada o mediante sus opuestos: el rechazo paranoico o la impotencia melancólica.

Urge hacerse a un lado de esa lógica moral, que reifica al estado de cosas y lo valora según los criterios del bien o del mal. Como cualquier otra forma de realidad, la que vivimos hoy en día se produce en el embate constante entre las diferentes políticas de su(s) construcción(es). Son esas las políticas que me interesa rastrear y problematizar, y lo haré aquí siguiendo el origen y los despliegues del concepto de “subjetividad antropofágica” que creé en los años 1980, movilizada por la necesidad de afrontar ese desafío; es un concepto que he venido retomando y reelaborando en función de lo que requiere el contexto en que vuelve a ser operatorio.

El otro se talla en la carne

La noción de “antropofagia” remite originariamente a una práctica de los indios tupinambás. El canibalismo, privilegiado por el movimiento modernista brasileño en el complejo ritual antropofágico, era tan sólo una de sus etapas, la única (o casi la única) registrada en el imaginario occidental. Pero es otra etapa de ese ritual la que privilegiaré aquí: el único miembro que no participaba en el festín caníbal era aquél a quien se le asignaba la tarea de matar al enemigo cautivo. Luego de la ejecución, ese miembro único pasaba por un prolongado y estricto retiro, alejado de la comunidad. Ese retiro tenía por objeto un proceso de iniciación durante el cual éste “cambiaba

de nombre y era marcado con escarificaciones en su cuerpo” (Carneiro da Cunha y Viveiros de Castro, 1986). En cada embate con un nuevo enemigo, los nombres se iban acumulando, acompañados de los respectivos dibujos tallados en la carne. Y cuanto más nombres se grababan en su cuerpo, más prestigio se granjeaba su portador. La existencia del otro —no uno sino muchos y diversos— se inscribía así en la memoria del cuerpo y producía imprevisibles reconfiguraciones de la subjetividad. No es casual que el único ritual que los tupinambás se rehusaron ferozmente a abandonar haya sido la antropofagia, este ritual de iniciación al principio heterogenético de producción de uno mismo y del mundo. Y el mantenerlo a toda costa, ¿no sería una forma de exorcizar el peligro de contagio con el principio identitario que regía en la subjetividad y la cultura del colonizador? En otras palabras, ¿no habrá sido ésta una forma de resistencia micropolítica a la imposición de este principio y a la disociación que el mismo promueve con relación al cuerpo vivo?

Al proponer la idea de antropofagia, la vanguardia modernista brasileña extrapola la literalidad de la ceremonia indígena para extraer de ella la fórmula ética y volverla sensible ante la ineludible alteridad que nos habita y en la cual se procesan nuestros devenires. Y si le añadimos a la fórmula modernista lo que nos apunta la etapa del ritual antes mencionada, podríamos definir a la micropolítica cultural antropofágica como una estrategia de individuación en la cual se enuncia la actualización singular de la experiencia del embate entre las fuerzas que mueven un cuerpo colectivo. Lo más obvio es entender el gesto modernista como una respuesta poética —y con sarcástico humor— ante la necesidad de afrontar la presencia impositiva de las culturas colonizadoras. Pero habría sido también, y por sobre todo, una respuesta a la exigencia de asumir y positivizar el proceso de hibridación en la confrontación entre las fuerzas de las sucesivas oleadas de inmigración que caracteriza desde



siempre a la experiencia vivida en Brasil.

El *know-how* antropofágico

En los años 1960 y 1970, en diversos países de Occidente, culmina un largo proceso de absorción y de capilarización de las invenciones modernistas de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX: éstas desbordan el territorio restringido de las vanguardias artísticas y culturales y cobran cuerpo en una amplia y audaz experimentación cultural y existencial de toda una generación, en el contexto del movimiento al que se le dio el nombre de “contracultura”. Fue una reacción epidérmica a la sociedad disciplinaria, que acompaña al capitalismo industrial, con su subjetividad y su cultura identitarias, en su versión hollywoodeana del *American way of life* de la posguerra.

También en Brasil se reactualizó el ideario antropofágico de la vanguardia local. Reavivado y transfigurado, éste constituyó un aspecto crucial de la singularidad de dicho movimiento en el país, que daba a los brasileños un cierto *know-how* para la experimentación de otras políticas de subjetivación, de relación con el otro y de creación que se elaboraban a nivel internacional. Las fuerzas de la contracultura se desvanecieron a finales de los años 1960, cuando el movimiento fue blanco de las atrocidades de la dictadura militar, al tiempo que el principio identitario se fortalecía y se enrigidecía: he allí el efecto micropolítico propio de los estados totalitarios.

Mi intensa implicación con la experiencia contracultural y la necesidad de reactivar el modo de subjetivación que habíamos inventado, de actualizarlo en concepto para encarnarlo e integrarlo a la cartografía del presente, me llevó a concebir la noción de “subjetividad antropofágica” al momento de la reapertura democrática en Brasil. La describía así: es la ausencia de identificación absoluta y estable con cualquier repertorio y la inexistencia de obediencia ciega a cualquier regla establecida, que generan una plasticidad de contornos de la subjetividad (en lugar de identidades); una fluidez en la incorporación de nuevos universos, acompañada de una libertad de hibridación (en lugar de atribuirle valor de verdad a algún repertorio en particular), y un coraje de experimentación llevado al límite, combinado con una agilidad de improvisación para crear territorios y sus respectivas cartografías (en lugar de territorios fijos con sus representaciones predeterminadas, supuestamente estables, que definen un sistema moral).

En 1998, un nuevo estado de cosas me llevó a retomar este concepto: la política de producción de la subjetividad y cultura que inventó la generación de los años 1960-1970 empezaba a predominar en el capitalismo financiero transnacional. Aunque la instauración de este nuevo régimen había comenzado a esbozarse a mediados de los años 1970 en Europa Occidental y en

Norteamérica, y a partir de mediados de los años 1980 en América Latina y en Europa Oriental (con la abolición de las dictaduras), pasaron al menos dos décadas hasta que los efectos perversos de ese cambio se hicieron sentir y empezaron a problematizarse. Una vez pasado ese tiempo, el habitual como para ubicarse ante cambios históricos de tamaño envergadura, se impuso la urgencia de establecer la distinción entre las diferentes políticas de deriva y sus corolarios de plasticidad, fluidez, hibridación y libertad experimental de creación que caracterizan a lo que yo había denominado como subjetividad antropofágica. Describí estas diferencias en esa época, proponiendo los conceptos de “baja” y “alta antropofagia” inspirada en el principal manifiesto del movimiento, en el cual hallé la noción de “baja antropofagia”, definida como la “peste de los así llamados pueblos cultos y cristianizados” (de Andrade, 1928). Denominé también a dichas diferencias como “antropofagia activa” y “reactiva”, evocando a Nietzsche.

Las políticas de la creación

El criterio que adopté para establecer una distinción entre estas políticas de la subjetividad antropofágica respondió al tipo de reacción ante el extrañamiento disparador del trabajo de creación. Me refiero al estado al que nos lanza la experiencia de la dinámica paradójica existente entre dos vectores que actúan concomitantemente en los procesos de reconfiguración de las formas de realidad, en ambos los planos que la constituyen, el perceptible y el imperceptible. Por un lado, el movimiento que agita al plano imperceptible, en el cual las fuerzas del mundo no cesan de afectar a nuestros cuerpos y así desencadenan un impulso que apunta a su actualización. Por otro lado, el movimiento que agita al plano perceptible y que hace trastabillar al mapa de formas y representaciones vigentes con su relativa estabilidad, desencadenando así un impulso que apunta a su imperceptible disolución. En suma, el primer vector va del plano intensivo de los afectos en dirección al plano extensivo de las formas; en cambio, el segundo vector se mueve paradójicamente, del extensivo al intensivo. La paradoja de esta dinámica, que se presenta en el cuerpo por medio de las sensaciones, tensa a la subjetividad y la pone en un estado de vértigo. En tal estado, y dada la urgencia de dotar de sentido a las sensaciones que lo habitan, se convoca al trabajo de pensamiento, entendido aquí como trabajo de invención y no de revelación de una supuesta verdad oculta que ha de explicarse o comprobarse. Desde el momento de ese impulso inaugural del proceso de creación se definen sus diferentes políticas, en función de cómo embarca la subjetividad en esa deriva y cómo tolera los colapsos de sentido, la inmersión en el caos, nuestra fragilidad.

La creación a partir de la inmersión en el caos para darle cuerpo de imágenes, palabras o gestos a las sensaciones de esta tensión



entre ambos vectores participa en la toma de consistencia de una cartografía de uno mismo y del mundo impulsada por la alteridad que nos constituye, como un afuera de y en nosotros mismos. Es un proceso complejo y sutil, que requiere de un largo trabajo. ¿No sería precisamente esto lo que hacían los tupinambás en su prolongado y riguroso retiro en el ritual antropófago? Con todo, puede ser también producto de una denegación del caos y de recusarse a hacer esa inmersión. En este caso, la cartografía se lleva a cabo mediante el mero consumo de mundos disponibles en el mercado de ideas e imágenes transmitidas precisamente para servir de alimento a los procesos de identificación.

Pues bien, todas las características de lo que definí como “subjetividad antropofágica” pueden encontrarse en los dos polos de las políticas de creación. No obstante, éstos son producto de la acción de fuerzas que se distinguen radicalmente, debido a los planos en los cuales se operan sus derivas y a cómo dotan de investidura a cada uno de ambos vectores en su movimiento. El primero es un viaje inmóvil, intensivo e imperceptible por la multiplicidad que nos constituye como devenir; una temporalidad en la cual se procesan nuevos lugares en el plano extensivo. El segundo es un viaje perceptible por la exterioridad de los espacios, ya sean éstos concretos o digitales; es una movilidad de un lugar a otro del plano extensivo que nos constituye como sujetos identitarios al mando de una temporalidad exclusivamente cronológica. Lo que impulsa a este segundo tipo de viaje es el deseo de recomponer rápidamente un territorio de fácil reconocimiento, con la ilusión de silenciar las turbulencias que provoca la pulsación de ese doble vector que enturbia nuestros contornos. En ese desplazamiento, cada vez más ansioso y

compulsivo en su intento de espantar a los devenires, se produce una subjetividad aeróbica, portadora de una flexibilidad acrítica, adecuada al tipo de movilidad que requiere el nuevo régimen capitalista.

Si en los años 1960-1970 era pertinente oponer la lógica identitaria del capitalismo industrial y su sociedad disciplinaria a una lógica híbrida, fluida y flexible, se había tornado entonces un equívoco tomarla a esta última como un valor en sí misma. Pasaban a concretarse en el propio interior de dicha lógica los embates en el trazado de las cartografías del mundo neoliberal globalizado y su sociedad de control.

Zombis antropofágicos

Cuando empecé a elaborar el destino capitalístico de la contracultura, lo interpreté como un “clon” fabricado en el proceso de instrumentalización de este movimiento por parte del capitalismo financiero: llamé a esta operación “cafisheo” (“rufianeo” o “padroteo”). Solamente más tarde me di cuenta que este destino no había sido impuesto desde afuera, sino que había sido impulsado por una parte de los propios protagonistas de la contracultura, probablemente aquellos para los cuales el movimiento se había reducido a un hedonismo narcisista y despolitizado. En otras palabras, la nueva escena era el resultado de una de las fuerzas en juego en el destino de la agitación de los años 1960-1970.

Ese estado de cosas generó una confusión entre la política de la subjetividad antropofágica y su versión neoliberal, y esto a su vez provocó una especie de patología histórica, cuyo síntoma es un exacerbado estado de alienación caracterizado por una identificación especular con el capitalismo cultural, hechizada por la glamourosa seducción del nuevo régimen. Esta situación se agravó en regiones en las cuales ese despliegue perverso de la contracultura se operó con la caída de los regímenes dictatoriales, particularmente en aquellas cuyo pasado contracultural había estado signado por un singular y audaz experimentalismo, como fue el caso en muchos países de América Latina y de Europa Oriental. En esos contextos, la instalación del capitalismo financiero habría reactivado el experimentalismo paralizado por la micropolítica de las dictaduras, pero para su canalización directa hacia el mercado. Este proceso se habría visto facilitado debido al hecho de que aún no había sido posible elaborar la herida de la potencia de creación causada por el terrorismo de Estado, la condición necesaria para reactivar su vitalidad poético-política y la conciencia crítica que la acompaña. El neoliberalismo parecía liberar a las fuerzas de creación de su represión, perpetrada por un régimen zafio, y más que eso: las festejaba y les daba el poder de ejercer un papel destacado en la construcción del mundo que en ese entonces se instauraba. El advenimiento del

LO QUE IMPORTA SON LAS FUERZAS EN JUEGO EN LA NECESARIA NEGOCIACIÓN ENTRE LOS INTERESES DE LA ECONOMÍA CAPITALISTA Y LAS EXIGENCIAS POÉTICAS DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA



capitalismo financiero tendió a vivirse en esos países como una verdadera salvación, cosa que intensificó la confusión entre el modo contracultural y su versión capitalística, exacerbando así la obstrucción del acceso a sus efectos tóxicos.

En Brasil, un tercer factor se sumó también a esta compleja situación: la presencia precisamente de la tradición antropofágica. Si bien ésta había desempeñado un rol en la radicalidad crítica de las vanguardias modernistas en el país, y posteriormente en la experiencia contracultural de los jóvenes brasileños de los años 1960-1970, ahora, en cambio, tendía a contribuir a una adaptación *soft* al ambiente neoliberal. El país demostró que es un verdadero campeón atlético de la flexibilidad al servicio del mercado y de su “economía creativa”. Seducida sobre todo en su polo más reactivo, esta tradición produjo un tipo de subjetividad a la cual denominé entonces “zombi antropofágico”.

¿Y qué tiene que ver el arte con todo esto?

No por casualidad, el movimiento en cuestión se manifestaba —y aún se manifiesta— con especial vehemencia en el arte. Al ser el terreno en el cual más se ejerce la fuerza de trabajo de creación, la situación antes descrita lo afecta directamente. La circulación de artistas por todas partes se acelera particularmente, y se lleva a cabo mediante variados dispositivos que intensifican el encuentro entre mundos. El ejemplo más obvio lo constituyen las exposiciones internacionales que concentran y conforman en un mismo espacio y tiempo la mayor cantidad posible de universos culturales, facilitando el tránsito entre éstos —tanto por parte de artistas y curadores como por parte del público— y convirtiéndose así en un medio privilegiado para el desarrollo de narrativas planetarias. Tal circulación sucede igualmente en la deriva más allá del terreno institucional del arte en que ha embarcado parte de la producción contemporánea. Las artes plásticas nunca habían tenido tanto poder en el trazado de la cartografía cultural del presente como en las últimas décadas.

Resulta evidente que no se trata de valorar si ese poder debe ser rechazado o festejado; eso constituye un falso problema, ya que ambas posiciones son polos de una misma lógica determinada por una visión moral, encasillada en el plano extensivo y sometida a su repertorio de representaciones. También en este caso, lo que importa son las fuerzas en juego en la necesaria negociación entre los intereses de la economía capitalista y las exigencias poéticas de la creación artística. Dicha negociación transcurre en todas las prácticas que conforman el terreno del arte: no solamente en las propias prácticas artísticas, sino también en sus modos de exhibición, en los conceptos curatoriales que se expresan bajo la forma de exposiciones o bajo otras formas, en los textos críticos que acompañan tales acciones, en las directrices de los museos o de otros espacios institucionales en donde se realizan,

como así también en los modos en que transcurre su deriva extrainstitucional. Para facilitar la distinción entre fuerzas activas y reactivas que allí actúan, imaginemos figuras en las cuales las mismas se manifestarían, aunque, por supuesto, éstas no existan en estado puro.

En el hipotético extremo más reactivo —el de una baja antropofagia—, lo que se produce en la deriva por diferentes mundos son cartografías *prêt-à-porter* desvitalizadas y sin relieve, de fácil consumo en cualquier punto del planeta. Entre los dispositivos que más penden hacia ese polo se encuentran ciertos museos de arte contemporáneo, con sus ostentosas arquitecturas y el rol central que desempeñan en la gentrificación de las ciudades; aquí cabe contemplar también al fenómeno de la proliferación de bienales por todas partes, al cual el pensamiento crítico de artistas, curadores y teóricos de distintas regiones le ha dado el nombre de “bienalización” del planeta.

En tanto, en el hipotético extremo más activo —el de una alta antropofagia— se agitan en la deriva por diferentes mundos fuerzas que, de diferentes maneras, afirman el poder poético del arte, que consiste en dotar de sensibilidad a las mutaciones que se operan en los afectos del presente. Quizá sea éste el único aspecto innegociable del arte en sus relaciones con el capital, como lo fue la antropofagia para los tupinambás en su negociación con los colonizadores. Al dar cuerpo a tales mutaciones, la “obra” de arte toma parte en la apertura de *posibles* en la existencia individual y colectiva: líneas de fuga ante modos de vida estériles que no sostienen otra cosa a no ser la producción y la acumulación de plusvalía y su corolario, la compulsión de consumo. ¿No será ésta precisamente la potencia política propia del arte?

Traducción de Damian Kraus

Bibliografía

Giles Deleuze (1994). *Conversaciones*, trad. José Luis Pardo, Valencia: Pre-textos, 1995, (edición digital). [*Pourparlers*, Éditions de Minuit, París, 1990. *Conversações*, São Paulo, Editora 34, 1992, pp. 171-172.]

Carneiro da Cunha, Manuela L. y Eduardo B. Viveiros de Castro (1986). “Vingança e temporalidade: os tupinambás”. *Anuário Antropológico* 85. Río de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1986.

de Andrade, Oswald (1928). “Manifesto antropófago”. En: *A utopia antropofágica*, Obras completas de Oswald de Andrade, São Paulo: Globo, 1990.



**MESA 2: ARTE Y MERCADO ¿ES LA OBRA
DE ARTE UNA MERCANCÍA COMO CUAL-
QUIER OTRA? dinámicas
alrededor de la construcción del
valor del arte, especulación y
resistencia.**







HACER, TRABAJAR, CERCAR:

NOTAS SOBRE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA Y SU RELACIÓN CON EL MERCADO CAPITALISTA

Alberto López Cuenca

Quiero comenzar subrayando el carácter de bosquejo de las ideas que les voy a compartir hoy. Les presentaré parte de un incipiente trabajo de investigación acerca de las transformaciones en las condiciones del trabajo artístico en el postfordismo. El objetivo de dicha investigación es considerar las estrategias de algunos artistas y colectivos en las últimas cuatro décadas, durante el afianzamiento de la denominada Nueva Economía, fundamentalmente financiera y especulativa. Me interesa indagar en el caso de la llamada Generación de los Grupos en México desde principios de los años setenta, o de colectivos en España como Agustín Parejo School en los años ochenta, Preiswert en los años noventa, o más recientemente el trabajo de Technologies to The People o Antoni Abad, Stalker en Italia o Bijari en Brasil. Estoy seguro de que ustedes tienen en mente muchos otros casos. Lo que motiva dicha investigación es rastrear los reajustes en la lógica y relevancia del sector terciario y en algunas estrategias artísticas que se acomodan y entran en desacuerdo con él. Se tratará, pues, de apuntar cuáles serían los aspectos descolantes de la ambigua relación entre arte y mercado en el postfordismo. Sin embargo, esta presentación no alcanzará a exponer casos concretos, tendrá sólo un alcance conceptual. Con ella, quisiera plantear una breve reflexión sobre el trabajo artístico y su relación con el mercado capitalista en general.

La mesa que nos reúne aquí lleva por título *Arte y mercado: ¿es la obra de arte una mercancía como cualquier otra?* Mi intención es pensar una respuesta a esta pregunta pero no lo haré considerando la dimensión objetual de la obra de arte sino indagando en aquello que hace posible al arte en general, el trabajo artístico. Por ello, para dilucidar si el arte es o no una mercancía como cualquier otra, me preguntaré si el trabajo artístico produce lo mismo que otras formas de trabajo. El capitalismo —recordemos la afirmación de Marx— es fundamentalmente una *relación social de producción*. Es decir, un conjunto de prácticas, instituciones y técnicas que generan capital a través de la producción de mercancías. En este sentido, el capitalismo, como cualquier otro modo de producción, es un modo de hacer. Es por esto que en lugar de preguntarme qué tipo de objeto es la obra de arte quisiera replantear la cuestión y pensar qué tipo de relaciones sociales se articulan para su producción. Me interesa, así, llamar la atención sobre el arte como un *obrar*, como un hacer y un acontecer. No me interesa este obrar de un modo especulativo —al hilo de las consideraciones ontológicas del obrar del arte de Heidegger, por ejemplo— sino como un modo de hacer inscrito en unas condiciones sociopolíticas concretas. Pienso, así, en el arte como un hacer y relacionar en tanto que gestador de vida social. Visto de este modo: ¿Qué tipo de trabajo es el trabajo artístico? ¿De dónde cobra su excepcionalidad? ¿Qué produce? ¿Cómo se inscribe, sortea o modifica las condiciones generales de producción de mercancías? Para poder responder a estas cuestiones, necesito apartar su atención del

objeto artístico y atraerla hacia la práctica artística —entendida, como les digo, como un terreno de interacciones sociopolíticas y no sólo como la relación entre un creador único y un objeto excepcional.

Evidentemente, hay modos muy distintos de acercarse a las prácticas artísticas para interrogarlas. De ahí que sea pertinente indicar por qué abordarlas a través de la idea de trabajo. Como les digo, me interesan las prácticas artísticas en la medida en que son modos de hacer y, por tanto, en la medida en que pueden producir distintas o inesperadas relaciones sociales. Evidentemente, el arte ha sido siempre una forma de producción pero el énfasis que la historia y la teoría han puesto en el resultado objetual y las cualidades formales ha tendido a soslayar las consideraciones sobre el modo de hacer artístico como una práctica social —a lo sumo, el quehacer artístico ha sido entendido en términos de la habilidad genial de un sujeto único. De ahí que preguntarme por el trabajo artístico sea preguntarme por la posibilidad de desplazar y traer a la existencia otros modos de relacionarnos desde la matriz de la práctica, de los modos de hacer. Una práctica que no siempre se ha inscrito en la lógica del mercado.

De este modo, el arte puede aparecer siendo y solicitando lo que aún no es, es decir, como promesa o compromiso con formas de vida que no son las dominantes. Como sabemos, esta pretensión transformadora del arte no es nueva, de hecho, tal vez sea el rasgo distintivo de lo que se ha dado en llamar “arte moderno”. No deja de ser llamativo que ya desde fines del siglo XVIII el pensamiento europeo le otorgara al arte una condición excepcional, se le pidiera ser algo más que una mera experiencia o un simple deleite. Esta condición excepcional marcará de un modo crucial al arte en tanto que se lo postulará ligado a la emancipación, a la habilidad para conmocionar a los sujetos y sacarlos de su condición de sometimiento o



HE INTENTADO SUGERIR QUE EL ARTE PUEDE SER UNA PRÁCTICA QUE NO SE ENCUADRE EN LA ECONOMÍA DE MERCADO SÓLO CUANDO PONE EN MARCHA RELACIONES SOCIALES DE PRODUCCIÓN QUE NO ESTÁN ORIENTADAS HACIA LA PRODUCCIÓN DE CAPITAL.

ignorancia. No me detendré aquí en elaborar una genealogía de este vínculo entre arte y emancipación y de sus infortunios a lo largo del siglo XX —especialmente no entraré en un asunto clave para nuestra posición geopolítica: el papel del arte moderno en la consolidación de la representación colonial y el afianzamiento del expolio capitalista de los recursos de las colonias¹. No obstante, no puedo dejar de subrayar que la autonomía del arte, que tantas expectativas generó, ha sido históricamente apropiada tanto por el Estado moderno como por el mercado —ya haya sido para la construcción del imaginario nacional o para la producción de bienes de consumo o, como vemos todos los días, los dos a la vez, mercado y nación, como en la idea de “marca país”. En fin, el relegamiento del proyecto emancipador, huérfano de utopías que lo animen, ha dejado la condición excepcional del arte en una suerte de terreno baldío donde es fácil presa, tanto de apropiaciones reaccionarias en nombre de la “autonomía estética del arte” o de no menos reaccionarias disoluciones del arte en el mercado.

Esté el arte más o menos desamparado, de esta situación se desprende una cuestión que quiero poner en primer plano para mi reflexión: ¿por qué se esperaba tanto —por qué exigimos hoy aún tanto— del arte? Y, claro ¿por qué nos decepcionamos tanto ante mucho del arte de nuestros días? Quisiera argumentar que aquella capacidad emancipadora que se le atribuyó al arte —esa capacidad para criticar y modificar la sociedad en la que se inscribe— está ligada a las inéditas relaciones sociales que podía poner en marcha. No es casualidad que sea en Europa en el momento de pleno apogeo de la industrialización capitalista y la conversión de la población en masa trabajadora cuando la práctica del arte y la figura del artista se manifiesten como una reminiscencia de otras formas de hacer, de una suerte de afuera de la lógica

productiva. El arte será el recordatorio para la burguesía urbana del trabajo improductivo, por el que mostrará tanta admiración como suspicacias. Se trata de formas de hacer que no engranan claramente con el capitalismo. Al menos en principio. Quiero sostener que lo que hizo políticamente relevante al arte entonces fue su capacidad para introducir la indeterminación en la práctica productiva y manifestar así su posible transformación. El arte se dio como una práctica cuya finalidad no estaba programada, no estaba claro qué producía en el seno de un nuevo modelo productivo hegemónico. Esto lo hacía políticamente excepcional pero sólo en la medida en que usaba su autonomía estética para distraer y manifestar las condiciones generales de producción. Esa práctica incierta e improductiva se hizo presente como el recordatorio de que se podían disputar los modos de hacer y de decir el mundo. Es por esto que las líneas en las que creo que hay que inscribir al trabajo artístico son las de un conflictivo vaivén entre el desacuerdo y la connivencia con el mercado.

Para mostrar la relevancia de esa indeterminación del trabajo artístico, consideraré la tensión entre trabajo productivo y trabajo improductivo y su relación histórica en el capitalismo. Mi intención es apuntar que el modo de hacer el arte puede interferir en la lógica del mercado pero no por producir “objetos excepcionales” sino porque pondría en suspenso la expropiación de la fuerza de trabajo sobre la que se sustenta el productivismo capitalista.

En su reciente libro *Crack Capitalism*, John Holloway hace una tajante diferencia entre “trabajar” y “hacer”. De hecho, propone abandonar completamente la noción de “trabajo” para hablar de las prácticas que no producen capital y usar en su lugar la de “hacer”. “Una forma de hacer, el trabajo, crea capital”, escribe Holloway. “Otra forma de hacer, la que yo simplemente llamo ‘hacer’ empuja contra la creación de capital y hacia la creación de

¹ Abordo esta cuestión en “La traducción inabarcable: modernidad, arte e irrepresentabilidad en América Latina” en Gerardo Mosquera (ed.) *Crisis: América Latina, arte y confrontación. 1910-2010*. México: INBA, 2012.



una sociedad diferente” (Holloway, 2010: 85)². Está claro que esta distinción analítica no está tan nítidamente separada en la práctica artística, pues históricamente se ha situado en un vaivén entre el trabajar y el hacer, entre la connivencia y el desacuerdo con la lógica de mercado.

En cualquier caso, la idea central sobre la que se llama aquí la atención es que el trabajo productivo para el capitalismo es trabajo asalariado, es decir, fuerza que es utilizada para la producción de mercancía y, con ello, el reforzamiento del sistema hegemónico de producción. En tanto que la fuerza de trabajo es vendida para producir capital, refuerza la lógica del mercado y abdica de su posibilidad de producir otras relaciones sociales. Esto es lo que Holloway –siguiendo a Marx– llama trabajo abstracto: trabajo que ha devenido intercambiable en el proceso productivo (Holloway, 2010: 109 y ss.) No importa quién lo desarrolle ni dónde: sólo es relevante por que genera mercancías.

Sin embargo, existen otros modos de hacer que ponen de manifiesto que hay maneras distintas de conformar relaciones sociales que no están fijadas a través de la producción y consumo de mercancías. Hay trabajo improductivo –improductivo para la generación y acumulación de capital, hay ciertas prácticas artísticas que son improductivas para el capitalismo y su lógica de mercado, esto no quiere decir que no produzcan nada: producen subjetividad, agencia o relaciones sociales pero no generan capital.

John Roberts, en un discutible pero meritorio trabajo *The Intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art after the Readymade*, plantea claramente una pregunta clave para nuestras consideraciones: “¿Por qué se tiene al trabajo artístico como una forma ejemplar de actividad humana y, como tal, es sostenida por diversos autores como la base de la emancipación de todo trabajo?” (Roberts, 2007: 1). La respuesta que ofrece a esta pregunta es que lo que separa al trabajo artístico del trabajo productivo es que aquél “ha permitido que la subjetividad del artista penetre en los materiales del trabajo artístico totalmente” (Roberts, 2007: 87). Esta respuesta es insatisfactoria, pues arrastra un presupuesto humanista problemático que entiende que “el arte nos hace libres”, en tanto que nos permite expresar nuestra “esencia” subjetiva en un objeto. Esta posición es problemática en la medida en que pone todo el énfasis en la transferencia de valores o estados afectivos individuales a un objeto. Dicho objeto poseería, por las condiciones excepcionales de su productor, un estatuto inalienablemente valioso. El argumento de Roberts contra la abstracción del trabajo se aferra a una romántica reivindicación de la experiencia personal como pura e inexpugnable. Esto no es más que un inadmisibles resabio de humanismo subjetivista que pasa por alto que el sujeto es constituido socialmente y que por tanto su subjetividad se inscribe en el tejido sociopolítico,

² Las traducciones de los trabajos que no aparecen en la bibliografía en español son nuestras.

es decir, en las formas institucionales y las relaciones sociales hegemónicas. ¿Cómo puede pensarse que en esas condiciones hay una subjetividad previa, genuina y libre desde la que se expresa el artista?

A lo que hay que atender, no es al objeto *humanizado* como resultado de un trabajo no alienado, sino a las relaciones sociales que genera dicho trabajo. Son las relaciones las que son o no alienantes, y el sujeto en su concurso en ellas. El énfasis en el objeto es problemático porque, a pesar de que sea refractario y ambiguo –como quería Adorno– puede devenir mercancía mediante la fetichización. De hecho, no sólo el objeto, cualquier proceso o forma de hacer, cualquier práctica no productiva puede ser expropiada e inscrita en el proceso productivo. Este es un aspecto fundamental de la lógica capitalista, baste recordar al economista Carl Schumpeter quien en la década de los años cuarenta del siglo pasado caracterizó al capitalismo a través de la idea de “destrucción creativa”, es decir, de la necesidad de expandirse continuamente. La implicación de esto es clara: el capitalismo necesita crecer incluyendo en su proceso productivo prácticas, objetos y formas de vida que en principio no son productivas. Recordemos que la acumulación originaria de capital en la modernización inglesa consistió en la expropiación de las tierras comunales en el siglo XVI para poderlas hacer unidades mensurables y así transaccionables, intercambiables. El capitalismo necesita cercar y abstraer para comercializar (Federici, 2004).

Si todo *hacer* es originariamente una producción de vida social (el impulso humano por excelencia, como defiende el primer Marx), sabemos que no todo *trabajo* es un hacer pues hay trabajo esclavo, asalariado y productor de capital cuyo resultado es un extrañamiento de la vida, un alejamiento de quienes producen respecto de aquello que producen. Para llevar a cabo esta separación, el capitalismo debe realizar tanto un cercamiento del hacer mediante la salarización como una abstracción del trabajo mediante la técnica –pensemos que no habría capitalismo sin tecnociencia. La industrialización durante la primera revolución industrial y el modelo postfordista computacional después han tendido a homogeneizar las formas de hacer, ante y mediante la técnica. Esta homogeneización es prerrequisito fundamental del capitalismo para hacer *todo* trabajo equiparable, abstracto e intercambiable. La máquina en la revolución industrial y la computadora en el postfordismo se desempeñan como dispositivos de homogeneización del trabajo.

Sin embargo, el trabajo más generalizado de los artistas, el trabajo improductivo –en la medida en que no produce capital, como sí *debe hacer* el trabajo asalariado– plantea la posibilidad del arte como una crítica al trabajo asalariado. Para que esta crítica sea posible, la *autonomía* del arte no puede radicar ya, tras el desmontaje postestructuralista del sujeto, en la excepcional



expresividad individual sino en las *relaciones* de disidencia con la técnica y los modos de producción que puede establecer la práctica artística. En su relación con la técnica, el trabajo artístico opera aprogramáticamente –generando incertidumbre– y no productivamente: “El arte es cualquier actividad humana,” escribe Vilèm Flusser, “que busca producir situaciones improbables, y cuanto más artístico más improbable es la situación que produce” (2002: 52). Así, aunque el sujeto está constitutivamente ligado a la técnica (Stiegler, 1996), no por ello lo está al trabajo productivo. Se da, por tanto, toda suerte de relaciones con la técnica que no son, ni mucho menos, productivas para el capital.

En los distintos cruces que a lo largo del siglo XX tienen lugar entre el hacer artístico y el trabajo asalariado, se hace evidente que en el arte a veces aflora una dimensión no transaccionable, no equiparable –*poética*, podemos llamarla–, que no ha sido integrada mediante el cercamiento del modelo productivo del capitalismo: en la Bauhaus o en el proyecto Tucumán Arde, en las acciones del Grupo Suma en México o en las del colectivo Tranvía Cero en Ecuador. Parece tratarse de una sociabilidad que no refuerza las condiciones de producción capitalista. ¿Quiere esto decir que puede eludirse su fetichización, su inclusión en el mercado, por siempre? ¿Puede impedirse su separación de prácticas complejas y su conversión en mercancía? Pues no, no en la medida en que no hay nada intrínseco al hacer o al objeto artístico que lo blinde ante el cercamiento capitalista.

En esta encrucijada, la cuestión es si es posible para las prácticas artísticas implicarse mediante el hacer con otras formas de hacer sin que esto conduzca inexcusablemente a la mercantilización. Una de las apuestas más apabullantes del postfordismo es que nada quede fuera del mercado –ni el deseo, ni la crítica ni la resistencia–, de ahí que se nos intente hacer creer que toda práctica artística cabe dentro del mercado o la industria del entretenimiento. Con todas estas ideas he intentado sugerir que el arte puede ser una práctica que no se encuadre en la economía de mercado sólo cuando pone en marcha *relaciones sociales de producción* que no están orientadas hacia la producción de capital. Para que el arte pueda hacerse cargo de esta tarea hoy, es imprescindible reivindicar una distinción práctica entre trabajar y hacer –es decir, ejercer la creatividad para articular relaciones sociales que no concluyan en la mera producción de mercancías.

Bibliografía

Adorno, Theodor (1986). *Teoría estética*. Madrid: Taurus.

Federici, Silvia (2004). *Caliban and the Witch. Women, the Body and Primitive Accumulation*. Brooklyn: Autonomedia.

Flusser, Vilèm (2002). *“Habit” en Writings*. Minnesota: University

of Minnesota Press.

Heidegger, Martín (1996). “El origen de la obra de arte” . En: *Camino de bosque*. Madrid: Alianza Editorial.

Holloway, John (2010). *Crack Capitalism*. Londres: Pluto Press.

Roberts, John (2007). *The Intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art after the Readymade*. London: Verso.

Schumpeter, Carl (1976). *Capitalism, Socialism and Democracy*. Nueva York: Harper Perennial.

Stiegler, Bernard (1996). *Technis and Time, 1. The Fault of Epimetheus*. Stanford: Stanford University Press.



**MESA 3: SUSTENTABILIDAD DE ORGA-
NIZACIONES Y PROYECTOS CULTURALES
EXPERIENCIAS, DESAFÍOS Y OPORTUNIDADES en
GESTIÓN Y SUSTENTABILIDAD FINANCIERA,
SOCIO-CULTURAL Y POLÍTICA DE ORGANIZACIO-
NES DEDICADAS a PRÁCTICAS ARTÍSTICAS
CONTEMPORÁNEAS.**







NOMÍNIMO. PONIENDO UN AÑO EN BLANCO Y NEGRO

Pily Estrada Lecaro

Hace menos de un mes Eliana Hidalgo –mi socia- y yo estábamos participando en la primera edición de Odeón, una feria de arte paralela a ArtBO en Bogotá, creada principalmente para galerías y espacios emergentes. “Para mí esta es la mejor obra de la feria” le decía un galerista a un interesado, mientras señalaba una de las pinturas de su stand. Luego añadió, “también la tengo en rojo, amarillo, azul y verde”. El comprador se llevó la morada que estaba colgada, en reemplazo quedó la azul.

Esto me recordó a una conversación que tuve con Steven Rand de Apexart, cuando le contaba las intenciones que teníamos en NoMiNIMO de formar nuevos públicos y un coleccionismo informado y él me reprochaba en pocas palabras, con su conocido carácter interpelante, que por qué queríamos contribuir a crear un mercado que ha demostrado sus miserias, en una sociedad como la nuestra que tenía la suerte de no padecer de ese mal. A pesar de las distancias de su perspectiva newyorkina, no pude evitar cuestionarme ¿Cómo entonces contribuir a una escena donde los artistas puedan dedicarse a ser artistas sin tener que depender del Estado, ni de programas internacionales, sino de su trabajo? o en tal caso ¿Cómo conseguir fondos de instituciones que no tengan agendas predeterminadas y que no pongan en riesgo la libertad creativa?

Cuando abrimos NoMiNIMO hace un año y pocos días, Guayaquil -que es el cuándo y dónde centro mi experiencia- ya contaba con un efervescente y sólido grupo de artistas emergentes. Muchos de ellos pertenecen a las primeras generaciones de artistas profesionales de la ciudad formados en el ITAE, el primer instituto superior de artes de la urbe creado en el año 2004, que ha tenido un peso fundamental en la configuración de esta emergencia artística.

Por su parte, los espacios oficiales como museos y centros culturales abrían las puertas a estos artistas otorgándoles salas de exhibición; y eventos ya tradicionales como los salones de Julio y Octubre acogían parte de esta producción. Sin embargo, esas instituciones carecen de proyectos que respalden esa emergencia, ostentando una total ausencia de políticas que incluyan plataformas de visibilización y circulación de estas propuestas. Esto pone en evidencia la falta de visión con respecto a su rol en la formación y el desarrollo de una escena. El resultado que se genera es una relación improductiva entre los artistas emergentes y las instituciones, que sólo para citar un ejemplo, ha dado pie a intentos de censura o en su defecto censuras concretadas, basadas únicamente en los caprichos de las autoridades de turno. Es decir, no existe un compromiso de parte de la institución con las nuevas generaciones de artistas, en parte porque no comprenden la dimensión del valor cultural de las propuestas, o, quizás, no hay un interés en comprenderlo porque están supeditados a vaivenes políticos más que a la responsabilidad que conlleva su quehacer.

Quienes han apoyado realmente a esta generación de artistas son los espacios privados. Por un lado la galería DPM arte contemporáneo que ha hecho, a mi criterio, una labor digna de admirar en sus veintidós años al pie del cañón, presentando sin reservas una serie de exhibiciones de la nueva escena local. Por otro lado está un espacio alternativo que ha abierto las puertas a una gran diversidad de propuestas que es *Espacio Vacío*. También ha jugado un papel fundamental el curador independiente Rodolfo Kronfle Chambers quien ha seguido de cerca toda esta producción y a más de generar lecturas sobre ellas y ejecutar diversas curadurías mantiene activo el blog www.riorevuelto.blogspot.com creando una plataforma de la actualidad artística principalmente de la ciudad.

Para dar una visión más completa no se puede dejar de mencionar la relación, o debería decir el divorcio, de los artistas de Guayaquil con instituciones del Estado. En Guayaquil estas entidades no han sido reconocidas históricamente, bajo la mirada general, como un agente de apoyo a las artes. Sólo por mencionar un caso, sólo hace un año atrás, el Ministerio de Cultura aún no definía el compromiso que le correspondía con el ITAE, la única institución superior de artes de la ciudad que había pasado a su jurisdicción. Estas acciones lo convertían en un ente ajeno -con contadas excepciones- a la nueva producción que estaba tomando lugar en las artes visuales en la ciudad.

La existencia de estos factores fueron determinantes para la creación de NoMiNIMO, pero uno de los elementos más relevantes para su concepción fue la situación de los públicos relacionados al arte en la ciudad. Sin más rodeos: el público era el mismo en cada evento, en cada exposición, en cada charla. Ver siempre las mismas caras me llevaba siempre a la misma pregunta: ¿Los artistas se sienten satisfechos mostrando su obra siempre a la misma gente?

En este escenario Eliana y yo planteamos a NoMiNIMO con dos cometidos principales. El primero, visibilizar a artistas emergentes guayaquileños y apoyarlos en su formación; y el segundo, trabajar en la formación de



públicos y de un coleccionismo informado.

Cada decisión para la creación del espacio fue tomada estratégicamente para apuntar a esta misión. Ubicamos NoMíNIMO en Samborombón, zona que concentra población con un alto y medio alto poder adquisitivo, que es el segmento que no tiene la necesidad de ajustar sus presupuestos a las necesidades básicas, sino por el contrario, tiene la capacidad económica de realizar viajes de placer y de comprar arte, por ejemplo.

Dentro de la tarea de formación de públicos que nos habíamos propuesto, NoMíNIMO se inició con una programación de cursos de arte. Los cursos se realizan con un énfasis en el diálogo y la reflexión en torno a los temas tratados, creando vínculos con el contexto del que se está tratando y con la actualidad. El formato es como una sobremesa, con un cupo máximo de ocho personas por clase y en general cada curso tiene una duración de dos meses asistiendo una vez a la semana durante dos horas o dos horas y media. Nuestros alumnos van desde los 14 a los 70 años, siendo la mayoría mujeres entre los 30 y 50 años; casi la mitad de ellas trabaja.

El primer curso que abrimos fue “Una caminata por el Museo de Orsay”. Iniciar con este tema fue una decisión estratégica. Los impresionistas deben ser unos de los artistas mejor “marketeados” de la historia del arte; casi cualquier persona a la que le “gusta” el arte – incluso al menos entendido- le suenan Monet o Renoir. Por eso abrir nuestro programa pedagógico a partir de Orsay nos garantizó un grupo inicial de alumnos, pero al mismo tiempo nos ofrecía materia riquísima para encarar asuntos afines a los intereses que buscábamos empezar a sembrar en el público de arte.

Al recibir los cursos los alumnos encontraban que los contenidos rebasaban la formalidad que aparentaban a primera vista. En este caso antes de hablar del impresionismo o el post impresionismo como tales, iniciábamos las conversaciones con la historia y transformación del edificio en museo, abordábamos el motivo por el cual la colección de Orsay se separa de la del Louvre, la relevancia histórica y social de la etapa que se exhibe en el museo. A partir de esto hablábamos de cómo se crea un guión museológico y cuál es la importancia de que exista, al igual que la museografía; puntualizamos en cómo dialogan las piezas museográficamente, los cambios museográficos que se han realizado desde la apertura en 1986 y sus resultados. Al hablar de los artistas y las obras, las concepciones formales de los periodos, etc., presentábamos la información tradicional contrastándola con teorías más contemporáneas. Por ejemplo, la obra de Manet la analizamos -entre otras posibilidades- bajo la lectura de Foucault. Este primer curso-laboratorio tuvo un efecto muy positivo porque levantó un interés genuino y curiosidad, donde se abrió la posibilidad de comprender el arte desde el conocimiento más allá de los conceptos tradicionales del artista, los periodos y las obras.

Existen algunos alumnos que toman un solo curso, pero generalmente la mayoría de estudiantes se anima a continuar con

otros. Este año hemos abierto diez cursos incluyendo el de Orsay: la pintura en el Louvre; íconos del arte moderno (que tiene tres partes); arte ecuatoriano: los últimos cien años; antecedentes al arte contemporáneo, arte contemporáneo: 60s y 70s; cultura pop; introducción al coleccionismo; arte degenerado y la vuelta a lo clásico bajo el régimen nazi; y problemáticas en el arte actual.

Los cursos no están planteados en orden cronológico, sin embargo completan una mirada contemporánea desde el renacimiento hasta el presente. Los cursos los repetimos según el interés, por eso en total hemos dado alrededor de treinta y cinco clases y un par de talleres privados en el año. Entre todos hemos alcanzado a tener ochenta alumnos, que para nosotras significan ochenta nuevas personas acercándose a nuevas lecturas del arte.

El resultado más notorio es que los alumnos verdaderamente ávidos y dispuestos van adicionando progresivamente nuevos enfoques a su concepción general del arte, sobre las exposiciones, los museos, las polémicas que se generan alrededor del arte, etc. Es necesario recordar que estamos hablando de un público no especializado pero muy interesado, que poco a poco va desplazando los esquemas de si tal o cual obra ‘le gusta’, para empezar a complementar su percepción sensorial con una intención intelectual, que se traduce en la incorporación de diversos criterios y reflexiones en el análisis de una obra o exhibición.

