PERIFÉRICA

Revista para el análisis
de la cultura y el territorio

INTERNACIONAL

22

diciembre
2021

UCA Universidad de Cádiz
Vicerrectorado de Cultura
Servicio de Extensión Universitaria

Transformación Económica, Industria, Conocimiento y Universidades

ATALAYA

Periodicidad: anual (mes de diciembre)
© Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz
© Vicerrectorado de Cultura de la Universidad de Cádiz
© Los Autores
Precio: 15 euros
ISSN: 1577-1172
e-ISSN: 2445-2696
http://dx.doi.org/10.25267/Periferica
D.L.: CA-7/2012

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
Paco Mármol

IMPRESIÓN
Santa Teresa industrias gráficas

Adquisición de números sueltos
Toda persona interesada en adquirir ejemplares en papel de la revista *Periférica* puede hacerlo a través de la siguiente dirección:
https://celama.uca.es/revistaperiferica/revistaperiferica21/
Precio unidad: 15 €

Intercambios
Las entidades que deseen establecer intercambios con nuestra revista deben dirigirse a: extension@uca.es

Las ideas y opiniones expuestas en esta revista son las propias de los autores y no reflejan, necesariamente, las opiniones de la entidad editora, Consejo Científico o Consejo Asesor.

PERIFéRICA es una revista pionera en Andalucía, la primera especializada en análisis cultural, que nace en el año 2000 de la mano de una universidad andaluza, la de Cádiz.

Desde 2013, la revista asume el subtítulo de INTERNACIONAL al contar con el apoyo y patrocinio del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya (Secretaría General de Universidades de la Junta de Andalucía en el que participan las diez universidades públicas de Andalucía).

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

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

PERIFéRICA es, en definitiva, el lugar en el que se pueden discutir, razonar y debatir todos estos asuntos.

La revista *PERIFéRICA* tiene una periodicidad anual, publicándose los números en el mes de diciembre.

PERIFéRICA se encuentra indexada y repositada en:
DOAJ - REDIB - DIALNET - ERIH PLUS - REDREU - DICE - LATINDEX - MIAR - DULCINEA - JOURNAL SCHOLAR METRIC - EBSCO - Academic Search Premier.
Índice ICDS MIAR: 6.3.

Foto de portada: Instantánea de la Plaza de Andalucia de Úbeda en plena invasión galáctica.
Autor: Marcelino Sánchez

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

/ EDITA
Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
Vicerrectorado de Cultura

/ CONSEJO DE DIRECCIÓN
Sr. D. José María Pérez Monguió
Vicerrector de Cultura de la Universidad de Cádiz
Sra. Dª. Cristina Verástegui Escolano
Directora General de Acción Cultural
de la Universidad de Cádiz

/ CONSEJO EDITORIAL
/ Director
Antonio Javier González Rueda
Investigador del INDESS (Instituto Universitario de Investigación para el Desarrollo Social Sostenible) y del Grupo de investigación APLICA TS, Universidad de Cádiz
/ Editor
Salvador Catalán Romero
Director de Actividades Culturales de la Universidad de Cádiz
/ Vocales
Luis Ben Andrés
Técnico de Cultura de la Fundación Provincial de Cultura de la Diputación de Cádiz
Enrique del Álamo Núñez
Experto en Gestión Cultural Municipal
Ana Luz Castillo
Directora Movimiento Sutil, Guatemala
Roser Mendoza Hernández
Documentalista de la Diputación Provincial de Barcelona
Isabel Ojeda Cruz
Directora de la Delegación de Cultura
del Ayuntamiento de Sevilla
Cristina Guirao Mirón
Directora del Máster en Gestión
y Producción Cultural de la Universidad de Murcia
Verónica Rivas Serrano
Gestora cultural
/ Secretarías
Adelaida Ruiz Barbosa
Universidad de Cádiz
Elvira Parada de Alba
Universidad de Cádiz