Con el fin de aportar más allá de los cursos al desarrollo de formación de público, NoMíNIMO organizó en agosto pasado un encuentro internacional sobre instituciones y estrategias de gestión que se llamó “El arte en su laberinto”, al cual invitamos como ponentes a críticos y curadores de Ecuador, México, Colombia, Perú y Cuba. La convocatoria estuvo abierta al público general, sin embargo nos concentramos en invitar a directivos y colaboradores de instituciones y espacios culturales, así como a prensa cultural. La intención fue poner en sintonía a las instituciones y actores culturales de la ciudad, con miradas y proyectos nacionales e internacionales que puedan contribuir con reflexiones, ideas y opciones a nivel local. El encuentro fue financiado en su totalidad por empresas privadas a través de apoyos económicos en canje por publicidad, los cuales conseguimos a través de gestiones personales. El evento no tuvo costo para los asistentes, ni fines de lucro para NoMíNIMO. La concurrencia al evento, así como la respuesta de los asistentes, fue altamente satisfactoria. Además, ampliamos el público a través de la Web con el apoyo de la plataforma del Diferencial Hub Medial para transmitirla vía *streaming*.

Como mencioné al inicio, el otro cometido principal de NoMíNIMO es aportar en la visibilización y formación de artistas. Con esta intención nos planteamos un proyecto muy ambicioso para el próximo año, que no es ambicioso por su envergadura sino por su dificultad. Nos hemos propuesto conseguir el aporte de cuatro empresas privadas que resulten en dos fondos para producción de obra y dos fondos para residencias, para poder entregarlo a los artistas. Hasta el momento ya contamos con una empresa privada



que apoya la propuesta y estamos gestionando las otras tres.

Así mismo, estamos trabajando en colocar a artistas principalmente en residencias internacionales. Por ahora, Ilich Castillo, artista que propusimos, participará el próximo mayo en una de las residencias de Apexart en Nueva York.

También tratamos de apoyar proyectos locales, como fue el caso del medialab que crearon y gestionan Juan Carlos León y Ana Rosa Valdez, el Diferencial Hub Medial, en el cual aportamos en identificar posibles contribuyentes y en la recolección de los fondos para su funcionamiento.

Con respecto a la visibilización de artistas a nivel local, tenemos un programa de exposiciones, cada una con una duración de alrededor de un mes o mes y medio. Tratamos de concentrar una diversidad de propuestas artísticas, enfocadas principalmente a potenciar el trabajo de artistas emergentes que cuenten con una producción sólida y que tengan proyección. Hasta ahora NoMiNIMO ha tenido tres muestras individuales, la única de una artista de amplia trayectoria fue la de Larissa Marangoni. Las otras dos fueron de artistas de la generación reciente, uno fue Anthony Arrobo en una exposición curada por Lupe Álvarez, teórica del arte y catedrática del ITAE, y la de Juan Carlos León, que presentó la exposición como su proyecto de tesis para obtener el título de tecnología.

Sin embargo, la mayoría de exposiciones en NoMiNIMO son muestras colectivas que resultan de ejercicios curatoriales realizados por Eliana y por mí. Nuestro objetivo con estas muestras es acercar, además del público que ya tiene filiación con este tipo de propuestas, a públicos que tienen algún interés en arte pero que generalmente no son atraídos por el arte contemporáneo y menos aún por artistas emergentes. Por eso hemos concebido cada exposición a partir de hilos conductores sencillos en las que ponemos en diálogo obras de artistas reconocidos junto a obras de artistas emergentes, esto genera un acceso muy natural de otros públicos a estas propuestas, resultando en una ampliación inmediata de las posibilidades de interacción con manifestaciones artísticas contemporáneas. Cito dos ejemplos: En la exposición “Afirmaciones en la forma” exhibimos una obra de Aracely Gilbert, madre de la abstracción geométrica en Ecuador, junto a obras de creadores jóvenes que discuten formas de la abstracción geométrica desde posturas contemporáneas. En la muestra “Otros paisajes” proponíamos miradas sobre el paisaje alejadas de su imaginario tradicional, en este caso incluimos una obra de Roberto Noboa junto a propuestas emergentes, incluso algunos artistas muy jóvenes que han sido sus alumnos. El complemento se percibe de tal forma en que no se contrastan, por el contrario, se acoplan y forman un cuerpo de exhibición coherente y potente.

Estos son ejemplos de un exigente ejercicio-experimento curatorial, que con -o a pesar de- su carga pedagógica ha logrado un equilibrio, logrando exposiciones de buen nivel que han conseguido mantener

el interés de artistas y gente del medio artístico, a la vez que se ha logrado atraer a nuevos públicos. Generalmente, esta estrategia es muy efectiva porque en muchos casos los visitantes nuevos se sorprenden positivamente ya que vinieron por un motivo específico pero, como plus, se llevaron una buena impresión de lo que no esperaban ver. Eso hace no sólo que se interesen, sino que vuelvan, lo cual para nosotras es muy importante porque significa que estamos logrando no sólo crear sino mantener públicos.

El interés o disposición que se crea hace que algunas personas que vienen a las exposiciones como público se conviertan en alumnos, y a su vez, muchos de nuestros alumnos se convierten en público de las exhibiciones, no sólo de NoMiNIMO, sino de la oferta de la ciudad y hasta a nivel nacional.

Siguiendo al tema del coleccionismo: nuestro interés en formar un coleccionismo informado busca que quienes compren obras lo hagan por el valor artístico, por su valor cultural, porque les motivó la propuesta, porque se enamoraron de la pieza, y eso es lo que podemos percibir que se está dando. Al menos la mitad de personas que adquieren obras en NoMiNIMO pertenecen a estos nuevos públicos o a alumnos que se acercan a nosotros.

El mes pasado estuvimos en Odeón, la feria paralela de arte contemporáneo. Para ella decidimos no hacer un montaje de feria, sino una curaduría que contara con obras potentes de tres artistas que tienen puntos en común en sus trabajos y que dan cuenta de una de las formas de producción artística que se están suscitando en Guayaquil. Nuestra meta era que los visitantes recuerden a los artistas que presentábamos, y los resultados demostraron que fue así, tanto a través de los comentarios que generó el stand de NoMiNIMO a diferentes niveles, incluidos artistas y profesionales muy respetados del medio colombiano e internacional, así como del público general. Además tuvimos la fortuna de colocar obras de nuestros artistas en reconocidas colecciones privadas bogotanas.

En el esquema económico de NoMiNIMO son los cursos los que permiten el sostenimiento del espacio. Mantenerlo supone un costo considerable mensual que incluye impuesto a la renta, agua, luz, teléfono, Internet, alquiler, alicuota, etc. Además de los cursos, la venta de obra significa el otro ingreso de NoMiNIMO, aunque es un ingreso sumamente inestable. Las ventas se dan en un 85% a partir de la venta de las obras exhibidas en las exposiciones, el restante 15% de compradores interesados en tal o cual artista. Del valor de la venta manejamos un porcentaje de ganancia del 35% para NoMiNIMO y 65% para el artista. Este porcentaje fue pensado básicamente porque NoMiNIMO no se sostiene económicamente sólo de la venta de obras pero esperamos que poco a poco los artistas sí puedan hacerlo. Lo consideramos un incentivo y un apoyo a su producción.

Al no existir un mercado estable, los precios de las obras son decididos en conjunto con el artista a partir del contexto inmediato, tratando de hacer un balance entre el valor que el artista le da a la pieza, la venta



PLANTEAMOS A NOMÍNIMO CON DOS COMETIDOS PRINCIPALES. EL PRIMERO, VISIBILIZAR A ARTISTAS EMERGENTES GUAYAQUILEÑOS Y APOYARLOS EN SU FORMACIÓN; Y EL SEGUNDO, TRABAJAR EN LA FORMACIÓN DE PÚBLICOS Y DE UN COLECCIONISMO INFORMADO.

de obras del mismo artista —si ya ha vendido— y los precios en los que se han vendido otras obras de artistas con currículos similares en el medio. Lo analizamos hasta llegar al valor que se considere justo para la obra, esto es, que nunca represente una pérdida para el artista ni un valor exagerado para el comprador.

Los valores acordados se adscriben a lo que consideramos una política de precio real, o más claro: la obra cuesta lo que vale. Por eso NO damos descuentos —con excepciones MUY puntuales—. Sin embargo, conscientes de que las obras no tienen valores que uno pueda sacar del bolsillo y en pos de fomentar el coleccionismo, de ser necesario damos plazos de pago que se ajustan a cada caso, los cuales se acuerdan con el comprador y el artista. Con esta decisión pretendemos aportar a la formalización de un mercado menos especulativo, que genere un coleccionismo que justiprecie el valor de la pieza que adquiere, buscando así que el comprador no base su satisfacción en “¿cuánto logró bajarle el precio!” —lo cual es una práctica muy común y en mi opinión denigrante—, sino en el gusto que otorga comprar algo en el valor que le corresponde. Es decir, fomentamos que la transacción de la compra-venta de una obra de arte sea una situación ganar-ganar.

En el año que tenemos abierto este espacio, todavía no hemos alcanzado una economía estable que permita, por ejemplo, contratar a alguien o incluso definir un sueldo para mi socia y para mí, que somos las únicas empleadas por el momento. Nuestra proyección para el próximo año es definir un sueldo fijo mínimo para cada una, partiendo del análisis de los balances desde octubre del 2010 hasta diciembre del 2011.

Hay que destacar que NoMínIMO no se inició con artistas exclusivos porque quisimos experimentar con un modelo equitativo para todos los artistas. No obstante, este periodo nos sirvió para observar, evaluar y analizar la producción de los artistas, la relación que se suscitaba con ellos y tomando todas las consideraciones necesarias resolvimos iniciar la relación de exclusividad con dos artistas desde el próximo año. Hemos comprobado que este tipo de relación genera

beneficios mutuos, contribuye al desarrollo de la carrera de los artistas y en su visibilización tanto local como internacional; por otra parte, se crean lazos más estrechos que permiten arrimar el hombro cuando es necesario, ya que en esta profesión pasa bastante seguido.

Siempre habrán cuadros morados, verdes y azules intercambiables para recordarnos a martillazos que en el medio y el mercado del arte cada quien trabaja como quiere y que de esas formas de trabajar no todas —por decir lo menos— responderán a posturas éticas que denoten un compromiso con los artistas con los que se trabajan y con la escena a la que responden.

Para nuestra fortuna, Guayaquil está dando pasos cada vez más decididos hacia la formación de una escena más sólida, con proyectos que apuestan al establecimiento de esa escena, cada uno desde una plataforma clara y diferente.

Y aunque no todo ha sido perfecto, pues hemos ido aprendiendo de los errores —como seguro seguirá ocurriendo—, en definitiva sentimos que el balance de lo logrado en este primer año de actividades ha sido bastante positivo. Comprobamos que es difícil pero no imposible mantener un espacio siendo fieles a una visión y apostando de lleno en ella. El aspecto más gratificante ha sido el posicionamiento del espacio a nivel local, las relaciones generadas con los artistas y gente del medio y los primeros reconocimientos a nivel internacional.

Esta ha sido nuestra experiencia en este primer año de actividades. NoMínIMO no se basa en ningún modelo establecido, sino en las necesidades que encontramos en un medio, en el que Eliana dice que el problema radica en que los artistas están más avanzados que los públicos y ni qué decir de los coleccionistas. Por ahora tenemos claro que los propósitos de NoMínIMO son fijos, pero sus métodos y proyectos son flexibles. Es nuestra responsabilidad medir constantemente las necesidades de los diferentes actores del medio para trabajar y aportar en esos pliegues.



DE ESPACIOS EN CRISIS A ESPACIOS CRÍTICOS

Marcelo Aguirre

En crisis permanente

Parece ser que eso que llamamos crisis en política o en economía, es parte esencial de la vida artística del latinoamericano. Siempre estamos en crisis. Las crisis son el pan de cada día, pero también son nuestro motor. De la crisis siempre salimos, en la adversidad... ¡vivimos!

Es preciso recordar que toda crisis es una moneda de dos caras: muestra los retos como las oportunidades. Nosotros que vivimos siempre signados por la crisis, tenemos, además, mala memoria. Por eso creo necesario, hoy, a la hora de hablar de arte, trabajo y economía voltear la mirada a algunos antecedentes, para comprender el papel de los distintos factores del quehacer cultural de Ecuador de hoy. Somos un país sujeto a un volver a empezar constante, y en el que lo cultural siempre, o casi siempre, ha sido menoscabado o postergado por otras urgencias nacionales.

En los años ochenta, las galerías de arte jugaron un importante papel en este escenario que poco favorecía al progreso y a la buena salud de la plástica y en términos generales de todo el sector cultural y artístico. Las galerías tuvieron su auge en esta década. Galería Artes, Galería Altamira, La Manzana Verde, La Galería, Galería Arte Contemporáneo (Quito) y La Galería Madeleine Holander y DPM (Guayaquil); todas iniciativas privadas, se convirtieron en vitrinas importantísimas para los artistas ecuatorianos y extranjeros.

Los galeristas, en su papel de gestores culturales, apostaron por sus artistas llevándoles al ámbito internacional, en tiempos de poca conectividad. En ese momento lo público estaba desprestigiado, otra vez, *en crisis*. Después de un auge de acciones de mecenazgo de difusión cultural del Banco Central del Ecuador y sus ventanas culturales en todo el país, no había nada más bajo el sol.

Instituciones como la Casa de la Cultura, el Consejo Nacional de Cultura o el Fondo Nacional de Cultura, es decir, las instancias estatales más representativas de nuestro sector se caracterizaron por la poca eficiencia en el manejo de sus políticas, además de que el reparto de fondos económicos no se orientó a promover las manifestaciones artísticas más potentes, genuinas y novedosas. Todas estas instituciones ignoraron o no se molestaron por conocer a las emergentes propuestas de artistas contemporáneos y no tuvieron los mecanismos de profesionalización y actualización de su labor, claves ineludibles para el desarrollo de los procesos de gestión y difusión cultural.

Las iniciativas privadas de las galerías, algunas de ellas exitosas, fueron afectadas por la crisis de fines de los años noventa. El remesón económico del feriado bancario de 1999 tuvo su impacto: el congelamiento de los depósitos en el sistema financiero, afectaría a la gestión de galeristas y, por supuesto, de artistas. El feriado bancario afectó

a todos los ecuatorianos, y tuvo un impacto significado en el mercado del arte: los bancos habían sido, hasta entonces, buenos consumidores de arte y buenos clientes de galeristas y de artistas, tenían sendas colecciones, incluso, museos privados puestos a disposición del público, como el Museo Filanbanco, en Quito, o el Museo Nahim Isaías en Guayaquil.

La clase media y alta perdieron dinero. El mercado se contrajo y el consumo de arte más aún. Las galerías empezaron, una a una, a cerrar sus puertas, sin liquidez para seguir con su apuesta. Cosa curiosa: una vez que la economía ecuatoriana se recuperó, no ha existido quién tome la posta en las galerías. Nuevos actores aparecen en el escenario del arte, curadores, historiadores, artistas y gestores culturales y, sin embargo, nada de galeristas jóvenes. Nadie asumió esa tarea y mucho menos esa inversión, tan necesaria para dinamizar el mercado del arte.

En la actualidad, ese espacio de iniciativa privada se ha reducido a un par de galerías: Iliana Viteri en Quito; DPM y NoMínimo en Guayaquil. Dejo de lado aquellas galerías cuyo principal objetivo no es el desarrollo artístico sino el negocio de la marquería o de bienes de consumo relacionados con la decoración de interiores y otros afines. El vacío de las galerías fue sustituido por lo público, esta vez, de la mano de gobiernos municipales. Museo de la Ciudad, Centro Cultural Metropolitano, Centro Cultural Itchimbía (Quito), el MAAC, el Museo Municipal en Guayaquil, además de los Salones Municipales, fueron algunos de estos actores.

Esos *escenarios públicos* se convirtieron en vitrinas expositivas que, en algunos, casos visibilizan lo contemporáneo, contribuyen a los espacios de diálogo y confrontación del arte además de formación de públicos; pero no tiene —ni tiene porqué— entre sus prioridades: el mercado o su reactivación, ni tampoco la inversión en propuestas más audaces dentro de lo contemporáneo. No obstante



PUEDO DECIR QUE EN QUITO NO SE ABRIÓ UNA GALERÍA SINO ALGO MÁS, UN ESPACIO DE CONOCIMIENTO, ENCUENTRO Y DEBATE, EN TANTO QUE EL ARTE NO ESTÁ DESVINCULADO DE LOS PROCESOS Y REALIDADES DE UNA SOCIEDAD CADA VEZ MÁS COMPLEJA, SINO QUE AL CONTRARIO, ES PRODUCTO DE ELLA: LA CULTURA NOS ANTECEDE, NOS ATRAVIESA Y NOS SOBREPASA.

lo anterior, hay que destacar, la propuesta del Centro de Arte Contemporáneo, que está marcando una línea clara y coherente y que podría convertirse en un espejo de la sociedad.

Entre el vacío de las galerías y la falta de acogida, por parte de las instituciones públicas a propuestas innovadoras, surge, además, otra opción: la de espacios independientes y alternativos, creados por movimientos artísticos emergentes y por jóvenes artistas que, sin encontrar espacios para la difusión, promoción, experimentación y confrontación del arte contemporáneo y con la intención de salirse de los circuitos establecidos, abren, en diferentes ciudades del país, sus propios lugares para el desarrollo de propuestas actuales, entre ellos, por citar algunos: Festival Al Zurich, Experimentos Culturales, Wash Lavandería de Arte, La Selecta Cooperativa Cultural, Cero Inspiración, Espacio Vacío, Artes No Decorativas S.A., Full Dólar, Centro de Experimentación Oído Salvaje, Naranjilla Mecánica, Arte En El Trole y El Prohibido.

En ellos los artistas quieren visibilizar la producción de esa generación que no se siente representada en lo público y para lo que tampoco quedaron las galerías privadas. Una respuesta hasta provocadora de una generación que quiere vincular el arte con la comunidad y en sectores que no habían sido tomados en cuenta.

El Estado y el quehacer cultural

El Estado en los temas de la cultura no acaba de trazar la cancha. No ha establecido reglas de juego claras. Los artistas demandan —como demandan todos los ciudadanos— atención, pero no consiguen articular este pedido en un marco coyuntural o de políticas públicas. Desde 2007 existe el Ministerio de Cultura,

que aglutina a las instancias culturales anteriores que quedaron obsoletas o casi obsoletas (Foncultura, Consejo Nacional de Cultura, Casa de la Cultura e incluso Banco Central). Desde ahí se intentan delinear unas políticas que deberán normar, controlar y regular la vida cultural del país de acuerdo a la Constitución vigente.

Lo público cambia de rostro, pero sus prácticas aún no cambian del todo. Se han dado pasos importantes con procesos como los de fondos concursables, como un aporte al arte ecuatoriano, pero no se acaban de construir políticas de largo aliento. No obstante: cuando la administración cambia las políticas y se cortan los procesos, programas, formas de acceso; es decir, no hay continuidad en la construcción de normativas culturales ni en la culminación de una Ley de Cultura consensuada entre los distintos sectores involucrados en el quehacer artístico.

En ese proceso —como bien dice María Fernanda Cartagena:¹

prevalecen [...] micro prácticas en las que creadores y gestores suelen enfrentar condiciones de inequidad o desvalorización. Habituales son las situaciones en que las instituciones rechazan o pasan por alto cosas tan básicas como pagar honorarios a artistas u otros agentes culturales, con la excusa de que se los está promocionado².

También coincido con Cartagena en que

los recursos asignados para los costos de investigación, conceptualización, producción, documentación, difusión, publicación y educación, que toman parte de procesos artísticos, son generalmente exiguos por lo que se deben sacrificar fases, mutilando la integridad del proceso, o lo que es frecuente, se termina trabajando de manera gratuita (2011).

1 Agradezco los valiosos aportes de María Fernanda Cartagena, curadora independiente y editora de la revista en línea www.LatinArt.com.

2 Ver: “De la adversidad ¡vivimos!: arte trabajo economía”. María Fernanda Cartagena (2011).



En general, los acuerdos que implican derechos y obligaciones entre los artistas y los difusores (públicos o privados) son ‘informales’, en el sentido que no hay una normativa a la cual referirse para establecer un marco contractual. Esto es fuente de conflicto entre las partes. Cartagena ha sostenido que las razones de la precariedad de las condiciones de desarrollo del trabajo artístico, entre ellos “la débil profesionalización del campo, la falta de reconocimiento de la función del arte en la sociedad como un derecho, la escasa orientación de estos temas dentro de las facultades de arte, los vacíos jurídicos, el desconocimiento de los derechos fundamentales del creador y también de sus responsabilidades” (Cartagena, 2011).

Como señalé más arriba los artistas no consiguen articular este pedido en un marco coyuntural o de políticas públicas, pero esto no necesariamente debe implicar que la *sociedad* artistas, espacios de difusión y personas o instituciones vinculadas a estos espacios deba ser residual. Mecanismos más idóneos podrían hallarse en discusiones que sean incluyentes y en el tratamiento sistemático de un nuevo marco legal. La desproporción entre el marco legal, las formas y la teoría contrasta con la intensa producción de arte contemporáneo y la demanda por ‘capital cultural’ por parte de un público, cada vez, más amplio y exigente.

El Estado, los artistas deben volver la mirada a estos tiempos que imponen cambios en el modo de plantearse la economía y la cultura. El énfasis en educar la miradas, crear públicos, sensibilizar, son parte de la gran inversión por la educación y la cultura, más allá de un mercado de compra y venta de bienes culturales.

La experiencia de Arte Actual

Los medios artísticos e intelectuales reclamaron durante años la legitimación de esas formas de arte distintas a las tradicionales, que en Ecuador se habían comenzado a cultivar desde finales de la década de los años sesenta. A este país los movimientos artísticos y de vanguardia siempre llegaron tarde y lo propio ha ocurrido con las reflexiones sobre el arte contemporáneo. Los nuevos soportes que exigían las propuestas contemporáneas irrumpieron en los escenarios tradicionales, salones y bienales.

En el año 2001, la séptima edición de la Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, hoy sólo Bienal Internacional, abrió las puertas a propuestas de arte contemporáneo. En 2002, el Salón Mariano Aguilera, luego de una reestructuración, también se abre a nuevas modalidades del arte actual, al igual que el Salón de Julio. En ese contexto y frente a la emergencia de propuestas nuevas, en el año 2007 propongo a la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales –FLACSO–, abrir un espacio con el objetivo de fomentar, visibilizar, promover y contribuir con el arte contemporáneo, un espacio dispuesto a acoger otras formas de creación, desde

una perspectiva amplia, que respete lo inmaterial, procesual y temporal de las propuestas contemporáneas y que se aleje de los protocolos tradicionales. Un espacio que entienda que la práctica artística contemporánea se caracteriza por la hibridación de los géneros y la multidisciplinariedad.

En octubre de 2007, con motivo de las celebraciones de los cincuenta años de FLACSO se inaugura ARTE ACTUAL con la muestra colectiva “En Construcción”, una muestra que desde el título que la cobija pretende ser el primer peldaño de una propuesta que está en permanente cambio, y en la que no hay verdades absolutas sino que se va haciendo desde la suma de propuestas.

Arte Actual se apropia del espacio dejado por las galerías y también se nutre del espacio y las oportunidades que brinda lo público a través de mecanismos de financiamiento como son los fondos concursables. Además suma una tercera pata, el ser parte de una institución académica de prestigio, autónoma y pluralista, la FLACSO.

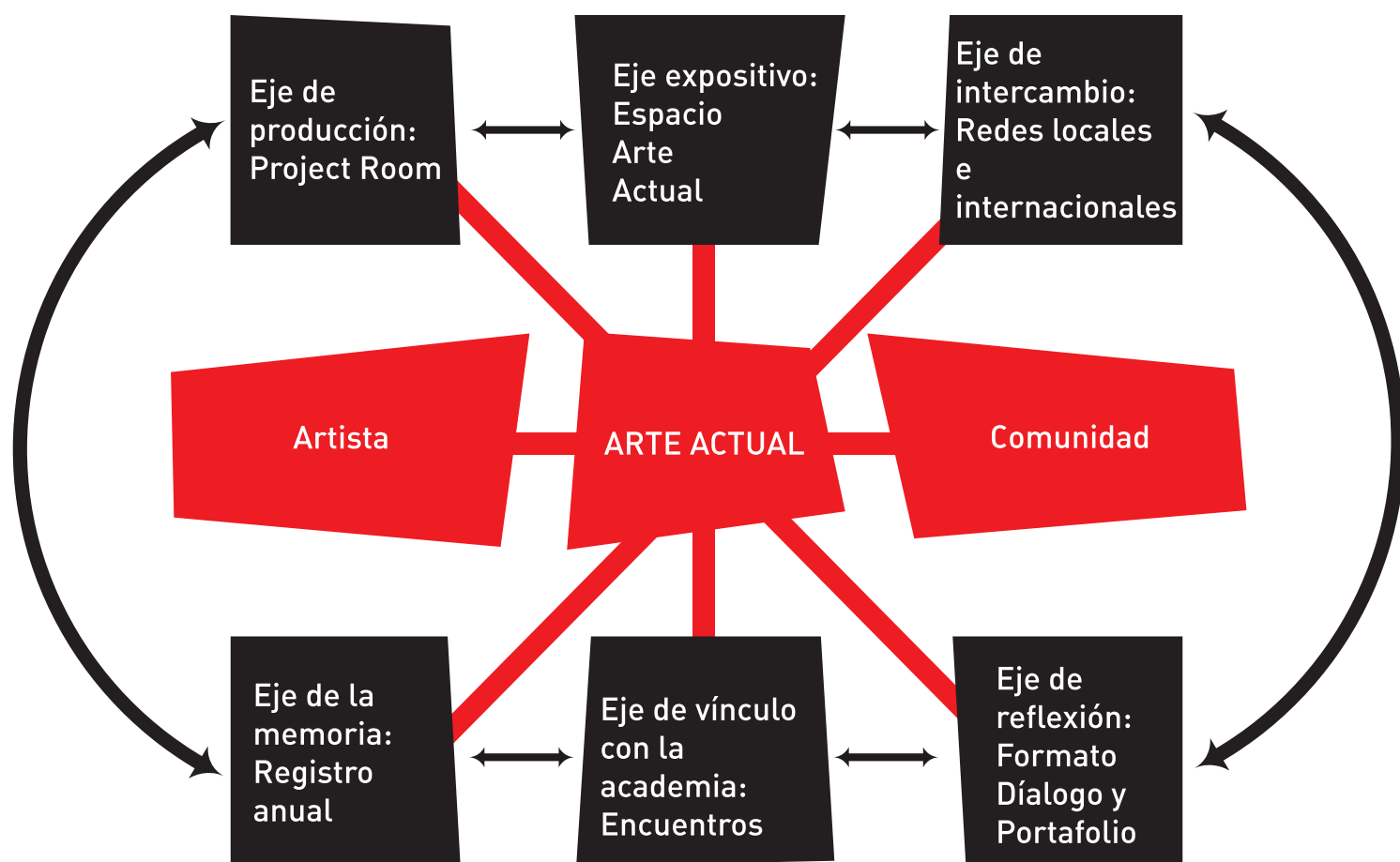
Puedo decir que en Quito no se abrió una galería sino algo más, un espacio de conocimiento, encuentro y debate, en tanto que el arte no está desvinculado de los procesos y realidades de una sociedad cada vez más compleja, sino que al contrario, es producto de ella: la cultura nos antecede, nos atraviesa y nos sobrepasa. Después de estos intensos años de trabajo estoy convencido de que Arte Actual se ha convertido en un referente, en un lugar de acción y sinergia entre los actores del medio artístico, público y académicos. Retrospectivamente, Arte Actual empezó en su primer momento, en el subsuelo del edificio de la FLACSO, pronto se vio la necesidad de ampliar su espacio y se construyó una edificación funcional y adaptable a cualquier tipo de propuesta de arte contemporáneo. Hoy por hoy, Arte Actual incluso ha conquistado un espacio dentro del área académica de la FLACSO, que convencida de esta apuesta, está desarrollando para el próximo año una maestría en artes visuales.

En Arte Actual, tenemos cuatro ejes que direccionan nuestra gestión:

Eje expositivo. Una sala abierta a las nuevas tendencias, formas de expresión y preocupaciones sociales conceptuales, políticas y estéticas, del arte contemporáneo nacional e internacional.

Eje de producción artística. El Cuarto de Proyectos (Project Room). Se concibe como un laboratorio de ideas que tiene el objetivo de expandir las prácticas artísticas. Aquí artistas, curadores e investigadores pueden realizar, experimentar y exhibir sus procesos e indagaciones.

Eje de reflexión y teorización artística. Consiste en la búsqueda constante de espacios que generan el encuentro y debate del arte



actual. Dentro de este eje se encuentran “Formato diálogo y Formato portafolio”. Formato diálogo: promueve la interacción entre los artistas y el público para fomentar la comprensión y sensibilización de las propuestas exhibidas en Arte Actual y el Formato portafolio: consiste en eventos de presentación por parte de artistas y curadores de obras relevantes de su producción con el objetivo de compartir y hacer conocer su trabajo.

Y el cuarto eje:

Eje de la memoria. Es la publicación anual de un registro sistemático sobre las prácticas artísticas contemporáneas que se han exhibido en Arte Actual.

Además -y para terminar- Arte Actual promueve la formación de nuevos públicos que responden a los imaginarios urbanos actuales. Se proyecta internacionalmente, busca tender puentes hacia fuera, a través de la generación de alianzas, encuentros y proyectos internacionales, y promueve la creación de redes con artistas y espacios afines, a nivel global. Trabajamos para congrega estudiantes, artistas, curadores críticos, galeristas, coleccionistas, gestores culturales y público en general.

Asumimos y desarrollamos propuestas de riesgo. Partiendo del diálogo y las ideas, generamos acciones concretas, que reafirman y nos demuestran que esa parte esencial de la vida artística del latinoamericano, la crisis, es una oportunidad, y que la mejor manera de avanzar es aprender a bailar con los cambios.



LUGAR A DUDAS

Claudia Patricia Sarria-Macías

lugar a dudas nace en Cali- Colombia como una iniciativa local independiente, que propone de manera fundamental un punto de encuentro para promover y difundir la creación artística contemporánea a través de un proceso articulado de investigación, producción y confrontación abierta. Su aparición así como el de otros proyectos locales, tiene que ver con el interés de responder a las necesidades del contexto artístico en la ciudad de Cali. La situación en la que aparece en escena *lugar a dudas* es una historia en común con otros espacios y contextos similares al nuestro. En sí, tienen su origen en las problemáticas que generan los procesos de institucionalización del arte y, probablemente, para entender su funcionamiento será necesario analizar algunas circunstancias cuya consecuencia son este tipo de organizaciones, con sus apuestas a dinamizar y proponer proyectos en torno al intercambio, la investigación, la participación, la experimentación, el riesgo y la construcción de plataformas más amplias, con las ventajas de las que disfrutaban y las dificultades que sortean cuando intentan promover y viabilizar de manera independiente sus programas, con sus aciertos y sus errores.

Una mirada hacia los contextos nos puede aclarar la situación en la cual los espacios trabajan. De esta manera, un acercamiento al contexto de Cali permitirá además de hacer algunas revisiones, establecer las condiciones específicas en las cuales *lugar a dudas* ha planteado sus programas y ha planificado su desarrollo.

Por la fecha de su fundación (1536), Cali es una de las ciudades más antiguas de América, sin embargo su crecimiento como centro urbano es evidenciable a partir de la década de 1930, cuando la ciudad empieza a experimentar una serie de transformaciones que con el tiempo consolidaron la región como el espacio más importante de desarrollo industrial y a la ciudad como el centro de esa estructura que paulatinamente y por múltiples factores fue convirtiéndose también en destino turístico.

En los años setenta Cali experimenta una serie de circunstancias que marcaron significativamente el rumbo que en adelante tomaría la ciudad y tendrían influencia en la manera cómo sería percibida en el futuro. El acontecimiento principal y que traería para Cali un importante avance en infraestructura lo constituyó la celebración de los *Juegos Panamericanos*, evento que señalaría el apogeo cultural, urbano, y económico que estaba viviendo la ciudad en ese momento con el desarrollo de la industria azucarera.

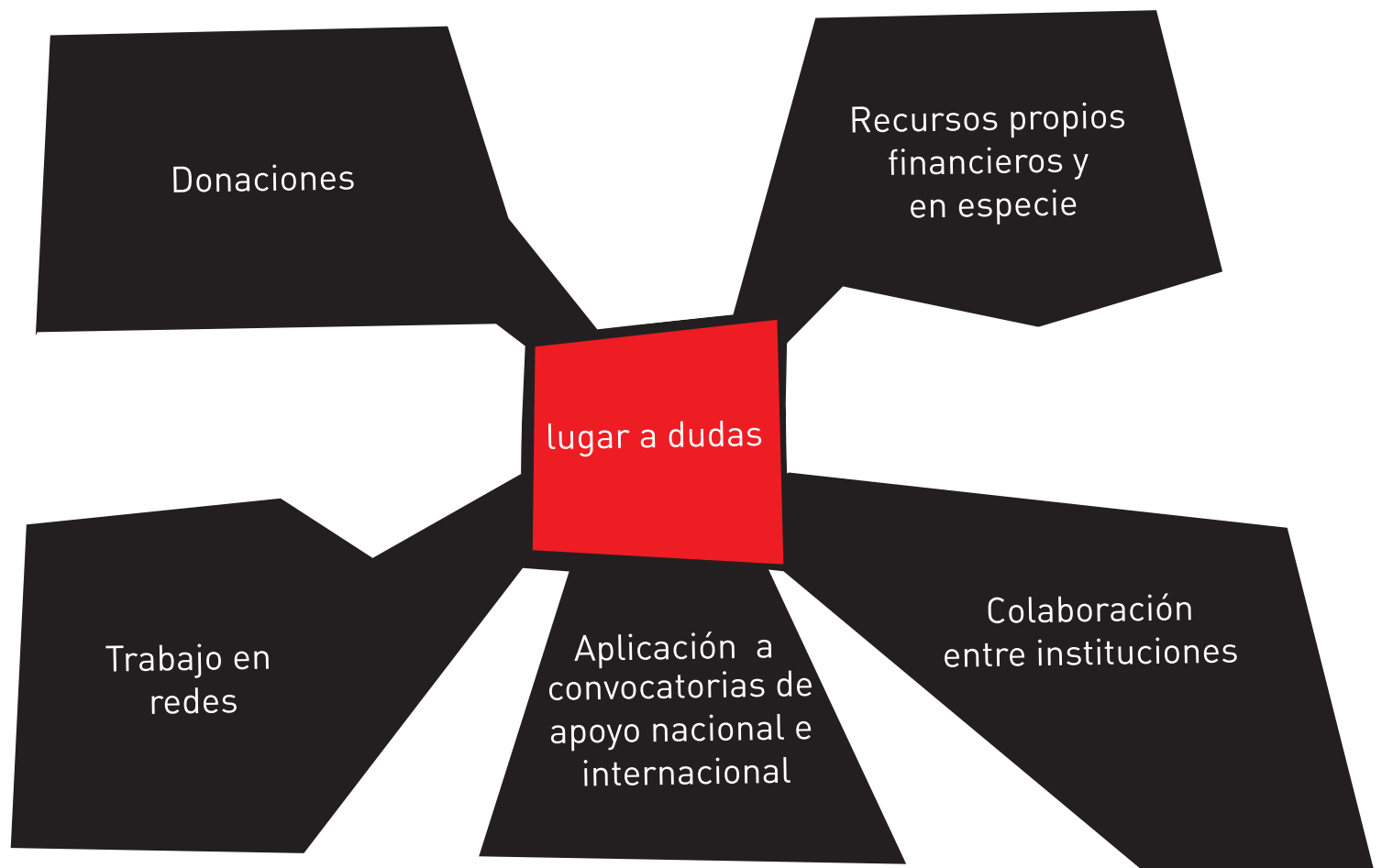
Esta bonanza invadió todos los sectores. Desde el *Museo de Arte Moderno La Tertulia* con una recién inaugurada sede (1968), hoy hito arquitectónico de Cali, se formulan

eventos internacionales como el *Salón de las Américas de Pintura*, o la *Exposición Panamericana de Artes Gráficas*, evento que precedería la *Bienal Americana de Artes Gráficas* que amplió el panorama al dibujo, al grabado y al diseño gráfico como medios independientes de materialización y circulación distintos a los tradicionales. La Bienal se constituyó en una importante plataforma internacional para los artistas de esa generación esencialmente de dibujantes y grabadores, atrajo y formó desde su esquema nuevos públicos y nuevos coleccionistas. El museo también fortaleció su colección a partir de estos eventos, con las obras de importantes artistas principalmente colombianos y latinoamericanos, convirtiéndose en la colección de obra gráfica más importante del país.

Paralelamente, *Ciudad Solar*, se abrió como un espacio cultural que desde una casa ubicada en el centro de la ciudad ofrecía varios tipos de actividades, un cine club, una tienda de artesanías, un taller de artes gráficas y una sala de exposiciones, en los que se mostraba entre otras cosas la producción de los artistas locales. *Ciudad Solar* exploró la relación entre artistas y actores culturales con objetivos comunes. Fue un punto de encuentro. Personajes del medio artístico y cultural como Andrés Caicedo, Pedro Alcántara, Miguel González, Luis Ospina, Carlos Mayolo, Fernell Franco, fueron algunos de los que le dieron un aire de apertura y movilidad a la ciudad desde un espacio no oficial para el arte.

En Cali, en ese entonces, existía un medio dinámico con estructuras oficiales e independientes que permitían hacer un panorama de relaciones que fueron importantes para el desarrollo del arte en la escena local, entre el público, las obras, los artistas y el medio.

Para los años ochenta y noventa, la situación del país y particularmente de la ciudad con respecto al narcotráfico, degeneró en una crisis general que deterioró progresivamente su imagen y afectó significativamente sus estructuras. En el campo del arte, la crisis



institucional se vio reflejada en la pérdida de las plataformas que se habían fortalecido en los años setenta, y con ellas el impulso que las había hecho posibles, cayendo en un adormecimiento de voluntades que debilitaron los procesos, revirtieron los logros alcanzados e hicieron desaparecer la ciudad de los circuitos de arte en los que había logrado ubicarse.

Esto generó un malestar generalizado en el medio, que coincidía en reclamar la indiferencia con la que las instituciones habían permitido que se llegara a esta situación. Oscar Muñoz, artista de la generación de los años setenta, que había vivido y participado intensamente en todos aquellos acontecimientos y también había sufrido los efectos de la crisis de los años posteriores, decidió, desde 2003, en un gesto emotivo, emprender el proyecto para abrir un espacio independiente y ponerlo a funcionar. Inicialmente el nombre planteado para ese lugar era *Plan B*, una forma de señalar las circunstancias y la crisis de las instituciones locales. Sin embargo, la necesidad de construir para el medio una estructura que a largo plazo contribuyera a superar los problemas y facilitara generar procesos dentro de la escena local, exigía una propuesta que fuera más allá de la confrontación en un espacio debilitado, exigía una propuesta que esencialmente promoviera la colaboración como mecanismo de articulación entre esas estructuras que de alguna manera habían perdido el rumbo de sus objetivos, que en gran medida eran comunes, y cuya participación y acciones eran necesarias en esa construcción colectiva para fortalecerla, garantizar su permanencia y proceso continuo. Estos

objetivos requerían dinamismo y facilidad, desde el principio hubo un interés por la indefinición, por evadir un esquema que terminara complicando las acciones, de ahí surge el nombre *lugar a dudas*.

Inspirado en el modelo que había puesto en práctica *Ciudad Solar*, su experiencia en este espacio y otros con los cuales había tenido contacto como la plataforma *TeorÉtica* fundada por Virginia Pérez Ratón había hecho posible en Costa Rica, el inicio concreto de la propuesta que consistió en conseguir el espacio físico desde donde fuera posible materializar el proyecto. Llegar a la casa que hoy ocupa en el barrio Granada fue casualidad, la búsqueda implicó una labor en la que se visitaron varios inmuebles hasta encontrar éste en particular, una casa que a primera vista no se veía tan agradable, no obstante el encuentro con el interior fue revelador, era el espacio idóneo y su estructura era la más adecuada. Esta primera impresión fue ratificada después de saber que en el pasado en ese sitio había funcionado la *Academia de Arte Martenot*, una tradicional escuela por la que habían pasado en su infancia y adolescencia varios de los que en la actualidad son artistas. Era una manera de dar continuidad a esa historia trayéndola al presente de alguna forma.

Para adquirir, adecuar y poder poner en funcionamiento la casa, se invirtieron recursos propios además del apoyo económico de la familia de Muñoz. Este impulso por abrir el espacio coincidió con el premio que el artista recibió por parte del Salón Nacional de



ACTUALMENTE SUS ACCIONES ESTÁN ENCAMINADAS POR UN LADO, A PROMOVER POLÍTICAS Y PLANES DE ACCIÓN QUE MEDIANTE EL TRABAJO COLABORATIVO ENTRE INSTITUCIONES Y GRUPOS CULTURALES DE LA CIUDAD PROMUEVAN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA, Y POR OTRO A MANTENER DESDE SUS PROYECTOS CON LA PROGRAMACIÓN DE DIVERSAS ACTIVIDADES Y EVENTOS, ACTIVO EL DIÁLOGO ENTRE EL PÚBLICO Y LA ESCENA LOCAL CON RESPECTO AL ENTORNO.

Artistas en Colombia. Cabe anotar que este premio fue el último entregado en el país dentro de este esquema. El dinero recibido alcanzó para cubrir una parte de los costos que se estaban generando.

De ahí en adelante, Oscar Muñoz integró como parte de su práctica artística la gestión y el trabajo que estaba realizando paralelamente a su carrera en y por el naciente espacio de *lugar a dudas*, posición que lo llevó a aprovechar las oportunidades que se le presentaban como artista para dar a conocer la propuesta. Así fue como dio a conocer esta iniciativa a Hans Michael Herzog en el marco de su participación en la exposición *Cantos Cuentos Colombianos* organizada por la colección suiza *Daros Latinoamerica*. La respuesta fue entusiasta, *lugar a dudas* se presentó en la entrada de la exposición de los artistas colombianos en Suiza mediante un pequeño portafolio, el dinero recibido del público por concepto de entradas a la exhibición fue donado al espacio para el desarrollo del proyecto. Posteriormente Daros recomendó a *lugar a dudas* con Avina, entidad que aún sigue apoyando el proyecto. De la misma manera, *TeorÉtica* acogió la obra de Oscar Muñoz y aportó un pequeño recurso a la propuesta que promovía el artista.

La puesta en marcha de *lugar a dudas* fue un proceso que gracias a una mezcla combinada de esfuerzos fue dándose a partir de la voluntad y la solidaridad de personas e instituciones que hicieron posible un afianzamiento desde donde ha sido posible construir. Por lo tanto, la gestión ideológica del espacio con el entorno, con sus necesidades y sus deseos, ha sido fundamental y ha estado íntimamente ligada a la gestión de todo tipo de recursos. Esta posición se ha visto reflejada en un proceso ininterrumpido de actividades, programas y alternativas para hacer posible el desarrollo de relaciones que permitan ampliar y cualificar los públicos y extender las prácticas a otros espacios y contextos. Para plantear efectivamente el plan del espacio, Oscar Muñoz convocó la participación de artistas, curadores y otros actores del medio que integraron un grupo asesor que formuló el horizonte conceptual del proyecto.

Desde que *lugar a dudas* se abrió en 2005, se fue constituyendo

y fortaleciendo como un espacio propositivo en torno a la construcción de la escena local a partir de objetivos entre los que está la intención de promover y difundir la creación artística contemporánea a través de un proceso articulado de investigación, producción y confrontación abierta. Contrario a lo que normalmente podría esperarse el planteamiento no se enfoca de manera exclusiva en los artistas o el medio, se extiende abriéndose al público, se piensa para la ciudad, a la comunidad de la que el espacio hace parte, ubicándose en diversos y simultáneos campos de acción. Ha funcionado como un laboratorio que involucra la práctica artística y la práctica pedagógica como mecanismos para fomentar el conocimiento del arte contemporáneo y provocar la interacción de la comunidad. *lugar a dudas* está en constante discusión, cuestionando su funcionamiento, replanteando las cosas de acuerdo a las necesidades que se van detectando en la relación con el público que asiste al espacio.

Con la apertura del espacio se propiciaron una serie de recursos iniciales que hicieron posible poner en marcha la propuesta.

lugar a dudas inició con un espacio de exhibición amplio y un pequeño espacio de documentación con libros y material aportado por Oscar Muñoz, pero a partir de las relaciones establecidas inicialmente con Daros y posteriormente con otras instituciones y diversos actores el material fue incrementándose, se notó el interés de las personas por estos elementos y en el lapso de dos años el espacio se fue adaptando a las necesidades del público. El Centro de Documentación tuvo buena recepción y se decidió abrirle un espacio más grande mudándolo a la sala de exhibición, y el lugar para las exhibiciones se ubicó en el exterior, en lo que hoy es la vitrina, en diálogo con la calle y en relación al cambio que había sufrido el barrio que de residencial había pasado a convertirse en un sector comercial.

Para este momento ya se había conformado un pequeño equipo de trabajo, dos personas que atendían las germinales áreas del sitio. Iniciar el proceso y estar dispuestos a mantenerlo y transformarlo en razón a las necesidades del contexto, fue generando en el tiempo una serie de necesidades por las cuales había que plantear



estrategias que permitieran cumplir los objetivos.

Para las iniciativas particulares, la conquista de la autonomía permite una variada gama de formas de acción, la diversidad y dinamismo hacen posible no sólo el desarrollo de otros formatos, el acercamiento a otros actores y la apertura a nuevos públicos, también, la aplicación de estrategias que permiten realizar y mantener los procesos. Aunque tiende a pensarse lo contrario, la gestión es un trabajo que exige creatividad, además, flexibilidad y conocimiento. Los planes de gestión tienen que ver necesariamente con la naturaleza de los proyectos que se impulsan. En este sentido, se han generado transformaciones considerables, la especialización de funciones, la articulación y el trabajo en equipo han superado las barreras y los antagonismos, hasta hace un tiempo irreconciliables, entre arte y gestión. Así mismo, las actuales prácticas artísticas replantean sus objetivos, buscan vincularse y encuentran mecanismos de articulación con el entorno, apuestan por la formación del público e incluso del medio; generan actividades que facilitan la participación, la intromisión, el diálogo. Dado que las propuestas son diversas, continuamente se están requiriendo esfuerzos conjuntos para lograr materializarlas y sostenerlas en condiciones que no sólo se concentren en asegurar resultados financieros y cuantificables.

Con el proyecto puesto a andar, los retos se concentraban en mantenerlo, la opción más adecuada en ese momento era recurrir a los programas de apoyo internacional. La primera aplicación que se hizo fue al *Prince Claus Fund*, ésta se materializó en el aporte de diez mil euros que ingresaron para el apoyo de los programas de la fundación durante un año. El contacto que facilitó la información para esta aplicación también se dio en Zúrich en la exposición *Cantos Cuentos Colombianos*.

Pasado el primer año, en *lugar a dudas* se decidió hacer un proyecto editorial la revista *Errata* que es una publicación sobre el espacio; para poder llevar a cabo esta idea se recurrió a Ernesto Fernández un empresario de la industria gráfica reconocido por su apoyo en especie a diversos proyectos culturales. Esta relación contribuyó en el tiempo para dar continuidad a la iniciativa de las publicaciones, posteriormente se vio la necesidad de ofrecerle al público una herramienta de información de las actividades que se adelantaban en el espacio. Aunque se pensó inicialmente en el formato de una revista, se consideró que era mejor la producción constante de publicaciones mediante las cuales, hasta la actualidad se siguen documentando y reseñando las programaciones del cine y de las exhibiciones.

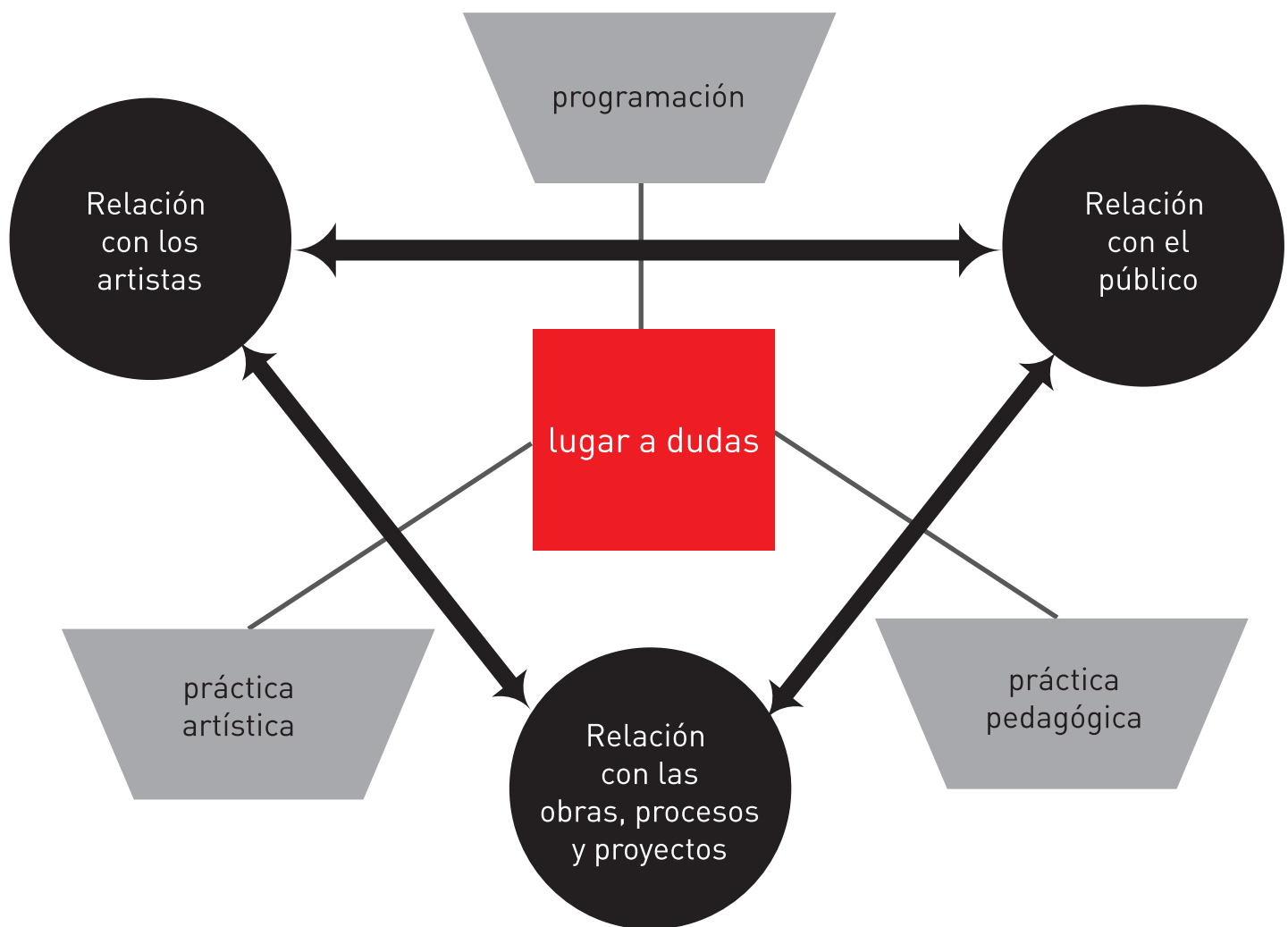
En 2006 Alessio Antonioli, Director de Gasworks y Triangle Network, en la visita que realizó a la ciudad con motivo del Festival de Performance de Cali, conoció el espacio y propuso el modelo de trabajo en red con programas de residencias de espacios

suramericanos. De ahí en adelante ese modelo ha estado presente en el panorama de las actividades que *lugar a dudas* se plantea. De hecho ese modelo ha sido impulsado en la construcción de otras relaciones de colaboración en red con otros espacios y diferentes organizaciones nacional e internacionalmente. A través de *Triangle Network*, *lugar a dudas* colabora con el programa *Knowledge and Skills Sharing Residency* apoyado por *Arts Collaboratory*, también como miembro de *Residencias en Red Iberoamérica*. Proyecto organizado con el apoyo de *AECID* (Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo) y la *Red de Centros Culturales de España en Iberoamérica*. En cooperación con organizaciones nacionales como la *Fundación Gilberto Alzate Avendaño* mediante una convocatoria para artistas plásticos y visuales, para realizar una residencia entre septiembre y octubre de 2010. Y actualmente impulsando el proyecto local denominado *La Colaborativa* con la que se pretende desarrollar una plataforma precisamente de colaboración, inspirada en los modelos en los que se desenvuelve, para aunar esfuerzos y fortalecer los procesos que se adelantan en la ciudad.

Desde 2007 Hivos apoya los proyectos relacionados a la plataforma pedagógica y de documentación de *lugar a dudas* por medio del programa *Arts Collaboratory*.

La gestión de recursos en nuestro contexto ha sido un proceso de aprendizaje. Con una escena en la cual el arte contemporáneo no se considera parte importante de la oferta cultural, la conquista de público, pero también de patrocinadores que apoyen programas o proyectos relacionados, son procesos paralelos, que imponen retos, tareas de exploración continua en mecanismos que permitan propiciar acercamientos de reconocimiento al espacio y sus propuestas para poder establecer relaciones y convenios que hagan posible la construcción colectiva y progresiva de una plataforma local.

La vinculación del espacio al entorno generó, hacia el año 2007, todo tipo de análisis en relación a diversos temas, entre ellos la accesibilidad física al espacio. Debido a los lineamientos urbanísticos del barrio en el que se ubica la casa, en ese momento aún con un fuerte referente residencial, y los arquitectónicos predominantes en cada inmueble con antejardines encerrados mediante rejas como las que tenía *lugar a dudas*, marcaban una barrera entre el exterior y la propiedad privada, que fue evidente en la distancia, que aún dejando abiertas las rejas y las puertas no lograba ser superada por la mayoría de los transeúntes. En vista de esto se decidió quitar ese obstáculo simbólico replanteando el exterior y su relación con el adentro, recurriendo no sólo al cambio de la estructura y desplazamiento de las rejas sino la incorporación de mecanismos con los que se podían expandir los contenidos y extender el espacio hacia la calle y viceversa como por ejemplo los dispositivos de iluminación, el aviso de invitación



siga este lugar es para usted, unificación del acceso al antejardín y la casa con los mismos elementos constructivos de la calle, el uso de carteleras con la información de las actividades, la construcción de dispositivos para sentarse, quedarse y poder compartir eventos y al mismo tiempo observar el contenido de *la vitrina* un concepto de exhibición que se plantea a partir de varias circunstancias, en primer lugar, la necesidad de ampliar el centro de documentación en el interior de la casa¹. En segundo término la búsqueda de nuevas estrategias de diálogo e intercambio con públicos más amplios, en este caso con respecto a las transformaciones que a partir de mediados de 2000 se operarían en el Barrio Granada hoy convertido en un espacio gentrificado, con exclusivos centros de estética, diseño de modas, joyas, restaurantes y bares².

La cena mecenas fue uno de los eventos adelantados por *lugar a dudas* con el fin de dar a conocer el espacio, socializar la propuesta

1 Por la demanda del público y el subsecuente crecimiento de su contenido bibliográfico a una gran variedad de libros, revistas, publicaciones impresas y digitales, películas y videos, relacionados con el arte actual.

2 Recientemente y en relación a ese diálogo que sostiene la vitrina con respecto al contexto, se realizó la exhibición de la obra *Tres morros blancos o el mito del progreso* del artista Marcelo Cidade pertinente con el proyecto a gran escala para las obras de modernización en infraestructura que actualmente se adelantan en la ciudad y que en ese momento intervenían la calle en la que está ubicada la casa de *lugar a dudas*.

y buscar el apoyo de patrocinadores que se sintieran atraídos por los objetivos y proyectos del lugar. En la dinámica planteada para el evento se previó la rifa, entre los asistentes, de una obra de Oscar Muñoz. El ganador fue Mario Scarpetta un empresario de la ciudad perteneciente a una familia reconocida localmente por su trabajo activo en obras sociales. Así empezó una relación en la que la familia se vinculó como apoyante del espacio de exhibición de *la vitrina*, y que con el tiempo continuaría cuando Mario Scarpetta, a título personal, decidió continuar con el patrocinio del proyecto convirtiéndose en un mecenas entusiasta que hoy contribuye al funcionamiento del espacio. Sus aportes fueron evolucionando conforme a un creciente compromiso hasta explorar mecanismos de participación más activos como la reciente creación de una fundación que, asesorada por *lugar a dudas* hará posible la conformación de una colección pública que contribuirá a documentar el movimiento de la escena artística; durante estos años, cabe anotar que en la ciudad, desde instancias



oficiales, no existen políticas que trabajen en torno a la necesidad de generar investigaciones o colecciones que den cuenta de la producción artística de los últimos años, a pesar de la importancia comprobada que este contexto representa para el arte nacional.

La sostenibilidad está íntimamente ligada a la noción de gestión como herramienta para el desarrollo y cualificación del medio; por lo tanto, la gestión de proyectos artísticos necesariamente debería apuntar a la continuidad de los procesos, pero también al sostenimiento y progreso de las estructuras que los hacen posibles.

Año a año el crecimiento del proyecto hizo necesario que el equipo se fuera ampliando, hoy en día el funcionamiento del espacio se da gracias a la labor de catorce personas y algunos voluntarios que se hacen cargo por áreas, mediante la coordinación de programas específicos. Este equipo, que se ha ido transformando, opera en un colectivo que está en constante retroalimentación. Mediante reuniones semanales se toman decisiones conjuntas, se planean las programaciones, se revisa el desarrollo de los diversos proyectos en un ambiente que deja campo abierto a los cuestionamientos, los análisis, y las propuestas.

Con el tiempo, *lugar a dudas* ha logrado consolidar su proyecto. Actualmente sus acciones están encaminadas por un lado, a promover políticas y planes de acción que mediante el trabajo colaborativo entre instituciones y grupos culturales de la ciudad promuevan la práctica artística contemporánea, y por otro a mantener desde sus proyectos con la programación de diversas actividades y eventos, activo el diálogo entre el público y la escena local con respecto al entorno³.

Un primer inversionista por el que se debería apostar es el público, en sí, no debería ser difícil si tenemos en cuenta que actualmente nos movemos en un mundo dominado por la imagen y el intercambio, tópicos fundamentales del arte.

³ www.lugaradudas.org



MESA 4: ESTRATEGIAS PARA SALIR DE LA PRECARIEDAD LABORAL

REDES CULTURALES, COLABORACIONES Y BUENAS PRÁCTICAS EN LAS ARTES VISUALES.







ARTISTAS RADICALES Y VENDIDOS (se venden camisetas usadas un chance estropeadas)

Tranvía Cero *

Desde el primer momento que se cruza por la cabeza la idea de vivir del “arte” se cae en una red compleja de tensiones y dilemas. Hablar de economía en relación con el arte y pensar hacer plata del mismo ha sido, desde ciertas visiones, un sacrilegio que choca con posturas radicales y relacionadas a la idea de prostituirse y prostituir una práctica tan sacralizada. Entonces la pregunta siempre ha sido ¿cómo vamos a vivir?

Las respuestas han sido de lo más variadas: puede ser esperando el salón y el premio, montando un taller e intentar sostenerlo y no con la producción artística, privilegio de pocos, sino con diversas actividades que nada tienen que ver con el arte. Al paso del tiempo nos preguntamos ¿qué clase de artistas somos? De tiempo completo, de fin de semana o de los momentos esporádicos que nos provee nuestras múltiples ocupaciones.

Los que hoy conformamos Tranvía Cero salimos con muchos vacíos e incertidumbres de la universidad, todas palpables al momento de tratar de almorzar decentemente. Entonces, el buscarse la vida resultaba una actividad más creativa que la misma realización de un cuadro o una escultura, de ahí que a muchos de nosotros nos ha tocado hacer actividades de lo más variadas, y es que la lista es larga: hacer velas, manillas, trabajar en bares, vender drogas, dar clases en colegios o escuelas, hacer diplomados y maestrías para tratar insertarse en el sector público y engrosar las filas de la burocracia (espacio cuestionado y que no estaba dentro de los objetivos que se manejaban en “aquellas” épocas de ilusiones rotas de ser un gran artista, pero, que sin embargo, para los que no llegaron a esa panacea o se perdieron en el esfuerzo, el sector público es una buena opción ya que siempre estará la posibilidad de ser Ministro/a de Cultura).

Por ahí, otros panas con los que se compartió aula están dedicados a la restauración, marquetería, diseño gráfico, montando y quebrando sus propios bares, pocos en el negocio de salchipapas, otros en la docencia y dando talleres a niños, jóvenes y señoras, algunos cabildeando en las instituciones para sacar contratos, y otrito/as casados con extranjeras/os y/o viviendo en algún país nórdico, pero sobre todo muchos desaparecidos, en especial los premiados, y los que siempre se consideraron artistas, y al final de toda esta extensa lista nosotros intentando financiar proyectos. Estas y más actividades se convierten en formas de solucionar las necesidades básicas de subsistencia con la convicción firme de algún día regresar a las lides del arte.

Luego de estos “tropiezos” uno llega a entender que las formas de asumir esta carrera hoy

en día debe ser distinta planteando una visión integral de esta práctica y no aisladamente. Por eso el espacio de la cooperación, la gestión cultural conjunta y corresponsable ha sido una salida conflictiva y llena de tensiones y que nos ha dado réditos simbólicos más que económicos. Pensar en conjunto, plantear ideas o proyectos que conjuguen las diversas opiniones, posiciones, visiones del arte y rebasen lo individual ha sido complicado, pues esta gestión implica una inversión de trabajo, servicios, tiempo y pensamiento, y más cuando la institucionalidad no reconoce que tras un montaje en cualquiera de las áreas de la cultura y artes hay un nivel de producción y gasto. A esto se suma el concepto que tenían y tienen del artista como seres extraños y ajenos al sistema sin la necesidad de pagar la renta, los servicios, estudios, los hijos, la papa, es decir, hay una abstracción de la vida del artista.

Teniendo en cuenta esta realidad, la propuesta de trabajo que hemos mantenido ha estado enfocada en establecer alianzas y cooperaciones con otras formas y organizaciones como una forma de agilizar la gestión. Así, desde el 2000 empezamos a conectarnos con otras experiencias como por ejemplo: *El Espacio Centro de Arte* de Rodrigo Viera en donde se procuraba el trabajo colectivo y desde donde salió el proyecto: *Trasmigración*, *Señal UNO*, experiencias en donde teníamos que invertir nuestros propios fondos para lograr que las propuestas lleguen a construirse.

En el proceso del Sur conocimos experiencias como la de la Red Cultural del Sur (RCS) y sus organizaciones adjuntas, y otras como Experimentos Culturales que aportó mucho en la difusión de los primeros al zur-ich vía web; Oído Salvaje apoyando en la elaboración de las cuñas radiales; *La Corporación* en el montaje y la estructura de la Exposición denominada *El Camel*

* Pablo Almeida, Pablo Ayala, Silvia Vimos, Karina Cortéz, Samuel Tituaña



una de las más grandes que se realizó en el Sur. Por otro lado, la Revista Abrelatas que aportó con entrevistas y difusión. Desde una perspectiva económica todos estos enlaces y colaboraciones permitieron “abaratarse” costos, pero más allá de eso funcionó como una estrategia de trabajo y gestión convencidos que desde el arte es posible aportar a las transformaciones de la ciudad y la sociedad.

Es necesario destacar que la relación con la RCS fue un tanto distinta al ser un proceso que se viene desarrollando desde 1994 y que busca juntarse, reconocerse y conocer las actividades que realiza cada organización en sus barrios o sectores, crear planes y proyectos que respondan a la realidad del sector y en algo intentar cubrir los vacíos generados por las instituciones culturales (no estamos diciendo que todo lo que ha hecho la institucionalidad del país es mala, sólo que no ha tenido un diálogo abierto con los actores comunitarios ni procesos participativos), posicionar demandas políticas, sociales, culturales y del arte, facilitar la gestión de las organizaciones para los distintos eventos y proyectos ante el sector público y las instituciones culturales y en los mismos barrios.

Es por ello que las conexiones con las diversas organizaciones que la conforman fueron también distintas y vistas desde otra perspectiva que no fueran las económicas propiamente pero que, sin embargo, nos han aportado conocimientos de gran valor, pues desde su experiencia de trabajo en barrios, enlaces con dirigencias barriales, grupos organizados, familias e individuos, facilitaron la gestión de espacios públicos y comunales así como en las instituciones desde una visión política del campo cultural y es que la construcción colectiva no es fácil ya que los espacios comunitarios son siempre lugares de negociación y tensión constante.

Con todas estas herramientas que nos facilitaron el accionar logramos plantear un proyecto que responda a esa línea de trabajo comunitario que procure no sólo enfatizar en el espectáculo como objetivo único y primordial, sino el de agenciar con el arte procesos de movilización y organización (al zur-ich).

El facilitar la gestión no implica solamente la consecución de fondos económicos, sino el agilitar el acercamiento a los distintos estamentos públicos o privados, es entonces un respaldo político y de representación el que brinda la RCS. Esta experiencia es concebida también como un espacio aleatorio que se une de acorde a las necesidades de las organizaciones, los momentos políticos del contexto de la ciudad y el país.

Cabe recalcar que la RCS facilitó un espacio de encuentro entre las distintas organizaciones del sector porque muchas de éstas se crearon independientemente a partir de la década de los años

ochenta desde la autogestión y desde varios núcleos como el familiar, juvenil, de las organizaciones eclesiales de base, políticas, muchas de éstas invirtiendo de su propio bolsillo para mantener la vigencia; y es sólo a finales de los años noventa e inicio del 2000, y luego de las presiones generadas por el conjunto de la RCS que se da apertura a la inversión pública en los procesos de las organizaciones adjuntas siendo uno de los primeros el Gobierno de la Provincia de Pichincha.

En el 2002, luego de la crisis bancaria, inicia el trabajo de Tranvía Cero con el interés de juntar gente, ideas, experiencias y proponer un tipo de arte que active el espacio público conjuntamente con la comunidad. En articulación con el Festival del Sur que buscaba cubrir las distintas áreas de las artes destina un presupuesto de 300 dólares para montar la primera plataforma de exhibición en la Iglesia de la Magdalena. Con ese rubro cubrimos gastos de transporte de las obras, alimentación, algo de pintura y las canelas. Esta exhibición fue la entrada al campo de la gestión y del hacer, de compartir y conjugar el espacio de la creación artística con la gestión y producción, más que de eventos, de iniciativas que procuraran formas de relaciones distintas del arte con la comunidad y viceversa. Al siguiente año, negada la infraestructura de la iglesia salimos al espacio público teniendo en cuenta la experiencia de trabajo en comunidad que desarrolla el Festival del Sur, (FS) y las distintas organizaciones de la RCS.

El FS de su presupuesto destina 500 dólares para organizar la primera edición de *al zur-ich* 2003 con el fin de implementar un espacio para las artes visuales aportando no sólo fortalecer la imagen del FS como un espacio incluyente, sino estableciendo nexos con otras disciplinas a más de fortalecer la imagen de la experiencia organizativa de la RCS. De ahí en adelante son las plataformas comunitarias de base, en su mayoría auto gestionadas, las que creyeron en nuestra propuesta y dan su aval compartiendo la información del sector y de las organizaciones para un mejor posicionamiento.

Con el presupuesto destinado por el FS en el 2003, la primera política acordada fue el pago mínimo o simbólico para los artistas, pues no queríamos caer en los mismos males de diversos sectores que piensan, aún ahora, que el reconocimiento a los artistas debe remitirse a un sánduche con cola y si hay suerte para los buses. El pago mínimo o simbólico llegó ese año a la cuantiosa suma de 80 dólares, obviamente hubieron los consabidos descuentos para quienes no cumplieron con lo acordado en los papeles. En el 2004 empezó el drama y vía crucis de Tranvía con la gestión para conseguir fondos propios pues esto le evitaría al FS un gasto extra.

Con una serie de diferencias y críticas al proceso inicia el recorrido por el sector público, sin ningún tipo de experiencia



HABLAR DE ECONOMÍA EN RELACIÓN CON EL ARTE Y PENSAR HACER PLATA DEL MISMO HA SIDO, DESDE CIERTAS VISIONES, UN SACRILEGIO QUE CHOCA CON POSTURAS RADICALES Y RELACIONADAS A LA IDEA DE PROSTITUIRSE Y PROSTITUIR UNA PRÁCTICA TAN SACRALIZADA.

pero con el apoyo de Nelson Ullauri y los / las panas del FS (quienes ya habían pisado esos terrenos) llegamos al hoy extinto Quito Cultura a pedir un primer auspicio; todos llenos de susto y sin saber qué nos dirían, nos acercamos para ver qué nos decían; sin embargo las caras de sorpresa de los encargados cuando presentamos el proyecto “al zur-ich”, pues no tenían idea de qué se trataba el *arte urbano y trabajo en comunidad*. Pero con un poco de plastilina y creatividad logramos hacernos entender, lo que motivó a que por primera vez se nos dé un auspicio con el cual trabajar. De ahí en adelante, las cosas no han sido fáciles pero han ido fluyendo de mejor manera, luego de Quito Cultura siguió el turno de tocar las puertas del Gobierno de la provincia de Pichincha, que son los que mayor apertura han tenido para fortalecer, sobre todo al proceso de la RCS como una instancia política, de organización social, crítica y resistencia; aunque estos años hemos ido perdiendo paulatinamente su apoyo, entre otras cosas por los criterios y recientes políticas con los que ha manejado la Dirección de Cultura.

En el año 2005, acudimos a la Dirección de Cultura del Banco Central del Ecuador (BC), que dio acogida total el primer año y en la que sentimos la apertura y visión de varios funcionarios. Luego de un tiempo, cuando vinieron otros empleados, se frenó todo porque querían absorber este proceso para que sea manejado por el BC en su totalidad, entonces cuando nos dijeron muy elegantemente y entre líneas: “tienen que someterse a nuestra políticas y dejar que desde el interior del BC manejemos el proyecto”, nuestra respuesta fue “no hay chance, gracias” y eso lo hemos dicho siempre en todas las instituciones, “si ustedes nos quieren imponer sus políticas y criterios nos abrimos”. Y mencionamos esto porque en este proceso siempre hablamos de autonomía e independencia, conceptos que algunos tergiversan al cuestionar los auspicios institucionales que recibimos diciendo que le estamos haciendo el juego al poder, sin embargo esa autonomía siempre ha estado presente ya que tenemos total libertad en criterios, conceptos, decisiones y opiniones.

Luego viene el Ministerio de Cultura y ese es otro cuento.

De este vínculo con el FS que duró hasta el 2004 nos queda resaltar cómo articularon la consecución de recursos económicos por dos

vertientes: una institucional y otra netamente comunitaria con los pequeños y medianos negocios del sector de La Magdalena, lo que significaba hacer partícipes y corresponsables a los vecinos y hacer una cogestión para el bien común del sector. Entonces, el nombre de tiendas y vecinos aparecía en la publicidad oficial del Festival y en los anuncios que se hacían en micrófono abierto. Este nivel de intercambio, trueque y corresponsabilidad también se dio con las organizaciones de la RCS quienes recibían a los artistas nacionales o extranjeros, preparaban la programación e incentivaban a la participación de los distintos grupos artísticos barriales. Claro, todos diríamos que ésta era y es la forma adecuada, y que se plantea como un espacio de resistencia frente a los distintos poderes; sin embargo mantenerlo es complicado, hacerlo y ponerlo en práctica es lo duro y “frentear” ante la negativa de la gente muchas veces es más difícil aún. Y es que hay que tener presente que en muchas ocasiones el aporte de la comunidad no puede ser cuantificado si consideramos el tiempo que destinan para una o varias reuniones, los servicios que consumen dependiendo del lugar en el que se encuentren, casas comunales, liga barrial, iglesia, un vaso de agua, el préstamo de una escalera, el uso del auto del vecino, la electricidad, el teléfono, el tiempo para organizar y planificar, los grupos que aportan con presentaciones, la gestión para el uso de los espacios etcétera, tendríamos, entonces, un monto considerable de inversión comunitaria y ese espacio de corresponsabilidad del que hablamos.

La otra herramienta que el FS tenía era la de vender las funciones de teatro a universidades, salas de teatro, escuelas, colegios, en provincias y por último funciones con el aporte voluntario de la gente para que los gastos y pagos no convulsionen el presupuesto. Y aún así las deudas nos perseguían todo el año... porque los trámites burocráticos son lentos y eso afecta al artista gestor, a su buen nombre, a su credibilidad, a la calidad del evento o proyecto. En el FS también vimos cómo el apoyo y los bienes familiares muchas veces fueron y son básicos, y es que la idea no era la de involucrar en este cuento a las familias, sin embargo esto se da desde la firma de las pólizas de garantía hasta los préstamos de dinero para que el proyecto no se caiga por los retrasos institucionales, es así que ellos son parte de y están ahí para acolitar en los momentos más complicados. Y es que aunque no hemos querido caer en las garras de las deudas



nos ha tocado porque cuando quisimos hacer préstamos en las instituciones bancarias nos dijeron que no somos sujetos de crédito “no tienen rol de pagos, empleos estables, casa, auto, ni perro” en pocas palabras “no somos productivos” y además a qué banco se le ocurre prestar plata a proyectos culturales. Por eso nos ha tocado hacer préstamos a los familiares y a veces acudir a los chulqueros, y es que a ese extremo llega la Gestión Cultural Comunitaria porque la institucionalidad y el Estado no entiende que la mayoría de artistas gestores no tenemos plata ya que no somos una industria.

Esta es una realidad que se da para quienes no tenemos todas las facilidades, o no tenemos amigos, conocidos, familiares en las instituciones públicas; esto pasa a los que no tienen títulos académicos del extranjero o simplemente no han pasado por la universidad, y es que en la gestión cultural de base hay muchos compañeros que no lo han hecho por múltiples razones y para ellos es más complicado todavía. Entonces podemos señalar que había, por un lado, más credibilidad en aquellos proyectos promovidos por gente con estudios, mientras que por otro, una negativa y desconfianza en sus capacidades para aquellos gestores de base que no tienen los suficientes estudios como para proponer algo.

Es por esta razón que a muchos barrios llegaban desconocidos o la misma institución a culturizar desconociendo los procesos locales de cada barrio y sus diferentes actores. La no pertenencia a las familias que dominan el ámbito cultural o vinculado a los movimientos políticos de turno era otro de los males que afectaban a los gestores comunitarios. Por eso cuando escuchamos: “es que ustedes ya se vendieron”...“o le están haciendo juego al poder y les están usando para reproducir el sistema capitalista para tenernos dominados”...o “les gusta estar mamando de la teta del Estado”...da pena oírles.....porque muchos años de este proceso, ni el Estado ni el sistema han aportado adecuadamente y lo hemos hecho por pura convicción y sin recibir un sueldo. El tema de la autogestión como la hemos visto no es suficiente y no lo ha sido, siempre se ha necesitado de otros actores y cuando esto no ha pasado han desaparecido muchos procesos.

Por todas estas razones nuestra política siempre ha sido la de mantener un trato respetuoso con todos los involucrados en el proyecto, políticas que se ven reflejadas en el pago a los proyectos (nacionales o internacionales equitativamente) que sabemos no es el óptimo, pero procuramos ser un medio adecuado para que ese dinero público se redistribuya de la mejor manera y no como muchas experiencias de gestión en las que los organizadores se pagan primero ellos y lo que sobra es para gastos del proyecto. Creemos sobre todo en que debe haber una actitud de respeto de todos los implicados en el uso de esos fondos porque esos fondos bien utilizados generan: empleos eventuales para los mismos

artistas, dinamizan económicamente el sector cultural, el lugar y la comunidad, además de generar una circulación del capital económico proveniente de la cultura y las artes.

En este punto es importante también mencionar que no ha existido un seguimiento adecuado de parte de las instituciones que destinan fondos a las organizaciones o artistas que las reciben, no hay un estudio del impacto que estos generan y sobre todo del manejo, para que no pase lo que pasa en varias ocasiones y con diversos actores.

Este proceso no ha sido pan comido, en nuestros primeros años nos reunimos en cafeterías del Centro, en las papas de Sese o cualquier cantina o casa de algún pana. La carencia de sueldo de los primeros cinco años, o la inexistencia de equipos que nos faciliten todo el trabajo fueron algunos de los inconvenientes que tuvimos que afrontar en este proceso. Y es que no es sólo el hecho de recibir un presupuesto y ya, sino que éste debe ser redistribuido, utilizado adecuadamente y con responsabilidad y con cierta maña sana ante la institución, maña que nos ha permitido generar un ahorro y colchón presupuestario para poder tener un sueldo sin acceso a seguridad social y a otros beneficios pero que, sin embargo, es un poquito más digno que el sueldo básico.

Desde hace cuatro años atrás nuestra realidad cambió un poco, la gestión se nos ha facilitado un chance; y es que ahora recién podemos disfrutar de ciertos frutos que nos dieron esos primeros años de trabajar por la camiseta. De ahí en adelante grupos y personas se han visto beneficiados de un trabajo que ha abierto escenarios muy poco explorados en la escena local. En esta etapa el Colectivo piensa, entonces, en mejorar esos niveles de vida implementando un espacio para el ahorro voluntario, seguridad social y plan de liquidaciones. Pero también está latente un préstamo grande con el cual se podría montar un espacio “productivo” que no dependa de la inversión pública y sea autónomo y nos permita subsistir independientemente alejados de esas críticas de la izquierda añiñada que nos pide ser más radicales.



CREAR REDES: HAMBRE, LAB LATINO Y ESPACIO TRAPÉZIO

Javier Duero

Hacer de la necesidad virtud

Durante varios meses del año 2008, un grupo de artistas visuales residentes en Madrid realizan, de manera esporádica, encuentros en los que presentan a una reducida audiencia, ellos mismos, los resultados de su trabajo creativo e intelectual. Los encuentros constituyen un ejercicio pedagógico que se celebra en un contexto libre de toda presión exterior. El grupo es consciente desde el primer momento de las dificultades históricas que la comunidad artística madrileña ha tenido en cuanto al acceso a medios y recursos de producción y, sobre todo, a espacios físicos para trabajar. De manera espontánea les surge la necesidad de romper esa dinámica que atenaza a los artistas más jóvenes de una región que, paradójicamente, cuenta con un elevado PIB.

Numerosos sectores industriales madrileños se han visto beneficiados durante el pasado ciclo de crecimiento [1995-2007] por una combinación de políticas de expansión económica y demográfica y una fiscalidad favorecedera, todas ellas enmarcadas en una estrategia de carácter neoliberal. Dentro del ámbito cultural y más concretamente en el sector de las artes visuales, la inversión pública dedicada a formación, investigación y producción ha sido claramente insuficiente. A pesar de dedicarse cuantiosos recursos económicos a la promoción y difusión de la cultura, sobre todo mediante grandes proyectos expositivos y eventos, tanto la visibilidad de nuestros artistas y creadores como la influencia que Madrid debiera tener en el resto de países europeos y en los foros culturales internacionales no se corresponde con su importancia demográfica, económica e institucional.

Esta importante asimetría ha producido en la última década una evidente parálisis que ha supuesto un retraso en el desarrollo del tejido artístico madrileño creando una enorme brecha entre el sector independiente y la cultura institucional. Este contexto no ha permitido tampoco, la necesaria estructuralización y profesionalización de un sector, que a pesar de su importancia y determinante influencia en otros ámbitos, continúa desvertebrado, funciona a base de micro-economías y con unas estructuras de producción muy precarias.

También se ha producido una importante brecha entre los diferentes territorios del Estado. Desde los que no disponen apenas de estructuras artísticas profesionales y solventes, la mayoría de las CC.AA (Comunidades Autónomas), hasta casos como el de Cataluña, que despunta con el desarrollo de un modelo propio de producción cultural, cuya sostenibilidad está garantizada por el consenso creado en torno a dicho modelo a pesar de la vulnerabilidad presupuestaria que el nuevo ciclo económico impone.

En la ciudad de Madrid, el sector independiente o alternativo de dicho tejido está representado por un pequeñísimo número de asociaciones, la mayoría supervivientes del oscuro periodo que supuso el mandato [1991-2003] del anterior regidor de la ciudad. Durante años de bonanza económica, se ignoró de manera irresponsable esa realidad cultural alternativa, provocando la desaparición de decenas de agentes culturales y la mayor diáspora de artistas y creadores que se conoce desde el final de la transición democrática.

Sin embargo, el dinamismo de un conjunto de asociaciones y agentes independientes, las continuas reivindicaciones de las asociaciones profesionales del sector, especialmente por parte de las que representan a los artistas visuales, la incorporación de una nueva generación de responsables de centros y gestores culturales, las sucesivas trasposiciones de directivas comunitarias a nuestro ordenamiento jurídico y la creación de un manual de buenas prácticas, han configurado en apenas tres años una nueva realidad que ha estimulado el sector de la creación contemporánea.

Las tímidas medidas emprendidas entonces, corren serio peligro por la falta de alternativas audaces en un contexto de recesión económica. Todavía hoy, año 2012, no se ha interiorizado por parte de numerosos estamentos políticos la importancia que la producción cultural independiente tiene en el desarrollo de un país, de su valor añadido en otros sectores como la educación, la innovación, la dependencia, la integración social y el nuevo turismo urbano.

En su “Manifiesto por Madrid” el Observatorio Metropolitano realiza un despliegue de reflexiones que describen *ad nauseam* el modelo de ciudad que, desde el Gobierno regional y el ayuntamiento de la ciudad, se diseña de espaldas a la sociedad civil. Un manifiesto anterior, el de los agentes culturales independientes denuncia a herida abierta la situación del sector alternativo, provocando por la cercanía de



las elecciones municipales un cierre de filas institucional y una profunda división entre asociaciones firmantes y no firmantes del mismo.

Este es el contexto en el que el grupo de artistas visuales a los que se hace referencia al comienzo del texto, prosiguen sus reuniones y reflexionan durante meses una salida a una situación que les supera y que sus hermanos mayores consideran casi irreversible. Observan cómo se van generando algunas “ventanas democráticas”, es decir, aquellas convocatorias públicas y abiertas a la participación de todos sin restricciones, que las instituciones públicas ponen en marcha para garantizar una igualdad de oportunidades a los creadores. Se pueden destacar por su solidez y rigor las diferentes líneas de trabajo de Medialab-prado, los programas Abierto x Obras e Intermediae de Matadero Madrid y las ayudas a la creación y la movilidad internacional del ayuntamiento de la ciudad.

H.A.M.B.R.E es el resultado de todo esto y mucho más. La denominación no opera como acrónimo sino como metáfora de lo que sucede en el sector artístico actual, en casi todos los niveles. También en cómo lo llevan el común de los mortales madrileños. Según una encuesta institucional recogida por el Colectivo Conservas [13], en Barcelona - podría ser otro lugar, como por ejemplo Madrid -, sólo un 25% de las personas tiene un sueldo y/o renta igual o superior a 1 500 € mensuales. Esta cantidad de dinero corresponde al mínimo con el que se puede alcanzar la satisfacción de un cierto bienestar, según cánones comunes y de acuerdo con el actual coste de la vida. Sin comentarios. Cada lector que establezca las pertinentes consecuencias.

A mediados del año 2009 y superado el ensoñamiento de la “destrucción creativa del capitalismo”, es indiscutible que el sistema desregulador se ha mostrado ineficaz y que la reforma del mismo es inevitable. La apuesta de Obama a favor de unas reglas que ordenen el juego sin eliminar el dinamismo que por definición debe tener todo sistema de mercados parece ser la apuesta más razonable. Seguiremos jugando al poker, pero con reglas nuevas y esta vez la banca no podrá llevárselo todo, sólo una buena parte.

Luchemos entonces por esas cartas a base de riesgo y audacia. Como formula Slavoj Žižek, la verdadera batalla se libra dentro del sistema en el que todos somos “insiders”. El “outsider” como sujeto posicionado y elemento activo desde el exterior ha dejado de ser funcional. Los artistas de la plataforma H.A.M.B.R.E. lo tienen claro. No conforman un grupo “cutting-edge” por estatus, lo son por actitud y compromiso. Algunos tienen una trayectoria asentada y han recibido diferentes ayudas públicas para el desarrollo de sus proyectos, otros ya han resuelto con notable éxito sus primeros trabajos. Sin embargo, desafían una realidad en la que la cultura institucional es poco permeable a lo

que sucede en el tejido social. Renunciando al curador como filtro y a la institución como resorte de poder en un sistema clientelar, estimulan un debate entre todos aquellos que creemos en un nuevo esquema de relaciones, más democráticas y profesionales entre todos los agentes del sector cultural.

Los artistas visuales de Madrid reclaman espacios de experimentación donde poder ir al límite e investigar los márgenes de la creación; espacios gratuitos de difusión no relacionados con el mercado. Esto no es una utopía, ya existen lugares así en países considerados modelo como Suecia y Canadá. Index en Estocolmo y The Power Plant en Toronto operan como galerías alternativas financiadas con dinero público y gestionadas de manera privada. Estos espacios son potentes resortes de producción y difusión que desempeñan un papel básico al establecer un terreno de neutralidad entre los intereses comerciales de un mercado especulativo centrado en lo objetual y las redes clientelares que operan en torno a las instituciones públicas. La combinación de estos centros alternativos con la existencia de consejos independientes de las artes, garantiza la existencia de un sistema de producción dinámico, transparente y plenamente democrático.

Recientemente, el British Council celebró en Madrid la primera sesión de Líderes Culturales Internacionales en la que 26 profesionales de diferentes países y sectores pudieron trabajar en un taller intensivo de intercambio de conocimiento y experiencias. En su efímera relación con la ciudad, el denominador común de sus reflexiones se dirigió a intentar comprender el por qué de la existencia de ese “gap” entre la gran institución-museo y la pequeña galería de arte-espacio alternativo. Para profesionales venidos de Ámsterdam, Berlín o Montreal, era incomprensible un modelo de producción cultural que no establezca estructuras intermedias de mediación para salvar ese enorme “gap”. Garantizar ese “salmon jumping” es la responsabilidad actual de todos los agentes de la ciudad. El camino es ya irreversible. Aunque se trate de crear estructuras “low cost” para tiempos de crisis, la responsabilidad no se puede ya sustraer en aras de peregrinas escalas de prioridades.

Es en este contexto específico cuando el proyecto lab latino se concibe en el año 2010 a partir de la necesidad de confrontar la producción cultural ecuatoriana con la española, europea e internacional, para incentivar su productividad y visibilidad. De las sinergias creadas entre Arte Actual y FLACSO Ecuador nace con el propósito de construir redes colaborativas y plataformas que fomenten el intercambio cultural entre ambos países desde planteamientos innovadores, sostenibles y democráticos.

Se quieren potenciar las redes y vínculos con España, como puente de unión entre Latinoamérica y Europa. Hay una importante escena emergente de arte contemporáneo ecuatoriano, pero con una carencia de mecanismos que faciliten



EL DINAMISMO DE UN CONJUNTO DE ASOCIACIONES Y AGENTES INDEPENDIENTES, LAS CONTINUAS REINVINDICACIONES DE LAS ASOCIACIONES PROFESIONALES DEL SECTOR, LA INCORPORACIÓN DE UNA NUEVA GENERACIÓN DE RESPONSABLES DE CENTROS Y GESTORES CULTURALES, LAS SUCE-SIVAS TRASPOSICIONES DE DIRECTIVAS COMUNITARIAS A NUESTRO ORDENAMIENTO JURÍDICO Y LA CREACIÓN DE UN MANUAL DE BUENAS PRÁCTICAS, HAN CONFIGURADO EN APENAS TRES AÑOS UNA NUEVA REALIDAD QUE HA ESTIMULADO EL SECTOR DE LA CREACIÓN CONTEMPORÁNEA.

su difusión en los circuitos del arte. Tanto gobiernos como instituciones independientes de ambos países, han logrado una serie de acuerdos binacionales en ámbitos económicos, laborales y sanitarios; quedando aún pendiente el cultural. Hasta la fecha, enero de 2012, no existen acuerdos ni instituciones dedicadas a ello de manera prioritaria.

Para ello se crean estrategias de acción entre ambos países, centrando su actividad en dos nodos activos, Quito y Madrid. Desde estos se vertebran prácticas colaborativas que vinculen a otros núcleos (La Paz, Bolivia en el pasado 2011) de producción artística y cultural fuera de estas fronteras, locales y nacionales.

Partiendo de una metodología inspirada en la *minga*, palabra proveniente del quechua que hace mención a una antigua tradición de trabajo comunitario con fines de utilidad social, genera una plataforma permanente que facilita la resolución de futuros proyectos artísticos y culturales. Es esta una de las singularidades del proyecto lab latino, que se centra en un método de producción artística que se nutre de herramientas incursivas y de investigación desde múltiples disciplinas; compartiendo un mismo espacio de exploración donde las fronteras interdisciplinarias se cruzan con los discursos y reflexiones para la elaboración de nuevas estrategias de producción. Para ello se invita a toda la comunidad artística y universitaria a participar en los laboratorios.

Los profesionales participantes en los laboratorios exponen, desde sus diferentes contextos, los espacios independientes de la cultura que representan. Muestran un abanico de espacios, plataformas y prácticas culturales específicas. Señalan las diferentes formas de producción y las líneas de investigación de estos centros de producción artística. Y analizan las formas de “hacer cultura” desde los particulares marcos políticos, económicos y sociales de los lugares propuestos.

Colaboradores relevantes del proyecto han sido Alexis Callado, Amelie Aranguren, Daniel Villegas, Dermis León, Eva Mendoza, Eva Quintas, Fernanda Curi, Flavia Introzzi, Pablo España, Paulina León, Rie Okada, Sol Henaro, Tony Evanko, Rodrigo Quijano y Suwon Lee.