/ CONSEJO ASESOR
Antonio Ariño Villaroya
Catedrático de Sociología, Universitat de València
Alfons Martinell Sempere
Director honorífico de la Cátedra Unesco: "Políticas Culturales y Cooperación". Profesor emérito
de la Universidad de Girona
Fernando de la Riva Rodríguez
Miembro del Colectivo de Educación para la Participación, CRAC, entidad colaboradora del Grupo Cooperativo.TANGENTE
Roberto Gómez de la Iglesia
Consultor experto en cultura e innovación. Director de c2+i
y de Conexiones improbables, España
Juana Escudero Méndez
Federación Española de Municipios y Provincias (FEMP)
Zaidy Dzay
Programa sociocultural Recrearte, México
Gemma Carbó Ribugent
Profesora de Pedagogía Cultural de la Universidad de Girona.
Directora del Museo de la Vida Rural Fundación Carulla
Cristina Ortega Nuere
Directora científica y de operaciones de la Organización Mundial del Ocio. Profesora colaborada de la Universidad Oberta de Catalunya
Jorge Fernández León
Consultor de políticas culturales. Asesor del Festival de las Artes de Castilla y León 2021. Patrono de la Academia de España en Roma.
Miembro del Observatorio de Cultura de la Fundación Alternativas

/ NORMALIZACIÓN Y CORRECCIÓN
Daniel Heredia

índice 22

diciembre 2021

EDITORIAL

IN MEMORIAM
Chus Cantero / 8

IDEAS
La Divina Comedia (el capítulo perdido), ***Max*** / 12
Desmontando mitos: la batalla ideológica, ***Miguel Brieva*** / 14
La cultura del sueño, ***Fritz*** / 16
Cartas cruzadas: Correspondencia entre Javier Brun y Luis Ben, ***Luis Ben y Javier Brun*** / 18

ENTREVISTAS
Ramón Zallo Elguezábal, ***Daniel Heredia*** / 34
Ana Teresa Ortega, ***Daniel Heredia*** / 46

TEMAS
La Convención de Diversidad Cultural y sus retos actuales para los derechos culturales
Beatriz Barreiros Carril / 56
Muro discursivo del poder de legitimación artística frente a las políticas de acción positiva
Fátima Anllo Vento / 66
Cine en la encrucijada. Audiovisual y nuevos modos de consumo
Eduardo Guillot Hevia / 78
La fotografía y el mercado del arte hoy
Juan Curto Vivas / 86
Consideraciones sobre el orientalismo en la fotografía andaluza del siglo XIX
Pablo Martínez Muñiz / 92
Sobre la necesidad de una Ley Cultural para Andalucía
Ania González Castiñeira / 108
Gobernanza cultural en México ¿un mito?
Hugo Alejandro Borjas García y Adriá Iraida Haro Pérez / 118

MONOGRÁFICO I
POLÍTICAS CULTURALES EN LAS CIUDADES DE LA ALIANZA SEA-EU UNIVERSIDAD EUROPEA DE LOS MARES

Gestión y políticas culturales en las ciudades SEA-EU: Una introducción / 134
Cultural management and policies in SEA-EU cities - an introduction / 140
Cristina Ortega Nuere
Políticas culturales en una pequeña metrópolis universitaria: marcos nacionales y dinámica local en la ciudad de Brest / 146

Cultural policies in a small university metropolis: national frameworks and local dinamycs in the city of Brest / 156
Bénédicte Havard Duclos y Pierre-Edouard Weill
¿Para qué es necesaria una política cultural? La política cultural de Kiel en el desarrollo de la ciudad, la cohesión social y los valores intrínsecos / 166
Cutural policy for what? Kiel's cultural policy between city development, social cohesion and intrinsic values / 176
Andrea Cederquist y Johannes Crückeberg
Política y gestión cultural en las ciudades SEA-EU: Malta / 188
Cultural policy and management in SEA-EU cities: Malta / 202
Krasten Xuereb
Instituciones de inteligencia cultural y política cultural urbana. El caso del Observatorio Cultural en la ciudad de Gdansk / 216
Institutions of cultural intelligence and urban cultural policy. The case of the Cultural Observatory in the city of Gdansk / 228
Marcin Poprawski y Natalia Brylowska
Las políticas culturales en las ciudades con campus de la provincia de Cádiz y la experiencia de la extensión universitaria de la UCA. Cádiz, Puerto Real, Jerez y Algeciras / 238
Cultural policies in the cities with campuses in the province of Cadiz and the experience of the university extension of the UCA. Cadiz, Puerto Real, Jerez and Algeciras / 262
Luis Ben Andrés