2011 año “pico” de la recesión. El término “almendra central” es como se conoce en Madrid al cogollo principal de la ciudad. El extraradio lo constituye una enorme extensión metropolitana que opera como laberinto popular, cantera laboral y área de servicios para la gran ciudad-escenario. Geográficamente hablando, se repite el típico axioma de sur pobre y norte rico con las tensiones sociales y demográficas que, tradicionalmente, ello supone.

Este esquema territorial condiciona los modos de producción cultural y centrifuga las relaciones entre los agentes del sector. Es este un sistema esquizofrénico en el que la hiper-concentración



de tejido cultural en la zona centro de la ciudad, ha impedido una expansión de prácticas culturales alternativas y la creación de otros focos o centros en otras zonas de la Comunidad de Madrid. Sin embargo, la cultura del trabajo en red y las prácticas colaborativas han llegado, por fin, a Madrid donde instituciones municipales y autonómicas de reciente creación como Medialab-Prado o el Centro de Arte Dos de Mayo, lideran esta nueva filosofía democrática e integradora del territorio. El nuevo equipo director del departamento de actividades públicas del MNCARS, apunala este planteamiento en versión estatal.

En el nuevo mapa que se está configurando en Madrid, la tensión centrífugadora centro periferia cede espacio a un planteamiento redistributivo de recursos, espacios expositivos, estudios para artistas y centros de pensamiento. Llevará años construir una malla sostenible de tejido, con micro-centros y espacios alternativos estables, que permita generar una relación más dinámica de la comunidad artística con sectores como la educación, la dependencia, y la integración social.

Es en este contexto donde nace espacio trapézio en el invierno del año 2011, un centro cultural multidisciplinar que promueve la difusión, investigación y producción del arte actual. Un proyecto que pretende servir de plataforma a artistas jóvenes y emergentes de cualquier disciplina o medio. También quiere apoyar la generación de nuevos discursos y dispositivos planteados por comisarios jóvenes y emergentes. Asimismo, acoge actividades culturales y sociales planteadas y revisadas desde una perspectiva creativa, con el fin de servir de nexo de unión entre el usuario y el creador en un espacio abierto, accesible y dinámico en sus propuestas.

La selección de proyectos artísticos y curatoriales la lleva a cabo una Comisión Técnica de especialistas, que valora los proyectos realizados por encargo y aquellos recibidos por el programa anual de convocatorias públicas, en las que la excelencia, el rigor y la innovación son los principales criterios de valoración en ambos casos.

El proyecto asume su posición de responsabilidad dentro del sector artístico de la ciudad de Madrid, proponiéndose como una plataforma para el trabajo profesional desde posiciones jóvenes, emergentes y con potencial de crecimiento, así como estableciendo un diálogo con agentes culturales de la ciudad, el Estado y agentes culturales internacionales que puedan favorecer el enriquecimiento del contexto artístico de Madrid.

La ubicación de espacio trapézio dentro del Mercado de San Antón situado en el barrio de Chueca, se convierte en un elemento definitorio, marcándose una identidad a la que no se renuncia y que sirve como punto de partida para investigar en la intersección entre cultura, economía, consumo, diálogo y gastronomía.

Como epílogo manifestar que en estos tiempos de enorme confusión es el momento de los artistas y que estos tienen mucho que decir. Es su turno. Ellos pueden ser los guías en pautas y formas de vida que ni imaginamos. Trabajando en silencio, sin apenas reconocimiento, les debemos un compromiso de responsabilidad compartida y un respeto olvidado por demasiada gente.



LA DISTRIBUCIÓN DE LA EXPERIENCIA Y LA ACCIÓN DE RESIDIR

Paulina Varas Alarcón

Quienes trabajan de forma creativa, estos precarios y precarias que crean y producen cultura son sujetos que pueden ser explotados fácilmente ya que soportan permanentemente tales condiciones de vida y trabajo porque creen en su propia libertad y autonomía, por sus fantasías de realizarse. En un contexto neoliberal son explotables hasta el extremo de que el Estado siempre los presenta como figuras modelo.

Isabell Lorey (2008: 74).

La situación de los trabajadores culturales en el sistema global capitalista ha generado una serie de reflexiones que buscan alternativas económico-sociales sobre las condiciones de vida que creamos. Desde hace un tiempo que se ha colaborado en sistemas solidarios, afectivos y colaborativos que apuntan e involucran un accionar que se cuestiona sobre las condiciones en que se precariza el trabajo desde las instituciones, y también sobre el peligro de precarizarnos nosotros mismos en un sistema de trabajo que permite líneas de fuga intermitentes.

Al preguntarnos sobre las relaciones del arte, la economía y el trabajo es que se enmarca la consigna sobre la adversidad que el artista brasileño Hélio Oiticica escribió en 1967 en el contexto de la exposición “Nueva objetividad” “En el Brasil de hoy (de modo similar a Dada) para asumir una posición cultural activa que cuente, uno debe ser contra, visceralmente contra, todo lo que puede ser, en suma, conformidad política, ética, cultural y social. ¡De adversidad vivimos!” en esta última frase, Oiticica plantea entre otras cosas, que de la fragilidad económica extrema en la que se vivía en América Latina surgieron las obras que se producían en ese momento, y que afectaban en el mejor de los casos una manera de acercarse a la modernidad, descentrada, solidaria y emancipadora, de países que desarrollaban sus economías aún con esperanza de nuevos modelos de desarrollo al margen del imperialismo norteamericano. Ahora, la pregunta es sobre la actualización de esta consigna en el capitalismo global en términos de los trabajadores culturales ¿Cuál es esa adversidad que afrontamos en los modos de producción artísticos contemporáneos? ¿Cómo entramos a la precariedad? ¿Qué tácticas elaboramos colectivamente? ¿En qué pasado residen las redes y cómo se actualizan en el presente? ¿Cómo nos articulamos y colaboramos desde el disenso y el conflicto interno de nuestras diferencias? Finalmente ¿cómo politizar nuestras prácticas y enfrentar las dinámicas con las que estamos en desacuerdo?

Las respuestas posibles a ese escenario vienen de la experiencia de trabajo desarrollado desde el lugar que nos acoge. Desde esta premisa es que el trabajo desarrollado desde la plataforma CRAC en Valparaíso, Chile ha dibujado posibilidades para referirnos a las

condiciones de vida en base a la socialización de conocimientos inscritos en la práctica y el pensamiento de arte contemporáneo. Una manera de plantear la efectividad de nuestro proyecto ha sido trabajar desde las afecciones y la distribución de la experiencia es decir, que en la medida que podemos incitar a nuevas relaciones sociales desde las acciones artísticas, es que nos afectamos colectivamente y compartimos, intercambiamos y tranzamos nuestras formas de trabajo en una plataforma colaborativa, basada en principio desde la economía solidaria. Los interlocutores no son ya solamente los actores culturales involucrados en este escenario, sino que ciudadanías críticas, organizaciones sociales, redes de apoyo basal, observatorios ciudadanos, que activan formas de conocimiento local que en un viceversa produce pedagogías comunes, solidarias y emancipadoras.

CRAC Valparaíso es una plataforma colaborativa sin fines de lucro, relativa a las diferentes producciones socio-artísticas sobre la ciudad de Valparaíso, Chile. Somos un centro de residencias para artistas e investigadores que realizamos diversos encuentros en formato de conversaciones, talleres y seminarios; desarrollando un modelo de difusión de contenidos vinculante en formato de archivo público y también editorial impreso y digital. Nuestra idea se inscribe bajo la práctica de la transdisciplinariedad del arte, la esfera pública, la ciudad y el territorio, que trabaja a modo de una red de conexiones y asociaciones sobre experiencias socio-urbanas. Nos interesa re-pensar que significa el arte público *en y desde* una ciudad latinoamericana en vínculo con la producción y activación de otras ciudades, fomentando la asociatividad en el contexto local, nacional e internacional, a partir de plataformas creativas independientes en diálogo con instituciones.

Hoy en día, y desde los sistemas de economía cultural como de plataformas entrelazadas se hace necesario re-pensar la producción artística a partir de modelos cooperativos, los cuales construyen instrumentos y



¿CÓMO ENTRAMOS A LA PRECARIEDAD?
¿QUÉ TÁCTICAS ELABORAMOS
COLECTIVAMENTE?
¿EN QUÉ PASADO RESIDEN LAS REDES Y
CÓMO SE ACTUALIZAN EN EL PRESENTE?
¿CÓMO NOS ARTICULAMOS Y COLABORAMOS
DESDE EL DISENSO Y EL CONFLICTO INTERNO
DE NUESTRAS DIFERENCIAS?
FINALMENTE
¿CÓMO POLITIZAR NUESTRAS PRÁCTICAS Y
ENFRENTAR LAS DINÁMICAS CON LAS QUE
ESTAMOS EN DESACUERDO?



herramientas de mediación sociocultural a partir de residencias artísticas, talleres, seminarios y difusión de modo que el material resultante genere un archivo público vivo como también productos editoriales.

La plataforma CRAC aporta a los modelos de desarrollo cultural, una serie de estrategias participativas —ejercicios de dibujo comunitario, Aula Permanente sobre la ciudad, entre otros— desde donde las ciudadanías colectivas nos retroalimentan para enseñarnos a apoyar las diversas formas de interpretar y convivir la ciudad contemporánea latinoamericana en una red orgánica de saberes colectivos. Cuando hablamos de pedagogía en relación a estas estrategias participativas, nos referimos ciertamente a memorias en desarrollo que exponen un tipo de espacio de aprendizaje colectivo, y que se conjura o plantea a partir de la configuración de una “caja de herramientas” de las acciones de obra o sus prácticas discursivas con ejercicios que desprenden metodologías sobre los bienes comunes. A su vez, estos ejercicios de aprendizaje colectivo permiten elaborar conceptos e imaginarios de forma local regenerando su sentido y significado socio espacial. Es importante para el desarrollo de este ejercicio, entender que las prácticas en el espacio *son* y *crean* sistemas de trabajo, hacen emerger una didáctica, y a su vez crean y gestionan una forma dialógica y colaborativa externa e interna desde la obra al sujeto, interlocutor o viceversa.

Desde este marco de pensamiento, podemos señalar que la pedagogía propondría una instancia de articulación de modos de trabajo, que configuraría también una serie de herramientas sobre diálogos colectivos (tanto de significados como de materiales), con la propuesta de hacer emerger dispositivos, discursos, estrategias, lógicas o desenlaces capaces de transformar contextos, reorientar lugares y proponer nuevas trayectorias en los contenidos culturales. Es así como, la pedagogía se inserta y contiene un entramado social y político. No sólo porque genera zonas y espacios de intercambio sino porque propone formas de trabajar, que permiten mediar y negociar con proyectos, instituciones y disciplinas.

En la construcción de estas estrategias dialógicas en relación a la pedagogía, las acciones de arte -discursivas y materiales- se presentan muchas veces a modo de catalizadoras. Es decir, diferentes prácticas o acciones que derivan en una interrelación conceptual o material con los contextos, lugares o sitios, que también permiten identificar y desarrollar un tipo de trabajo de intercambios más allá de la misma obra; fomentando un tipo de conocimiento, participación y experimentalidad.

Desde lo anterior, el interés de CRAC es poder contribuir al debate sobre las posibilidades que las ciudadanías colectivas, y las prácticas artísticas desarrollan para re-pensar y re-diseñar políticas comunes y participativas sobre el desarrollo sostenible

en la cultura, el espacio y la sociedad fomentando la autonomía y el conocimiento transversal de las diversas disciplinas contemporáneas.

Sabemos que hay diversas alternativas para administrar y gestionar los conocimientos autónomos sobre la base del intercambio de experiencias y afecciones comunes sobre la ciudad. Todas las organizaciones sociales y culturales comparten un interés esencial, la comprensión, la producción, y la alteración de las condiciones espaciales y culturales, de manera abierta y cotidiana. Esta condición transversal hace que la ciudad no sea una respuesta *ad-hoc*, sino que sea siempre informal y creativa, pues esto nos permite entender e identificar una realidad política y poética diversa con ideas y prospectivas que traspasen los límites, construyendo otros espacios locales.

De esta manera, entendemos que necesitamos de un constante y sistemático esfuerzo colectivo, pero sabemos que esta condición es preexistente en nuestra ciudad. Creemos que el arte y el pensamiento contemporáneo traduce e interpreta simbólicamente muchas de las situaciones sociales que derivan por la ciudad, y las captura en formatos diversos para hacerlas circular en la esfera pública como formas de acercarse a la realidad, memoria e historia de la ciudad, una acción de residir.

¿Cómo asumir la residencia como una manera de pensar? ¿Cómo transar con la historia del lugar y su memoria cultural impresa en todas partes? ¿Cómo dejar de ver esto y de paso transformar nuestro trabajo en una construcción de pensamiento que reflexione sobre una serie de problemáticas, que desde el arte contemporáneo se pueden anunciar, justamente deteniéndose sobre sí mismo?

Cada estadía temporal en un sitio requiere de herramientas de mediación y traducción. Acciones determinadas por las maneras de referirse al otro, decisiones de qué comer, señales para trasladarse de un lugar a otro, hasta cuándo dormir, hasta cuándo estar despierto. Se configura entonces aquella posibilidad de asumir desde y en el cuerpo la capacidad de autotraducirse, en aquel acontecimiento específico de tiempo y espacio que entendemos como “residencia”.

Esta acción de residir es una traducción del contexto porque al mismo tiempo que se mueve el cuerpo y el habla, se configura el deseo de uno mismo -y del otro- por interpretar aquellos modos y aquellas maneras que por momentos son diferentes.

Convocar al intercambio y al lenguaje y con ello accionar/activar al receptor del lugar donde se sitúa el “residente”, es una de las herramientas para que aquello -ajeno pero similar- pueda tener lugar en la experiencia. Al momento de la llegada al sitio donde la residencia tendrá lugar, comienza una exploración sobre las posibilidades que cada uno tiene para movilizarse hacia las



interpretaciones, traducciones y mediaciones que la hospitalidad de nuestros lenguajes posibilita.

En el caso de las residencias de arte e investigación, donde la temporalidad localizada hacia una experiencia creativa necesita de mediaciones, intercambios y conocimientos; éstas van conformando la experiencia y distribuyéndola para agenciarla en los sitios y comunidades donde los artistas o investigadores desean resituirla. Hay algún movimiento interno, que se resiste a la anulación y que permite que aquella experiencia de lugar temporal incite a otros a compartir.

Pero todo este proceso no se resume en el desplazamiento y la movilidad del individuo de un sitio a otro. Ya nos ha enseñado la política fronteriza internacional que el solo deseo de trasladarse, aunque sea por la buena voluntad y el buen deseo de “conocer” otro lugar, no bastan para ingresar a otro país, sino que muchas veces dependen de aparatos burocráticos más complejos y a veces incomprensibles para una acción de residir. La movilidad contemporánea global está determinada por una serie de accesos, posibilidades y políticas que día a día afectan a migrantes por todo el globo impactando aquella utopía transfronteriza de nuestros deseos de intercambio. Por esta razón, las residencias de arte e investigación, no deberían ser pensadas como situaciones excepcionales en este sentido, sino que entrelazadas en el contexto de los movimientos globales ser un punto de fricción para pensar las localidades, sus identidades y complejidades culturales desde los espacios y modelos de gestión independientes y flexibles. Es decir, nos referimos a un punto de partida -más que un punto de llegada- sobre condiciones del lugar que requieren de operaciones y procesos para involucrarse, que cada vez van ajustándose en sus cuotas y medidas, a los procesos creativos, espaciales, efectivos y afectivos.

La plataforma sostiene desde 2007 un modelo de gestión flexible y autónomo. Colabora con una serie de plataformas, colectivos, artistas e investigadores, fomentando las redes de cooperación descentrada. El enfoque de CRAC se refiere al cruce de los vínculos del arte y el pensamiento contemporáneo en relación con la ciudad, y desde las redes de colaboración. La pregunta que se instala es cómo lo disensual permite residir y conformar una esfera pública crítica, donde los procesos creativos, afectivos y sus espacios efectivos son posibles de construir.

Sin duda, uno de los elementos más importantes que permiten la presencia de esta espacialidad efectiva, programática y autónoma en el contexto latinoamericano, se relacionan con las distintas cualidades que la noción de autogestión adquiere en cada lugar, y cómo esta determinación se erige tanto como tácticas de resistencia y estrategias de conveniencia de acción sobre las metodologías de trabajo y experimentación, donde se toma una posición frente a un lugar, y lo constituye, desde la misma

experiencia de trabajo. Esta forma de poner en marcha estos mecanismos y estrategias complejas que persiguen modificar el carácter local de lugar, experiencia, y autogestión, ponen en común los modos de hacer de espacios de producción, es decir, cómo “el sujeto no produce voluntariamente un objeto para un público, sino que es parte y se constituye en esa praxis (...) No se trata, pues, de un arte participativo, sino de un arte de participación: una práctica de este tipo no pretende hacer participar a otros, sino permitir a los participantes el involucrarse en una experiencia dada (...) tampoco hay, entonces, mensaje para un público sino, en todo caso, intensificación de procesos de identificación de conformación subjetiva” (DUPLUS, 2005: 103-104). Esta experiencia compartida de subjetividades en movimiento, que se manifiesta en las residencias de arte e investigación y su intercambio con el contexto local, proporciona una caja de herramientas programáticas y a la vez se compone de aspectos afectivos y autónomos.

Estas formas de operar “en red” se caracterizan por la colaboración constante, sobre todo en relación a difusión de proyectos específicos, donde la experiencia y su subjetividad se interrelaciona desde acciones educativas a través de los cuales se detectan colectivos o agrupaciones locales que inscriben trabajos a modo de programas participativos, que posibilitan el traslado de artistas de las diferentes ciudades hacia los espacios que tienen estos programas de residencia y de trabajos artísticos, apoyando en el mejor de los casos, la gestión económica que esto implica. Es así como surge un modelo, residencias_en_red [iberoamérica]: “es una plataforma iberoamericana de espacios de investigación, producción y exhibición de arte y cultura contemporánea, que están vinculados principalmente a través de sus programas de residencias. La red reúne diversos formatos de residencias y pone en valor esa diversidad. Está formada por proyectos privados y de iniciativas mixtas público-privadas con estructuras administrativas y legales diversas. La red se crea en 2008 a través de un deseo de integración latinoamericana y de un deseo afectivo de relación y trabajo conjunto entre sus miembros para, a través de ella, conseguir representatividad e interlocución a nivel micro y macro de la política cultural internacional”.

Algunos proyectos en relación a la distribución de la experiencia, conformación de afectividades y economía solidaria se han desarrollado en el contexto de esta red. Desde una serie de residencias e intercambios de arte e investigación en los distintos países que activan maneras de compartir conocimientos, gestiones, afectos y recursos. Algunos de los proyectos realizados desde la Red desde el 2008 son la “residencia editorial” donde se articularon “El Levante” de Rosario, Argentina y “Oficina 1” de Caracas, Venezuela, para la realización de la publicación “Entre” que sistematizara la información de una serie de intercambios que tuvieron lugar entre el 2008 y el 2009 desde la experiencia

GESTIÓN INSTANCIA DE CONTACTO Y GENERACIÓN DE RECURSOS PARA LA RED.

ENLAZA LOS SOCIOS DE LA ORGANIZACIÓN Y SUS PROYECTOS (COMUNES O DE INTERCAMBIO), CON AGENCIAS DE COOPERACIÓN, CON ÓRGANOS ESTATALES Y CON EL SECTOR PRIVADO.

SIEMBRA EN EL MUNDO LAS IDEAS QUE SURGEN DEL TRABAJO COLECTIVO.

EL NÚCLEO DE **COMUNICACION** TIENE LA LABOR DE GENERAR PRESENCIA Y VISIBILIDAD A LA RED. ÉL ESTÁ A CARGO DE LA IMAGEN Y TODA COMUNICACIÓN HACIA EL EXTERIOR A TRAVÉS DE LOS DIVERSOS MEDIOS DE PRENSA, WEB Y REDES SOCIALES. DE LA MISMA MANERA, SE OCUPA DE AGILIZAR LA COMUNICACIÓN INTERNA ENTRE SUS MIEMBROS.

PROYECTOS ES EL NÚCLEO RESPONSABLE DE GESTIONAR LA ELECCIÓN DE PROYECTOS PARA LA RED QUE TENGAN LA CAPACIDAD DE GENERAR CONTENIDOS PARA LA MISMA, DE GENERAR CONTEXTOS PROPICIOS PARA LA TRANSFERENCIA DE CONOCIMIENTO ENTRE LA RED, Y QUE TENGAN POTENCIAL DE INNOVACIÓN, EXPLORACIÓN Y EXPERIMENTACIÓN.



de residencia de la editora Miren Eraso que proponía la edición como herramienta de acción e interacción. En aquella publicación se mostraban resultados y reflexiones sobre algunos proyectos como la “Residencia Expandida” entre CRAC y Can Xalant de Barcelona a partir de una investigación sobre grandes proyectos culturales en las dos ciudades y el peligro de la especulación cultural; una residencia de Gestión entre “Lugar a Dudas” de Cali y “FAC” de Montevideo y otra entre “Lugar a dudas” y “Can Xalant” donde se intercambiaron conocimientos entre gestores para entender como se tejen las relaciones hacia dentro y fuera de cada espacio; una residencia de archivo entre CRAC y Casa13 de Córdoba donde se convocó a un artista para que investigara las posibilidades de visualización del archivo de Casa13 abriéndolo a la comunidad de la ciudad; y el proyecto “frontera compartida” realizado entre Ceroinspiración, Casa Tres Patios y Escuelab, donde se creó una comunidad temporal de trabajo y exploración territorial en la frontera peruana ecuatoriana que produjo una publicación y un video sobre la experiencia.

Muchos otros proyectos se han desarrollado en relación a estas diversas maneras de entrelazar la producción cultural con las posibilidades de gestión y producción que implican estrechar lazos de cooperación. Sin duda que un desafío actual de la Red para su funcionamiento es la proyección autónoma que pueda desarrollar y aportar con un modelo de desarrollo cultural que potencie la participación y autonomía de cada gestión y de cada proyecto. Por esta razón, en 2011 se convocó, gracias al apoyo económico de AECID, a una residencia en gestión y mediación, para que una persona ocupara el rol de mediación con los núcleos de trabajo que se definieron para el funcionamiento interno de esta red: Gestión, Proyectos y Comunicación. Junto a esto, se ha propuesto una sistematización de la información a partir de un proyecto que identifique y demuestre los modelos de gestión y producción de conocimiento de cada uno de los espacios, así como de las metodologías participativas que desarrollan, en el sentido que podrían ser la clave para pensar en nuevas formas de organización social y económica en las políticas culturales locales y regionales. Uno de los desafíos puede pensarse sobre la potencia de descentralizar los territorios desde un Sur que ya no es geopolítico sino que más bien epistemológico y que permitiría relacionar las derivas entre regiones a partir de trayectorias más complejas contorneadas a partir de deseos subjetivos y colectivos, determinadas por formas de transferencia que impactan sobre lo cotidiano en sus economías y, se refieren a lo político movilizándolo modificaciones y activaciones en los espacios locales.

Desde la reflexión presente en este texto, surge la pregunta hoy en día ¿Existe una geografía de lo colectivo en el mapa de las prácticas artísticas? Si ya se ha insistido en que los discursos globales dejan paso a una serie de minorías sin representación ni legitimación central -aunque la resistencia evoque opciones disímiles- ¿Dónde

está ese refugio en el cual podemos almacenar nuestros deseos desde lugaridades intraducibles, para confirmar que el deseo de articulación colectivo es posible? en concreto ¿Dónde nos traducimos colectivamente? Podríamos construir un momento y un relato donde la disidencia a las definiciones totalitarias y las actuaciones de lo común fueran reverberaciones de aquello que cada cierto tiempo se reactiva. Probablemente esto surge desde la serie de articulaciones, entrecruzamientos y conformación de redes de trabajo cooperativas, descentralizadas y autónomas, donde hoy en día podamos encontrar el deseo de autotraducirnos como una nueva potencia y energía emancipatoria sobre nuestras genealogías y memorias. Convocarnos y activar nuevas relaciones poéticas y políticas a partir de la creación de alternativas frente a una única realidad de las prácticas, vuelve a nombrar aquello que hoy conocemos como “espacios comunes” y deja posibilidades para seguir nombrándonos, en la medida que vamos tejiendo una trama que se enlaza con otros tejidos colectivos.

Bibliografía

DUPLUS (2005). *El pez, la bicicleta y la máquina de escribir. Un libro sobre el encuentro de espacios y grupos de arte independientes de América Latina y el Caribe*. Buenos Aires: Fundación PROA.

Lorey, Isabell (2008). “Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales”. En: *Transform, Producción cultural y prácticas instituyentes*, Madrid: Editorial Traficantes de sueños.



HERRAMIENTAS CONCEPTUALES DE REGULACIÓN Y PROFESIONALIZACIÓN DEL SECTOR: PROCESOS ASOCIATIVOS, BUENAS PRÁCTICAS Y CÓDIGO DEONTOLÓGICO

Federico Castro Morales

Las artes visuales y los procesos asociativos en España

En la España franquista centros independientes, colectivos de artistas y proyectos culturales desarrollaron fórmulas autogestionarias ante la práctica inexistencia de infraestructuras públicas. Florenci Guntín y Nekane Aramburu recuerdan el comienzo de las asociaciones de artistas a finales de los años sesenta, todavía bajo formas semiclandestinas de organización, a excepción de la Asociación Española de Críticos de Arte (1961). Fue entonces también cuando surgió la Asociación Sindical de Artistas Plásticos de Madrid¹.

En épocas más recientes la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales UAAV (1996), heredera de la antigua Confederación Sindical de Artistas Plásticos creada a comienzo de los años ochenta, ha promovido medidas de reforma del marco fiscal del artista y la obra de arte. También ha impulsado la reflexión sobre la posición profesional de los artistas en un contexto cultural democrático en el que el Arte ha conquistado una dimensión social y cultural, como bien público y derecho ciudadano². A través de VEGAP y la Fundación Arte y Derecho la UAAV ha contribuido a generar protocolos e instrumentos para profesionalizar las prácticas artísticas, abogando por la implantación de relaciones basadas en la remuneración económica, el respeto a los derechos de autor o la seguridad jurídica que conlleva la firma de contratos³.

Durante décadas el asociacionismo en las artes visuales fue detentado especialmente por artistas. La eclosión de centros de arte y museos de arte contemporáneo en España, el auge de las exposiciones temporales favorece el desarrollo del sector del arte y de la gestión cultural, propiciando el surgimiento de asociaciones profesionales que reúnen a otros agentes culturales. A raíz de la aprobación de la Ley Orgánica 1/2002, de 22 de marzo, reguladora del Derecho de Asociación, se constituyen el Consorcio de Galerías Españolas de Arte Contemporáneo (2003), el Instituto de Arte Contemporáneo (2004) el Consejo de

Críticos de Artes Visuales (2005), la Asociación de Directores de Arte Contemporáneo (2005) y, más recientemente, Mujeres en las Artes Visuales (2009), más especializadas.

Filosofía del IAC

El Instituto Siglo XXI de Arte Contemporáneo, o Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), nace en 2004, después de un largo proceso de maduración. Como plataforma interprofesional se diferencia de las demás asociaciones surgidas de las artes visuales por su carácter sectorial, guiándole una voluntad de transversalidad y deseo de aglutinar y cohesionar a diversos perfiles profesionales implicados en la marcha del arte contemporáneo.

El IAC ha sostenido desde sus inicios que las reivindicaciones de artistas, comisarios, mediadores, museos, centros... han de considerarse de manera integral, aunque en origen puedan surgir como demandas específicas de una de las especialidades desarrolladas dentro del sistema del arte español.

Además plantea la mejora y el desarrollo de nuestra red institucional para el arte, vela por la implantación de buenas prácticas e impulsa una nueva percepción social del arte actual. Esta orientación implica una dinámica de trabajo abierta en varias direcciones marcadas por un clima de diálogo y de análisis tanto entre sus miembros, como con los diversos nodos de la red del arte. De hecho el IAC colabora con instituciones públicas y privadas así como responsables técnicos y políticos de diversas

¹ Nekane Aramburu y otros: *Historia y situación actual de los colectivos de artistas y espacios independientes en el estado español (1980-2010)*. La otra historia (Bubok, 2010).

² El documento *Índice de cuestiones fiscales pendientes en el mundo del Arte* (1997) recoge once propuestas elaboradas por la UAAV y la Unión de Asociaciones de Galerías de Arte de España, surgida ese mismo año. vid Jorge Ribalta ed.: *Servicio Público* (UAAV, 1997).

³ Véase *Manual de Arte y Legislación* (UAAV, 2002) y *Manual de Buenas Prácticas Profesionales en las Artes Visuales* (UAAV, 2008).

Líneas PROGRAMÁTICAS DEL IAC

Implantación de buenas prácticas en museos y centros de arte.

Impulso a la promoción internacional del arte español.

Reflexión sobre la noción de patrimonio público contemporáneo.

Fomento del patrocinio y mejoras fiscales.

Elaboración de un completo estudio sobre la educación artística, desde la escolar a la universitaria, para señalar sus carencias y reconducir su sentido.

Logro de un acuerdo generalizado sobre las buenas prácticas en las relaciones a tres bandas entre artistas, galeristas y museos, centros o instituciones.

Regulación de la actividad de comisarios independientes y de críticos.

Apertura de un debate sobre la presencia del arte actual en los medios de comunicación.



administraciones, con el objetivo de influir en la implantación de políticas culturales favorables al desarrollo del arte actual y a la apreciación social de la creación artística contemporánea. Esta estrategia de comunicación y negociación dio su primer fruto en el logro del *Documento de Buenas Prácticas en Museos y Centros de Arte Contemporáneo*, en cuya redacción participaron todas las asociaciones y el propio Ministerio de Cultura.

Siete años después de su creación, el IAC es una asociación *independiente de cualquier instancia de poder* y con unos objetivos que, más allá de los intereses gremiales particulares de sus socios, persigue el beneficio del sistema en su conjunto. Esta independencia se ha logrado en primer lugar en el plano económico, ya que el IAC se financia exclusivamente con las cuotas de sus socios. También por su eficiente gestión económica. Ni los miembros de la junta directiva ni las personas que forman parte de los grupos de trabajo perciben remuneración alguna.

El 11 de noviembre de 2011 el IAC tenía 406 socios, de los cuales seis son *socios benefactores*. Predominan los artistas, galeristas, críticos y comisarios, aunque también cuenta con directores y conservadores de fundaciones, centros de arte y museos, docentes, críticos e historiadores del arte, coleccionistas, consultores y mediadores culturales y abogados especialistas en artes visuales.

La asamblea es la responsable de renovar la Junta Directiva. Han presidido el IAC Rosina Gómez Baeza, José Jiménez y Elena Vozmediano. Desde el 8 de octubre de 2011, Karin Ohlenschläger es su presidenta.

Líneas programáticas y grupos de trabajo

La actividad de análisis, reflexión y comunicación de las iniciativas se realiza a través de grupos de trabajo. En estos foros se procura integrar a socios de todas las especialidades y a otros profesionales que puntualmente colaboran en los proyectos del IAC.

Hasta ahora la actividad del IAC se ha estructurado en torno a las siguientes líneas de trabajo:

- Implantación de buenas prácticas en museos y centros de arte.
- Impulso a la promoción internacional del arte español.
- Reflexión sobre la noción de patrimonio público contemporáneo.
- Fomento del patrocinio.
- Elaboración de un completo estudio sobre la educación artística, desde la escolar a la universitaria, para señalar sus carencias y reconducir su sentido.
- Logro de un acuerdo generalizado sobre las buenas prácticas.

- Regulación de la actividad de comisarios independientes y de críticos.
- Apertura de un debate sobre la presencia del arte actual en los medios de comunicación.

En su Programa para 2011-2014 la nueva Directiva plantea cinco ejes programáticos que permitirán al IAC contribuir y participar activamente como observadores, asesores y mediadores en la actual *transformación de nuestro tejido cultural* como consecuencia de las nuevas orientaciones internacionales y ante la drástica reducción de la financiación pública.

En este nuevo tiempo, marcado por el ascenso de la sociedad del conocimiento, el arte se reafirma como una parte constituyente de la cultura contemporánea y como plataforma capaz de aumentar la capacidad crítica de los ciudadanos.

Esto implica para el IAC complementar la acción ya iniciada con la puesta en marcha de nuevas líneas programáticas:

- Participación activa para impulsar una política de apoyo a la innovación desde el tejido artístico y cultural, sustentada sobre el diálogo transversal entre los diferentes sectores públicos, privados y sociedad civil.
- Proyección internacional del arte español actual a través del diálogo con los gestores y agentes de la Comunidad Europea, así como en los países asiáticos y latinoamericanos. Es preciso maclar un tejido cultural con América Latina y Europa, jugando una función como bisagra.
- Afianzamiento de la presencia del IAC en todas las Comunidades Autónomas, fomentando la participación activa de los socios en la generación estructuras de trabajo y colaboración.
- Profundización del diálogo interprofesional, con transparencia, racionalidad y respeto mutuo en las relaciones profesionales entre artistas, curadores, galerías, museos y coleccionistas. Esta regulación pasará por la revisión y actualización de protocolos que nos ayudarán a abordar de forma preventiva los temas relacionados con la investigación, producción, exposición, conservación, transmisión y difusión del arte contemporáneo en nuestra actual era de la informática y de las telecomunicaciones.
- Atención al evidente deterioro de las estructuras y los agentes que componen el sistema del arte español y confección de un argumentario que incida en el reconocimiento de la necesidad imprescindible del arte contemporáneo para construir una sociedad de progreso.

Además de la continuidad de los temas existentes, las nuevas



líneas estratégicas aconsejan poner en marcha en esta nueva etapa los siguientes grupos de trabajo:

“Arte, empresa y sociedad”: identificará aquellas asociaciones y organizaciones de la sociedad civil con las que se puedan crear alianzas, programas y mesas de trabajo con el fin de favorecer un mayor acercamiento del arte a los ciudadanos con el objetivo de acercar la investigación universitaria y la innovación empresarial a través de la participación colaborativa en procesos creativos.

“Transparencia en el sector artístico”: el objetivo será la elaboración de un índice de transparencia con el fin de que pongan a disposición de los ciudadanos y de la comunidad artística información relevante sobre su funcionamiento.

“Estudio y actualización de la condición social del profesional del arte contemporáneo”: análisis de las condiciones laborales, fiscales y de otras prestaciones sociales en otros países para lograr una efectiva regulación de las mismas.

“Políticas artísticas en Europa”: este grupo de trabajo establecerá contactos con asociaciones europeas similares a la nuestra que se encuentran realizando labores de incidencia política ante las instituciones de la Unión Europea con el fin de participar activamente en el impulso y desarrollo de las políticas europeas en el ámbito artístico y cultural.

“Promoción internacional del Arte Contemporáneo Español”: se elaborará un documento en el que se recojan todas las medidas (que ya se indicaban en el programa de la anterior junta directiva) que propone el IAC para una mejor promoción internacional del Arte Contemporáneo.

“Prácticas artísticas transdisciplinares”: estudio de estrategias y modelos de integración de determinadas prácticas artísticas en proyectos sociales, educativos, medioambientales, urbanísticos, etc., y su participación en redes de investigación, producción y difusión.

Los avances en estas líneas de trabajo quedarán registrados en la página Web del Instituto: www.iac.org.es

Buenas prácticas profesionales y código deontológico

El IAC defiende la estructuración del sector profesional de las artes visuales a través de concursos públicos para dotar la dirección y plantillas de museos y centros de arte. También lo recomienda para la constitución de patronatos, debiendo regir en todo momento la *transparencia* y la *eficacia en la gestión*. Hasta la fecha han surgido dos aportes importantes: el “Documento de Buenas Prácticas en Museos y Centros de Arte Contemporáneo”

(2007) y el “Código Deontológico del IAC” (2011).

El Documento de Buenas Prácticas en Museos y Centros de Arte Contemporáneo

Constituye un hito en nuestro país, fruto del diálogo interprofesional y de la colaboración entre las asociaciones profesionales del sector del arte y el Ministerio de Cultura.

Tras una primera reunión del IAC con el Ministerio de Cultura en la que se aportó el “Documento de trabajo sobre los museos y centros de arte contemporáneo en España”, se acordó poner en marcha una mesa de trabajo con todas las asociaciones.

El “Documento de Buenas Prácticas en Museos y Centros de Arte Contemporáneo” fue presentado públicamente por la ministra de Cultura, Carmen Calvo, en la Conferencia Sectorial del 18 de diciembre de 2006 y firmado –por el Ministerio y las organizaciones profesionales representativas del sector el 31 de enero de 2007.

El principio en el que se basa el documento, es similar al que en el ámbito anglosajón se denomina *arm's length*: la administración delega el gobierno del museo o centro en un patronato cuyos miembros incluyen representantes directos de la propia administración, la cual elige además un número de expertos en la materia y da cabida a empresas o instituciones que prestan un apoyo efectivo al museo. Este modelo de gestión es más fácilmente aplicable cuando los museos o centros tienen estatuto jurídico de fundación, agencia pública o similar, ya que disfrutan de mayor autonomía administrativa y flexibilidad organizativa⁴.

En la introducción se proponen tres recomendaciones previas: fijar la identidad artística de la nueva institución: su proyecto artístico, teniendo en cuenta la opinión, participación y el logro del máximo consenso posible entre los expertos e interlocutores del mundo del arte en la definición de dicho proyecto artístico y dimensionar el esfuerzo económico que exigirá el nuevo o renovado equipamiento.

A continuación se refiere a las estructuras de gestión, abordando sus objetivos, las formas y órganos de Gobierno, la gestión económica, de personal y equipamientos, el Patronato, sus funciones y composición:

- Representantes de la administración titular: 20-33 %
- Representantes de la sociedad civil: 20-33 % y
- Expertos y científicos: 33-50 %

El tercer capítulo se centra en la Dirección, a la que asigna la máxima responsabilidad del museo o centro de arte. Sobre

⁴ <http://www.iac.org.es/seguimiento-del-documento-de-buenas-practicas>

DECÁLOGO DE PRÁCTICAS PROFESIONALES EN LAS ARTES VISUALES

1. Respeto a la libertad de creación y expresión.
2. Respeto a los derechos morales del artista.
3. Confianza, lealtad y transparencia.
4. Difusión de la obra del artista.
5. Contrato por escrito.
6. Cumplimiento de los derechos económicos.
7. Relación entre el artista y el galerista sin intermediarios.
8. Remuneración económica del artista.
9. La producción artística y el apoyo a la investigación.
10. Profesionalidad.



la elección del Director, por el procedimiento de concurso, indica que ha de ser responsabilidad del Patronato, que podrá contar con el asesoramiento de una comisión, compuesta por personalidades de prestigio del sector de las artes visuales que examine con total independencia las candidaturas. El Patronato deberá elaborar y hacer pública una convocatoria (con publicidad y concurrencia) en la que se detallarán los requisitos para el cargo y las condiciones del contrato. Una vez elegido el candidato idóneo por el Patronato, dicha elección se propondrá a la confirmación de la Administración responsable. Es recomendable la firma de contratos suficientemente extensos que garanticen el desarrollo de un programa. También ofrece recomendaciones sobre el contrato del Director, que debe ser una figura laboral, de duración superior a la legislatura política.

La dirección requiere una dedicación intensiva, por ello señala las incompatibilidades del Director: la remuneración debe permitirle dedicarse plenamente y con exclusividad a su cargo. El director evitará desarrollar fuera del museo cualquier actividad vinculada al comercio del arte o el coleccionismo privado.

También aborda el papel social de los museos y centros de arte contemporáneo: deben ser lugares abiertos al pensamiento creativo, no dogmáticos ni ordenancistas. Museos concebidos como laboratorios de comportamientos artísticos abiertos a las experiencias cambiantes del mundo y a los lenguajes que las hacen visibles. Son, pues, tanto lugares de producción y generación de propuestas de creadores actuales como de investigación y estudio de las prácticas artísticas contemporáneas. Por ello, la evaluación del buen funcionamiento del museo o centro de arte contemporáneo, además de considerar el número de visitantes, debe atender a otros variados indicadores de la gestión.

Igualmente establece buenas prácticas, en cuanto al papel social de los museos y centros de arte.

El capítulo final se refiere al alcance del documento, relatando el proceso de su elaboración. Se estima muy positivamente que el Ministerio reconociera al sector como tal y también su articulación a través de asociaciones. Aunque el documento no tiene carácter normativo, se valora que el Ministerio de Cultura hiciera propias estas buenas prácticas y anima a que las administraciones autonómicas y locales las adopten.

En el momento actual, de retroceso de presupuestos, con plazas vacantes de director de museos y centros, se hace necesario hacer balance de la experiencia acumulada tras cinco años de aplicación y recomendar su utilización para regular los concursos que han de convocarse para cubrir dichas plazas. Otros retos: lograr que se cumplan los porcentajes recomendados en la composición de los patronatos, aplicar el procedimiento de concurso para la contratación de todo el personal del Museo y no sólo al director, e incidir sobre el respeto de los compromisos adquiridos por el Director saliente refrendados por el Patronato al producirse la incorporación del nuevo responsable del centro⁵.

El IAC ve con satisfacción la extensión de las buenas prácticas y el compromiso con la transparencia en diversos ámbitos, de los que son expresivos el “Decálogo de buenas prácticas profesionales en las artes visuales” (2007)⁶, el documento “Funciones de los conservadores de los museos estatales” elaborado por la recién constituida Asociación Profesional del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos de España (2011)⁷ y el debate que se celebró en el Centro de Cultura Española de Santiago de Chile los días 14 y 15 de abril de 2011 para presentar la experiencia española del Manual de Buenas Prácticas en las Artes Visuales y para informar y sensibilizar al sector de las artes visuales chileno sobre sus derechos. Se analizó el borrador del Código de Buenas Prácticas Profesionales de Artes Visuales en Chile, la Guía de contratación del artista visual, el Manual de relaciones entre el artista visual y la galería de arte, el Decálogo de buenas prácticas profesionales en las artes visuales y el Manual de relaciones entre el artista visual y el espacio de difusión del arte contemporáneo⁸.

Código Deontológico del IAC

Hasta la aprobación del Código Deontológico del IAC no existían estándares éticos interprofesionales de las artes visuales en España. Se disponía del “Manual de Buenas Prácticas Profesionales de la UAAV” (2008), el “Código Deontológico del Consejo de Críticos de las Artes Visuales” (2008) y el “Código Deontológico de la Federación Española de Asociaciones de Gestores Culturales” (2009). Consecuente con el carácter interprofesional del IAC, su Código Deontológico se dirige a autónomos, empresarios, trabajadores por cuenta ajena, directivos de instituciones y medios de comunicación.

Por este motivo es el primer código deontológico para las

5 <http://www.iac.org.es/seguimiento-del-documento-de-buenas-practicas/documento-de-buenas-practicas-en-museos-y-centros-de-arte>

6 http://www.aavasturias.com/index.php?option=com_content&view=article&id=71:propuesta-de-decalogo-de-buenas-practicas-profesionales-en-las-artes-visuales&catid=30:documentos&Itemid=54

7 <http://www.iac.org.es/funciones-de-los-conservadores-de-los-museos-estatales>

8 <http://www.uni2.cl/2011/04/14/codigo-de-buenas-practicas-profesionales-en-las-artes-visuales-en-chile/>



relaciones interprofesionales en el conjunto del sector del arte. En la asamblea celebrada el 6 de mayo de 2011 los socios del Instituto de Arte Contemporáneo aprobaron por unanimidad este texto, que se propone como una guía de referencia para toda la comunidad artística, convencidos de su potencial como herramienta dentro del avance hacia la completa profesionalización del sector y para que éste consolide una imagen positiva ante la sociedad.

En su articulado se recoge la constitución de una Comisión de Mediación integrada por cinco socios, dos de ellos pertenecientes a la Junta Directiva, y todos de diferente profesión: un artista, un galerista, un crítico, comisario o docente, una persona ligada a un museo o centro de arte y una persona ligada a otras actividades empresariales privadas (gestor cultural, editor) o un coleccionista⁹.

Arte/trabajo desde y para la sociedad del conocimiento

El IAC ha emprendido iniciativas en los ámbitos de la didáctica y la excelencia apostando por el reconocimiento de la investigación en arte contemporáneo como una actividad propia del programa Campus de Excelencia Internacional de las universidades españolas en momentos en los que es preciso crear un entorno proclive a la innovación.

Asimismo el IAC desarrolla líneas de investigación propias, como el proyecto de Catálogo Digital de Ediciones de Fotografía, Vídeo, Registros Sonoros y otras Obras Artísticas Audiovisuales en Soporte Electrónico, presentado en el marco del convenio suscrito en mayo de 2011 con la Feria Estampa¹⁰. Juan Aramis López, coordinador del grupo de trabajo en torno a la catalogación y conservación de audiovisuales artísticos, moderó las sesiones dedicadas a la *Reflexión sobre la realidad de la práctica artística* el 21 de octubre en el contexto del Foro de Arte Múltiple de la Feria Estampa (IFEMA, Madrid), en cuya organización ha participado el Instituto de Arte Contemporáneo¹¹.

El arte como criterio de excelencia. El modelo ARS (Art: Research: Society)

Este documento fue redactado por el Grupo de Trabajo de Educación del IAC, en el marco del convenio firmado entre la Secretaría General de Universidades del Ministerio de Educación y el Instituto de Arte Contemporáneo con el objetivo de “fomentar la elaboración de modelos de excelencia, que integren aspectos vinculados con la sensibilidad artística interdisciplinar

entendida como núcleo fundamental de la educación ciudadana y de la cultura”.

Como primer resultado de este acuerdo de colaboración, el Instituto de Arte Contemporáneo ha propuesto a la Secretaría General el modelo ARS, que aspira al fortalecimiento de la *intersección real entre Arte, Ciencia y Tecnología*, reconociendo la experiencia artística como generadora de conocimiento imprescindible para un modelo de excelencia integrador y cooperativo entre universidad, sociedad, y empresa.

La intersección Arte-Ciencia-Tecnología [ACT] en una sociedad del conocimiento en proceso de construcción tendrá una futura incidencia en la excelencia de la universidad. Numerosos programas institucionales de colaboración entre artistas, científicos, tecnólogos o teóricos tanto en el ámbito de la educación, la investigación, la producción o la difusión, buscan además la interrelación entre universidades, empresas, instituciones culturales o colectivos sociales.

El ACT tiene un gran potencial. Constituye un sector productivo emergente capaz de generar innovación y riqueza, con capacidad para incentivar el potencial de la economía europea a través de las industrias culturales y creativas. Miembros del IAC participaron en la redacción del Libro Blanco de la integración entre Arte, Ciencia y Tecnología, que publicó la Fundación Española de Ciencia y Tecnología en 2007¹².

ARS establece una vía para vertebrar experimentación e investigación en el ámbito de la creatividad dentro del I+D+i de los campus de excelencia de las universidades, abriendo una vía para financiar proyectos en de arte actual en época de extrema precariedad.

El equipo redactor partió del reconocimiento de la necesidad de modernización de las universidades para adaptarlas a una economía mundial del conocimiento. Las directrices de este programa, elaboradas por Juan Luis Moraza y Salomé Cuesta, fueron publicadas por el Ministerio de Educación en el folleto “El arte como criterio de excelencia”. En el prólogo Màrius Rubiralta, Secretario General de Universidades, afirma:

El Programa Campus de Excelencia Internacional se basa en la agregación estratégica de universidades, de instituciones relacionadas con el Triángulo del Conocimiento, y del sector productivo, que actuando en un entorno o campus, busquen tanto

⁹ <http://www.iac.org.es/wp-content/uploads/2011/05/C%C3%B3digo-deontol%C3%B3gico-del-IAC.pdf>

¹⁰ Presentación del “Proyecto de Catálogo Digital de Ediciones de Fotografía, Vídeo, Registros Sonoros y otras Obras Artísticas Audiovisuales en Soporte Electrónico, Foro de Arte Múltiple”, Feria Estampa (IFEMA, Madrid, 2011) <http://www.iac.org.es/wp-content/uploads/2011/09/Foro-de-arte-m%C3%BAltiple-IAC.pdf>

¹¹ <http://www.iac.org.es/el-iac-organiza-una-de-las-jornadas-del-foro-de-arte-multiple-en-estampa>

¹² Véase *Libro blanco de la integración entre Arte, Ciencia y Tecnología* (Fundación Española de Ciencia y Tecnología, 2007). <http://www.fecyt.es/fecyt/docs/tmp/115539236.pdf>



una mayor influencia en el desarrollo regional, como su referencia y posicionamiento en el contexto internacional. A partir de dicha agregación, y alineando los intereses individuales a una estrategia común, se pretende alcanzar un proyecto, que en el horizonte de 2015, logre mayores niveles de excelencia e internacionalización en alguno de los sectores de especialización en que los actores de dicha agregación presenten mayores fortalezas y oportunidades.

En la convocatoria del Programa Campus de Excelencia Internacional correspondiente al año 2011 se incluyó la concesión de ayudas para promocionar la creación artística como cruce disciplinario Arte-Ciencia-Tecnología, al objeto de constituir un espacio estratégico para la excelencia universitaria y su gestión próxima a la demanda de la sociedad y el mercado”, dedicando 1 000 000 de euros al programa ARS en 2011¹³.

El Instituto de Arte Contemporáneo cumple de este modo un primer objetivo en la línea de trabajo “Arte y Educación” que pretende acercar el mundo profesional del arte a la universidad, abriendo una vía para alcanzar una mayor legitimación en la investigación sobre arte contemporáneo y una vía para su financiación.

Acciones en favor de la estructuración del sistema del arte en España

El IAC ha estado implicado junto con las demás asociaciones de las artes visuales y otras plataformas de la creación en los más diversos campos de la creación para lograr, en primer lugar, un “Plan de Rescate para las Artes [(Plan de choque: medidas de carácter paliativo y de aplicación urgente)]” (2009), promovido por la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales¹⁴; luego un plan de vertebración del Arte y la Cultura, que no puede posponerse más ante el riesgo de desintegración de las actuales estructuras de cultura ante la emergencia social.

En la actual situación, el IAC es consciente de que los profesionales del sector tenemos que estar dispuestos a realizar un trabajo paralelo “comunitario” y ser especialmente coherentes y solidarios con una comunidad artística tradicionalmente desfavorecida, que continuará en la precariedad, a la espera de una regulación de las condiciones laborales y asistenciales mínimas por parte del Estado.

¹³ <http://www.iac.org.es/wp-content/uploads/2011/02/CEI.-El-arte-como-criterio-de-excelencia.pdf>

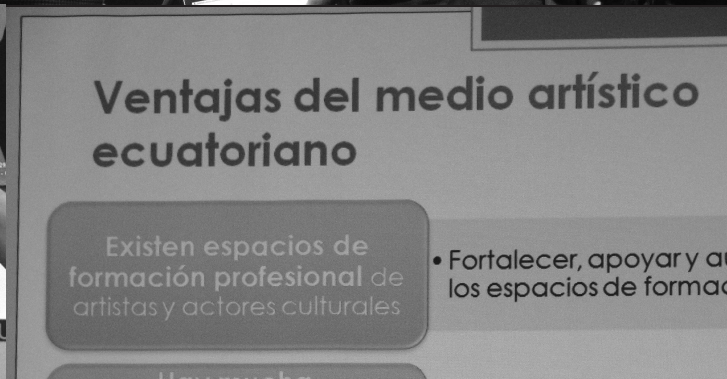
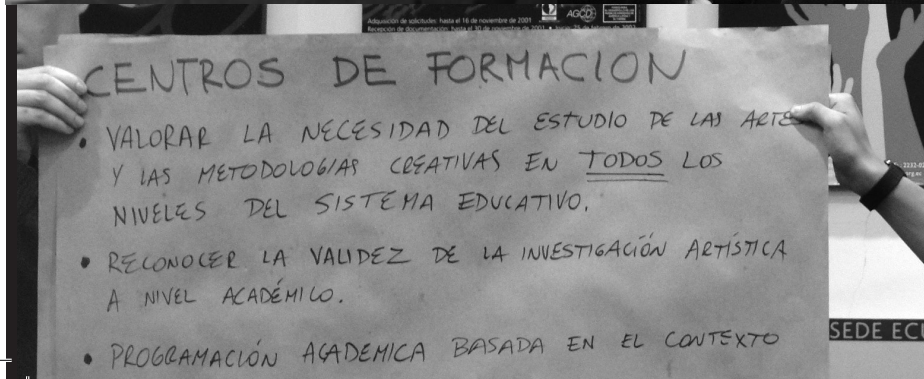
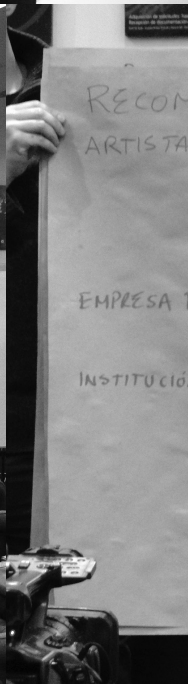
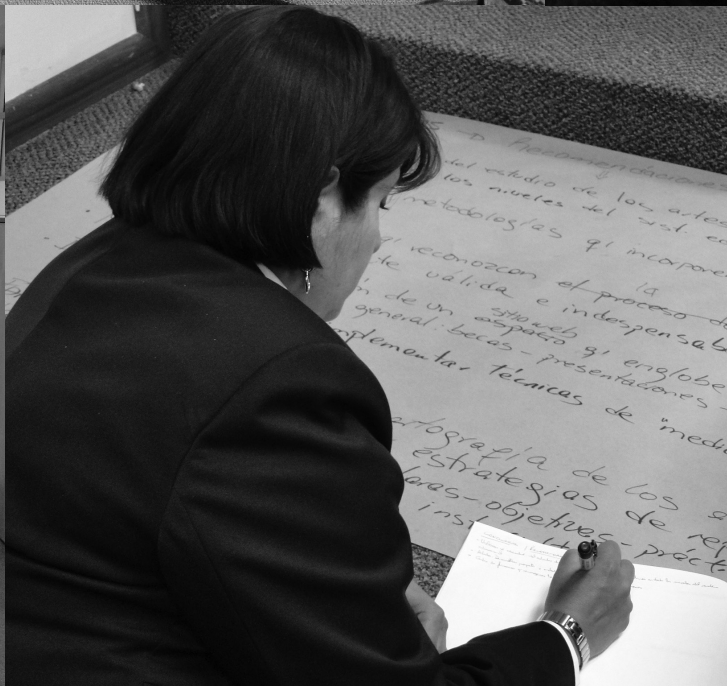
¹⁴ <http://www.uaav.org/wordpress/archives/11039>

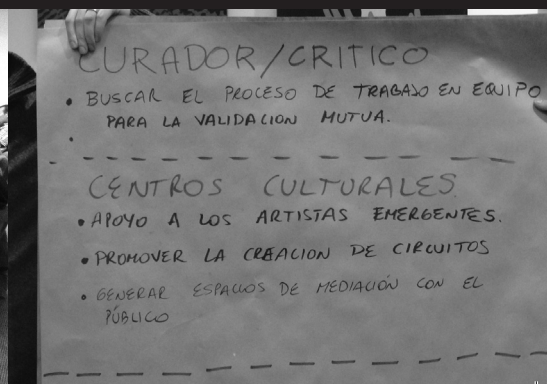


MESAS DE TRABAJO









SOBRE ESTE INFORME

Paulina León

Durante los días 15, 16, 17 de noviembre 2011 se realizaron las Mesas de Trabajo del I Encuentro Iberoamericano sobre Arte, Trabajo y Economía [de la adversidad vivimos!], concluyendo con una plenaria general la tarde del día 17. Cabe resaltar que las Mesas de Trabajo mantenían independencia a los coloquios del Encuentro, pues tenían un objetivo específico: realizar el primer diagnóstico de la Cadena de Valor de las Artes Visuales en el Ecuador. La metodología utilizada fue diseñada por Gabriela Montalvo, Directora de Fomento a la Economía de la Cultura del Ministerio de Cultura del Ecuador.

El documento que aquí se presenta pretende dejar constancia de lo debatido durante las Mesas de Trabajo.

Fueron cuatro Mesas de Trabajo que funcionaron de manera paralela, todas con la misma metodología y el mismo cuadernillo de trabajo. Obviamente cada mesa, de acuerdo a sus integrantes y facilitadores encontró sus propias dinámicas y discusiones a partir del material base.

Para redactar este documento se ha trabajado a partir de las sistematizaciones realizadas por los facilitadores de cada mesa, así como los paleógrafos producidos durante el encuentro. Aquí intentamos clasificar los aportes de las cuatro mesas, resaltar aquellos puntos que, al repetirse en los cuatro grupos, adquieren una mayor relevancia en la discusión plateada, y ofrecer una visión de lo que consideramos los puntos fuertes y también los puntos débiles de estas sesiones y del sector.

Es importante recalcar que estas páginas no pretenden ser un diagnóstico totalmente objetivo, si bien en varias partes se transcribe literalmente la información generada, no podemos obviar que se ha pasado por un trabajo de edición de la extensa información proporcionada por un grupo heterogéneo de personas. La sistematización de este análisis ha pasado por varios filtros, primero aquel de los facilitadores y sistematizadores de cada mesa, documentos que a su vez han sido re trabajados por la coordinadora general del Encuentro para llegar a producir este documento. Por otra parte, es muy complejo mantener la objetividad absoluta de un análisis crítico de un contexto en el que nos percibimos a la par como parte y caso de estudio. Intentamos mantener la distancia y observar desde fuera nuestro propio funcionamiento. Sin embargo podemos considerar a este documento como un ejercicio crítico de auto análisis, que nos lo hacemos desde dentro, considerando nuestras propias potencialidades y debilidades como actores artísticos en nuestro contexto.

Uno de los grandes objetivos de este documento es devolver la información ordenada

a quienes participaron y a quienes tengan interés, con el objetivo de animar a nuevas discusiones y acciones. Intenta también construir un mínimo de vocabulario compartido que nos permita entender y afrontar colectivamente los problemas estructurales, coyunturales y personales de quienes trabajamos en el arte. Esperamos que este documento genere vínculos, choques y líneas de debate que sirva para profundizar y analizar detalladamente aquellas problemáticas generalizadas en el sector. Problemáticas que a la vez que se presentan como profundos malestares entre los actores artísticos, han sido asumidas como funcionamientos “normales” en las relaciones establecidas dentro del sector.

Que estas notas sean material para futuras aproximaciones y profundizaciones sobre estos temas. Que generen una especie de hoja de ruta para todos aquellos actores del arte (artistas, instituciones, centros de formación, curadores, etc.) que consideren alguno de estos temas o problemas como de urgente discusión colectiva en un futuro inmediato y que desde las distintas posibilidades políticas de la auto organización del sector, se pongan manos a la obra.

Antes de pasar al documento en sí, debo confesar que el documento “Resultados y análisis de las jornadas: Para quienes disfrutamos trabajando”¹ ha sido una guía importante para el ordenamiento estructurado de este informe y dimensionar el material generado. Además quiero agradecer enormemente a quienes posibilitaron este análisis pionero en el medio: al equipo de trabajo del encuentro, a los facilitadores y a cada uno de los participantes por su energía y constante aporte.

¹ Resultados y análisis de las Jornadas “Para quienes disfrutamos trabajando”. Líneas de futuro para las y los trabajadores creativos. Málaga 2010. www.paraquienesdisfrutamostrabajando.net



SOBRE LA METODOLOGÍA DE TRABAJO

Gabriela Montalvo Armas

El concepto de “Cadena Productiva” se refiere a todas las etapas comprendidas en la elaboración, distribución y comercialización de un bien o servicio. Estas etapas están interrelacionadas entre sí y en cada una de ellas intervienen una serie de actores que hacen posible la “transformación” de la materia prima en bienes sujetos de comercialización. Este tipo de análisis permite conocer las características de cada etapa de un proceso productivo, que normalmente termina con el consumo. El término “Cadenas de Valor”, por su parte, hace referencia a la generación de valor agregado en cada una de las etapas y su estudio permite identificar en qué momento de la producción de un bien se añade “valor” respecto del paso anterior.

Los ejercicios diseñados para trabajar durante los tres días del Primer Encuentro Iberoamericano de Arte, Economía y Trabajo, tuvieron como objetivo hacer un primer esbozo de las etapas de la cadena de valor de las artes visuales, la identificación de sus principales actores en el Ecuador, qué tipo de relaciones mantienen tanto a nivel vertical como horizontal durante el proceso de creación, transformación y producción, identificando sus principales vacíos y oportunidades.

Este tipo de análisis se ha aplicado con gran éxito en el estudio de la producción y comercialización de varios bienes. Con el análisis de actores y sus relaciones se han logrado realizar estudios y análisis que sobrepasan el ámbito cuantitativo. Las matrices y tablas utilizadas han servido para identificar factores de inequidad y de poder, esenciales en estudios como aquellos con enfoque de género. Sin embargo, su aplicación al arte, y al campo de las artes visuales en particular, no ha sido simple. La “producción” que resulta de las prácticas artísticas difiere en gran medida y en varios aspectos de la producción agrícola o industrial a la que normalmente se aplica este tipo de análisis. Es más, el mismo término “cadena” está en duda al estudiar el Arte y sus manifestaciones. En muchos sentidos, la producción artística responde más a un “ciclo” con múltiples posibilidades, en el que cada etapa no se determina necesariamente por la lógica de la industria fordiana, sino por las necesidades de la obra, de su autor o intérprete y del público.

Conscientes de estas limitaciones, pero entendiendo la profunda necesidad de mirar la dimensión económica de las prácticas artísticas, de observar su proceso y de visibilizar el trabajo de todos quienes, directa e indirectamente intervienen en él, es que nos atrevimos a adaptar esta metodología para este campo. La información que de estos ejercicios se obtiene es útil para conocer en qué condiciones realizan su actividad quienes trabajan en el campo del Arte, cuáles son sus principales dificultades y, también, qué los motiva. Para nosotros, entender que estas actividades son económicamente productivas, no implica restarle contenido a la producción artística; desde nuestro

punto de vista, comprender esto permite ubicar este trabajo en una dimensión con la que aparentemente no tiene ninguna relación; la económica.

Sólo a partir de esta comprensión es que se pueden diseñar adecuadas políticas de fomento a la creación, la circulación y el consumo de los bienes y servicios culturales.

Esto es justamente lo que pretendimos con los ejercicios desarrollados; iniciar en el Ecuador el debate sobre la relación entre el arte, el trabajo y la economía.

SISTEMATIZACIÓN DE LAS MESAS DE TRABAJO

Andrés Cortés, Pablo Bayas, Paulina León, Ángela Mateus, Markus Nabernegg, Isabel Patiño, María Elena Rodríguez, María Isabel Vargas y Marco Vinueza

Los facilitadores y sistematizadores

Haciendo honor al lema de este Encuentro, reiteramos que no hubiera sido posible llevar a cabo estas Mesas de Trabajo sin la colaboración de los programas de Antropología Visual, de Economía y de Políticas Públicas de la FLACSO, que han colaborado con ocho becarios, quienes fungieron de facilitadores y sistematizadores de las Mesas de Trabajo durante los tres días del Encuentro. Después de una corta capacitación sobre la metodología, los conceptos y objetivos bases de las Mesas, los becarios provenientes de diversas áreas profesionales (no todos relacionados con el campo del arte) demostraron su entrega y compromiso investigando sobre los temas propuestos, analizando, contribuyendo con ideas y metodologías y llevando maravillosamente la dinámica de cada mesa. Por lo que les agradecemos inmensamente. Ellos son: Andrés Cortés, Pablo Bayas, Ángela Mateus, Markus Nabernegg, Isabel Patiño, María Elena Rodríguez, María Isabel Vargas y Marco Vinueza.

Sobre los participantes

Empiezo resaltando la inesperada y sorprendente aceptación a la convocatoria para la participación en las Mesas de Trabajo del IEIATE. Tuvimos 105 inscritos y 80 participantes efectivos. Número que duplicó nuestras expectativas y nos obligó a replantear la logística de las jornadas. Esto habla de la imperante necesidad de discutir sobre la relación entre arte y economía. La mayoría de participantes acudieron impulsados por la necesidad de analizar y entender la precaria situación laboral de la mayoría de actores culturales y encontrar respuestas y propuestas a su creciente malestar.

Además de la cantidad de participantes debo enfatizar en la heterogeneidad del grupo, tanto en lo referente a lo profesional como en lo referente a lo generacional. Tuvimos participantes desde los veinte años hasta los setenta años y, aunque la mayoría de ellos estaban relacionados de alguna manera con el campo del arte - campo cada vez más complejo de delimitar -, tuvimos también presencia de personas de otras profesiones. Las Mesas estuvieron compuestas por: estudiantes de arte, artistas emergentes, artistas consagrados,

artistas escénicos, periodistas, educadores, curadores, gestores culturales, representantes de instituciones culturales como el Ministerio de Cultura, el Consejo Nacional de Cultura, la Bienal de Cuenca, el Sistema de Museos y Centros Culturales de Quito, un representante del IESS, además de un considerable número de economistas e incluso un par de abogados. Además tuvimos participantes de distintas provincias, de otros países (Colombia, España, Argentina) y ecuatorianos que viven en el exterior o que estaban hace poco de regreso después de estudiar fuera del Ecuador.

Esta heterogeneidad de origen, de edad y de profesión, a momentos compleja de manejarla - no se utilizaba un mismo léxico y el conocimiento sobre el tema propuesto resultaba desequilibrado -, fue de gran aporte para esta primera fase de diagnóstico, pues las opiniones provenían desde dentro y desde fuera del campo del arte, cada una con múltiples puntos de vista. Además contribuyó a un constante análisis comparativo con otros contextos y realidades.

La cantidad de inscritos nos obligó a tener grupos grandes (de veinte personas) en cada mesa, que junto a la diversidad antes planteada, resultaban a momentos discusiones desbalanceadas, en las que por un lado era difícil lograr la participación de todos, y por el otro, los conocimientos y el vocabulario empleado no era siempre asequible a todos por igual. Esto inevitablemente provocaba la activa participación de algunas personas en las discusiones, mientras otras asumían un papel más de espectadores. La diversidad de las discusiones - algunas personas aportaban con conocimiento teórico desde los discursos de distintos autores, otros aportaban desde sus



vivencias personales (de las distintas generaciones presentes) y otros desde su percepción desde fuera de la situación (sea por ser de otra profesión u de otro contexto-país)- fue positiva ya que daba una visión amplia y muy completa de los temas expuestos, pero siempre resultó corto el tiempo para la profundización.

A pesar de la diversidad y la marcada diferencia de orígenes, conocimientos y puntos de vista, la mayoría de discusiones terminaban en consensos y acuerdos que nos remitían a fallas estructurales en el sistema de las artes en nuestro país que afectan a todos por igual.

Día 1

1.- Reconocimiento de la situación actual

El primer día decidimos arrancar las jornadas de trabajo realizando un “reconocimiento de la situación” desde lo personal. Queríamos brindar un espacio para que los participantes se desahoguen y expresen ese creciente malestar sobre la situación económica y laboral de los actores del arte. También dimos cabida a los aspectos positivos que nos hacen persistir en esta profesión. Las preguntas planteadas fueron: ¿De qué viven los actores culturales? ¿Quién les paga? ¿Cómo les pagan? ¿Cómo te sientes con la situación (aspectos positivos y negativos)? ¿Qué te aporta este trabajo?

Como veremos a continuación el malestar entre los actores artísticos es gigante, a nivel estructural no se cuenta con políticas culturales, ni garantías fiscales, ni normas de mercado y de contratación. Siendo el actor artístico un sujeto que vive una constante inestabilidad laboral y precariedad económica y social, con todas las secuelas que esto conlleva también en la vida privada.

Sin embargo, esta misma adversidad ha empujado a los actores del arte a buscar alternativas y estrategias creativas de supervivencia y diversificación de su quehacer. Entendiendo al arte como una actitud de vida y un posicionamiento político que nos hace persistir en esta profesión.

A continuación transcribimos y agrupamos las respuestas más recurrentes a las preguntas planteadas :

1.1. ¿De qué viven los actores culturales?

- Financiamiento de proyectos artísticos por parte de instituciones públicas (MCE, Municipio, Consejo Provincial) e instituciones privadas (ONG, fundaciones, nacionales e internacionales).
- Ingresos de actividades no relacionadas con el arte (gastronomía, negocios varios, consultorías, investigaciones, limpieza, etc.).
- Ingresos de actividades relacionadas con el arte pero no necesariamente con la creación (docencia en varios niveles de la educación, escritura de textos y proyectos para terceros, investigaciones para terceros, trabajos técnicos, etc.).
- Ingresos de actividades relacionados con la producción visual y/ o artesanal (diseño, publicidad, TV, fotografía y video comercial, artesanías, decoración, etc.).
- Venta de servicios artísticos (asesoría creativa, charlas, talleres, documentación, etc.).
- Del aporte de la familia, de la comunidad, de relaciones, de contactos.
- Del trueque (intercambio de productos).
- De la autogestión artística o comunitaria.
- De chauchas (pequeños trabajos temporales e informales).
- Venta de obras (eventual).
- De becas y apoyos (eventual).
- De sueños.

1.2 ¿Quién les paga?

- Nadie.
- Autogestión.
- Universidades, colegios, centros educativos, estudiantes particulares.
- Instituciones públicas (MCE, Municipio, gobiernos



provinciales).

- Fondos de cooperación internacional (embajadas, ONG, fundaciones).
- Otros artistas (canje de servicios).
- Medios de comunicación por servicios prestados (textos, imagen, voz).
- Apoyo familiar.
- Centros culturales.
- Público.
- Sociedad civil (comités barriales, organizaciones).
- Coleccionista (casos aislados).
- Empresa privada (eventual).

1.3 ¿Cómo les pagan?

- Con las gracias y con aplausos (no les pagan).
- Promocionando su obra y dándoles un reconocimiento simbólico (no les pagan).
- Honorarios (dinero en efectivo), bajo facturación pero sin ningún beneficio de ley (ej. seguridad social).
- Trueque por otros servicios o materiales de trabajo.
- Subvenciones y apoyos de la institución pública y privada (tarde y donde reina la burocracia).
- Con relaciones establecidas: capital social (no les pagan).
- Como les da la gana y sin respetar acuerdos previos (en cantidad, tiempo, efectivo, bienes o servicios; los acuerdos son orales, informales, no se suele firmar contratos).
- Derechos de exhibición y uso de obra (medios de comunicación, obras comisionadas festivales, otros - eventual).
- Venta de entradas al público (imprevisible).
- Premios en concursos y salones de arte (eventual).

- Ventas de obra a través de galerías, talleres abiertos, Internet (eventual).
- Residencias de artistas (eventuales – ej.: tickets, hospedaje, gastos para producir la obra).
- Becas internacionales (casos aislados).

1.4 ¿Cómo te sientes con la situación (aspectos positivos y negativos)?

Negativo

- En estado de explotación: se trabajan mucho y no nos pagan, o nos pagan mal y tarde.
- En estado de incertidumbre, desprotegido y en constante riesgo: ausencia de políticas públicas y fiscales respecto a las profesiones artísticas, ausencia de seguridad laboral y social, de garantías para el presente y futuro (ej., beneficios de ley, seguridad social, jubilación, créditos).
- En estado de inestabilidad laboral y psíquica.
- Menospreciado profesionalmente y socialmente inútil: ausencia de un reconocimiento social del artista como profesional y como persona que aporta a la economía del país (“la obra de arte no sirve para nada”).
- En estado de inconformidad frente a la falta de fomento y de valoración de las actividades artísticas.
- Sin apoyo, cansado y desfinanciado: las instituciones culturales no responden a las necesidades de los actores del arte, se malgasta el tiempo intentando encajar un contrato, para mucho tiempo luego cobrar.
- En competencia desleal, pues no hay un sistema de mercado del arte con normas establecidas.
- Forzado a encontrar alternativas de trabajo fuera del arte.
- Desconcertado: hay muchos cambios constantemente en el sector y el manejo de las artes, hay desconocimiento de la historia del sector, no hay investigaciones al respecto, no hay normas que



rigen estas actividades.

- Desgastado e indignado: el oficio es insostenible, no hay oportunidades en el medio, se trabaja a pérdida económica y espiritual.
- En ausencia de nuevos públicos: se sigue convocando al mismo público por los mismos canales de información, no hay apertura de otros públicos para el arte contemporáneo.
- Endeudado: termino gastando mi propia plata y más para sacar proyectos adelante.
- Sin la posibilidad de financiamientos a largo plazo pues no somos sujetos de crédito en ningún banco, lo que no nos permite crecer ni laboralmente ni personalmente (ej. acceso a vivienda propia).
- Atropellado en mis derechos.
- Esclavo de la relación de mi trabajo con el dinero. No me siento libre.
- Rabia: Se piensa erróneamente que aquel que le compra arte a alguien le está haciendo favor.
- Estresada y angustiada por la situación.
- Culpable: son los trabajadores del arte que malacostumbran al medio a no pagar.

Positivo

- Optimista: se han generado más oportunidades y cambios en términos de financiamiento para artistas, hay una producción de gran calidad y mejor infraestructura.
- Se han desarrollado nuevas estrategias desde actores culturales independientes.
- Hay la posibilidad de generar otras formas de circulación creativa, como procesos abiertos de participación, de colaboración, de asociación, de apoyo, de intercambio.
- Me siento libre, manejo mi horario, desarrollo mis propias ideas, no cumplo órdenes.

- Sí existen espacios de encuentro, óptimos para el desarrollo y gestión de proyectos.
- Sí es posible generar auspicios si sabes como moverte.
- Hay la posibilidad de generar cambios en la comunidad.
- Es un proceso decolonial.
- Es una lucha vital, estoy fortalecido en mi pasión y en mi convicción.
- Se ha ampliado la oferta cultural.
- Me fascina lo que hago.

1.5 ¿Qué te aporta este trabajo?

- La posibilidad de soñar y trabajar por los cambios.
- Un poder movilizador: La cultura es importante para la transformación social.
- Un compromiso y posicionamiento político que se refleja en el pensar y accionar en el arte.
- Un compromiso social: saber que la cultura es importante para el desarrollo de la sociedad, tanto a nivel simbólico como económico.
- Satisfacción como creador.
- Reconocimiento.
- Versatilidad y capacidad de diversificación del trabajo (ser curador, crítico, historiador del arte, galerista, artista, etc.).
- Genera muchas relaciones sociales: conocer gente, articulación con otras personas, intercambios.
- Valorarse a sí mismo y al propio trabajo. Valorar el trabajo de mis colegas.
- Aprendizaje constante, crecimiento permanente a nivel personal.
- Nuevas estrategias.
- Mi trabajo es el motor de mi vida: me siento

auténtica y a pesar de lo que me cuesta merece la pena.

- Libertad creativa y de tiempo.
- Diversión y viajes.

2.- La Cadena de Valor en las artes visuales

La Cadena de Valor estaba previamente establecida por el equipo de trabajo con las siguientes etapas: (I) Formación, (II) Creación (compuesta por Investigación y Producción), (III) Circulación (compuesta por Difusión y Consumo) y (IV) Comercialización. Partimos de que la cadena no es necesariamente lineal y que muchas de estas etapas son transversales, pero planteamos este ordenamiento para facilitar el análisis y la visualización global de la situación y sus principales carencias.

La actividad consistió en definir cuáles son los actores involucrados en cada una de las etapas de la cadena de valor de las artes visuales, así como los vacíos que existen en ellas, siguiendo esta grilla:

	Formación	Creación artística: investigación y producción (de obras y proyectos)	Circulación: difusión y consumo	Comercialización
Actores				
Observaciones: ¿Cuáles son los vacíos?				

A continuación la sistematización de los aportes de las cuatro Mesas de Trabajo con respecto a cada etapa:

2.1 Etapa 1: Formación

Los principales actores de la formación

Personas:

- Estudiantes.
- Docentes (artistas, curadores, historiadores de arte, etc.).

Instituciones:

- Estado (Ministerio de Educación, Ministerio de Cultura, SENPLADES).
- Educación formal a nivel superior: universidades públicas (Universidad Central, Universidad de Cuenca).
- Universidades privadas (USFQ, PUCE, UEES).
- Educación formal media: institutos tecnológicos (ITAE).



Otros:

- Educación no formal: instituciones culturales como centros de arte y museos con programas educativos; talleres; encuentros; seminarios; laboratorios; clubes; espacios alternativos
- Formación empírica: autodidacta; transmisión del oficio.
- Medios de comunicación (sobre todo Internet) y libros especializados.
- Emergencias sociales (situaciones de contexto que conduce a la formación y construcción de nuevos conceptos).

Los principales vacíos en la etapa de formación

Costos:

- Altos costos de la formación superior.
- Altos costos de los materiales de trabajo (materiales artísticos, libros de arte: casi todo es importado).
- Ausencia de becas u otros incentivos.

Contenidos:

- Baja calidad de la enseñanza en el campo del arte en la oferta nacional.
- Universidades con mallas curriculares caducas.
- Universidades sin la infraestructura necesaria.
- Universidades basadas en modelos foráneos, desconociendo el contexto local.
- Desvinculación entre teoría-práctica.
- Faltan intercambios estudiantiles con otras universidades nacionales e internacionales.
- Falta de bibliografía especializada accesible.
- Faltan de estrategias de inserción profesional-laboral.

Profesionalización:

- Escasez de docentes de los distintos campos del arte.
- Docentes buenos pero sin titulación que deben retirarse (nueva ley de educación).
- Falta de enseñanza superior y títulos académicos: ausencia de maestrías de Artes Visuales e Historia del Arte; ausencia de licenciaturas y maestrías en: curaduría, periodismo cultural, gestión cultural, crítica de arte, museografía, educación artística, otros; ausencia de posgrados en artes.
- Falta de legitimación de procesos de formación autodidactas u no formales.

Educación a nivel básico:

- Carencia de formación artística a nivel escolar y de colegio.
- Carencia de formación de públicos.
- Necesidad de orientación vocacional para quienes quieren formarse en el campo de las artes

Políticas públicas:

- Falta de leyes y políticas públicas que fomenten y apoyen la formación artística, garantizando una educación de calidad y los derechos del reconocimiento profesional.

Social:

- Percepción negativa (social y económica) frente a la utilidad y rentabilidad del arte en una sociedad.
- Falta de apoyo de la familia a quienes deciden formarse dentro de las artes.

2.2 Etapa 2: Creación (investigación y producción)

La etapa de la creación la hemos dividido en dos sub-etapas: investigación y producción, siendo que cada una responde a características específicas. Estas sub-etapas se refieren tanto a la ejecución de obras de arte como de proyectos artísticos. De cada sub-etapa se enumerará sus principales actores y sus principales vacíos.

2.2.1 Investigación

Los principales actores de la investigación

Personas:

- Actores artísticos: artistas, creadores, curadores, críticos de arte, gestores culturales, productores, historiadores, docentes, académicos, estudiantes, etc.
- Investigadores de otras áreas: sociólogos, antropólogos, economistas, etc.

Instituciones:

- Institución pública: Ministerio de Cultura, municipios, otros.
- Centros de estudio y formación: universidades, institutos, Academia, otros.
- Organismos no Gubernamentales y fundaciones. Centros Culturales.

Otros:

- La comunidad en procesos participativos.
- Medios de comunicación.

Los principales vacíos de la investigación

Entidades de investigación:

- No existen centros de investigación para el arte.
- Existe un vacío institucional – no hay políticas públicas de fomento ni entidades productoras de

investigación.

- Las universidades no han asumido el rol que les corresponde: producir conocimiento.
- Los museos no fomentan la investigación.
- La Casa de la Cultura no participa de procesos de investigación.
- Entidades privadas no participan de procesos de investigación.
- Sólo hay iniciativas personales.

Condiciones de trabajo:

- No existen fondos de financiación (sólo fomentos esporádicos y puntuales de ciertas instituciones, ej. Fondos Concursables del MCE, CEDIC, otros).
- Ausencia de becas y residencias de investigación.
- Es una etapa no valorada ni considerada económicamente.
- Falta de información y espacios para investigar: escasez de fuentes bibliografía, no hay publicaciones especializadas, no hay bibliotecas de arte, no hay laboratorios permanentes de investigación.
- Falta de metodologías para la investigación en el campo del arte.
- Falta de reconocimiento social.
- Falta de oportunidades en relación a la equidad de género y generacional.
- No se valora la innovación en la investigación.
- Costos altos.

Profesionalización:

- Falta de especialistas de investigación en el campo del arte.
- Falta compromiso y rigurosidad por parte de los investigadores (curadores, historiadores de arte,



artistas, críticos, otros).

- No existen ni curadores, ni críticos, ni otros investigadores locales que puedan ayudar a guiar los procesos de los artistas.
- No existen críticos de arte en el país.

Difusión:

- Las pocas investigaciones realizadas no son difundidas ni por el Estado ni a nivel privado, salvo iniciativas personales.

2.2.2 Producción

Los principales actores de la producción

Personas:

- Artistas.
- Otros actores artísticos como gestores, curadores, productores, críticos, museógrafos, docentes, otros.
- Especialistas de otras disciplinas.
- Proveedores de servicios (ej. carpintero, pintor, costurera, imprenta, etc.).

Instituciones:

- Instituciones públicas (MCE, municipios, otros).
- Centros de exhibición, residencias.
- Proveedores de insumos (materiales de trabajo).

Los principales vacíos en la producción

Costos:

- No hay financiamiento ni público ni privado para la producción de obras y proyectos (sólo fomentos esporádicos y puntuales de ciertas instituciones, ej. Fondos concursables MCE, Arte Actual, Bienal de Cuenca, CEDIC, otros).

- No hay apoyo a nivel de impuestos y/o aranceles para materiales de trabajo.
- Los proveedores de insumos son pocos y caros.
- Se invierte mucho tiempo de trabajo no reconocido.

Infraestructura:

- Faltan espacios asequibles con infraestructura adecuada (talleres equipados según las áreas).
- No hay un banco de equipos.
- Acceso limitado a tecnología.

Condiciones de trabajo:

- No se reconoce ni económicamente ni socialmente el tiempo, las ideas y trabajo invertido.
- No hay becas para producción.
- Falta de una plataforma de representación de los artistas visuales que negocie y garantice derechos frente a las distintas instancias.
- No hay pago de honorarios ni de derechos de exhibición.
- Falta de reconocimiento del arte como una forma de conocimiento.
- Falta de redes de cooperación entre los creadores.
- Falta de tiempo para la producción (hay que sobrevivir realizando otras actividades).
- Falta de metodologías y sistematización de los procesos de producción.
- No hay museógrafos.

Profesionalización:

- Falta por parte de los creadores visión a largo plazo en la producción, se trabaja en la inmediatez (concurso, salón, etc.).



- Falta de interrelación y trabajo conjunto entre creativos-gestores-institución.
- Se deben definir mejor los roles de los distintos actores (artista, curador, gestor, institución, etc.).

Políticas públicas (MCE):

- Ausencia de políticas públicas que fomenten y apoyen la producción de arte contemporáneo.
- El MCE carece de un enfoque de sostenibilidad a mediano y largo plazo: no da apoyo y seguimiento a proyectos comenzados, no establece políticas públicas ni fiscales, no invierte en infraestructura y equipos de los que se podrían beneficiar muchos creadores, no incentiva el mercado del arte.
- No hay becas / incentivos generacionales.
- Se financian sólo grandes eventos, no la producción de obra individual.
- No hay política fiscal ni arancelaria de apoyo.
- Falta de apoyo para la aplicación de los Derechos de Autor.
- Falta de lineamientos claros y transparencia en la selección de los proyectos para financiación por parte del MCE.
- El MCE prioriza la financiación de propuestas “pachamámicas” que responden a su discurso de identidad cultural de carácter étnico, con lo que la gran mayoría de propuestas de arte contemporáneo quedan fuera.
- Las financiaciones estatales se enfrasan en procesos administrativos burocráticos en que los creadores se ven forzados a invertir más tiempo en “llenar cuadros y conseguir facturas” que en los mismos procesos creativos.
- Ciertas instituciones estatales se “adueñan” de proyectos planteados por artistas, siendo los primeros en infringir los derechos de autor.

2.3 Etapa 3: Circulación (difusión y consumo)

Al igual que la etapa anterior, esta etapa dedicada a analizar la circulación en la Cadena de Valor de las Artes Visuales, también la hemos dividido en dos sub-etapas con sus características particulares: la difusión y el consumo. A continuación las principales valoraciones discutidas durante las mesas de trabajo:

2.3.1 Difusión

Principales actores de la difusión

Personas:

- Críticos de arte y curadores.
- Actores artísticos (artistas, gestores, productores, otros).
- Periodistas especializados.
- Familia y amigos de los artistas.

Instituciones:

- Medios de comunicación con sección especializada en cultura (periódicos, revistas especializadas, páginas web/ blogs especializadas, programas de radio y TV especializados).
- Ministerio de Cultura y otras entidades públicas.
- Galerías, centros culturales, espacios independientes y museos.
- Festivales, salones, bienales.
- Medios alternativos.
- Redes sociales.
- Agendas culturales.

Principales vacíos en la difusión

Medios de comunicación:

- Ausencia de medios de comunicación especializados en artes visuales, que hagan una lectura crítica más



allá de la reseña.

- Ausencia de periodistas especializados en arte.
- Falta de información y acceso (publicaciones escasas y esporádicas, no hay antologías, compendios, revistas especializadas).
- Falta de investigación de oferta y demanda en cuanto a arte: indicadores, estadísticas.
- Falta una agenda cultural que sistematice y edite la información, facilitando así el acceso a los usuarios.
- Poco acceso a los medios de comunicación (revistas, radio, TV, prensa) para los actores artísticos (sólo se difunde a quienes tiene contactos y/o son renombrados).
- Poco acceso a la información para públicos no especializados.
- No se pagan derechos de exhibición (falta de normativas).

Espacios dedicados al arte:

- Falta de programas y estrategias de difusión por parte de instituciones culturales, galerías, museos, centros culturales y espacios alternativos.
- Falta de comunicación entre los diferentes espacios culturales de la ciudad para difundir agendas de manera conjunta y ordenada.
- No hay centros culturales, galerías, espacios alternativos, que difundan a nivel internacional.
- No hay museos de arte contemporáneo.
- No hay entidades especializadas de marketing y publicidad de arte.
- No hay iniciativas de turismo cultural de arte contemporáneo.

Políticas públicas:

- Falta de políticas públicas claras que promuevan la difusión de las artes, dotándole de un trato diferenciado, tanto a nivel local como internacional, tanto para público especializado como par públicos no especializados.
- No hay estrategias de difusión masiva del arte.
- Faltan organizaciones de promoción nacional e internacional.
- No hay políticas de promoción internacional.
- No hay una base de datos de agentes artísticos de dominio público.

Públicos:

- Desinterés del público: La relación de las personas con el arte es auto excluyente.
- No hay formación de públicos en las artes.

2.3.2 Consumo

Principales actores del consumo

Personas:

- Públicos (diversos a nivel generaciones, de orígenes, de culturas, de acceso a la educación, etc.).
- Público especializado (actores artísticos, coleccionistas, estudiantes, otros).

Instituciones:

- Instituciones pública (MCE, Bienal de Cuenca, salones, concursos, museos, otros).
- Instituciones privadas (ferias, espacios expositivos, galerías, espacios independientes, otros).
- Medios alternativos (virtuales, festivales, otros).
- Medios de comunicación.
- Redes sociales.



Principales vacíos del consumo

Público:

- Vacío de públicos.
- No hay valoración social de las obras y proyectos de arte (ni simbólica ni económica).
- Desconocimiento social de la nuevas manifestaciones artísticas.
- No hay identificación de públicos, estudios de demandas por grupos.
- No hay formación de públicos (el público de arte es muy limitado, endógeno).
- No hay estrategias para llegar a nuevos públicos.
- Falta iniciativa, interés o curiosidad de los públicos.
- Falta de tiempo y recursos para el consumo de arte.
- No hay mediadores para lograr un mejor intercambio entre público y expresión artística.
- No hay periodismo especializado que informe al público.

Políticas públicas:

- No hay políticas culturales que fomenten el consumo masivo de arte.
- No hay programas educativos para el consumo de arte según edades.
- Falta de mediación entre arte y públicos.
- Falta de incentivos.
- No se respetan derechos culturales.

Profesional:

- Falta de producción teórica alrededor de la producción artística nacional.
- No hay espacios (publicaciones, medios de comunicación) para ejercer la crítica.
- No hay espacios, ni institucionales ni privados, que

tengan representación en el extranjero.

- Varía de la producción artística contemporáneas está desligada del contexto local, creando una barrera entre el público y el arte.
- No hay profesionales en educación artística.
- Falta de espacios para el consumo de arte contemporáneo y/o de difícil acceso (galerías, ferias).
- Carencia de un mapeo completo de espacios, rutas, circuitos.

2.4 Etapa 4: Comercialización

Principales actores de la comercialización

Personas:

- Artistas
- Coleccionistas
- Asesores de coleccionistas
- Curadores
- Marchantes
- Público que paga entradas

Instituciones:

- Galerías
- Subastas
- Ferias de arte (nacional/internacional)
- Estado
- Empresa privada (bancos, otros)
- Museos
- Festivales
- Centros Culturales

Otros:

- Marqueterías
- El Ejido

Principales vacíos en la comercialización

Políticas públicas:

- No existe normas ni una regulación para el mercado del arte en el país, es un mercado totalmente especulativo.
- No hay incentivos fiscales para la empresa privada ni para las personas naturales (ej., poder invertir los impuestos en compra de arte).
- El Estado debería ser el principal coleccionista de arte, pero no ha adquirido nada de obra contemporánea.
- No hay políticas ni programas que incentiven la comercialización internacional de artistas nacionales.
- Carencia de investigaciones y estudios sobre el aporte del arte a la economía y el mercado de arte.
- No hay políticas de adquisición de los museos.