MONOGRÁFICO II
FORMACIÓN EN GESTIÓN CULTURAL EN LATINOAMÉRICA

Introducción
Ana Luz Castillo / 290
La formación en gestión cultural. Historia y posibles futuros
Fernando Vicario Leal / 292
La profesionalización de la gestión cultural. La experiencia pionera CLACDEC
Carlos Enrique Guzmán Cárdenas / 304
Formación de gestores culturales: redes y enclaves de interpretación
Clara Mónica Zapata J. / 326
Saberes y haceres de la gestión cultural: una construcción territorial con acción y formación
Adriana Lis Maggio / 338
Formación en gestión cultural: enriquecimientos mutuos
Ángel Mestres Vila y Jordi Baltà Portolés / 346
Gestión cultural: aprender y desaprender para potenciar la cultura
Sylvie Duran Salvatierra / 358

ÓPERA PRIMA
La ética del trabajo gastronómico en España
Francisco José Berasaluce Linares / 370
La casa-patio cordobesa: la mujer como eje vertebrador
Rafael Sillero Fresno / 380
Transgrediendo lo artístico y material: la transición del arte hacia lo virtual y social
Ramón Blanco-Barrera / 386

EXPERIENCIAS
Patrimonio cultural y natural en la depresión de Guadix (Granada). El caso de las cárcavas del Marchal, ejemplo de hábitat excavado y paisaje cultural
Raúl Ruiz Álvarez / 400
La Red Vasca de Teatros SAREA
Mikel Etxebarria Etxeita / 414
Museo accesible para el turismo gerontológico en el Perú: apuntes para la construcción de un marco teórico
José Carlos Hayakawa Casas y Cristina Vargas Pacheco / 424
Las universidades patrimoniales en el contexto internacional y nacional
Cecilia Núñez y Yaneisy Batista Pedreira / 444
Antropología y Extensión Universitaria. Producción de conocimiento y procesos formativos en Articulación Social
Mirtha Elena Lischetti Ortiz e Ivanna Petz / 452
Crónica del Seminario A09 "Nuevas y viejas prácticas culturales. Públicos, usuarios y consumidores de la cultura" (XI Seminario del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya). 71 Cursos de Verano de la UCA en Cádiz
Manuel J. Parodi Álvarez / 466

NÚMEROS PUBLICADOS

DECLARACIÓN ÉTICA Y DE BUENAS PRÁCTICAS

NORMAS DE PUBLICACIÓN Y DE EDICIÓN

Editorial

Cultura despoblada

El escritor Javier Pérez Andújar sostiene que cada vez que recurrimos a utilizar el sintagma "cambio cultural" como coartada para que un determinado sector, actividad, problema o cuestión sufra un recorte, un sobreesfuerzo o desaparezca, cada vez que usamos la cultura en ese sentido, estamos vaciando la cultura.

Cada vez más, la cultura no es nada si no va asociada a emprendimiento, sostenibilidad, turismo, economía, empleo o cambio de modelo. Emprendimiento cultural, sostenibilidad cultural, turismo cultural, economía cultural, cambio de modelo a partir de la creatividad, son conceptos que se van colando por esa gatera que conforman redes sociales y medios de comunicación tradicionales.

En este año 2021 que ahora cerramos, se nos colaron también dos acrónimos de intensidad: COVID y ODS. El primero, la pandemia, sirvió como constatación de que el sector cultural y artístico es un lujo accesorio para nuestra ciudadanía y, por ende, para nuestras políticas. Miles de puestos perdidos, cientos de empresas cerradas y muchas esperanzas truncadas son el balance de la ausencia de políticas públicas que ayudaran a salvar la situación. El segundo, los Objetivos de Desarrollo Sostenible 2030, nos mostraron, también, con claridad, que lo cultural, lo creativo, lo artístico no es una parte nuclear de estos ODS. Desde esa constatación, cientos de expertos y profesionales llevamos aportando justificaciones y documentos buscando conexiones culturales y creativas a alguno de los 17 objetivos bendecidos por Naciones Unidas y presentes hoy en todos los discursos organizacionales públicos o privados.

Y es que como sostiene, también, uno de los responsables de PERIFÉRICA, "en España la cultura y las artes (por ascendencia, la política cultural también) es más de preámbulos que de articulados; es más una discrecionalidad política que un derecho ciudadano; es más complementaria que contingente; es más periférica que central; en suma, es más adjetival que sustantiva".

Negro balance para un año que, como siempre, tuvo algo bueno que se repite: la resistencia de un sector de creadores, profesionales y empresas a reconocer una deriva que nos va condicionando año tras año, lustro tras lustro, decenio tras decenio.