Condiciones de trabajo (venta):

- No hay lógica de mercado ni normas de precios (trayectoria).
- No existe un coleccionismo informado, con consciencia del valor de la obra, que entienda la inversión como un bien con plusvalía.
- No existe formación para los públicos (posibles compradores) sobre los procesos que conlleva la producción artística y el valor económico y simbólico del arte contemporáneo.
- Falta concienciar a los posibles compradores en que la comercialización de obra debe ser entendida como responsabilidad social, no como un favor.
- No existe regulaciones con respecto al porcentaje de

venta que cobra una galería u espacio de exhibición. Esta regulación no debe ser generalizada sino ajustada a los distintos casos.

- No se reconoce al actor artístico como persona que contribuye económicamente al desarrollo.
- Circuito precario, prevalece el cuestionamiento a la utilidad del arte: si necesito lo básico y aún no lo tengo ¿para qué comprar arte?
- No se promocionan los nuevos artistas y por tanto no entran al mercado.
- No existen suficientes galerías que comercialicen obra.
- No se comercializa a nivel internacional.
- No se respetan los derechos de autor.
- No hay coleccionismo de arte contemporáneo.
- No hay ferias de arte en el país.
- Escasez de subastas de arte (que en nuestro contexto son contraproducentes porque bajan el precio a las obras).
- No se aplican buenas prácticas.

Profesionalización:

- Hay muy escasos coleccionistas de arte contemporáneo.
- Falta de galeristas.
- No hay marchantes.
- Los artistas no saben cómo poner precios a sus obras y proyectos.

Día 2

Diagnóstico de relaciones entre actores del arte

En el segundo día entramos a analizar relaciones puntuales entre dos distintos actores artísticos. Escogimos para este análisis a los que consideramos los más importantes en la Cadena de Valor: artista, curador/ crítico /investigador,

gestor / productor, centros culturales / centros de exhibición, iniciativas independientes, galerías, Ministerio de Cultura, públicos, empresa privada, medios especializados, centros de formación, coleccionistas.

Primeramente hicimos un paneo general de cómo se dan las relaciones entre los distintos actores calificando dicha relación con una puntuación de 0 a 3.

- 0= no existe relación
- 1= relación mala
- 2= relación media
- 3= relación buena

Posteriormente pasamos a analizar cada relación a partir de cinco aspectos principales, tanto en la situación actual como en la ideal. Obviamente este análisis fue rápido y nos faltó el tiempo para profundizar en el mismo por lo que seguramente varios aspectos de cada relación quedaron fuera. La grilla utilizada fue la siguiente:

Relación: ej.artista - curador	Situación actual / real	Situación ideal
MOTIVACIÓN (¿por qué se relacionan?)		
ORGANIZACIÓN (descripción de como se organizan)		
FRECUENCIA (¿con qué frecuencia se relacionan)		
REGLAS DEL JUEGO (¿quién impone las reglas del juego en la relación?)		
INTERCAMBIO (¿qué intercambian? ¿cuál es el aporte y ganancia de cada uno?)		

A continuación expondremos los puntos más relevantes en la discusión de las relaciones analizadas:



a) Relación entre artista y artista

La relación artista-artista fue calificada con un promedio de 1,5 (entre mala y regular).

Se expresó que los artistas visuales son muy individualistas, egocéntricos, celosos y egoístas, lo que impide una relación real de intercambio a nivel profesional.

Sin embargo se enfatizó en ciertos proyectos de colaboración entre artistas y en colectivos de artistas que se dan de manera esporádica. Estas colaboraciones se producen a partir de relaciones interpersonales (de amistad), por lo que se calificó estas iniciativas igualmente de difícil acceso a otros artistas que no forman parte de círculos sociales preestablecidos.

El punto más deficiente de esta relación es que los artistas visuales no han logrado configurar una plataforma de representación colectiva que negocie, defienda y garantice derechos laborales, políticas públicas y fiscales en beneficio del sector. Siendo esta una de las razones importantes de la actual precarización del trabajo artístico.

Se plantea la posibilidad de mejorar esta relación a partir de un diálogo constante en condiciones equitativas que permita intercambiar conocimientos, información, experiencias, servicios e insumos. Además de la creación de una plataforma (esta asociación, gremio, grupo, u otro) que basándose en una relación horizontal y participativa entre sus miembros, sea ente de representación de los artistas visuales y trabaje por lograr derechos colectivos (políticas públicas y fiscales) y buenas prácticas entre los distintos actores del arte.

b) Relación entre artista y curador

Esta es una de las relaciones más conflictivas y polémicas en nuestro medio, con una calificación promedio de 1 (mala).

A pesar de que la motivación es una cooperación y legitimación mutua, se la describe como una relación antagónica, de difícil acceso, intermitente y de estructura vertical, en la que el curador impone las reglas de juego. Además se establece que el intercambio es mínimo y que los créditos se los lleva en la mayoría de casos el curador. Varios artistas prefieren trabajar sin esta figura. También hay artistas que han asumido el rol de curador en algunos

proyectos puntuales, obteniendo resultados favorables, como la confianza de los artistas del grupo.

Se demanda de parte de los curadores más investigación y rigurosidad en sus propuestas.

En la situación ideal se espera una relación basada en un diálogo horizontal, accesible, con nuevos mecanismos que incentiven el trabajo de equipo de manera continua y abierta. Además los aportes y créditos de cada uno deben ser visibilizados y expuestos para que exista transparencia en el intercambio.

c) Relación entre Ministerio de Cultura y artistas

Relación calificada con 1 (mala).

Es una relación muy tensa. A través de Fondos Concursables, Sistema Nacional de Festivales y auspicios del MCE varios artistas han tenido acceso a fondos para desarrollo de proyectos, lo que ha activado positivamente el sector. Sin embargo estos apoyos se caracterizan por procesos engorrosos, sin lineamientos claros, burocráticos y donde se dan malas prácticas. No se han logrado verdaderos espacios de diálogo e intercambio.

Los artistas demandan que se diseñe y tramite una Ley de Cultura, basada en diálogo y consenso con los actores culturales, que garantice derechos creativos y laborales, políticas públicas y fiscales (ej., seguridad social, jubilación, ser sujetos de crédito, etc.) que mejore la precaria calidad de vida de los actores del arte. Además exigen lineamientos y objetivos claros, donde se de cabida a la pluralidad de las artes contemporáneas, pues denuncian que se prioriza una visión “pachamámica” (de carácter ancestral, etnicista y hasta folklórica) y de servicio social.

Se pide personal capacitado, transparencia en la selección de proyectos y en el manejo de fondos, agilidad en los procesos administrativos y aplicación de buenas prácticas.

Se pide responsabilidad frente a programas educativos (desde el básico hasta el superior), de investigación, de producción, de difusión y de consumo de arte.

Se solicita una investigación profunda que evalúe el aporte económico del arte al país y se tome medidas en base a estos resultados.



Por parte del Ministerio se demanda una organización que represente a los artistas visuales, pues no se puede negociar de manera individual. Además de propuestas claras y crítica informada y constructiva.

d) Relación entre artista y galería

Esta relación tiene un promedio de puntaje de 1 (mala).

En el país existen solamente tres galerías de arte contemporáneo, una en Quito y dos en Guayaquil (la segunda muy reciente). Es una relación esporádica y exclusivista, que invita a artistas de trayectoria y/o con obra “vendible”, donde no hay una organización normada y donde las reglas del juego son impuestas por la galería de manera unilateral. Las motivaciones mutuas para la relación son principalmente comerciales (intercambio económico) y de visibilización (prestigio) para ambas partes.

Se plantea primeramente la necesidad de un mayor número de galerías y que los galeristas estén constantemente informándose de las prácticas contemporáneas. La relación ideal establece proyecciones a mediano y largo plazo a partir de un compromiso mutuo entre galería y artista. Se sugiere organizarse a partir de una constante negociación entre artista, galería y público, y que la galería establezca compromisos de representación nacional e internacional, estimulando la creación de circuitos comerciales. También se pide más acceso para artistas emergente y/o con obra menos comercial. Se espera que las galerías incentiven un coleccionismo informado. Se espera contratos por escrito donde se especifique deberes y derechos de las partes.

e) Relación entre artistas y centros de exhibición

Relación calificada con un puntaje promedio de 1,5 (mala-regular).

En los últimos años ha crecido el número de centros de exhibición, lo que ha generado mayor oferta y circulación de arte contemporáneo. Esta relación tiene como motivación el interés de difundir las propuestas artísticas, intercambiando mutuamente visibilización, prestigio y legitimación.

Las reglas del juego son impuestas en la mayoría de los casos por los centros de exhibición. No son claros los

lineamientos de los espacios expositivos y los procesos de selección de los artistas. No se realizan contratos previos a las exhibiciones donde se establezcan deberes y derechos de ambas partes. En la mayoría de casos no se reconocen honorarios y derechos de exhibición de los actores artísticos, con el argumento de que se los está “promocionando”. No existen mediadores entre práctica artística y público. Los públicos son limitados.

En la relación ideal se sugiere establecer un diálogo abierto y horizontal con el artista, para conjugar y construir criterios de manera mancomunada, y que se establezcan acuerdos contractuales previos que profesionalicen la relación. Esto implica un pago de honorarios como reconocimiento a la labor del artista, según el caso. Además los centros de exhibición deberían exponer de manera clara su misión y visión, así como los procesos de selección de artistas y propuestas curatoriales. Estos procesos se podrían transparentar a través de convocatorias y concursos públicos. También deberían desarrollar líneas de acción e investigación a mediano y largo plazo, promoviendo el pensamiento crítico de las artes contemporáneas y realizando publicaciones especializadas. Otro punto es el de establecer programas de educación y estrategias para acercar a nuevos públicos. Los centros que manejan fondos públicos deben transparentar sus cuentas.

Los artistas deberían tener un comportamiento profesional cumpliendo con los acuerdos establecidos y colaborando en el desarrollo de programas.

f) Relación entre iniciativas independientes y artistas

Relación calificada con un puntaje promedio de 2,5 (regular - buena).

Las iniciativas independientes son concebidas como aquellas que no son institucionales y en los últimos años se han creado varios espacios. Se reconoce el emprendimiento y esfuerzo que realizan las iniciativas independientes para mantenerse, y el aporte e intercambio mutuo entre iniciativa y artista. Esta relación es considerada una manera de garantizar la producción y difusión de obras y proyectos. Se dan relaciones sociales más cercanas mediadas por el arte. La mayoría de iniciativas independientes son gestionadas por artistas.



Sin embargo la relación es esporádica, pues no se cuenta con una programación regular, se las califica de puntuales y coyunturales. Faltan lineamientos de acción claros y transparencia en los procesos de selección de los artistas. Estas iniciativas tienen un público sumamente limitado.

Esta relación se reconoce con potencial, pero debe ser reforzada. Se sugiere más apertura a diversos artistas a través de procesos de selección amplios y transparentes, más constancia en los propuestas, lineamientos y visión a mediano y largo plazo y estrategias de cautivar nuevos públicos. Además de fomentar la producción teórica y crítica sobre las prácticas artísticas a través de investigaciones y publicaciones especializadas.

Se recomienda a los artistas continuar creando este tipo de iniciativas de manera organizada y en colaboración con otros actores.

g) Relación entre artista y público

Esta relación ha sido calificada con una puntuación promedio de 1,5 (mala – regular).

Se parte del principio de que el artista produce obras y proyectos que como etapa posterior tendrán la circulación para un público. Esta relación es eventual y está en la mayoría de los casos determinada por factores externos como festivales y exposiciones. Gran parte de las propuestas de las artes visuales contemporáneas son consideradas herméticas y poco accesibles para el público en general, lo que no permite un diálogo con la propuesta.

Por el otro lado también hay ciertas prácticas contemporáneas en las que los artistas intentan tener una relación más cercana con los públicos a través de proyectos relacionales y participativos con comunidades específicas, no siempre exitosos, pues hay desconocimiento mutuo.

Todos coinciden en que el público de arte contemporáneo es muy limitado. El desinterés y poca recepción de los públicos responde también a la falta de formación de públicos informados, abiertos y críticos.

Tampoco hay canales que permitan la difusión masiva de las artes contemporáneas, ni mediadores que faciliten el contacto entre artista y público.

En el caso ideal se plantea el forjar una relación con mayor continuidad y de diálogo entre artista y público, a través de proyectos sustentables y continuos, que fomenten el conocimiento mutuo. Se establece la necesidad de crear políticas educativas que formen públicos de las distintas generaciones. Además de establecer canales de comunicación, estrategias e instrumentos de mediación para acceder a nuevos públicos. Se plantea involucrar a los medios de comunicación como estrategia de masificación del arte, lo que exige una formación previa de los medios en este campo. Se pretende propiciar un acceso amplio, abierto, plural y económicamente asequible a los distintos públicos.

h) Relación entre coleccionistas y artistas

Relación calificada con un promedio de 0,5 (entre inexistente y mala).

Se considera que la relación es casi inexistente, pues en el país existen muy pocos coleccionistas (aproximado 10 a nivel nacional), la mayoría de ellos de tinte modernista. En los casos excepcionales de compras de arte, la relación muchas veces está mediada por un asesor (no siempre bien informado), impidiendo una relación directa artista – coleccionista. En casos puntuales existe relación de amistad entre coleccionista y artista.

No hay políticas públicas que incentiven el coleccionismo (ni individual ni de la empresa privada).

En un caso ideal, se debería ampliar muchísimo el coleccionismo informado de arte contemporáneo, estableciendo un intercambio no sólo económico sino también de subjetividades entre los dos actores. Además de trabajar en la concienciación del valor del arte, de su plusvalía, de su aporte simbólico. Se requiere políticas públicas que incentiven el coleccionismo.

i) Relación entre medios especializados y público

Esta relación fue calificada con un puntaje de 0 (inexistente).

A nivel nacional, a excepción de un par de revistas y un par de blogs (de limitada circulación) no existen medios



de comunicación (prensa escrita, radio, TV) especializados en arte contemporáneo, por lo que esta relación es prácticamente inexistente. No hay acceso a información especializada por parte del público, a no ser a través de publicaciones y medios internacionales.

Para cambiar esta situación se debería empezar por formar periodistas especializados en arte y abrir espacios en los medios de comunicación dedicados a la difusión de las artes contemporáneas, de manera informada, crítica, constante y participativa (alejada de la simple reseña o de la farándula).

j) Relación entre público y gestor cultural

Esta relación fue calificada con un promedio de 0,5 (entre inexistente y mala).

Salvo casos excepcionales, se la considera prácticamente inexistente. No se han realizado estudios de públicos, siendo que muchos gestores culturales trabajan para un público en abstracto, que no responde a las realidades contextuales, por lo que no han logrado llegar a nuevos públicos.

Varios gestores “utilizan” al público para su propio reconocimiento (desde fuera) pero no logran establecer procesos dialógicos con las comunidades ni logran reconocimiento hacia adentro.

Los centros culturales, expositivos, festivales, u otros, no cuentan con gestores profesionales que busquen recursos, financiamientos, apoyos y amplíen la circulación de las expresiones artísticas.

En la relación ideal se plantea primeramente una formación rigurosa, aunque a nivel nacional no hay estudios superiores (licenciatura, máster) de gestión cultural. Se sugiere que para hacer un proceso de gestión cultural se debe trabajar directamente con la comunidad y responder a sus expectativas y necesidades. Posteriormente buscar estrategias específicas que permitan acceder a estos nuevos públicos. El gestor cultural también debe tener conocimientos de marketing cultural y la posibilidad para relacionarse con la empresa privada y pública para financiamientos.

k) Relación entre centros de exhibición y públicos

Relación calificada con 2 (regular).

Se reconoce a los centros de exhibición como un espacio en el que se intercambia subjetividades. Existe gran diversidad de centros de exhibición con distintos lineamientos, así como gran diversidad de públicos. Sin embargo, los distintos programas y proyectos planteados para públicos específicos por parte de los centros de exhibición son esporádicos y superficiales, sin una investigación profunda de las necesidades y expectativas de los públicos a los que desean llegar.

Se establece la necesidad de mayor comunicación entre los distintos centros, así como con el público y los actores del arte, para lograr un trabajo transversal y una interacción permanente con instituciones educativas, donde se reconozcan las diferentes subjetividades y se desarrollen proyectos que impliquen procesos continuos. Se recomienda el trabajo constante con mediadores bien formados que apoyen a los públicos y programas contundentes de formación de públicos.

Al público se le sugiere apropiarse de los espacios expositivos, con curiosidad y visión crítica.

l) Relación entre centros de exhibición y empresa privada

Esta relación fue calificada con un puntaje de 1,5 (entre mala y regular).

Se enuncia que la empresa privada muestra desinterés por la difusión de prácticas contemporáneas y apoya las iniciativas de los centros de exhibición solamente si sus planteamientos concuerdan con sus necesidades e intereses.

En cuanto a la motivación por el lado de la empresa existe un interés en difundir su marca corporativa de la mano de la cultura, por lo cual se promueven exhibiciones con artistas prestigiosos, excluyendo en la mayoría de ocasiones a los artistas emergentes y/o no reconocidos. Para los centros de exhibición el interés es exclusivamente financiero. Por otro lado, la empresa privada no cuenta con beneficios fiscales por apoyar a la cultura.

El estado ideal debería ser un interés y apoyo constante por



parte de la empresa privada, y que sea de mutuo beneficio. El incentivo a proyectos debería abarcar, además de la exhibición, a la investigación y educación de públicos. Se espera una relación constante y contundente, que responda a políticas culturales y fiscales en donde ambos actores puedan salir favorecidos.

m) Relación entre Ministerio de Cultura y curadores/ críticos/ investigadores

Es una relación calificada con 1 (mala).

Es una relación esporádica y puntual sobre proyectos/ eventos específicos. Algunos investigadores trabajan como asesores en distintas dependencias del Ministerio, lo que no garantiza que su opinión sea escuchada, validada y aplicada. Lo que ha desencantado a muchos investigadores para continuar apoyando los procesos estatales.

Se sugiere un mayor acercamiento y coordinación de lado y lado, generar espacios de diálogo para lograr una mayor incidencia de los curadores / investigadores en el diseño y desarrollo de políticas públicas y proyectos artísticos que respondan a las necesidades del sector. El Ministerio de Cultura debería impulsar más investigaciones y brindar espacios óptimos para la crítica.

Recomendaciones a los actores del arte

A partir de los análisis de relaciones del día anterior, cada mesa de trabajo hizo una lista de recomendaciones a los distintos actores del arte. Aquí recogemos las más relevantes de las cuatro Mesas de Trabajo.

A) RECOMENDACIONES PARA LOS ARTISTAS

- **CONCIENCIARSE SOBRE LOS PROBLEMAS COMUNES A TODOS LOS ACTORES DEL ARTE, REFERENTES A LA FALTA DE POLÍTICAS PÚBLICAS, FISCALES, DERECHOS LABORALES Y GARANTÍAS DE TRABAJO Y VIDA DIGNAS.**
- **ESTUDIAR ESTRATEGIAS DE ORGANIZACIÓN Y REPRESENTATIVIDAD PARA LOGRAR METAS COMUNES, APOYÁNDOSE EN EXPERIENCIAS DE OTROS PAÍSES Y EN PROFESIONALES DE OTRAS ÁREAS (DERECHO, ECONOMÍA, ETC.).**
- **CREAR UNA PLATAFORMA HORIZONTAL DE REPRESENTACIÓN COLECTIVA (SEA ESTA ASOCIACIÓN, FEDERACIÓN, GREMIO, GRUPO U OTRO) COMO ESPACIO DE DIÁLOGO QUE ESTABLEZCA ACUERDOS, NECESIDADES Y DEMANDAS, Y COMO ENTE INTERLOCUTOR CON LAS DISTINTAS INSTANCIAS E INSTITUCIONES.**
- **DISEÑAR E IMPLEMENTAR UNA MANUAL DE BUENAS PRÁCTICAS PARA LAS ARTES CONTEMPORÁNEAS ADAPTADO A NUESTRO CONTEXTO, QUE AYUDE A LA PROFESIONALIZACIÓN DEL SECTOR.**
- **INVOLUCRARSE EN PROCESOS POLÍTICOS COMO EL DISEÑO DE LA NUEVA LEY DE CULTURA.**



- EXIGIR **CONDICIONES** LABORALES Y FISCALES **DIGNAS**.
- EXIGIR **POLÍTICAS PÚBLICAS** QUE GARANTICEN UNA FORMACIÓN DE CALIDAD, QUE RESPONDA A LAS NECESIDADES DE LA PROFESIÓN, Y DE PRECIOS ASEQUIBLES.
- EXIGIR LA CREACIÓN DE UN **MÁSTER** EN ARTES VISUALES.
- EXIGIR AL MCE ASÍ COMO A LOS CENTROS DE ARTE (PÚBLICOS, PRIVADOS, AUTOGESTIONADOS) **ESPACIOS Y CONDICIONES ADECUADAS** PARA LA **INVESTIGACIÓN, PRODUCCIÓN Y DIFUSIÓN** DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS.
- EXIGIR AL ESTADO EL ACCESO A **MATERIALES** DE CALIDAD DE **BAJOS COSTOS** (AL MOMENTO SON MUY CAROS Y CON ARANCELES MUY ALTOS).
- EXIGIR POLÍTICAS CULTURALES Y **MECANISMOS** QUE **FOMENTEN LA DIFUSIÓN**, CIRCULACIÓN Y COMERCIALIZACIÓN DEL ARTE.
- EXIGIR TANTO A ENTIDADES PÚBLICAS COMO PRIVADAS **RELACIONES CONTRACTUALES CLARAS** PARA EL DESARROLLO DE CUALQUIER INVESTIGACIÓN, PROYECTO O EXHIBICIÓN CON LA ENTIDAD PERTINENTE.

•ESTABLECER UN **GLOSARIO BASE** COMÚN ENTRE LOS DISTINTOS ARTISTAS.

•PROMOVER Y REALIZAR **INTERCAMBIOS Y RESIDENCIAS** FUERA DEL PAÍS.

•MANTENER UN **DIÁLOGO** CONSTANTE **CON LOS PÚBLICOS** A LOS QUE SE QUIERE LLEGAR.

•REALIZAR INVESTIGACIONES Y PRODUCCIÓN DE PROYECTOS Y OBRAS DE MANERA **RIGUROSA**.

•FORMARSE Y **ACTUALIZAR** SUS CONOCIMIENTOS CONSTANTEMENTE.

•EXIGIR Y PARTICIPAR DE UN **CENSO DE ARTISTAS** Y ACTORES DE ARTE, QUE SEA DE DOMINIO PÚBLICO.

•CREAR **ESPACIOS DE ENCUENTRO Y DIÁLOGO** PERMANENTE ENTRE ARTISTAS Y CON OTROS ACTORES DEL ARTE.

•CREAR Y FORTALECER **REDES DE INTERCAMBIO Y COOPERACIÓN** TANTO A NIVEL NACIONAL COMO INTERNACIONAL.

•ESTABLECER CONJUNTAMENTE LOS **MECANISMOS PARA VALORAR** (PONER PRECIOS) A OBRAS Y PROYECTOS, EVITANDO LA ESPECULACIÓN.

•APERTURA PARA MOSTRAR LOS **PROCESOS DE CREACIÓN** Y NO SÓLO LA OBRA TERMINADA.

• **DOCUMENTAR** DE MANERA PROFESIONAL LOS PROCESOS DE CREACIÓN Y LAS OBRAS.

• REALIZAR INTERCAMBIOS DE CONOCIMIENTO DE MANERA HORIZONTAL ENTRE ARTISTAS **CONSAGRADOS Y ARTISTAS EMERGENTES**.

• **APROPIARSE** DE ESPACIOS TANTO FÍSICOS COMO VIRTUALES PARA LA EJECUCIÓN Y DIFUSIÓN DE SU TRABAJO.

• ENCONTRAR ESTRATEGIAS CONJUNTAS DE **COOPERACIÓN** PARA LA PRODUCCIÓN, CIRCULACIÓN Y COMERCIALIZACIÓN DE SUS PRODUCTOS.



B) RECOMENDACIONES PARA EL MINISTERIO DE CULTURA

- DISEÑAR LA NUEVA LEY DE CULTURA EN **DIÁLOGO CONSTANTE Y COORDINACIÓN** CON LOS DISTINTOS ACTORES CULTURALES E IMPLEMENTARLA.
- DISEÑAR E IMPLEMENTAR **POLÍTICAS PÚBLICAS** QUE GARANTICEN LA FORMACIÓN, LA INVESTIGACIÓN, LA PRODUCCIÓN, LA DIFUSIÓN, LA CIRCULACIÓN Y COMERCIALIZACIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO.
- DISEÑAR E IMPLEMENTAR **POLÍTICAS LABORALES Y FISCALES**, QUE RECONOZCAN A LOS ACTORES DEL ARTE COMO PROFESIONALES Y GARANTICEN CONDICIONES DIGNAS DE TRABAJO, ACCESO A LA SEGURIDAD SOCIAL Y A LA JUBILACIÓN, UN PAGO DE IMPUESTOS ACORDE A LA LABOR, ACCESO A CRÉDITOS.
- DISEÑAR E IMPLEMENTAR **POLÍTICAS ARANCELARIAS**, QUE GARANTICEN IMPUESTO CERO A MATERIALES PARA LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.
- DISEÑAR E IMPLEMENTAR UN **PLAN DE DIFUSIÓN Y CIRCULACIÓN** DEL ARTE CONTEMPORÁNEO A NIVEL INTERNACIONAL.
- DISEÑAR E IMPLEMENTAR POLÍTICAS QUE FAVOREZCAN E INCENTIVEN LA COMPRA Y **COLECCIONISMO** DE ARTE CONTEMPORÁNEO (EJ. INVERSIÓN DE LOS IMPUESTOS EN ARTE).
- REALIZAR UNA INVESTIGACIÓN PROFUNDA DEL **APORTE ECONÓMICO DEL ARTE AL PAÍS**.

•GARANTIZAR UNA **EDUCACIÓN SUPERIOR DE CALIDAD** Y DE BAJOS COSTOS EN LAS DISTINTAS ESPECIALIZACIONES DEL SECTOR ARTÍSTICO.

•EN COORDINACIÓN CON EL MINISTERIO DE EDUCACIÓN, IMPLEMENTAR LA **EDUCACIÓN OBLIGATORIA DE ARTE** A NIVEL BÁSICO Y MEDIO.

•FOMENTAR LA FORMACIÓN SUPERIOR ARTÍSTICA A TRAVÉS DE **BECAS DE ESTUDIO**, INTERCAMBIOS Y RESIDENCIAS.

•FOMENTAR LA **INVESTIGACIÓN** A TRAVÉS DE BECAS, BIBLIOTECAS ESPECIALIZADAS, ACCESO A LA INFORMACIÓN, CIRCULACIÓN DE INFORMACIÓN.

•FOMENTAR LA **PRODUCCIÓN** ARTÍSTICA A TRAVÉS DE BECAS, ESPACIOS IDÓNEOS DE TRABAJO, ACCESO A UN BANCO DE EQUIPOS, ACCESO A LA TECNOLOGÍA, MATERIALES IDÓNEOS A BAJOS COSTOS.

•ESTABLECER POLÍTICAS DE APOYO A LOS DISTINTOS PROCESOS DE CREACIÓN DE MANERA CONTINUA Y CON **VISIÓN A LARGO PLAZO** (CONTRARIAMENTE A LOS APOYOS PUNTUALES ACTUALES).

•DIFUNDIR LA PRODUCCIÓN DE ARTE A TRAVÉS DE **PUBLICACIONES** DE INVESTIGACIONES Y DE CATÁLOGOS DE ARTISTAS.

•TENER **PROGRAMAS ESPECIALES DE APOYO** PARA LOS ACTORES ARTÍSTICOS SEGÚN SU TRAYECTORIA Y EDAD: EMERGENTES, EN DESARROLLO, CONSAGRADOS.

•ESTABLECER Y **DIFUNDIR** DE MANERA CLARA Y CONTUNDENTE LOS **LINEAMENTOS**, OBJETIVOS, ESTRATEGIAS, PROGRAMAS, METODOLOGÍAS DEL MCE.

•GARANTIZAR LA DISTRIBUCIÓN **EQUITATIVA Y TRANSPARENTE** DE LOS RECURSOS ECONÓMICOS DEL MCE.

•CONTAR CON DIRECTIVOS QUE TENGAN FORMACIÓN Y EXPERIENCIA EN EL ARTE Y **CAPACITAR** A LOS(AS) FUNCIONARIOS(AS) DEL MINISTERIO.

•REDISEÑAR LOS PROCESOS ADMINISTRATIVOS DEL MEC PARA **ALIVIAR LA BUROCRATIZACIÓN** Y LENTITUD.

•MEJORAR LA **DIFUSIÓN DE LAS CONVOCATORIAS** Y LOS MECANISMOS DE APLICACIÓN A LAS MISMAS.

•ESTABLECER **FIGURAS CLARAS DE INTERLOCUCIÓN** FRENTE A LOS DISTINTOS ACTORES DEL ARTE, QUE CONOZCAN A PROFUNDIDAD EL CAMPO Y RESPONDAN A SUS NECESIDADES.

•**APOYAR EL SUSTENTO Y DESARROLLO** DE ESPACIOS DE EXHIBICIÓN, PROGRAMAS Y PLATAFORMAS INDEPENDIENTES.

•INCIDIR EN LA **LEY DE COMUNICACIÓN** PARA QUE HAYA UNA CUOTA DEDICADA AL DE ARTE EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN.

•REDISTRIBUIR Y **ACTIVAR ESPACIOS PÚBLICOS** DEDICADOS A LA CULTURA QUE SE ENCUENTRAN ACTUALMENTE DESARTICULADOS Y ABANDONADOS (EJ., CASA DE LA CULTURA) A TRAVÉS DE GENERAR CONVENIOS CON DISTINTAS PLATAFORMAS CULTURALES

INDEPENDIENTES.

•CREAR UNA **BASE DE DATOS** DE LOS ACTORES ARTÍSTICOS DE ACCESO PÚBLICO.

•ELABORAR UN **ESTUDIO DE PÚBLICOS** Y DIFUNDIRLO.

C) RECOMENDACIONES PARA LOS CENTROS DE FORMACIÓN

- IMPLEMENTAR LA EDUCACIÓN DEL ARTE, SU ESTUDIO Y SUS METODOLOGÍAS CREATIVAS, EN TODO LOS NIVELES DEL SISTEMA EDUCATIVO, DESDE LA EDUCACIÓN BÁSICA (NIÑOS), PASANDO POR LA EDUCACIÓN MEDIA Y LA EDUCACIÓN SUPERIOR.**
- GARANTIZAR UNA EDUCACIÓN SUPERIOR DE CALIDAD EN LAS ARTES VISUALES Y DE BAJO COSTO.**
- REVISAR Y ACTUALIZAR CONTINUAMENTE LAS MALLAS CURRICULARES, PROCURANDO QUE RESPONDA A LAS NECESIDADES ACTUALES DEL SECTOR.**
- GENERAR INVESTIGACIÓN Y CONOCIMIENTO EN LOS DISTINTOS ÁMBITOS DEL ARTE.**
- PUBLICAR INVESTIGACIONES.**
- CAPACITAR CONTINUAMENTE AL PERSONAL DOCENTE.**
- CREAR MÁSTER EN ARTES VISUALES E HISTORIA DEL ARTE.**
- CREAR LICENCIATURA EN: CURADURÍA, GESTIÓN CULTURAL, CRÍTICA DE ARTE, MUSEOGRAFÍA, PEDAGOGÍA ARTÍSTICA, MEDIACIÓN CULTURAL, PERIODISMO CULTURAL, ADMINISTRACIÓN CULTURAL, TURISMO CULTURAL, MARKETING CULTURAL, ENTRE OTRAS.**
- EQUILIBRAR SEGÚN LAS NECESIDADES DE CADA ESPECIALIZACIÓN, LA TEORÍA Y LA PRÁCTICA.**
- RECONOCER Y VALIDAR LA EDUCACIÓN NO FORMAL COMO PARTE DE LA FORMACIÓN DE LOS ARTISTAS.**
- RECONOCER A LA INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN ARTÍSTICA COMO GENERADORA DE CONOCIMIENTO (INCLUSO A NIVEL ACADÉMICO).**
- MEJORAR SU INFRAESTRUCTURA (TALLERES, EQUIPOS, ACCESO A LA TECNOLOGÍA, MATERIALES ADECUADOS, ETC.).**
- ACERCARSE MÁS A LAS INSTITUCIONES PÚBLICAS Y PRIVADAS, A TRAVÉS DE CONVENIOS PARA PASANTÍAS Y PROYECTOS CONJUNTOS.**
- REALIZAR DE MANERA PREVIA AL COMIENZO DE LOS ESTUDIOS UN TALLER VOCACIONAL.**

D) RECOMENDACIONES PARA CENTROS CULTURALES / DE EXHIBICIÓN

- **PLANTEAR DE MANERA CONTUNDENTE Y CLARA A TODOS LOS AGENTES ARTÍSTICOS SU PROYECTO ARTÍSTICO (VISIÓN, LINEAMIENTOS, OBJETIVOS), RESPONDIENDO A LAS NECESIDADES DEL MEDIO.**
- **ESTABLECER PROGRAMAS, PROYECTOS Y ACTIVIDADES CON VISIÓN DE MEDIANO Y LARGO PLAZO.**
- **REALIZAR CONTRATOS POR ESCRITO DE TRABAJO CON CUALQUIER ACTOR DEL ARTE QUE COLABORE CON ELLOS, DONDE SE ESPECIFIQUE DEBERES Y DERECHOS DE LAS PARTES.**
- **IMPLEMENTAR PROGRAMAS DE INVESTIGACIÓN Y PUBLICACIÓN.**
- **APOYO A LOS ARTISTAS EMERGENTES.**
- **TRANSPARENTAR LOS PROCESOS DE SELECCIÓN DE ARTISTAS Y PROYECTOS.**
- **MEJORAR Y DIVERSIFICAR SUS ESTRATEGIAS DE DIFUSIÓN.**
- **GENERAR ESPACIOS DE MEDIACIÓN CON EL PÚBLICO.**
- **RESPONSABILIZARSE DE LA FORMACIÓN DE PÚBLICOS A TRAVÉS DE TALLERES, CHARLAS, SEMINARIOS Y PROGRAMAS EDUCATIVOS, SEGÚN EDADES E INTERESES.**
- **REALIZAR ACTIVIDADES ARTÍSTICAS FUERA DE SU ESPACIO FÍSICO (EJ. ESPACIO PÚBLICO, COMUNIDADES, BARRIOS).**
- **ESTABLECER CONVENIOS DE COOPERACIÓN CON DIFERENTES INSTITUCIONES (EJ. ESCUELAS, UNIVERSIDADES, MINISTERIO DE SALUD, DE INCLUSIÓN, COOPERACIÓN INTERNACIONAL, CENTROS COMUNITARIOS, OTROS) PARA DIFUNDIR, FORMAR PÚBLICOS Y TRABAJAR POR OBJETIVOS COMUNES.**
- **FORMAR UNA “SOCIEDAD DE AMIGOS” DEL CENTRO, QUE APORTEN INFORMACIÓN, CAPACITACIÓN, TRABAJOS VOLUNTARIOS, DONACIONES, ETC.**
- **GENERAR AGENDAS COORDINADAS ENTRE LOS DISTINTOS CENTROS.**
- **ACERCARSE A LA EMPRESA PRIVADA ESTABLECIENDO OBJETIVOS COMUNES.**
- **CONTRATAR PERSONAL CUALIFICADO (EJ. MUSEÓGRAFOS, COMUNICACIÓN, ADMINISTRACIÓN).**



RECOMENDACIONES PARA LOS ESPACIOS INDEPENDIENTES

SE RECOMIENDA LO MISMO QUE EN LOS CENTROS DE EXHIBICIÓN, MÁS:

- **INTERCAMBIAR Y COMPARTIR ESTRATEGIAS DE AUTOGESTIÓN.**
- **FOMENTAR REDES DE INTERCAMBIO Y COLABORACIÓN.**
- **FACILITAR EL ACCESO A INFORMACIÓN PARA EL FINANCIAMIENTO DE LOS ARTISTAS (BECAS, CONVOCATORIAS, CONCURSOS, ETC.).**
- **PROFESIONALIZAR SU TRABAJO.**

RECOMENDACIONES PARA LAS GALERÍAS

SE RECOMIENDA LO MISMO QUE EN LOS CENTROS DE EXHIBICIÓN, MÁS:

- **INFORMAR / FORMAR COLECCIONISTAS JÓVENES.**
- **ADQUIRIR COMPROMISOS A LARGO PLAZO CON EL ARTISTA, DE VENTA Y DIFUSIÓN DE OBRA, TANTO A NIVEL NACIONAL COMO INTERNACIONAL.**
- **PARTICIPAR EN FERIAS INTERNACIONALES.**
- **GENERAR NUEVOS MERCADOS.**

RECOMENDACIONES PARA CURADOR / CRÍTICO / INVESTIGADOR

- ESTABLECER PROCESOS (A MEDIANO Y LARGO PLAZO) DE TRABAJO EN EQUIPO JUNTO AL ARTISTA, DE REAL INTERCAMBIO Y APORTACIÓN MUTUA.
- ESTABLECER UNA PLATAFORMA (ASOCIACIÓN, GRUPO, GREMIO, OTROS) DE REPRESENTACIÓN CONJUNTA.
- DISEÑAR E IMPLEMENTAR UN MANUAL DE BUENAS PRÁCTICAS, JUNTO A LOS OTROS ACTORES, PARA PROFESIONALIZAR EL SECTOR.
- EXIGIR LA CREACIÓN Y ACCESO A FORMACIÓN SUPERIORES (LICENCIATURA Y MÁSTER).
- REALIZAR PROCESOS DE INVESTIGACIÓN Y CURADURÍA MÁS RIGUROSOS.
- PLANTEAR CURATORÍAS PROPIAS, EN VEZ DE TOMAR MODELOS FORÁNEOS, QUE RESPONDAN A LAS REALIDADES Y PRODUCCIÓN NACIONAL.
- APLICAR PRINCIPIOS DE BUENAS PRÁCTICAS PARA GARANTIZAR UN TRABAJO PROFESIONAL ENTRE ESPACIOS DE EXHIBICIÓN / GALERÍAS, ARTISTAS Y CURADORES.
- TRANSPARENCIA EN LOS PROCESOS DE SELECCIÓN Y CURADURÍA.
- FORTALECER REDES DE INTERCAMBIO Y COOPERACIÓN ENTRE LOS DISTINTOS CURADORES Y CRÍTICOS.
- FORMARSE / INFORMARSE CONSTANTEMENTE.
- BUSCAR EL SIGNIFICADO DE UNA OBRA EN VEZ DE IMPONERLO Y AMPLIAR SUS LECTURAS.
- COLABORAR CON LOS CENTROS DE FORMACIÓN Y LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN.
- ASUMIR UNA FUNCIÓN EDUCATIVA Y COMUNICATIVA.
- ASESORAR DE MANERA INFORMADA A LOS COLECCIONISTAS.
- PARTICIPAR DE INTERCAMBIOS A NIVEL INTERNACIONAL.
- ENRIQUECER LAS INVESTIGACIONES FORMANDO EQUIPOS INTERDISCIPLINARIOS.
- CREAR MÁS ESPACIOS DE COMUNICACIÓN CON EL PÚBLICO.
- PUBLICAR LOS RESULTADOS DE UNA INVESTIGACIÓN.



RECOMENDACIONES PARA LOS GESTORES CULTURALES / PRODUCTORES / MEDIADORES

- EXIGIR ESTUDIOS SUPERIORES (LICENCIATURA / MÁSTER) EN GESTIÓN CULTURAL.**
- REALIZAR INVESTIGACIONES DE MANERA RIGUROSA, QUE RESPONDAN A LAS NECESIDADES DE LOS PÚBLICOS, LOS ACTORES ARTÍSTICOS Y LAS INSTITUCIONES.**
- CREAR ESPACIOS DE DIÁLOGO PERMANENTE ENTRE ESTADO Y LOS ACTORES DEL ARTE Y LOS PÚBLICOS.**
- BUSCAR MÁS ACERCAMIENTO A LAS INSTITUCIONES Y A LA EMPRESA PRIVADA.**
- MEJORAR LOS CANALES DE DIFUSIÓN Y CIRCULACIÓN DE LAS ARTES CONTEMPORÁNEAS.**
- IMPLEMENTAR HERRAMIENTAS INNOVADORES DE PRODUCCIÓN, GESTIÓN, MEDIACIÓN, DIFUSIÓN E INTERCAMBIO.**
- IMPLEMENTAR ESTRATEGIAS Y METODOLOGÍAS CONSECUENTES CON EL CONTEXTO PARA EL DESARROLLO DE PROYECTOS.**
- REALIZAR INTERCAMBIOS Y PASANTÍAS EN CENTROS CULTURALES TANTO NACIONALES COMO INTERNACIONALES.**



RECOMENDACIONES PARA LOS PÚBLICOS

- ASISTIR DE MANERA MÁS CONTINUA A LOS EVENTOS Y CON UNA ACTITUD ABIERTA.**
- EXIGIR PROGRAMAS EDUCATIVOS Y DE MEDIACIÓN QUE LES PERMITA APROXIMARSE AL ARTE.**
- EXIGIR INFORMACIÓN CRÍTICA.**
- EXIGIR DIÁLOGO CON LOS ARTISTAS Y OTROS ACTORES DEL ARTE.**
- EXIGIR PROPUESTAS DE CALIDAD.**
- INFORMARSE SOBRE LA OFERTA CULTURAL LOCAL.**
- FORMARSE / INFORMARSE EN ARTE.**
- CONCIENCIAR QUE LA PRODUCCIÓN ES PARA ELLOS.**
- EXIGIR QUE RESPONDAN A SUS NECESIDADES.**
- APROPIARSE DE LOS ESPACIOS (PÚBLICOS Y PRIVADOS).**
- CONSUMIR ARTE CONTEMPORÁNEO NACIONAL.**
- PAGAR (ASÍ SEA DE MANERA SIMBÓLICA) POR EL ARTE (UNA ENTRADA, UNA CONTRIBUCIÓN VOLUNTARIA, ADQUIRIR ARTE).**



RECOMENDACIONES PARA LOS MEDIOS ESPECIALIZADOS

- **FORMAR PERIODISTAS ESPECIALIZADOS EN ARTE.**
- **BRINDAR ESPACIOS DE DIFUSIÓN ESPECIALIZADOS EN ARTE DE MANERA CONTINUA Y A TRAVÉS DE ESTRATEGIAS DE PROMOCIÓN MASIVA (EJ. BUENOS HORARIOS EN TV Y RADIO).**
- **INVESTIGAR.**
- **DISEÑAR UN PLAN DE COMUNICACIÓN CON CAMPAÑAS EXTENSAS, ESTRATÉGICAS Y MASIVAS PARA INFORMAR Y PROMOCIONAR EL ARTE CONTEMPORÁNEO NACIONAL.**
- **ESTABLECER ESTRATEGIAS Y MATERIAL DE COMUNICACIÓN DIRIGIDO A DOS GRUPOS: PÚBLICO ESPECIALIZADO Y PÚBLICO NO ESPECIALIZADO.**
- **CREAR PLATAFORMAS DE INFORMACIÓN CULTURAL POR CATEGORÍAS (BECAS, RESIDENCIAS, EVENTOS, CONVOCATORIAS).**
- **ABRIR SUS PLATAFORMAS A MEDIOS AUDIOVISUALES.**
- **ESTABLECER COOPERACIONES ESTRATÉGICAS, POR EJEMPLO CON LA ACADEMIA.**



RECOMENDACIONES PARA LA EMPRESA PRIVADA

- **ESTABLECER CANALES DE DIÁLOGO Y VÍNCULOS A LARGO PLAZO TANTO CON INSTITUCIONES COMO CON ACTORES DIRECTOS.**
- **ESTABLECER CONTRATOS POR ESCRITO PARA LA COOPERACIÓN CON INSTITUCIONES Y/O ACTORES DEL ARTE.**
- **EXIGIR INCENTIVOS A TRAVÉS DE LA REDUCCIÓN DE IMPUESTOS CUANDO SE APOYA LA CULTURA.**
- **GENERAR COLECCIONES DE ARTE CONTEMPORÁNEO.**
- **INFORMARSE SOBRE LAS PRÁCTICAS CONTEMPORÁNEAS.**
- **ESTABLECER APOYOS NO SÓLO A ESPACIOS / ARTISTAS CONSAGRADOS, SINO TAMBIÉN A ESPACIOS / ARTISTAS EMERGENTES.**
- **COMPRAR PRODUCCIÓN NACIONAL DE MANERA INFORMADA, ENTENDIÉNDOLA COMO UN BIEN CON PLUSVALÍA ECONÓMICA Y SIMBÓLICA.**



Ventajas y fortalezas del trabajo artístico en nuestro medio

Durante el tercer día de trabajo, se quiso concluir rescatando las ventajas y fortalezas del trabajo artístico en nuestro medio, para que las mismas sean aprovechadas, reforzadas, aplicadas. A pesar de la precariedad del sector, hay mucho potencial para que el sector crezca de manera sana y a pasos acelerados. Algunos de los puntos más significativos son:

- **EN NUESTRO PAÍS HAY MUCHO CAMPO POR ABRIR, LAS ESTRUCTURAS SON FLEXIBLES, HAY DEMANDA Y NECESIDAD DE CREAR PROYECTOS E INICIATIVAS INDEPENDIENTES.**
- **HAY LA POSIBILIDAD DE UNA INJERENCIA DIRECTA EN LA CONSTRUCCIÓN DE POLÍTICAS CULTURALES Y DE IDENTIDADES PROPIAS.**
- **ESTÁ VIGENTE LA DISCUSIÓN SOBRE ECONOMÍAS CREATIVAS QUE POSIBILITAN LA VALORIZACIÓN DE LAS ACTIVIDADES ARTÍSTICAS, EXPRESADA EN PRODUCTOS Y SERVICIOS DEL ARTE.**
- **CONSTITUCIONALMENTE HAY UN ARCO QUE RECONOCE FORMAS DIVERSAS DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y DE PROPIEDAD INTELECTUAL LO QUE AMPARA LA CREACIÓN Y ANÁLISIS DE ESTE CAMPO.**
- **LA PRECARIEDAD Y ADVERSIDAD NOS HA CONDUCIDO A ENCONTRAR ESTRATEGIAS, A DESARROLLAR HABILIDADES Y ACTIVIDADES DE MANERA CREATIVA Y CON POCOS RECURSOS, DIVERSIFICANDO EL MERCADO Y CREANDO UNA IDENTIDAD PROPIA COMO SECTOR.**
- **EL CONTEXTO NOS PERMITE A LOS CREADORES SER FLEXIBLES, ÁGILES, ADAPTABLES, MULTIFACÉTICOS LABORALMENTE (ARTISTA MÓVIL).**
- **EL MEDIO ARTÍSTICO ES REDUCIDO (SON TODAVÍA POCOS LOS ACTORES) LO QUE PERMITE UNA COMUNICACIÓN ACCESIBLE Y DIRECTA (AUNQUE ESTA CARACTERÍSTICA NO ESTÁ APROVECHADA AL MÁXIMO).**



- LA COYUNTURA POLÍTICA Y SOCIAL ES MUY RICA, LO QUE BRINDA MUCHO MATERIAL DE CREACIÓN.**
- EXISTE PRODUCCIÓN DE GRAN CALIDAD.**
- EXISTEN YA REDES DE ARTISTAS QUE HACEN TRABAJOS COLECTIVOS, DIFUNDEN INFORMACIÓN Y UTILIZAN EL TRUEQUE DE SERVICIOS E INSUMOS COMO MEDIO DE APOYO Y SUBSISTENCIA.**
- CADA VEZ EXISTEN MAYOR CANTIDAD DE ESPACIOS DE FORMACIÓN PROFESIONAL DE ARTISTAS.**
- EXISTE GRAN AUTONOMÍA PARA LA CREACIÓN.**
- EXISTE LA POSIBILIDAD DE LA AUTO SATISFACCIÓN A TRAVÉS DE LA CREACIÓN.**
- EXISTE PERMEABILIDAD DE ACCESO A LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN.**
- EXISTE LA POSIBILIDAD DE GENERACIÓN DE NUEVOS ESPACIOS DE MANERA INDEPENDIENTE.**
- SOMOS DUEÑOS DE NUESTRO TIEMPO.**

Las Mesas de Trabajo concluyeron con una plenaria, en la que cada una de las cuatro Mesas expuso su análisis y conclusiones. Al final se abrió un espacio de diálogo con los ponentes y los distintos participantes.



A MANERA DE CONCLUSIONES

Paulina León

Los enunciados recogidos en las sistematizaciones de las cuatro Mesas de Trabajo y en los paleógrafos resumen, aunque no acaban de reflejar de manera rigurosa, la complejidad de las discusiones presentes. Tres mañanas de trabajo para analizar la Cadena de Valor de las Artes Visuales en el país es un tiempo sumamente limitado en el que el debate necesariamente tuvo un carácter rápido y poco elaborado. Por otro lado, la heterogeneidad del grupo no nos permite tener una apreciación “general” del sector, pues se trata de imaginarios muy diferentes que describen una realidad compleja, poco estudiada y normada, sin límites claros, que llamamos el “sector de arte contemporáneo”.

Como parte de la metodología propuesta se debían recoger las “recomendaciones” a cada actor, lo que no significa que se hubiera podido realizar una elaboración profunda de las mismas, ni que cada integrante del grupo se sienta identificado con los distintos ítems de la lista.

A pesar de las “deficiencias” de este primer diagnóstico, se pueden leer varios rasgos y elementos comunes que nos pueden servir como guía. En un primer vistazo aparecen repetidamente una cantidad de problemas estructurales del sector, donde la carencia de políticas públicas, culturales y fiscales, así como la carencia de criterios bases de buenas prácticas y normas de mercado, sumado a la falta de autoorganización de los actores, los vuelve sumamente vulnerables y precarios.

Existe un campo de demandas compartidas por casi todos los asistentes correspondiente a la falta de condiciones profesionales y dignas de trabajo: seguridad laboral (contratos y pagos justos), seguridad social, la falta de transparencia, la tardanza y burocracia en los pagos, la formación mediocre y/o la falta de ofertas de formación, la carencia de coleccionismo, la carencia de medios especializados, la carencia de políticas e iniciativas de difusión a nivel internacional, entre varios otros.

Por el otro lado, el mismo sector artístico, no ha sido capaz de articularse adecuadamente. La pereza del diagnóstico colectivo, la huida a los posibles conflictos, la falta de asumir responsabilidades de manera activa, han contribuido a la precariedad y (auto)explotación del sector. ¿Por qué, siendo tan generalizados los problemas del sector, no somos capaces de afrontarlos colectivamente?

También hubo consenso en la idea de que el país vive actualmente una coyuntura política importante que se la podría volcar a favor del sector: un Ministerio de Cultura relativamente nuevo y en construcción, una nueva Ley de Cultura en proceso, una creciente producción artística de calidad y una serie de nuevos espacios para el arte.

En cuanto a la responsabilidad estatal podemos decir que hasta el momento el Ministerio de Cultura no ha logrado establecer un marco claro de participación en la construcción y desarrollo de políticas culturales y de apoyo al sector de las artes visuales. ¿Poseerá el Ministerio de Cultura la apertura e inteligencia para responder a las exigencias y presiones de los trabajadores de arte? ¿Tendrá la capacidad, en esta coyuntura, de garantizar la profesionalización del sector en las distintas etapas de su Cadena de Valor? ¿Adquirirá la visión necesaria para entender las prácticas contemporáneas en su diversidad y así incorporarlas adecuadamente en su agenda? Son preguntas sin respuesta aún.

Tomando en cuenta estos aspectos, es imperante detectar y analizar de manera rigurosa los malestares comunes y establecer finas estrategias y herramientas de intervención política y social frente a los mismos.

Debemos partir de que la producción artística, entendida en su amplio sentido social y político, es necesariamente colectiva, permeada por formas de vida, coyunturas políticas, emergencias sociales, espacios de cooperación, a los que les atraviesa subjetividades difusas dentro de los tejidos sociales. Debemos asumir que los agentes del sector capitalizamos una cierta cantidad de riquezas generadas socialmente. Desde esta perspectiva los procesos de autoevaluación del sector y la devolución de los mismos, son una obligación social que dista de la producción singular. El asumir que la naturaleza de nuestra producción es colectiva y social, pone en tensión todo un modelo de organización basado en la capitalización individual y se transforma en una auto exigencia compleja y problemática que reclama una capacidad de organización que todavía no hemos sido capaces de imaginar y menos de aplicar. No cabe duda que bajo formas tan individualizadas como las que actualmente operan entre los actores del arte, estos malestares pueden tener asegurada una larga vida.

Unos primeros pasos a seguir que se deri-



van de este primer diagnóstico podrían ser:

- Un estudio profundo sobre la situación del sector, con diagnósticos y análisis ajustados a las condiciones laborales de los trabajadores del arte, esperando que este análisis sirva para diseñar y aplicar políticas públicas y culturales acordes que garanticen la profesionalización del sector y una vida digna de sus actores.
- Mesas permanentes de diálogo e investigación, donde se analice y profundice los distintos vacíos y oportunidades en cada una de las etapas de la Cadena de Valor. Colectivos que a su vez propongan y trabajen en soluciones y acciones concretas.
- La conformación de una plataforma de representación colectiva de los actores del arte, que en base al diálogo encuentre una “forma” (gremio, asociación, grupo, plataforma, otros) de organización. Esta plataforma deberá discernir las prioridades del sector con miras a ser un ente representativo frente a distintas instituciones e instancias tanto públicas como privadas.
- Subvertir el imaginario colectivo sobre la “inutilidad” de la producción artística (y por tanto de sus actores), rediriéndola hacia la percepción positiva de la profesión, y de sus aportes simbólicos, sociales y económicas.

Nos encontramos frente a una tarea inmensa, de mucha responsabilidad y trabajo de parte de cada actor que forma parte de la maraña del sector artístico. ¿Será posible que, en las condiciones y coyuntura actual, se genere espacios de autoorganización política frente a los malestares y demandas de los trabajadores del arte? ¿Seremos testigos y protagonistas de cambios profundos en las políticas culturales y en la organización del sector?

Por su parte, Arte Actual se compromete a fungir como plataforma para la realización de Mesas de Diálogo Permanentes durante el 2012 que nos permita profundizar en alguno(s) de estos aspectos. Sin embargo, una plataforma sin sus actores no existe. Esta es una invitación, y demanda social a nuestra capacidad de autoorganización, de asumir responsabilidades en este proceso colectivo.



ANEXOS







CONCEPTO DEL ENCUENTRO

María Fernanda Cartagena

Institución convocante:

ARTE ACTUAL – FLACSO (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales – Sede Ecuador)

ARTE ACTUAL–FLACSO es un espacio en constante construcción; una esfera de creación, conocimiento, discusión y confrontación, caracterizada por la reflexión y divulgación de las prácticas artísticas contemporáneas, donde arte, realidades y ciencias sociales no se tratan en forma aislada.

Entendemos que lo contemporáneo está marcado por la investigación, la hibridación de los géneros y la multidisciplinariedad. Nuestro agenciamiento se basa en cuatro ejes: el eje expositivo (galería), el eje de producción artística (project room), el eje de reflexión y teorización de las prácticas artísticas (formato diálogo) y el eje de cooperación en intercambio internacional.

Después de cuatro intensos años de trabajo, Arte Actual se ha convertido en un referente, es un lugar de acción y sinergia entre artistas, académicos y el público.

Más información en www.artectual.ec

De la adversidad ¡vivimos!¹

Arte, trabajo y economía

Coloquio y Mesas de trabajo

La relación entre arte, trabajo y economía es parte del día a día de artistas, mediadores, gestores culturales y todos quienes toman parte en el quehacer artístico cultural. Sin embargo, y contrariamente a otros campos en el país, en la esfera cultural y especialmente en el sector artístico esta relación es la menos normada, contextualizada o sistematizada. Esto ha dado lugar a la proliferación y naturalización de una serie de “reglas del juego” y micro prácticas donde el creador y mediador local suelen enfrentar condiciones de inequidad, desvalorización y explotación de su trabajo. Habitual es la

situación donde instituciones rechazan o pasan por alto pagar honorarios por el trabajo o servicios realizados por artistas u otros agentes culturales con la excusa de que se los está promocionando. Por otro lado, los recursos asignados para los costos de investigación, conceptualización, producción, documentación, difusión, publicación y educación, que toman parte en proyectos artísticos, son generalmente exiguos por lo que se deben sacrificar fases, mutilando la integridad del proceso, o lo que es frecuente, se termina trabajando de manera gratuita. Los derechos y obligaciones entre artistas y mediadores tienden a ser verbales y muchas veces no se cumplen, generando molestias y hasta rupturas entre las partes.

Estos son algunos de los malestares más frecuentes que exponen concepciones y problemas más complejos y estructurales que no han sido debidamente investigados ni discutidos, pero permanentemente evadidos y silenciados. Algunas de las razones que tejen las precarias condiciones en las que se desarrolla en trabajo artístico tienen que ver con la débil profesionalización del campo, la falta de reconocimiento de la función del arte en la sociedad, la escasa orientación de estos temas dentro de las facultades de arte, los vacíos jurídicos y de asociación, o el desconocimiento de los derechos fundamentales del creador. Es conocido que los procesos asociativos dentro del campo de las artes visuales tienden a ser débiles, en parte por el carácter individualista de la producción artística derivado de la tradición moderna del arte. En todo caso, esto no exime de responsabilidad el momento de constatar la pobre articulación e incidencia de los actores del campo en la construcción de políticas para el ejercicio digno y sostenido de sus actividades culturales.

En la actualidad, las viejas y conocidas condiciones desfavorables para el trabajo cultural conviven y se ajustan al lugar

¹ “De la adversidad ¡vivimos!” es una famosa frase del artista brasileiro Hélio Oiticia, apropiada como metáfora para el título del coloquio.



privilegiado que ocupa la cultura en el capitalismo global. La flexibilidad y movilidad del empleo, la proliferación de redes transnacionales, cooperaciones y la valorización de aptitudes cognitivas, comunicacionales y relacionales atraviesan las prácticas artísticas y se traducen en nuevas formas de organización del trabajo y tiempo del sujeto “creativo”. En estas nuevas formas de hacer ¿subyacen principios y procesos de subjetivación y normalización neoliberal? Por otro lado, el auge del turismo, *branding* y marketing cultural nutren la economía global, y la rentabilidad del producto o servicio cultural constituye una variable clave.

Ramas como la Economía de la Cultura en nuestro país están por desarrollarse, y por lo tanto son escasos los estudios sobre el aporte concreto del trabajo cultural y artístico al desarrollo económico y social, que consideren la especificidad económica del producto cultural. Este vacío en términos de marcos teóricos y metodológicos idóneos para el objeto de estudio, contrasta con el gran crecimiento a nivel local de oferta y demanda cultural en los últimos años.

Recientemente el Ministerio de Cultura difundió el documento *Políticas para una Revolución Ciudadana* (2011) donde entre sus ejes programáticos establece a los “derechos culturales” y “emprendimientos culturales”, conjuntamente con la “descolonización” y “nueva identidad ecuatoriana”. Entre las políticas para los “derechos culturales” cabe mencionar aquí el “Derecho al desarrollo del talento artístico” sostenido en varias estrategias que apuntan al fortalecimiento del hacer cultural, entre las que se nombra la necesidad de “Coordinar con las instituciones pertinentes del Gobierno, condiciones de trabajo y el empleo dignos de los y las artistas y creadores, así como un entorno adecuado para el desarrollo de su talento”. El eje programático “emprendimientos culturales” está primordialmente dirigido a bienes culturales marcados por la industrialización y de orientación masiva, sin embargo se reconoce a las artes visuales dentro del campo ampliado de la “economía creativa”. La política encaminada a “impulsar la generación de información y la construcción de conocimientos culturales como base de la formulación de política pública” deberá enfocar en la particularidad del sistema del arte (museos, espacios independientes, mercado de arte, prácticas artísticas, etc.) como agente económico.

Esta flamante inclusión de la dimensión económica en las políticas culturales enfrenta el desafío de conjugar la categoría de “emprendedor” (cultural) con los sentidos del trabajo artístico, considerando el marco de la Constitución que promueve el régimen del buen vivir -*Sumak Kawsay*.

Gran parte de las propuestas artísticas de avanzada que se desarrollan en el medio son inmateriales, temporales, procesuales, se basan y despliegan a través de la investigación y comunicación,

promueven una perspectiva crítica, se refieren a contextos específicos, se vinculan con grupos concretos y dialogan con diversas disciplinas. Estas prácticas mantienen una distancia con las lógicas del mercado del arte y los mecanismos tradicionales de fomento artístico les resultan anacrónicos. Su promoción implica ampliar la visión hacia otras formas de creación, simbolización, conocimiento y aprendizaje que rebasan y muchas veces se oponen al objeto artístico, a la exhibición tradicional y a sus protocolos. ¿Cuáles son sus fuentes de financiamiento? ¿Cuáles son sus dificultades en cuanto a sustentabilidad y en qué relaciones se sostienen? ¿Cómo se inscriben en el mercado laboral local y global?

El cierre de las galerías locales por la crisis financiera a inicios de la década coincidió con la emergencia del arte contemporáneo, marcando el desarrollo económico y social de este sector de diferentes modos que están por estudiarse. La adversidad en cuanto a financiación pública y privada ha limitado el alcance social y visibilidad local e internacional de muchas propuestas, pero no ha detenido la emergencia de un sinnúmero de iniciativas alternativas, independientes y autogestionadas altamente experimentales. En la actualidad una nueva generación de artistas y gestores locales han asumido la promoción del arte contemporáneo y algunos se han interesado por el mercado del arte local que lentamente se viene reactivando. Un número reducido de artistas ecuatorianos está vinculado al mercado internacional del arte. El financiamiento a través de fondos públicos, más no privados, es el que primordialmente ha acompañando el desarrollo de las prácticas artísticas contemporáneas, apoyo que no ha estado exento de tensiones y desencuentros.

En este contexto, el diálogo crítico economía-cultura-arte está pendiente con vista a generar nuevas y buenas prácticas. La economía enfrenta el desafío de revisar hipótesis básicas de su disciplina como la utilidad y el lucro, y la cultura el reto de desprenderse de visiones románticas y de auto-explotación que tratan de justificar o encubrir la precarización e inseguridad del trabajo cultural.

Justificación

Arte Actual al integrar la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales busca promover debates sobre la función del arte en la sociedad, posicionando a las prácticas artísticas como medios de intervención, sensibilización y producción de conocimientos en la sociedad.

- Arte Actual busca liderar la reflexión sobre temas apremiantes en el desarrollo del arte contemporáneo local.



- La problemática arte-trabajo-economía ha sido históricamente silenciada en nuestro medio y viene generado creciente malestar y polémica, lo que evidencia la necesidad de su abordaje.
- Arte Actual no está al margen de la problemática planteada en el coloquio, por lo que asume de manera y transparente y responsable la necesidad de colocar el debate sobre la mesa para mejorar sus relaciones con artistas y mediadores culturales.

Objetivos del Coloquio

- Propiciar el diálogo crítico entre arte y economía como un terreno emergente a ser desarrollado en nuestro país.
- Difundir y discutir sobre los desafíos y estrategias de sustentabilidad de procesos, prácticas y sistemas de arte contemporáneo.
- Difundir y discutir iniciativas de asociación que norman y observan el manejo responsable y profesional de la gestión cultural en las artes.

Objetivos Mesas de trabajo

- Caracterizar la Cadena de Valores de las Artes Visuales.
- Trazar un mapa del campo artístico alrededor de la formación, investigación, producción, difusión y circulación de bienes y servicios artísticos.
- Identificar situaciones problemáticas, nudos críticos, vacíos y malas prácticas en el sistema artístico, como insumos para el futuro tratamiento del tema.
- Propiciar el establecimiento de compromisos y responsabilidades entre agentes individuales, colectivos, instituciones culturales, espacios independientes y el Ministerio de Cultura para una investigación más profunda sobre el tema con vista a plantear políticas, estrategias y acciones.

Bibliografía recomendada:

Elia, M. M., Carlos et al. (2004). Economía de la Cultura, Buenos Aires, Encuentro Académico Internacional sobre la Economía de la Cultura, Facultad de Ciencias Económicas de la UBA, Observatorio Cultural y Postgrado en Administración de Artes del Espectáculo.

Gerald Raunig, Gene Ray y Ulf Wuggenig (eds) (2011). Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the 'Creative Industries'. UK: MayFlyBooks. Disponible: <http://mayflybooks.org/wpcontent/uploads/2011/05/9781906948146CritiqueOfCreativity.pdf>

Laddaga, Reinaldo (2006). "Formas de arte y formas de trabajo". En: Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes, Adriana Hidalgo (ed.). Buenos Aires.

Memorias del Seminario Economía y Cultura: la tercera cara de la moneda (2001). Bogotá.

Ministerio de Cultura (2005). "Guía para la elaboración de mapas regionales de industrias creativas". Bogotá: SINIC.

Ministerio de Cultura de la República del Ecuador (2011). Políticas para una Revolución Cultural. Ecuador, julio.

Nascimento Junio, José do (org) (2010). Economía de museos. Brasilia: MinC/IBRAM.

Ribalta, Jorge (ed.) (1998). Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo. Barcelona: Ediciones Universidad de Salamanca.



PROCESOS COLECTIVOS PARA LA PROFESIONALIZACIÓN DEL SECTOR DE LAS ARTES VISUALES CONTEMPORÁNEAS

En el marco del Primer Encuentro Iberoamericano sobre Arte, Trabajo y Economía “de la adversidad, ¡vivimos!” organizado por Arte Actual FLACSO en noviembre de 2011, en el programa “Arteando” de Radio FLACSO, programa dedicado al tratamiento de problemáticas comunes al arte contemporáneo y a la antropología visual, se realizó una mesa de diálogo con tres de los ponentes: Gabriela Montalvo, Directora de Fomento a la Economía del Ministerio de Cultura (Ecuador); Federico Castro, miembro del Instituto de Arte Contemporáneo (España); y Javier Duero, curador independiente y miembro de la asociación de mediación cultural Pensart (España). Como moderadora estuvo Paulina León, coordinadora general del Encuentro y colaboradora de Arte Actual FLACSO.

El diálogo analizó procesos participativos en la toma de decisiones colectivas para profesionalizar el sector de las Artes Visuales. En el caso de Ecuador se abordará la labor de las Mesas de Trabajo del Encuentro, en el que participaron alrededor de ochenta actores del sector de las artes, con el objetivo de realizar colectivamente el primer diagnóstico de la Cadena de Valor de las Artes Visuales en el país. En el caso de España se tratará el tema del proceso de desarrollo y aplicación del Código Deontológico y del Manual de Buenas Prácticas en las Artes Visuales en España.

ENTREVISTA

P: Para empezar Gabriela, por favor cuéntanos: ¿Qué son las Mesas de Trabajo que se están realizando las mañanas durante el Encuentro? ¿En qué consisten? ¿Cuáles son sus objetivos y qué resultados esperamos de las mismas?

G: Las matrices que se están trabajando ahora mismo en las Mesas son diseñadas para analizar cadenas productivas de diversos productos. Se ha hecho un trabajo de adaptación de estas matrices para analizar la Cadena de Valor de las Artes Visuales, considerando las etapas de formación, creación, difusión, consumo y comercialización; entendiendo que en el arte estas etapas pueden superponerse o repetirse, pues no son lineales como en otro tipo de producciones. Lo que se quiere es tener un primer trazado de la Cadena de Valor de las Artes Visuales. Se quiere también identificar a los actores principales de cada una de estas etapas y sus principales vacíos, y hacer un análisis de ciertos pares de actores cuya relación nos permitan identificar aspectos específicos de la relación como la frecuencia, el tipo de vínculo, tipo de intercambio, los grados de negociación, el establecimiento

de las reglas de juego, entre otros factores. De esta manera poder, después, hacer una serie de recomendaciones a los distintos sectores que intervienen en cada una de las etapas.

P: ¿Por qué es importante analizar la Cadena de Valor? ¿Cuáles serían los resultados y los beneficios a obtener de este análisis?

G: Creo que es importante empezar por fin en el Ecuador a hacer un análisis en términos económicos de la cultura y específicamente de las artes. Yo la verdad nunca me imaginé que iba a empezar este trabajo con las Artes Visuales. Creo que la validez del ejercicio es empezar a hacerlo. Para mí ha sido un trabajo casi evangelizador estar en este tema porque es una cuestión de ir mostrando la importancia del análisis económico a los actores culturales y a los artistas, y la importancia o el peso que puede tener la cultura en los economistas y en los actores de todo el eje económico y productivo del Estado, e incluso en los entes privados. Es un trabajo poco comprendido, poco investigado en este país, y hacer este tipo de encuentros es ir finalmente dando pasos para tener datos, que en este caso no van a ser cuantitativos, va a ser un análisis cualitativo que permitirá al Ministerio de Cultura, particularmente, delinear con más precisión ciertas políticas que hasta el momento han sido intuitivas. No quiero decir que la intuición haya estado lejos de la realidad en todos los casos, pero sí que las políticas deben estar basadas en información que venga de los actores.

P: ¿Y qué resultados esperan de estas Mesas?

G: Creo que el ejercicio es válido en sí mismo y creo que luego las recomendaciones que se hagan a los actores, en la medida en la que este Encuentro pueda tener un eco, se puedan implementar. Para el Ministerio de Cultura, pienso que van a salir varias recomendaciones, hay bastantes críticas de lo que se está diciendo en las Mesas



de Trabajo. Esperamos también que sean recomendaciones concretas, precisas y no muy románticas, sino que se dirijan a la concreción de políticas para fomentar esta actividad que hasta donde la vemos, desde la perspectiva de la economía de la cultura, tiene dos lados importantes: toda la producción de contenido simbólico y la alta capacidad de desarrollo económico. Es generador de ingresos y movilizador de recursos, que puede tener varias aplicaciones para otros campos y conectarse con otras de las industrias culturales y creativas.

P: Gracias Gabriela. Federico, cuéntanos un poco: ¿Qué es el Instituto de Arte Contemporáneo? ¿Cuáles son sus principios? ¿Cómo y con qué objetivos se formó este espacio?

F: Bien, el IAC se creó desde su inicio con una idea muy clara: tenía que ser una plataforma interprofesional, no representar a ninguno de los actores implicados en el sistema del arte sino a su conjunto, de manera que se pudiera superar desde el principio cualquier tipo de interés gremialista a favor de una capacidad de influir sobre las políticas culturales, educativas y de estructuración de un sistema del arte. Sistema que, aunque tiene un volumen importante a nivel económico y a pesar de los pocos datos que tenemos en España -las estadísticas han empezado a desarrollarse en los últimos años-, tiene un volumen de casi el 4% del PIB que es muy importante. Aunque también hay que decir que corremos el riesgo de que se mida a la aportación a la cultura y a la sociedad desde términos estrictamente empresariales, desde una defensa quizás excesiva y muy neoliberal de las industrias creativas y culturales.

P: El IAC ha desarrollado el Código Deontológico. Cuéntanos ¿Qué es este Código? ¿Cómo se lo aplica y en qué circunstancias?

F: Bien, el Código se ha aprobado esta primavera y estamos en fase de desarrollo, está disponible en la página Web del Instituto de Arte Contemporáneo, que es una radiografía perfecta de cómo va avanzando el sistema del arte en España y en consecuencia lógica del propio carácter que tiene el IAC como plataforma interprofesional. Entendemos que entre los ya más de 400 socios que tiene el IAC pueden surgir temas que son objeto de tratamiento. Tenemos una comisión de mediación que hemos creado dentro del Instituto y que está poniéndose ahora en marcha, de manera que haya mediante procedimientos de mediación una posibilidad de resolver cualquier problema de interpretación, cualquier conflicto de intereses que puedan surgir entre miembros de nuestra asociación.

P: ¿Cómo se determinaron los contenidos de este Código? ¿Quién los determinó y a través de qué mecanismos?

F: El IAC trabaja sobre todo con grupos de trabajo. Es una dinámica en la que intentamos queden reflejados los diversos perfiles profesionales, que afecten a una temática que estemos analizando. El Código ha sido redactado por abogados especializados en gestión y contenidos artísticos, personas con experiencia en gestión de centros culturales, comisarios y artistas (el grupo más representativo). De modo que son grupos de trabajo interdisciplinares que tienen una dinámica muy participativa con consultas al resto de la junta, hasta llevar a la asamblea para su aprobación. En este caso es un Código que esperamos sea de gran utilidad para resolver conflictos, que además en este momento en el que vivimos una desestructuración de la concepción pública de la cultura, va a ser muy útil poderlo utilizarlo.

P: Javier Duero, es miembro de Pensart y curador independiente. Javier ¿Cómo ves tú la aplicación del Código Deontológico en España? ¿Los artistas, los curadores, los espacios, lo utilizan?

J: El Código Deontológico es una herramienta de muy reciente creación, como ha explicado Federico, trabajada en estos grupos articulados dentro del IAC y aprobadas en asamblea en mayo en la primavera pasada. Hay una comisión de mediación y arbitraje para posibles conflictos, no solamente entre los propios miembros del IAC, los 400 profesionales asociados, sino también entre todas las personas relacionadas con el sector. Hay que decir que todo lo relacionado con deontología, con las prácticas, son reivindicaciones históricas del sector, no de ahora, prácticamente desde que empezamos con la fase democrática en España desde los años ochenta. Las insipientes asociaciones de artistas en aquella época ya reclamaban reglas del juego, buenas prácticas, reconocimiento de derechos, dignificación de la profesión, ayudas tanto público como privadas; es decir, que ha habido una persistencia en la demanda hasta que hemos conseguido un nivel asociativo suficiente. Las asociaciones de Artistas Visuales como sabéis en España están conformadas según las comunidades autónomas. Han sido ellos y una parte del sector de la década pasada, los que han ido demandando y presionando para tener una situación de reglas de juego relacionadas con las prácticas y el Código Deontológico. Hay que hacer hincapié que desde el punto de vista jurídico ni siquiera tiene el rango de norma. Son las reglas del juego que nosotros nos damos para relacionarnos de manera interprofesional. Las buenas prácticas también son documentos que de alguna manera han tenido su importancia los últimos cinco o seis años, sobre todo en el nombramiento de directores, en el reconocimiento de derechos. Pero todavía tenemos mucho camino por delante y lo que sí supone es que las nuevas generaciones tienen ya un marco de relaciones profesionales y tienen reglas de juego definidas.



P: Para ti ¿Cuáles serían los puntos neurálgicos que establecen las buenas prácticas en las Artes Visuales?

J: En primer lugar sería la independencia total del sistema arte del sistema político. Está claro que las administraciones públicas en un país recaudan el dinero, lo administran a través de sus diferentes ministerios y devuelven a la ciudadanía. Van a hacer una serie de servicios y actividades a través de esa recaudación de impuestos. En el caso de la cultura, tanto en su valor productivo como su valor simbólico, yo creo que lo más interesante sería que esa producción pudiera ser independiente. Tenemos modelos extranjeros en Europa, sobre todo en Escandinavia y Holanda, donde hay estructuras intermedias como son los Concejos de las Artes, que son los auténticos reguladores de esa producción de cultura y de conocimiento, que garantizan su independencia, que garantizan su sostenibilidad y que de alguna manera hacen como intermediarios en lo que es el poder político y el sistema arte. Esta sería una de las primeras cuestiones que habría que tratar en la forma que se produce cultura, al margen de si es institucional, parainstitucional, privado, público, alternativo, o marginal.

F: Bueno yo quería añadir que el documento de Buenas Prácticas, en su aplicación para museos y centros de arte contemporáneo, fue un auténtico hito de nuestro país. Fue el primer documento en el que la administración fue receptiva a las demandas del sector profesional. De modo que fue un primer paso para trabajar de forma armónica con ese sentido que debe tener la institución que depende de un ministerio y de una acción política. Efectivamente, en España falta Concejos de las Artes o una plataforma en las que el sector profesional esté realmente representado con voz y voto, y en el que sus aportaciones sean vinculantes.

P: Bueno debo confesar que el Manual de Buenas Prácticas que han desarrollado en España, es uno de los hitos para que se lleve aquí en Quito a cabo este Encuentro. Cuando en Arte Actual nos topamos con ese Manual nos quedamos sorprendidísimos. ¿Es que se puede tener algo así? Y fue empezar a pensar: ¿Cuándo nuestro medio logrará tener esto? Un manual obviamente adaptado a nuestro contexto, a nuestras necesidades, a nuestras dinámicas. Aquí existen un serie de malas prácticas, los artistas viven una total precariedad, se dan relaciones totalmente arbitrarias y clientelares, no existe feraciones ni asociaciones de profesionales de las artes, estamos muy desarticulados en ese sentido. Ese es el objetivo de este Encuentro, dar un primer paso para reconocer los miles de vacíos que tenemos, realizar una serie de recomendaciones a todos los distintos actores y empezar a crear un marco de relaciones profesionales más dignas y equitativas. Sé que nos queda un camino muy largo por delante. Yo quisiera saber Gabriela, tú desde el Ministerio

de Cultura ¿Cómo ves este proceso y cuánta credibilidad tiene desde la institución? ¿Podemos entrar en este diálogo y lograr tener unas reglas del juego claras para todos?

G: Bueno, me parece que más allá del Ministerio la validez de este ejercicio está en sus propios participantes. En lo que he podido ver, en las Mesas de Trabajo están presentes principalmente artistas, pero también hay un buen número de economistas e interesados en el tema. Me parece que la validez está justamente en eso, en la participación, en la convocatoria que ha tenido el Encuentro. Va a depender también de la calidad de las recomendaciones y de las conclusiones que se saquen.

P: Justamente entre los objetivos de las Mesas de Trabajo está el hacer una lista de recomendaciones específicas a los distintos actores culturales. Luego lo que tenemos que encontrar son los mecanismos para que estas recomendaciones lleguen a buen término, y que lleguen a su aplicación. Para cerrar Javier y Federico, supongo y conozco que tienen conocimiento y están siempre en contacto con Latinoamérica. A nivel de buenas prácticas, de marcos laborales y legales en el sector, ¿cómo ven ustedes comparativamente España y distintos países de Latinoamérica? Y ¿cuáles creen ustedes podrían ser las guías a seguir en este sentido?

J: Bueno, es una pregunta amplísima y curiosa, sobre todo por el momento que nos está tocando vivir en España. Posiblemente si hubiéramos podido venir aquí hace tres o cuatro años podríamos hablar de modelos, de referentes, de construcciones sólidas y sostenibles. Pero en estos momentos estamos en una situación que por calificarlo, de alguna manera, es hipercompleja en términos de sostenibilidad, de un sistema que ha arbitrado una serie de modelos que abiertamente han fallado, otros han sido cuestionados y otros están siendo atacados por una situación económica muy compleja. En mi opinión, si vemos con cierta retrospectiva lo que ha sucedido en estos países los últimos años, yo creo que en España podríamos hablar de transparencia, buenas prácticas, y de un concepto anglosajón que es el trabajo en red, *net working*. Trabajar en red no es trabajar con tus amigos o tus parientes, sino trabajar con aquellos socios aliados que tú identificas como los más válidos para llevar a cabo un proyecto y que van a ser tus más fieles colaboradores. Yo lo enfocaría por ahí: transparencia, *net working* y buenas prácticas.

F: Yo añadiría la internacionalización, que es un reto para todos y donde es especialmente importante el apoyo que se puede realizar desde la administración. En ese sentido ver que hay una Carta Americana de la Cultura, ver la unidad que hay en Federaciones y de Asociaciones de Gestores Culturales, da la imagen de que Latinoamérica está por



delante en el desarrollo de ese tipo de actividades. En Chile ya está en marcha el desarrollo de un documento de buenas prácticas. Espero que aquí en Ecuador esta jornada sirva de estímulo para que también se creen equipos de trabajo para que la redacción, además de los documentos resultantes se haga de manera participada por las instituciones y también por representantes del sector, estén o no asociados. La enseñanza que puede extraerse de España es que cualquier proyecto, por bien acogido que sea, necesita tener una legitimación desde el principio como una estructura jurídica que le permita realizar una interlocución con otros organismos. No ir en exceso bajo la tutela de las instituciones, ya que en el momento de carencia se quedan todas esas iniciativas en suspenso, sin encontrar un verdadero sentido y un soporte social. Es el momento en que la sociedad está pidiendo tener una participación mayor en la toma de decisiones sobre el futuro colectivo.

P: Bueno, muchas gracias Javier, muchas gracias Federico, muchas gracias Gabriela por sus comentarios y sus aportes.



PROCESOS DE SUSTENTABILIDAD DE ESPACIOS Y PROYECTOS DEDICADOS AL ARTE CONTEMPORÁNEO EN AMÉRICA LATINA

En el marco del Primer Encuentro Iberoamericano sobre Arte, Trabajo y Economía “de la adversidad, ¡vivimos!”, organizado por Arte Actual FLACSO en noviembre 2011, en el programa “Arteando” de Radio FLACSO, programa dedicado al tratamiento de problemáticas comunes al arte contemporáneo y a la antropología visual, se realizó una mesa de diálogo con tres de los ponentes: Paulina Varas, Directora del Centro de Residencias para Artistas Contemporáneos CRAC (Chile); Marcelo Aguirre, coordinador del Espacio Arte Actual FLACSO (Ecuador), Claudia Sarria, coordinadora del área de proyectos y colecciones de *lugar a dudas* (Colombia). Como moderadora estuvo Mónica Vorbeck, miembro del Comité Curatorial de Arte Actual FLACSO.

La mesa estuvo dirigida a reflexionar sobre las experiencias y desafíos en gestión y sustentabilidad financiera, sociocultural y política de espacios dedicados al arte contemporáneo en América Latina.

ENTREVISTA

MV: Durante los últimos años, Latinoamérica ha sido testigo del surgimiento de diversas organizaciones que promocionan la actividad artística. Organizaciones de tipo independiente que la promocionan de una manera muy diversa a lo que han hecho las galerías comerciales. La idea es poner mayor énfasis en la investigación, la producción, la exposición, pero también en la documentación y en la reflexión en torno a los procesos y las prácticas artísticas contemporáneas. Paulina, el CRAC surge en la ciudad de Valparaíso con un vínculo muy fuerte con la ciudad. ¿Cuáles fueron las motivaciones para su creación y cómo se da este vínculo con la ciudad?

PV: CRAC nace en el 2007; es una asociación en Valparaíso para pensar la posibilidad de construir herramientas del arte contemporáneo en relación con los procesos de la ciudad y en diálogo con los movimientos ciudadanos. Valparaíso en el 2003 fue incluido en la lista de patrimonio mundial de la UNESCO, lo cual generó un proceso bastante complejo en la ciudad en relación a la población del imaginario de la ciudad. Trajo consigo

una serie de procesos de especulación inmobiliaria, de centrificación y de anulación de los procesos más vivos, más instalados en el conocimiento local. Quisimos desde un principio colaborar con la construcción de una esfera pública crítica sobre la ciudad, en relación con los movimientos ciudadanos y movimientos culturales. Valparaíso es una ciudad de 400 000 habitantes, una ciudad vertical que está constituida por distintos cerros que están conformados como barrios, en los cuales hay una trama social bastante intensa. A su vez Valparaíso es una ciudad puerto que tiene los índices más altos de cesantía del país y con un pasado bastante intenso en cuanto a un esplendor económico a fines del siglo XIX y principios del XX. Estas distintas memorias políticas y sociales, y las complejidades del presente, son los puntos de partida para pensar un proyecto de arte contemporáneo en la ciudad.

MV: ¿Cómo piensas tú que aporta ese proyecto de residencias artísticas sobre la ciudad de Valparaíso a la concepción misma de la ciudad?

PV: Las residencias que se realizan en CRAC no son necesariamente de artistas visuales, también hay investigadores, activistas, gente que trabaja en el territorio de lo creativo desde una perspectiva crítica. El arte contemporáneo, el pensamiento y la práctica del arte contemporáneo, no creo que necesariamente aporte a la ciudad en el sentido de un estado de excepción, sino que se entrelaza con los procesos sociales que están llevándose a cabo de manera constante en la ciudad. En ese sentido la propuesta ha sido, desde la práctica y desde de la



reflexión, aportar y también conflictuar la manera en que entendemos el arte contemporáneo. Desde muchas formas, ya sea desde intervenciones en el espacio público, en la construcción de instancias dialógicas con distintas agrupaciones o la conformación de un archivo público.

MV: *lugar a dudas* ha recibido amplio reconocimiento internacional por sus actividades. Patricia, quisieras definir lo qué es este espacio y cómo se ha conformado el nuevo espacio de colecciones?

PS: *lugar a dudas* es un espacio en definición, nace en medio de una crisis institucional en Cali. Nosotros veníamos de un apogeo en los años setenta donde se desarrollaron una gran cantidad de plataformas, de programas, que habían impulsado las manifestaciones del arte, teníamos una Bienal de Artes Gráficas, un museo que estaba empezando una colección que se volvió muy importante en el campo de las artes gráficas, un primer experimento de espacio independiente que fue Ciudad Solar, desde donde se desarrollaron múltiples proyectos, no solamente en artes visuales sino en cine, en video, era un espacio completamente abierto. Con motivo de la crisis que se originó por el narcotráfico en los años ochenta y noventa donde hubo también una caída económica que se había generado a partir de esa expectativa falsa de los dineros calientes, cuando todo entra en crisis también las instituciones entran en crisis; las instituciones están debilitadas, empiezan a desaparecer. En las reuniones de los artistas hay un malestar por lo que está sucediendo, entonces Oscar Muñoz, artista que venía de la tradición de los años setenta que vivió el apogeo y la crisis, es el gestor inicial. Inspirado en Ciudad Solar decidió abrir este espacio para responder a las necesidades del contexto artístico; y por esta razón cada vez que se lanza un programa en *lugar a dudas* es a partir de la necesidad del contexto artístico.

lugar a dudas empieza en el 2003 pero en el 2005 abre sus puertas, entre pensar y hacer hubo todo un proceso. Hace un tiempo se detectó un problema, un vacío en la producción artística. No había recursos para motivarla y promoverla, a pesar de que sí había plataformas para exhibir. *lugar a dudas* se une con dos entidades que tenían objetivos comunes y en el 2010 nacen como una respuesta a la crisis institucional en Cali, las becas locales de creación Block.

MV: Es decir que ustedes conciben la beca, la proponen a las instituciones y ellas son las que financian la beca?

PS: *lugar a dudas* financia una beca, Proartes la segunda y Alianza Francesa promueve la tercera beca dentro del esquema de Block de *lugar a dudas*.

Entonces nacen muchas ideas a partir de dar a un artista un determinado monto de dinero que le permita estar en un espacio de trabajo y empezar a desarrollar una cantidad de procesos que lo lleven a exponer al final los resultados en una muestra individual. La idea es que no solamente el artista produzca sino que también el público conozca estas propuestas. La idea es crear un público, que se promueva al artista y que también se reavive un circuito del arte que había muerto en Cali. *lugar a dudas* tiene un espacio de exhibición llamado La Vitrina, ese espacio se propuso como una manera de articular las exhibiciones a la calle, al transeúnte. Esas propuestas que estaban haciendo los artistas que participan por convocatoria en La Vitrina, eran específicas para ese lugar, eran obras tan bien concebidas o conectadas, que era una lástima que después que se acababa el ciclo en La Vitrina, se acababa también el ciclo de las obras. Entonces nace la idea de La Colección. Se le propuso a un coleccionista hacer un proyecto conjunto de recopilaciones y adquirir esas obras, no para una colección privada, sino para una colección pública. La idea es abrir una colección pública de arte contemporáneo donde la gente pueda dialogar con esos procesos.

MV: Obviamente suple un vacío que representa en realidad mucho de lo que sucede en nuestros diversos contextos en América Latina, la inexistencia de museos o proyecciones hacia el arte contemporáneo. También el coleccionismo privado se ve bastante reducido con relación al arte contemporáneo.

PS: En Colombia hay una ola de nuevos coleccionistas que están muy interesados en arte contemporáneo. Sin embargo, para los objetivos de *lugar a dudas* es importante que La Colección sea pública porque el coleccionismo privado tiende a guardar las obras, a circularlas menos, no hay una invitación al público y la idea es que estos procesos sean de acceso público.



MV: Dentro del contexto de la institucionalidad museal hay una crisis sobre el modelo de museo y la colección, tiene que haber la construcción de nuevas estrategias para pensar qué significa una colección y para qué se hace, y cuál es el sentido social de ello, esto es un asunto más complejo.

Marcelo cuando tú decidiste crear Arte Actual FLACSO ¿estaba ligada esta iniciativa a este vacío de galerías o de otros espacios culturales dentro del medio?

MA: Antes de hablar de Arte Actual me gustaría hablar de una constante que nos une a los latinoamericanos: la adversidad. Hablar de crisis es un tema que durante el Encuentro lo estoy oyendo frecuentemente. Hay una crisis de la institución, una crisis de lo público, una crisis de las galerías, etc. Con la adversidad estamos trabajando y viviendo, y la adversidad es el motor que genera crear. Cuando asumí el reto de proponer a FLACSO crear un espacio para el arte contemporáneo, en el país había una carencia en cuanto a espacios institucionales y a espacios privados, había todo un resquebrajamiento de la escena artística, venimos de la crisis del feriado bancario de 1999. Yo como artista me animé a proponer a FLACSO abrir este proyecto, que empezó muy pequeño y ahora ya tiene cinco años, ha crecido mucho y está caminando. Inauguramos el espacio con una muestra que se llamó “En construcción”. Creo que Arte Actual está en constante construcción, está mutando siempre y reajustándose. No es un proyecto manejado por Marcelo Aguirre, sino manejado por un grupo de artistas, curadores, actores del campo. Ahora estamos con este primer Encuentro de Arte, Trabajo y Economía, es la primera vez que nos lanzamos a un evento tan fuerte internacionalmente. La idea es establecer puentes y redes con otros países y en este sentido veo que este Encuentro es fructífero. Están saliendo temas que están siendo debatidos, que crean tensiones, y es necesario que nos conozcamos, nos sentemos y nos miremos a los ojos. Es importante el contacto personal.