No queda otra: repoblemos la cultura y las artes, porque parafraseando el "sin pueblos no hay ciudades" del rural, "sin cultura, sin creación, sin artes, no hay ciudadanía".

Jesús Cantero.

In memoriam

Chus Cantero

Hay momentos en los que las palabras se muestran insuficientes, inútiles y huecas en la tarea de expresar los sentimientos y las emociones que nos producen la partida de un amigo, la de una persona que compartió con nosotros muchas horas de trabajo y de amistad. Porque se nos ha ido Jesús Cantero Martínez, miembro del Consejo Asesor de la revista desde el año 2005. Una partida repentina e inesperada, un estar y ya no estar en el que no hubo siquiera tiempo para la despedida. Chus Cantero, su nombre de guerra de alcance universal, era un hombre del teatro, un erudito de la vida cultural, un conocedor de la trama profesional de la misma y, sobre todo, un gestor cultural. No cualquier gestor, sino un pionero, alguien que descubrió antes que la gran mayoría que estábamos construyendo un oficio digno y noble que se llama gestión cultural.

Comenzó su vida profesional en el teatro independiente y se puede decir que a partir de ese momento tocó casi todos los palos. Y, lo más importante, todos los tocó bien. Su paso por instituciones públicas, empresas, colectivos y asociaciones no dejó tras de sí más que buen hacer, profesionalidad y cariño. Chus era una persona con una cabeza ordenada, una capacidad de trabajo intensa, una visión estratégica del mundo de la cultura y las artes y, además, un sentido ético elevado en lo que se refería a sí mismo y a los demás.

Chus fue también un espíritu crítico y una mente analítica. Resultaba asombrosa su capacidad para desmenuzar los proyectos, las propuestas, las acciones y descubrir aquello que permanecía oculto a las mentes más sagaces, para ver lo que siendo esencial se nos escapaba a la mayoría de los mortales. Poseía la capacidad de indicarnos los puntos débiles de nuestro trabajo a la par que nos mostraba las alternativas más correctas.

Y Chus era, sin duda, memoria en grado superlativo. Poseía una retentiva excepcional que iba desde el detalle a la gran estrategia. Su capacidad de recordarlo todo, desde sus inicios en los años setenta a nuestros días en lo referido al mundo de la gestión cultural, era inmensa. Él sabía, tenía perfectamente archivado en su cabeza, todo lo que había pasado en el mundo de la cultura tanto en Sevilla, como en Andalucía y España y en muchos lugares de Latinoamérica y Europa. Chus era memoria viva de la gestión cultural en medio mundo. Hoy se le añora y se le llora en un sinnúmero de teatros, ciudades, pueblos, museos, casas de cultura, espacios diversos en donde se desarrolla eso que llamamos cultura. Y lo echa en falta mucha gente joven, personas a las que Chus prestaba no solo atención sino consejo y apoyo.

*Perif*érica le debe un homenaje amplio, serio y profundo a Chus Cantero. Es un compromiso que cumpliremos en nuestro próximo número sin lugar a dudas. El homenaje que merece al ser uno de los primeros y de los grandes. Jesús Cantero Martínez, Chus, pertenecía, como escribió el poeta, a las grandes almas que la muerte ausenta. Descanse en paz y viva en nuestro recuerdo.