MV: Es importante considerar nuestros espacios dentro de ese ámbito del arte, del trabajo y economía. Son espacios independientes que no tienen un apoyo municipal o apoyo estatal. Paulina en el caso de CRAC ¿Cómo se lleva a cabo esa gestión? ¿Cómo se financian? Cómo se proyectan hacia el futuro?

PV: En cuanto a gestión lo primero que nos interesa es la gestión de contenido, eso es lo más importante, no gestionamos dinero para CRAC sino para los proyectos de CRAC. Por lo tanto, hay una iniciativa anterior en cuanto a los contenidos con los que se van a trabajar en los proyectos y para los que conseguimos los fondos. CRAC no tiene la lógica de pequeña o mediana empresa, no depende de una institución ni privada ni estatal, sí tenemos un modelo de gestión autónomo y flexible. En principio hemos tenido apoyo estatal de fondos concursables del Gobierno de Chile, hemos tenido también la posibilidad de fondos extranjeros de fundaciones estadounidenses, de agencias de cooperación internacional; pero el punto de partida que hace posible CRAC, desde mi perspectiva, es que está instalado dentro de una red de trabajo. Es decir pienso que para este tipo de proyectos tenemos amigos como: *lugar a dudas*, El Levante de Argentina, y otros, con los cuales hemos establecido vínculos de trabajo. Hay un equilibrio entre la economía solidaria y la economía formal. Hay un tipo de relaciones que nosotros hemos podido establecer a partir de colaboración en nuestros proyectos; hemos conformado una red de trabajo a nivel local en la ciudad de Valparaíso y también hemos podido con el tiempo ser parte y conformar una red de trabajo a nivel latinoamericano y de otras regiones. Tal vez el modelo de sustentabilidad parte de una manera de poder equilibrar distintos tipos de economía y distintos modelos de sustentabilidad, basado obviamente en proyectos específicos. No con la lógica de acumulación de capital por parte nuestra; por eso, por ejemplo, nunca hemos querido conformar una colección de obras. Nosotros hemos privilegiado los procesos de trabajo, la investigación, que permita abrir el debate no necesariamente sobre el arte sino sobre nuestra sociedad. En ese sentido creo que tal vez exista una necesidad importante de pensar desde las prácticas del arte hacia otros territorios y generar ahí nuevas formas de relación.

MV: Creo que tienen un modelo de gestión eminentemente independiente que les permite justamente tener una línea de trabajo con total independencia de los fondos. ¿Quién aporta los fondos? ¿Lo hacen a un determinado proyecto, conscientes de qué es lo que implica ese proyecto? ¿Cuáles son los lineamientos y políticas de CRAC en ese sentido?



PV: La verdad que sobre el concepto de “espacio independiente” yo tengo muchas dudas, esa idea de independencia está muy ligada a la autonomía del arte como un espacio de excepción. Yo no lo entiendo así, pienso más en la gestión autónoma, puesto que para recibir cualquier tipo de fondos tienes que negociar muchísimo, negociar las condiciones que hacen posible que ese proyecto se realice. Nunca las instituciones ni las fundaciones están entregando dinero de forma desinteresada. Obviamente nosotros estamos tranzando un capital y material que hace que esa institución, en el mejor de los casos, integre dentro de sus informes o sus reportes finales la colaboración con espacios interinstitucionales. En ese sentido creo que hemos podido establecer condiciones de negociación con instituciones que han permitido que esos fondos se nos adjudiquen, pero obviamente sin tranzar nuestra línea editorial de trabajo. Sabiendo que muchas veces tenemos que poner el logo de ciertas instituciones con las cuales no necesariamente compartimos totalmente. Siempre tiene que haber una cuota, un porcentaje en que estemos de acuerdo, porque si estamos en total desacuerdo obviamente no aceptaríamos el dinero. En estos últimos cuatro años se han realizado una serie de encuentros de espacios independientes, no sólo en Latinoamérica sino también en Estados Unidos y en el centro de Europa, pensando en lo que significa esta necesidad de crear espacios de gestión autónoma.

MV: Marcelo, ¿Cómo concibes tú la gestión independiente?

MA: Yo quiero reforzar la idea de Paulina sobre este concepto de espacios independientes o autónomos. El punto central para los fondos es saber negociar, hay que tener la capacidad para negociar sin ceder los contenidos que uno propone, la línea editorial. Si bien Arte Actual es parte de FLACSO y recibe fondos de FLACSO, también hemos recibido fondos de la empresa privada y del Ministerio de Cultura a través de fondos concursables. En ningún caso cedemos en nuestra línea editorial ni nuestros contenidos y tampoco ha habido esa presión por parte de las distintas entidades. Hay que ser consecuentes y coherentes con el proyecto y con la posición frente a los financistas. Por otro lado, el Estado tiene que invertir en cultura, esa es su obligación, consta en la Constitución, y el ciudadano tiene derecho a recibir dineros. Lo que no

podemos permitir es que el arte se convierta en portavoz del Estado.

PV: Pienso que detrás de cualquier institución hay un proyecto político. Hay dos alternativas: o negocias la intervención de tu proyecto editorial (y muchas organizaciones dicen “me voy, no quiero el dinero”), o negocias una parte hasta el punto de conflicto. Cuando yo recibo fondos de una institución significa adscribirse a ese proyecto político que la institución o fundación está llevando a cabo; es decir no es un acto caritativo, es un derecho como tú dices, pero a la vez también estoy negociando simbólicamente mi inclusión como espacio desde la gestión autónoma a ese proyecto político. Entonces, en ese sentido también es interesante pensarlo, nosotros también hemos recibido fondos del Consejo de la Cultura chileno en los distintos gobiernos que ha habido, pero conscientes de esa situación. Si yo voy a recibir fondos de un banco privado que para evadir impuestos invierte en cultura, debo tener claro que estoy negociando con ese capital simbólico también.

MV: En el caso de *lugar a dudas*, ustedes también tienen una serie de agencias internacionales que colaboran con de manera sostenida en cuanto a los fondos. Se han cuestionado esas políticas que, como nos decía Paulina ¿siempre están presentes?

PV: La historia de gestión de *lugar a dudas* es particular, porque nació a partir de colaboraciones entre artistas. El primer impulso de recursos que tuvo fueron recursos propios y nació como un impulso más que un plan estratégico. Oscar dijo: “hay que hacer algo y hay que hacerlo ya, no sé cómo pero hay que hacerlo. Entonces voy a mi cuenta y lo pongo”. Coincidió con un premio que le dieron a Oscar en la plataforma del Salón Nacional de Artistas; él invirtió parte de ese dinero. Y con sus oportunidades como artista ya reconocido, empieza a hablar con los curadores en los espacios donde estaba realizando sus exposiciones, no solamente de su proyecto como artista sino de su proyecto de espacio. Por ejemplo, Daros fue el primer apoyo que tuvo *lugar a dudas*, y fue simplemente a partir de una entrevista de artista a Oscar, en la que dijo “yo quiero un espacio”. Daros se sintió interesado y lo que le propuso fue poner un pequeño portafolio de *lugar a dudas* a la entrada de la exposición



y todo el dinero recogido por entradas a esa exposición fue aportado a este proyecto. Fue un esquema totalmente distinto, diferente a lo tradicional, fue simplemente un impulso emotivo apoyado por otro impulso emotivo en ese momento.

MV: Pero Daros les ha seguido apoyando hasta el día de hoy.

PV: No, porque Daros no tenía la estructura para seguir apoyando. Daros lo que hizo fue recomendar a *lugar a dudas* con Avina quien ha seguido apoyando. Daros sirvió como un intermediario para presentar a *lugar a dudas* ante esa institución. También Alessio Antonioli, invitado en el marco del Festival de Performance de Elena Producciones en Cali, conoció *lugar a dudas* y le propuso empezar el proyecto de residencias con otros espacios que estaban adscritos. En ese momento empieza a haber una circulación de contactos y así llega Hivos. *lugar a dudas* nunca ha tenido un vínculo con el Ministerio de Cultura a través de aplicaciones, las relaciones que ha tenido con el Ministerio han sido de colaboración administrativa en algunos temas, pero no han habido apoyos. Los apoyos con los que cuenta han sido más que todo privados, de personas. Mario Escarpeta que es empresario de Cali empezó a apoyar una pequeña parte y luego quiso apoyar otra, él es el que ahora apoya La Colección. Quiero aclarar que La Colección no está en *lugar a dudas*, *lugar a dudas* asesora a La Colección, pero Escarpeta ha creado una fundación que le va a dar espacio a La Colección, y que desde su plataforma se puedan hacer cosas.

Además *lugar a dudas* ha enfatizado mucho en generar redes, el trabajo de redes empezó con la propuesta Alessio, luego se creó una red latinoamericana de redes para favorecer la economía de los espacios y ahora se está trabajando en un proyecto nacional de redes y un proyecto local. Hay muchos espacios como *lugar a dudas*, Helena Producciones, Frontera Sur, que tienen los mismos problemas; entonces la idea es cómo potencializamos cosas, cómo empezamos a intercambiar servicios y trabajar en la supervivencia no sólo del espacio propio sino de otros espacios.

MV: Marcelo ¿Cómo ves tú a Arte Actual dentro de su proyección a futuro dentro de su vínculo con FLACSO?

MA: Yo intuyo que tiene proyección. Quizá el aporte que Arte Actual está haciendo es que, a través del Departamento de Humanidades, hemos propuesto que se haga la Maestría de Artes Visuales. Es un proyecto que lo estamos realizando y creo que para finales de 2012 va a caminar. Entonces veo que hay un trabajo y un puente con la Academia. FLACSO tiene tres ejes: el eje académico, el eje administrativo y el eje de vinculación social; nosotros estamos dentro del eje de vinculación social con un proyecto cultural. FLACSO tiene el Parque Cultural, dado en comodato por el Municipio de Quito, y dentro del Parque Cultural calza nuestro proyecto de un espacio dedicado al arte contemporáneo.

MV: Gracias a todos por esta entrevista.



FORMAS DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DENTRO Y FUERA DEL MERCADO

En el marco del Primer Encuentro Iberoamericano sobre Arte, Trabajo y Economía “de la adversidad, ¡vivimos!”, organizado por Arte Actual FLACSO en noviembre de 2011, en el programa “Arteando” de Radio FLACSO, programa dedicado al tratamiento de problemáticas comunes al arte contemporáneo y a la antropología visual, se realizó una mesa de diálogo con tres de los ponentes: Karen Solórzano, artista y directora del espacio independiente La Naranjilla Mecánica (Ecuador); Xavier (Equis) Andrade, coordinador del Programa de Antropología Visual de la FLACSO (Ecuador); y Alberto López Cuenca, director del Departamento de Letras, Humanidades e Historia del Arte en la Universidad de las Américas en Puebla México (España – México). Como moderadora estuvo María Fernanda Cartagena, curadora del Encuentro.

El diálogo estuvo dirigido a analizar la relación entre arte y mercado, a partir de la pregunta ¿Es el arte una mercancía como cualquier otra?

ENTREVISTA

MF: Karen, cuéntanos sobre la investigación que tú presentaste en la “Mesa Arte y Mercado” del primer Coloquio del Encuentro.

K: Les voy a contar sobre el proceso en el que me encuentro trabajando ahora, en el que estoy haciendo un acercamiento hacia el fenómeno del sector de las galerías de arte a partir de los años ochenta hasta la actualidad en Quito. Me interesa esta relación entre mercado y el sector de las galerías. Estoy haciendo una especie de diagnóstico, el cual me permita aterrizar en datos concretos entre lo que está sucediendo y lo que sucedió en periodos anteriores, para luego aplicarlo a través de mejores prácticas de los espacios actuales contemporáneos.

MF: ¿Cuáles son los datos que te ha arrojado la investigación?

K: Primero creo que lo más importante es repensar cómo esos espacios generaron una memoria colectiva, la cual yo he llamado percepción. En

este periodo de los años ochenta teníamos una claridad con respecto a lo que sucedía en esos espacios. Creer que el *boom* petrolero había arrojado fuertes sumas de dinero a los espacios independientes en el sector de la cultura como eran las galerías, no era tan cierto. Estos espacios culturales sobrevivían básicamente gracias a negocios que tenían sus propietarios que no eran precisamente las galerías de arte. El mercado era leve y se dirigía a un público joven. En casos como el de Wilson Hayo que tuvo una galería importante en los periodos de los años sesenta y setenta, su espacio estuvo enfocado en la venta de arqueología, que en ese tiempo no era penada por la ley, y logró una relativa fortuna a través de la galería de arte, pero entendida como arqueología. El otro sector de galerías de arte que sí presentaron arte contemporáneo sobrevivía a través de otros negocios, y la venta de arte se enfocaba en jóvenes que estaban recién casados, que tenían una nueva profesión y podían adquirir piezas de gráfica, pero no podía acceder a pintura ni a grandes formatos.

MF: Karen, tu investigación resulta valiosa porque en realidad hay muy pocos datos, muy poca observación a todo el desarrollo del mercado del arte en esos periodos, y justamente esta relación entre el artista y la comercialización de su obra es un tema grande, complejo y muy poco explorado en el país. Ahora quiero pasarle la palabra a Xavier Andrade, para que nos cuente cómo él abordó este tema del arte y el mercado a través de su propuesta en el Coloquio.

X: Mi ponencia tomó como excusa un proyecto que estoy desarrollando en



Ecuador y en Los Ángeles como parte de una residencia de artistas para la organización Outpost for Contemporary Art. La idea es reflexionar a través de este proyecto sobre los contenidos del coleccionismo y las formas de creación del valor de una obra de arte en contextos totalmente distintos, de la necesidad de aterrizar situacionalmente en ciertas discusiones teóricas sobre el valor de arte debido a la estructura diferencial que tienen los mercados en todos los sitios. Mi proyecto nace en Playas, pueblo pesquero a una hora de Guayaquil, que es el puerto más grande del país. Empiezo comisionándole obra, reproducciones, a un rotulista. Reproducciones de las más célebres obras de arte contemporáneo del gran mercado global del arte, con precios que van por millones de dólares. En la lógica del rotulismo es utilizar esas imágenes desprendiéndolas de su valor. Cada imagen le tenía que sugerir al rotulista un negocio y las grandes obras maestras de arte contemporáneo, que lo son básicamente porque están canonizadas por el mercado y así se convertían en rótulos. Aquí hay una lógica económica totalmente definida en mi *modus operandi* con el rotulista: yo comisiono la obra por un valor que él establece en relación con su propio trabajo como rotulista de un pueblo como Playas y luego, si se llega a vender la obra, el 50% de las ganancias van para él y el 50% se reinvierte en la construcción de la colección. La idea de colección, de acumulación y hacerme yo mismo coleccionista, es importante en todo esto. Yo gano originales de un artesano, que nunca va a ser valorado por el arte contemporáneo porque pertenece a un circuito totalmente distinto. En el caso de Los Ángeles el proyecto adquirió una dinámica que yo no me esperaba inicialmente. Es una dinámica mucha más relacional porque involucra a cinco equipos diferentes compuestos por rotulistas, artistas contemporáneos con más o menos estatus dentro del mercado del arte y dueños de negocios que prestan sus fachadas para que los rotulistas nuevamente hagan una lectura y le den un giro a las obras de los artistas que se han comprometido en este proyecto. En este caso, las obras funcionan con el propósito expreso de servir como rótulo para negocios comerciales en un barrio y en un sector dado de Los Ángeles. Evidentemente eso le da otro giro a este proyecto y lo que me interesa es justamente la negociación del valor, es decir, cómo un artista se somete a las lógicas de juego y de reapropiación que hacen tanto los dueños de los negocios cuanto los propios rotulistas.

MF: Entonces con Karen tenemos, por un lado, una perspectiva de carácter sociológica de cómo decaen y de cómo surgen las galerías. Una perspectiva de estudio del sistema del arte. Por otro lado, tenemos la propuesta de Full Dólar de desnaturalizar esas lógicas y plantear cuestionamientos desde estos ejercicios entre lo que es el mercado global del arte, las grandes obras de arte y un ejercicio crítico de desnaturalización de esas relaciones, de cuestionamientos de cómo se construyen esos altos preciosos. Esto desde un ejercicio local, desde la gráfica popular, tanto en el plano local con artistas populares, como internacional en el circuito de Outpost. Ahora le paso la palabra a Alberto López Cuenca, para que nos cuente la reflexión que él hace en su ponencia sobre la relación entre arte y mercado.

A: El punto de partida sobre el que construí el argumento que expuse tenía que ver con intentar separar el tipo de reflexión que me interesa generar del tipo de acercamiento que tenía que ver con un análisis objetual del arte. La historia y la teoría del arte, por lo general, se han concentrado en un análisis formal del objeto artístico y se le ha dotado una suerte de excepcionalidad al objeto artístico. Entonces es relativamente fácil inscribir objetos dentro del mercado. Lo que yo intento plantear es, en lugar de preguntarnos por el objeto artístico y en qué medio se inscribió en el mercado, ir un poco antes de esa conjunción. Preguntarnos, cómo se produce el objeto, es decir, preguntarnos por el trabajo artístico. La cuestión es si el trabajo artístico tiene algo de excepcional, es decir, si el trabajo artístico produce bienes para el mercado o no. Entonces se trata de replantear la pregunta. Evidentemente aquí hay una cuestión de fondo que tiene que ver con el estatuto excepcional que tiene la práctica artística. A mí me interesa trazar una genealogía respecto a en qué momento la práctica artística cobra este estatuto fuera de lo común, en la que el *quehacer* artístico no está inscrito en las condiciones genéricas de producción de mercancía. Intento trazar un vínculo genealógico de los momentos en los que se le atribuye a la práctica artística la capacidad excepcional de generar relaciones sociales distintas. Evidentemente esto sólo se puede plantear en la medida en que el objeto no ocupa un lugar central, es decir que nos preocupamos por el trabajo no como productor de objetos, sino por el trabajo como productor de relaciones sociales. Es un planteamiento que como



todos sabemos responde a una circunstancia que nos es muy cercana, que son los procesos. Yo creo que en la mal llamada desmaterialización de la economía de la década de los sesenta en adelante, hay un proceso que más bien tendría que ver con la desobjetualización. Es decir que los procesos económicos no producen tanto objetos como signos, experiencia, objetos, relaciones. La práctica artística recorre un camino paralelo, un camino que evidentemente no es casual. No es casual que en el *happening*, la performance, el arte conceptual o el *land art*, se vea a la vez que hay un proceso de desmaterialización (desobjetualización) en términos económicos. Es desde ese contexto donde yo quiero plantear la pregunta de ¿qué hay de singular en el trabajo artístico? Y si aquello que produce el trabajo artístico, es decir las relaciones sociales que se articulan a través del trabajo artístico, ¿acaban o conducen necesariamente al mercado?

MF: Creo que justamente estas preguntas que estás planteando sería muy interesante tratar de pensarlas en el contexto local. Tanto Karen como Equis tienen una experiencia grande como artistas y de alguna manera de promotores y articuladores del mundo del arte local. Les lanzaría de vuelta hacia esas inquietudes grandes y complejas que has planteado Alberto, sobre cómo ellos ven el trabajo del artista ecuatoriano, si es un trabajo que producen sólo para un mercado o más bien es un trabajo como productor de relaciones sociales. Y en qué medida esas relaciones sociales están o no condicionadas por las lógicas del mercado.

X: Bueno, de hecho son preguntas centrales que supongo están emergiendo en este Coloquio. Aplaudo la iniciativa de tratar de discutir arte y economía porque para mí es una gran incógnita qué pasa con las formas de producción de los artistas locales en un medio en el cual evidentemente no nos caracterizamos por tener un mercado del arte en el sentido tradicional. Entonces lo que yo veo, y mi propia forma de producción y de relacionarme con otros colectivos que están haciendo arte, es que se están dando muchas dinámicas extraeconómicas o paraeconómicas que posibilitan la existencia de un producción artística como tal. Ya se ha discutido en el Coloquio la preeminencia de colectivos autogestionarios que de una u otra manera operan entre los límites de arte, del diseño gráfico y de otras disciplinas. Esa es una parte de la cosa. Otra parte es

que concretamente en la forma de producción de arte se aplica muchas dinámicas de intercambio, de trueque, es decir una forma transaccional que no necesariamente pasa por la lógica monetaria, que pasa más bien por una forma de relación social preestablecida que a la vez suscita, para utilizar los términos de Alberto, nuevas formas de relacionamiento social. Yo creo que mucho de lo que se está gestando acá depende de esos tipos de lógica. En Guayaquil se ha suscitado una escena muy interesante, muy crítica del destino del espacio público en medio de un ambiente político extremadamente autoritario. La crítica viene de colectivos de gente de arte, arquitectura, etc., que subsidian con otras actividades, como en el caso mío con la antropología, lo que hacemos en arte. Creo que eso es lo fascinante porque finalmente terminas con una escena que se mueve muchos más en los límites que lo establecido del arte como tal y que no depende necesariamente de la lógica de aprobación curatorial, exhibición de galería o de museo. Lógicamente ahí todavía queda plantear la pregunta de cómo la gente sobrevive. La otra forma de ver la cosa es bastante distinta, pues si hay algo de esa excepcionalidad que dice Alberto. Si reinvierto mi dinero en crear algo que es completamente improductivo en el sentido económico ¿por qué lo hago?

K: Yo quiero abordar esto desde mis prácticas artísticas, desde mis prácticas como gestora y desde la investigación que estoy realizando. Entonces creo que aquí hay un fenómeno muy específico que se produce a partir de los años noventa cuando ya comienza a desmaterializarse el objeto, viene el cierre de las galerías y la dolarización. Creo que no sólo se desmaterializa el objeto sino el espacio. Gran parte de la producción de los artistas reposa en valores simbólicos, en relaciones sociales. Respecto al mercado, en la cartografía que hice (entrevisté a más de cincuenta personas entre artistas, gestores, actores culturales) es una cosa de genealogía: los nuevos artistas ya nacen desprovistos del chip del mercado porque no lo conocieron. Tenemos una ausencia de casi diez años de un proceso, ellos ya no reconocen el mercado porque no lo vivieron, ya les tocó la nueva experiencia. ¿Cómo producir y para quién producir? ¿Hacia dónde? La Pelota Cuadrada, que es la unidad de terrorismo cultural en la que yo trabajo, decidimos hacer performance porque eso nos resulta una inversión casi cero y podemos ser parasitarias. El espacio La Naranjilla Mecánica



se propone dentro de esa misma dinámica, en que la diversificación y la sostenibilidad es algo importante. Para mí sí era importante generar un espacio, tenía veinte compañeros que se graduaron igual que yo y no teníamos espacio en ningún lugar. En los años noventa, el mercado se cae no sólo por una falta de coleccionismo, sino porque ya estaba siendo atravesado por otro tipo de estrategias y necesidades de los artistas locales. Así que yo decido diversificar mi espacio, atravesarle por la moda, por la comida, por la música, y creo que esa es la manera en la que nos hemos sostenido.

MF: Me gustaría resaltar todas estas condiciones locales y contextuales que hacen posibles la emergencia de estas formas artísticas, el trabajo del artista relacionado con la producción de estas relaciones. La pregunta sería para Alberto ¿estas situaciones en el caso ecuatoriano tienen algún tipo de correlación con el caso de México?

A: Bueno en principio quiero coincidir absolutamente con la interrogación de Xavier y la manera tan atinada de Karen de describir cuál ha sido la situación después de un momento de crisis. A mí me llama mucho la atención que si pudiese vincularse o hubiese que vincular necesariamente la producción artística al mercado, el mercado hubiera desaparecido en el 2000. Ahora lo que se encuentra es con el surgimiento de una suerte de dispositivos, de estrategias, de asociacionismos. Es decir, la práctica artística corre en paralelo al quehacer succionador del mercado. Yo creo que de hecho el estatuto excepcional del arte para la modernidad lo cobra precisamente el hecho de que el modelo de producción hegemónico que está con la revolución industrial a partir del XIX, que pasa por la salarización de la mano de obra, donde resulta que la figura de los artistas no caen claramente bajo su proceso de salarización. Entonces eso le da un estatuto singular, que creo se sigue explotando a lo largo del siglo XX y que tendría que ver no tanto con el tipo de objetos que producen, que pueden ser excepcionales por las condiciones en las que se hacen, sino por el tipo de relaciones que van a solicitar para producir. Ese estatuto singular de un trabajo no productivo, no productivo porque no está claramente inscrito en una cadena de producción de plusvalía. En principio no quiere decir que no sea inscribible o que la lección que nos lega el siglo XX a estas alturas de la película es que todo es

inscribible en el mercado del arte. La cuestión clave acá es que generan una suerte de articulaciones que corren en paralelo, que se entrecruzan, que son umbrales a veces entre el mercado y otros lugares. Aquí creo que hay una cuestión clave que me gustaría resaltar, que tiene que ver con una descripción que establece John Holloway. Él sostiene que el *trabajo* básicamente es una producción asalariada cuya finalidad es producir plusvalía, es decir generar capital, mientras que el *hacer* para Holloway produce otros tipos de relaciones sociales que no están orientadas a la generación de plusvalía de capital. Ahora bien, esto no quiere decir que se plantea una dicotomía entre el *trabajar* y el *hacer*. Yo creo que hay unos entrecruzamientos, hay, como en el caso de Full Dólar, esta secuela, los intersticios entre el trabajo precario, las formas de sociabilidad paralelas a la del mercado y juega con la lógica del mercado. Está cruzando esa línea continuamente y confundiéndola. Creo que en general esa es la situación desde la gestión cultural, pasa por vender obras que se inscribirán en el mercado y por apadrinar proyectos que no son vendibles. Ahora bien, hay que atender de una manera contextual muy específica cómo se darían esos entrecruzamientos entre haceres y el mercado. El caso de México posee una historia que tiene sus propios puntos de referencia. A mí me ha interesado trabajar desde los años setenta para acá, fundamentalmente porque uno de las líneas de mi investigación tiene que ver con cómo se transforman las condiciones de trabajo en el posfordismo, con el advenimiento de una economía especulativa, global, centrada fundamentalmente en la finalización como dispositivo de producción de valor. ¿Qué ocurre con los modos de producción artísticas ahí? En el caso de México me interesó mucho cómo del año 68 en adelante se da el abandono de la figura del artista como un sujeto excepcional, la colectivización, la ocupación del espacio público como lugar de acción, y dispositivos mediáticos que son apropiados, reutilizados y desviados. Es decir hay un abandono de los medios clásicos del arte, para canalizarlos en otra dirección. Yo creo que hay como una latencia de esta estrategia como en estos últimos cuarenta años. Para mí en el caso de México está claro que hay ese vaivén, pero lo que es muy interesante tiene que ver cómo en realidad estas prácticas vienen acompañadas de nuevas formas institucionales, de nuevas estrategias instituyentes. Es decir, la generación de espacios alternativos, de colectivos, la creación de



estas prácticas, exigen la creación de nuevos dispositivos institucionales, la creación de los salones independientes que son entre institucionales y alternativos. A mí me parece que hay que hacer una historia en este sentido, que corra en paralelo una historia de las prácticas y una historia de las instituciones. ¿Cuál es el problema de eso? Que los conceptos y las teorías que nos ha legado la historia del arte clásica están muy centrados en el objeto. A mí me interesa intentar construir otras historias a través de otros conceptos que atiendan fundamentalmente a las prácticas y a las dimensiones institucionales de esas experiencias, en lugar de historia, de objetos y sujetos excepcionales.

MF: Muchísimas gracias Alberto por todas esas precisiones conceptuales que son súper necesarias para repensar toda la dinámica de producción y de circulación del arte contemporáneo desde nuevas categorías. Lo que me parece interesante rescatar de esta conversación es esta convivencia de varias formas de hacer el arte o de trabajo artístico. Por un lado, una que podría estar relacionada a lo que tradicionalmente conocemos como el objeto artístico ligado con la compra, la venta, el mercado, etc.; y la otra, asociada a otras formas de producción relacionales, inmateriales. Sin embargo, estas dos formas se producen simultáneamente, conviven, se entrecruzan de maneras complejas, se tensionan, y creo que ese es el gran desafío: irlas pensando, irlas ubicando en todas las dimensiones sociales, políticas y económicas que traen para la sociedad.





BIOGRAFÍAS







ARTEACTUAL- FLACSO
de la adversidad
¡VIVIMOS!

Encuentro iberoamericano
de Arte, Trabajo y Economía
5, 16 y 17 de noviembre



Equipo de trabajo

María Fernanda Cartagena (Ecuador)

Curadora independiente y editora de la revista LatinArt.com. Historiadora del Arte por The American University, Washington DC., Máster en Culturas Visuales por Middlesex University, Londres. Sus temas de investigación son los vínculos entre el arte y la política, la inserción del arte en la esfera pública, el arte comunitario, la representación de la diferencia en las artes visuales de América Latina y propuestas pedagógicas experimentales que vinculan arte, política y sociedad. Organizó el Laboratorio de Arte y Espacio Social, LAES (2008), conjuntamente con Bill Kelley Jr., proyecto educativo, participativo y contextual que incluyó la exhibición “¿por qué no te callas?” activismo, desobediencia y medios de comunicación. Desde el 2009 es curadora de Franja Arte-Comunidad residencia de arte contemporáneo comunitario en la costa ecuatoriana impulsada por la organización Solo con Natura. Coordinó el Primer Encuentro Internacional “De la Educación Liberadora a la Teología de la Liberación” (2010) en homenaje a Monseñor Leonidas Proaño donde participaron educadores, agentes de pastoral y artistas contemporáneos. Miembro de la Red Conceptualismos del Sur.

Paulina León (Ecuador)

Artista visual. Realiza sus estudios de diplomado y Máster en Artes Libres en la Escuela Superior de Artes de Berlín (KHB). Acreedora de varios reconocimientos: Premio DAAD a la estudiante extranjera más destacada de la KHB (2004), beca NaFöG para artistas emergentes en Berlín (2007), beca DAAD para desarrollo de proyecto en Barcelona (2008) premio TENTACIONES en el Salón Internacional de Grabado y Ediciones de Arte Contemporáneo Estampa en Madrid (2009), residencia de artista en la Casa de Velázquez en Madrid (2009), entre otros. Participa en exposiciones y festivales en América Latina, Europa y Asia. Su trabajo se extiende hasta las prácticas curatoriales y de gestión cultural, desde el 2009 forma parte del Comité Curatorial del Espacio Arte Actual / FLACSO en Quito, y coordina el Cuarto de Proyectos de Arte

Actual, espacio dedicado a generar y visibilizar la investigación y creación audiovisual de artistas locales, y a tejer redes de intercambio internacional.

María del Carmen Oleas (Ecuador)

Socióloga y Gestora Cultural. Realiza sus estudios de sociología en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y sus estudios de Gestión Cultural en el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad de San Martín, Sede Buenos Aires. Actualmente realiza su tesis de maestría en Estudios de la Cultura con mención en Artes y Estudios Visuales. Participó en el Tercer Encuentro de Arte Urbano Al-Zurich con la obra “Ahorro Virtual”. Trabajó en la asistencia de gestión de Artes Escénicas en la Fundación OCHOYMEDIO y en la oficina de producción de la película Blak Mama de Miguel Alvear y Patricio Andrade. Desde 2008 hasta 2010 trabajó en el Espacio Arte Actual de FLACSO-Ecuador en el área de gestión y producción de Artes Visuales. Ha coordinado dos ediciones del Catálogo Registro de Arte Actual FLACSO.

María José Salazar (Ecuador)

Productora independiente. Da inicio a su carrera, durante sus estudios universitarios, como co-creadora y coordinadora de la radio interna de los estudiantes de la Universidad Politécnica Salesiana. A partir de entonces se ha desenvuelto en varios ámbitos de la producción tanto en proyectos audiovisuales como en eventos culturales. En el 2006 trabaja como asistente del Grupo de Teatro Malayerba, luego de lo cual se dedica principalmente a trabajar como productora independiente de teatro, colaborando con festivales y grupos de teatro, organizando talleres dirigidos por reconocidos maestros, produciendo obras y giras nacionales e internacionales.

Actualmente es productora del Teatro de la Vuelta y continúa colaborando en diferentes proyectos culturales.

Facilitadores

Arianni Batista Rodríguez (Cuba)

Licenciada en Historia del Arte, Universidad de Oriente, Santiago de Cuba, 2007. Con la investigación "Atreverse y triunfar en el intento. Mujeres en la plástica holguinera (1920-2005)" obtuvo en Cuba el premio nacional de jóvenes investigadores en el evento Memoria Nuestra en el 2008. Miembro de la Cátedra de Crítica e Investigaciones de la Asociación Hermanos Saíz. Actualmente cursa estudios en el programa de Antropología Visual y Documental Antropológico en la sede FLACSO Ecuador. La investigación que desarrolla propone un acercamiento a la incursión de la mujer artista en la escena del arte ecuatoriano contemporáneo, atendiendo a los agentes que validan sus nombres y los valores que sus obras aportan al contexto.

Pablo A. Bayas Mora (Ecuador)

Licenciado en Artes Liberales, Universidad San Francisco de Quito. Maestrante en Políticas Públicas, FLACSO Ecuador. Melómano, escritor ocasional y aficionado a las artes escénicas. Interesado en las políticas públicas, el fútbol y los sistemas complejos.

Andrés Cortés (Colombia)

Economista de la Pontificia Universidad Javeriana en Bogotá, Colombia. Actualmente cursa la maestría en Economía y Gestión Empresarial en FLACSO Ecuador. Sus áreas de interés son microeconomía, comercio y gestión financiera. Se desempeña actualmente como becario en el programa de Economía de FLACSO.

Ángela Isabel Mateus Arévalo (Colombia)

Socióloga y periodista interesada en temas como la memoria y las víctimas del conflicto armado en Colombia. Para su tesis de Sociología realizó una investigación acerca de las víctimas de una detención masiva en el municipio de Quinchía en el departamento de Risaralda, de este mismo trabajo surgió un documental que le sirvió para obtener el título de Periodista. Posteriormente trabajó en temas de salud sexual y reproductiva, especialmente en prevención de embarazo en adolescentes

en Bogotá. Actualmente estudia la maestría en Antropología Visual y Documental Antropológico en FLACSO Ecuador, su tema de tesis se orienta hacia la configuración de la paternidad adolescente en Quito, la investigación además pretende abordar esta temática por medio de metodologías participativas, específicamente a través de la auto-representación fotográfica.

Markus Nabernegg (Austria)

Ingeniero en informática de la Escuela Técnica Superior de Pinkafeld, Austria (2000-2005). Economista de la Universidad de Göttingen, Alemania (2008-2011). Estudiante de la maestría en Economía del Desarrollo de FLACSO Ecuador. Becario de la fundación pública alemana "Studienstiftung des Deutschen Volkes", becario de FLACSO Ecuador. Servicio social en el Proyecto Salesiano "Chicos de la Calle", Quito (2006-2007). Investigación en el proyecto "Situación Carcelaria en la Frontera Norte" de la Conferencia Episcopal Ecuatoriana, Quito (2007). Investigación en experimentos de comportamiento económico, Universidad de Göttingen (2009-2011). Actualmente se dedica a temas de desarrollo socioeconómico, como la influencia de desigualdad a la confianza interpersonal en América Latina.

Isabel Patiño Alcívar (Ecuador)

Amante de la educación, la lectura, la música, el cine y los niños. Política aficionada. Interesada en la gestión pública. Licenciada en Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires. Maestrante en Antropología, FLACSO Ecuador.

María Elena Rodríguez Sánchez (Colombia)

Politóloga egresada de la Universidad del Cauca en Colombia y aspirante al título de maestría en Antropología Visual y Documental Antropológico en FLACSO Ecuador. Su experiencia profesional está centrada en la educación y comunicación popular, la sistematización y la investigación. Ha trabajado con diferentes organizaciones sociales colombianas y poblaciones de mujeres, campesinos y campesinas víctimas del conflicto social y armado del país y, como resultado de su trabajo ha publicado dos

materiales pedagógicos de educación, justicia, investigación y conflicto armado y dos materiales de recuperación de memoria histórica. Actualmente es integrante y fundadora del Colectivo Memoria y Saber Popular de Colombia.

Marco Antonio Vinuesa Espinel (Ecuador)

En la actualidad es estudiante becario de la FLACSO en la maestría en Economía y Gestión Empresarial. Sus estudios universitarios los realizó en la Escuela Politécnica del Ejército –ESPE–, graduándose como Ingeniero Agropecuario. Trabajó como accionista y fundador de GEPAE; empresa agrícola ubicada en el Oriente ecuatoriano, provincia del Napo, también trabajó como Ingeniero de Campo asesorando a campesinos de la zona, adquiriendo experiencia en el manejo de personal y trato con campesinos. En el ámbito artístico realizó estudios de violín que le permitieron presentarse en la Casa de la Cultura y en el Teatro Nacional Sucre.

Ponentes

Marcelo Aguirre (Ecuador)

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

Federico Castro Morales (España)

Historiador del arte, escritor y curador de exposiciones. Profesor de las universidades de La Laguna, Las Palmas de Gran Canaria, Córdoba y Carlos III de Madrid. Desde 1988 es profesor titular, enseña Arte Contemporáneo, Patrimonio, Turismo Cultural y Museología. Creador del grupo TIEDPAAN (Tecnologías Informáticas para el Estudio y Difusión del Patrimonio Artístico Andaluz) (1991-1996), PAI (Plan Andaluz de Investigación) de carácter interdisciplinar que colabora estrechamente con el IAPH (Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico) en

el establecimiento de nexos con las universidades andaluzas y en la puesta en marcha de líneas estratégicas como la realización de inventarios de Patrimonio y Fuentes de Información sobre Arte y Patrimonio.

Colectivo de arte Tranvía Cero (Ecuador)

Nace en el 2003 en el sur de Quito bajo una necesidad ineludible de proponer nuevos espacios de producción cultural; así nacen algunas plataformas como el Encuentro de arte urbano al zur-ich, 2003-2011 (actualmente es la edición 9), luego la Documenta de arte acción Mishqui Public, 2008 (actualmente se trabaja en la edición 2) y Mama Carmela Galería de arte que se la ha trabajado bajo el seudónimo de Premio del Público (se lo realiza cada zur-ich desde 2007-2011, actualmente es la edición 5). La motivación del Colectivo es trabajar procesos creativos, socio-culturales, socio-políticos, referentes históricos, irrupciones barriales, motivaciones económicas, etc., desde una lógica horizontal, equitativa y democratizante con la comunidad, la cual es la generadora y parte primordial del proceso. La alineación del Colectivo ha variado durante estos años, actualmente está conformado por Karina Cortéz, Silvia Vimos, Pablo Ayala, Samuel Tituaña y Pablo X. Almeida.

Javier Duero (España)

Curador independiente y productor cultural. Ha sido director artístico (2005-2007) de Observatori, Festival de Investigación Artística de Valencia, asesor de Artistas Visuales Asociados de Madrid –AVAM– y miembro del comité técnico de Estampa, Feria Internacional de Arte Contemporáneo y Edición (2007-2009). Ha sido miembro del comité de propuestas de Fair Play Prize Berlín, premio dedicado a trabajos en cine y video y miembro del comité de selección de Artport, una iniciativa de The New York Foundation for the Arts.

Pilar Estrada Lecaro (Ecuador)

Es fundadora y directora de NoMÍNIMO Espacio Cultural junto a Eliana Hidalgo. Desde este espacio han gestionado eventos como el encuentro

internacional "El arte en el laberinto" y han co-curado exhibiciones como Otros paisajes, Afirmaciones en la forma, La seducción de la distancia, entre otras. Paralelamente colabora en la gestión del Diferencial Hub Medial. Fue directora del Museo Municipal de Guayaquil. Se ha desempeñado como co-directora de la galería DPM arte contemporáneo y directora del proyecto del Distrito de las Artes de Guayaquil.

Alberto López Cuenca (España)

Es profesor-investigador en el Departamento de Letras, Humanidades e Historia del Arte de la Universidad de las Américas, Puebla, donde ha sido coordinador de posgrados. Su trabajo de investigación se desarrolla desde la teoría del arte y la filosofía para indagar en los mecanismos de producción, distribución y acceso a la cultura contemporánea. Es Doctor en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid y ha sido colaborador habitual del suplemento cultural del Diario ABC y de Revista de Libros, ambos en Madrid.

Fernando Martín-Mayoral (España)

Es profesor de economía en la Universidad de Salamanca (España) desde 1996 y en FLACSO Ecuador desde 2007, coordinador del Programa de Economía de la FLACSO. Tiene una maestría en Estudios Europeos cursada en Tilburg (Holanda) y un doctorado en Economía en la Universidad de Salamanca (España) con especialización en Crecimiento Económico.

Gabriela Montalvo Armas (Ecuador)

Economista por la PUCE. Realizó estudios sobre Política Fiscal con Enfoque de Género en FLACSO Ecuador y ha efectuado estudios sobre Desarrollo Local en Taiwán, República de China. Actualmente trabaja en el Ministerio de Cultura, como directora de Fomento a la Economía de la Cultura, donde coordina el proyecto para la construcción de la Cuenta Satélite de Cultura; herramienta que, a partir de información estadística, genera una serie de indicadores económicos que determinan el aporte del sector al Producto Interno Bruto, el gasto público en cultura, la inversión privada en el sector, la brecha entre importaciones y exportaciones

de bienes y servicios culturales, la generación de empleo en actividades culturales y su aporte en la generación de valor agregado para la economía nacional.

Suely Rolnik (Brasil)

Psicoanalista, investigadora de la cultura y curadora. Estudió Sociología y Filosofía en la Sorbona (París), donde obtuvo también su maestría y DESS en Psicología Clínica (1978); obtuvo su Doctorado en Psicología Social en la PUC-SP (1987). Es profesora titular en el Posgrado en Psicología Clínica de la Pontificia Universidad Católica/PUC SP, donde ha fundado el Núcleo de Estudios de la Subjetividad. También es docente del Programa de Estudios Independientes (PEI) del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MacBa).

Claudia Patricia Sarria-Macías (Colombia)

Egresada de la Facultad de Artes Visuales y Aplicadas del Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali como artista plástica en 2002. Desde 2000 hace parte del colectivo de artistas Helena Producciones desde el cual ha tenido la oportunidad de participar en diversos proyectos. En el Festival de Performance de Cali – Colombia como asistente de producción, coordinadora del programa pedagógico, productora, gestora y co-curadora de la cuarta, quinta, sexta y séptima edición del evento. Como artista ha concentrado su propuesta en la investigación de las normas legales y sus debilidades capaces de generar fenómenos y efectos contrarios.

Paulina Varas Alarcón (Chile)

Investigadora y curadora independiente. Candidata a Doctora en Historia y Teoría del Arte por la Universidad de Barcelona, España y Licenciada en Arte por la Universidad de Playa Ancha, Chile. Es miembro de la Red Conceptualismos del Sur e investigadora externa del CIDACH (Centro de Investigación de Arte Chileno) de la Universidad de Playa Ancha. Directora del Centro de Residencias para Artistas Contemporáneos en la ciudad de Valparaíso (CRAC).

Sistematización Mesas de Trabajo

Pablo Bayas
Andrés Cortés
Paulina León
Ángela Mateus
Markus Nabernegg
Isabel Patiño
María Elena Rodríguez
María Isabel Vargas
Marco Vinueza

Participantes Mesas de Trabajo

Wagner Abril
Andrés Aguirre
Edison Arequipa
Adrián Balseca
Christoph Baumann
Gonzalo Burgos
Raquel Caicedo
Eduardo Carrera
Ángela Castillo
Ana Lucía Castro
Jorge Castro
David Celi
Daniel Cevallos
David Cevallos
Karina Cortéz
Rubén Darío Díaz

Jean Baptiste Erns
María Elena Espinosa
Julio Falconí
Ana Fernández
Juan Fernández
Yolanda Flores
Ana Laura Galarza
Antonio García
Claudia García
María Luisa González
Washington Guayasamín
Thelma Guerra
Jorge Guerrero
Gonzalo Jaramillo
María Rosa Jijón
Jonathan Koupermann
Bernardo Laniado
Daisy Lita
Freddy Lituma
Edmundo López
Camila Molestina
José Moreira
Juan Fernando Ortega
Daniela Palma
Ilze Petroni
Juan José Píntag
Juan Rhon
Cristina Riofrío
Fabiola Rodas
Ramiro Rosero
Gabriela Salamea
Jorge Sepúlveda
León Sierra
María Dolores Solís
Karen Solórzano
Francisco Suárez
Elisa Ullauri
Ulises Unda
Luis Vaca
Vinicio Vallejos
Deysi Vélez
David Villalba
Israel Zambrano

Agradecimientos:
Cristian León, Ana Rodríguez, Mónica Vorbeck,
Fernando Falconí (Falco), X Andrade,
Fernando Martín, Betty Espinoza, Gonzalo Rendón,
Pamela Suasti, José Peña.