Periférica

IDEAS

La divina comedia (el capítulo perdido)
Max / 12

Desmontando mitos: la batalla ideológica
Miguel Brieva / 14

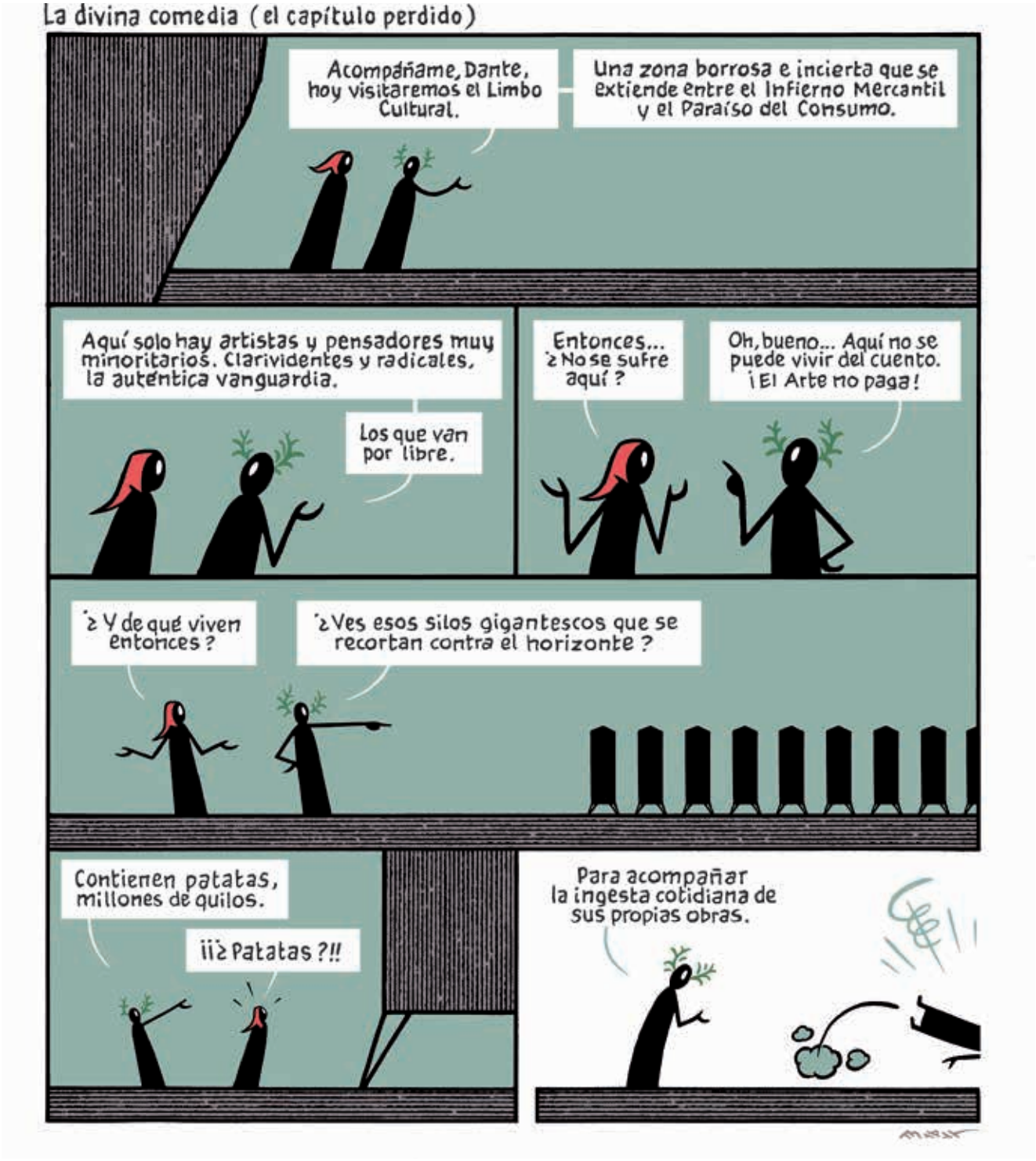
La cultura del sueño
Fritz / 16

Cartas cruzadas:
correspondencia entre Javier Brun y Luis Ben
Luis Ben y Javier Brun / 18

LA DIVINA COMEDIA (EL CAPÍTULO PERDIDO)

Max

Artículo recibido: 02/10/2020 **/ Artículo aceptado:** 14/10/2020


La divina comedia (el capítulo perdido)
Acompáñame, Dante, hoy visitaremos el Limbo Cultural.
Una zona borrosa e incierta que se extiende entre el Infierno Mercantil y el Paraíso del Consumo.
Aquí solo hay artistas y pensadores muy minoritarios. Clarividentes y radicales, la auténtica vanguardia.
Los que van por libre.
Entonces... ¿No se sufre aquí?
Oh, bueno... Aquí no se puede vivir del cuento. ¡El Arte no paga!
¿Y de qué viven entonces?
¿Ves esos silos gigantescos que se recortan contra el horizonte?
Contienen patatas, millones de quilos.
¡¡¿Patatas?!!
Para acompañar la ingesta cotidiana de sus propias obras.

DESMONTANDO MITOS: LA BATALLA IDEOLÓGICA

Miguel Brieva

Artículo recibido: 02/10/2020 **/ Artículo aceptado:** 14/10/2020

DESMONTANDO MITOS
HOY: LA "BATALLA IDEOLÓGICA"
RECURSOS ILIMITADOS
PODER ECONÓMICO
TRABAJAR-CONSUMIR-CRECER... NO HAY ALTERNATIVAAAA...
PODER MEDIÁTICO
COMUNISMOOO... UUUH... ¡QUE VIENE EL COCOOO!
VIGILANCIA Y CONTROL
CULTURA DE MASAS
CHUNDA-CHUNDA-REGUETÓN TETA CULO SERIES POR UN TUBO DISTOPÍAS 24HORAS PARA QUE NO TE DES CUENTA DE QUE YA VIVES EN UNA...
BOTS Y MANIPULACIÓN
SISTEMAS DIGITALES DE ADICCIÓN Y MANIPULACIÓN
PODER JUDICIAL
LIBERTAD Y ESOS ROLLOS... ¡PERO MUCHO CUIDAITO CON LO QUE DECÍS O HACÉIS!
TODO VA BIEN
FAKE NEWS
BRAZO-ROBOT EPISCOPALATOR
IDEAS
PROHIBIR EL PLÁSTICO
RENTA BÁSICA
¡TRANSICIÓN ECOLÓGICA YA!
DECRECIMIENTO
PONER LA VIDA EN EL CENTRO
ESCALA LOCAL
HOMBRE... UNA BATALLA SÍ QUE PARECE... AUNQUE YO MÁS BIEN DIRÍA QUE SE TRATA DE UNA ESCABECHINA...
REPARTO DEL TRABAJO
¿AMOR?
IGUALDAD Y LIBERTAD
ZONA VIP
POLICÍA
ESTADO DE DESECHO
Coca Trata

LA CULTURA DEL SUEÑO

Fritz

Artículo recibido: 02/10/2020 **/ Artículo aceptado:** 14/10/2020

LA CULTURA DEL SUEÑO
Hay gente que sueña sueños redondos.
Y otra cuyos sueños son rectilíneos.
4,6
4,5
3,4
5,0
4,5
4,0
3,5
3,0
2,5
F M A M
(Varia
4,0
3,5
3,0
2,5
2,0
A veces, los sueños se llenan de fantasía y color.
Y otras veces, son en blanco y negro.
Algunos sueños (según dicen) son peligrosos.
CENSURADO
Pero a los soñadores expertos esto no les preocupa, porque sueñan a lo grande.
The End
FRITZ

BIOCOOP
FAM TURCU
TENICS
IRMA
ap.32
FAM NAN
AP 11
KAILEANU
AP 23
AP 31
BINDER
LIVIA
COSTA

Cartas cruzadas: correspondencia entre Javier Brun y Luis Ben

Luis Ben y Javier Brun
Diputación Provincial de Cádiz y Gestor Cultural.
España.
lben@dipucadiz.es

Artículo recibido: 20/05/2021. Revisado: 15/06/2021. Aceptado: 29/06/2021

Gestión cultural en clave epistolar

Debió ser a principios de 2008, quizás en primavera, cuando a Javier Brun y a servidor nos encargan desde la Federación de Asociaciones de Gestores Culturales una ponencia cuyo título era El gestor cultural, nuevos retos. La misma se impartiría en el Congreso de la Profesionalización de la Gestión Cultural, en Toledo, en diciembre de ese mismo año.

Observarán lo primero de todo que no eran tiempos de lenguaje inclusivo ni de paridad. Dos gestores masculinos hablando en nombre de gestores, y ya había muchas compañeras gestoras, lo juro. La cuestión era que tanto Javier como quien escribe estas líneas teníamos más tareas que tiempo y, por supuesto, que salario, que esta es una profesión sacrificada y retribuida muy a lo justo. Además, para colmo, nos separaban algo más de mil kilómetros, Google Maps dixit, lo que imposibilitaba eso tan socorrido de "nos vemos una tarde de estas tomando café y en un rato…".

Hablamos por teléfono y Javier, brillante él más que yo, pensó que podíamos escribirnos por correo electrónico intercambiando reflexiones y pensamientos en torno al tema que nos habían encargado los organizadores en su ingenuidad. Dicho y hecho, buscando huecos y retazos de tiempo entre el trabajo y la familia, ambos escribimos y nos enviábamos esos puñados de palabras que unidas por obra y gracia del procesador de texto vienen a continuación. La primera impresión leído años después es que nada o casi nada ha cambiado, que las cosas siguen más o menos igual. Pero no seamos pesimistas, las cosas han cambiado, a peor por supuesto, lo que no deja de ser la prueba tangible de que en este mundo de la cultura todo es manifiestamente empeorable, como dice un buen amigo de Úbeda con un deje en la entonación a lo Antonio Mairena.

Años después me veo en la situación de tener que escribir estas palabras en soledad. Javier ya no está. En algún lugar se debió escribir que los mejores nos abandonen demasiado pronto. Así que lo que van ustedes a leer, no en mi parte sino en la que escribió Javier Brun, es un clásico. Un clásico en el mejor y más digno sentido, algo que marca camino y nos dice cómo, por qué y por dónde. No se engañen, en esta faena al alimón, Javier es el maestro y servidor, a poco que lean –lo verán–, el peón de brega. Gracias por su comprensión en el nombre de Javier Brun y en el mío propio.

Luis Ben

>> Estimado Luis,

Aunque ya hace algunas fechas quedamos en comenzar esta relación epistolar, el empuje de lo cotidiano me ha impedido escribirte antes de esta noche.

Comienzo de la forma más ética posible, en una hora intempestiva, en la que Ia institución que cubre mi salario supone que debo estar descansando, a pesar de que no pocas de estas actividades, no sé si sindicales, pero al menos gremiales, las desarrollemos a la par de nuestro trabajo remunerado. Naturalmente, el hecho de que con frecuencia también trabajemos en casa para el Estado también nos da cierta licencia. Saber si en cada caso el balance es a favor de la institución o a favor nuestro, es algo complejo y que dejo para la conciencia de cada uno.

Es de suponer que el ámbito de nuestra discusión debe estar centrado alrededor del título "El Gestor Cultural, nuevos retos". Sin duda, se trata de una frase de amplio significado. No sé si estos retos harán referencia a las condiciones de trabajo, a las remuneraciones, a los aspectos éticos que evocaba hace un momento o, como me interesaría más en mi caso, a nuevos ámbitos o nuevos desafios temáticos o técnicos del trabajo nuestro o de nuestros compañeros de Colegio Profesional inexistente.

Es muy posible que en el futuro aparezca una cierta sombra de pesimismo en mis palabras. No importa. En este diálogo desde los extremos de la Península lbérica, a ti, gaditano de pro, te toca, sin duda, ponerte en la faceta alegre. iNo me vayas a salir ahora depresivo como tus paisanos de Ia Zaranda!

Si te hablo de pesimismo quizá tiene que ver en mi caso con una cierta búsqueda de mi lugar en esta profesión después de 25 años de crecimiento, ensayo y error, que ha desembocado en un cierto aburrimiento por el *déjà-vu*.

Desde luego, sería injusto decir que *no hemos avanzado nada*, ya que ahora algunos ya no descargamos camiones, ni cortamos entradas, ni reñimos tanto con la brigadas municipales. A algunos nos han hecho un *teatro de verdad* en nuestro municipio, tenemos centros culturales, nos apoyan administrativos...

Hace algunos días estuve en La Mancha y constaté de primera mano que no todo el mundo goza de estas prebendas y que hay mucho por hacer en el sentido más

elemental y básica de las condiciones de trabajo, desde el estatus profesional, las categorias de la administración, hasta el propio reconocimiento social. No es algo que solo pase allí en La Mancha, todos tendremos ejemplos a mano y yo mismo puedo atestiguar cómo en mi ciudad han puesto a dirigir el Auditorio y Teatro a un ingeniero, *porque llevaba y conocía muy bien el mantenimiento del edificio,* obviando lo que debe conocer un gestor de un equipamiento cultural de importancia como es el caso. Por cierto, la Asociación no ha protestado. Me gustaría saber qué harían los colegios de médicos si tú y yo nos pusieramos a hacer resonancias magnéticas en los nuevos hospitales de la Comunidad de Madrid.

Con frecuencia, en esas sesiones de formación que tanto nos gusta impartir a ti y a mí, hablamos de las evoluciones de las políticas culturales. Hablamos de un paradigma inicial del *arte por el arte,* de una tendencia posterior a la *democratización de la cultura,* de una preocupación central al binomio *cultura y empleo*, de promoción de *industrias culturales,* de los famosos *distritos culturales,* etcétera, etcétera, etcétera...

Y yo te pregunto, ¿realmente crees que en la mayor parte de nuestros pueblos y ciudades se ha ido pasando por estos conceptos?

Mi sensacion es que, al margen de que se detecten algunas tendencias, el noventa y nueve por ciento de nuestros compañieros de profesión, al menos en el sector púiblico, siguen centrados en la más primaria de las democratizaciones de la cultura, la difusion cultural, programando actividades con el calendario en la mano y con el encargo de traer lo mejor, al menor precio y *que llene*, a poder ser.

La sensacion es que, cada vez que entra un nuevo politico, vuelta a empezar y a recorrer el mismo camino, teñido de algún matiz vinculado con el gusto personal o la tendencia artistica del momento.

Finalmente, para terminar esta primera entrega, mi sensacion es también que, mientras que hace unos años había hambre y ansiedad de consumo cultural, incluso podíamos escandalizar o convulsionar a la opinión pública, hemos llegado a un punto en el que ni tan siquiera las campañas políticas se refieren a nuestro ámbito, como no sea para mencionar alguna construcción de un equipamiento emblemático o a alguna conmemoración, algo que seguramente te sonará.

Esperando sirvan estas líneas para que me des cumplida réplica, me despido con un cordial saludo.

Huesca, a 22 de octubre de 2008.

Javier Brun

<< Estimado Javier,

Me alegra tener noticias tuyas, aunque fueran en ese tono de desesperanza y melancolia que nos inunda las más de las veces en esta profesión. Y por profesión me refiero a la de Gestor Cultural, no a la de funcionario, que compartimos muchos. Eso sí, no somos los funcionarios mejor retribuidos, ni los mejor considerados, ni los más escuchados, ni los más consultados, ni los mejor mandados, o sea, no somos lo mejor de los funcionarios. Si además de Gestor trabajas en el sector privado, caso cada vez más frecuente, ya ni te cuento. A las penurias de la profesión se debe añadir las de un sector muy desestructurado, mal pagado en los servicios que presta y cobrando tarde además.

Comprendo que así visto, de entrada, el panorama parece desalentador. Porque, ¿cómo hablar de nuevos retos cuando los antiguos permanecen? El reto de la validación profesional continúa vigente, de una actualidad rabiosa. La sensación es que no se ha avanzado en exceso. En muchos pueblos y ciudades de mi Andalucia, los gestores en pueblos y ciudades, en la mayoria de los casos, trabajan en unas condiciones vergonzosas. Mal pagados y mal tratados. Me gustaría decir lo contrario, pero no puedo. Ciertamente es una minoria la que posee un puesto de trabajo digno, un salario normal y un entorno laboral agradable. El resto, la inmensa mayoría, lo dicho, tratados a puntapiés. Ya sé que esperabas un mensaje mas alegre de mi parte. Lo siento, la realidad no me deja.

Llevo, Javier, muchos años dando vueltas por Andalucía y formando o tratando de formar a nuestros compañeros y compañeras de profesión. Cursos, seminarios, charlas, talleres, la fórmula es lo de menos, he hecho de todo. Conmigo, a la par, un puñado de gestores en la misma tarea de tratar de formarnos

y ser mejores profesionales. En ese peregrinar y predicar, he comprobado la inmensa vocación de quienes se dedican a este negocio, las ganas de hacer bien las cosas, el deseo de un poco de cariño, no mucho pero sí algo, por parte de sus jefes. A veces me pregunto, ¿qué es lo que incentiva a Ia gente a trabajar en este oficio? Porque satisfacciones da bien pocas.

Pero creo que algo debe de tener de bueno y hermoso. No quiero con estas líneas dar la impresión de aquel que ha perdido su fe. Todo lo contrario, sigo creyendo que los gestores culturales somos necesarios en esta tierra, en estas tierras. Que hay un espacio para nosotros, que somos útiles, que hacemos cosas sin las que la vida sería muy aburrida. ¿Que nos lo agradecen poco? Pues claro, ¿qué esperabamos? Nadie va a venir a decirnos lo importantes que somos, lo bien que hacemos las cosas, el gran servicio que prestamos, etc., etc., etc. Y esto es así por dos motivos. El primero, porque en realidad no somos tan buenos y altruistas. Nos queda mucho que aprender y desarrollar técnicamente y nuestra entrega a la sociedad, a la cultura, tiene ciertos toques de egoísmo y de egocentrismo. No lo neguemos, aunque sea algo muy humano. Y además, y es la segunda causa, porque en realidad metemos mucho la pata, nos equivocamos a menudo y nos cuesta reconocer nuestros errores. Así veo yo las cosas.

En este contexto, algo turbio, ya lo sé, cuesta mucho pensar en democracia cultural, democratizacion de la cultura, en cultura y desarrollo territorial, industrias culturales y esas cosas. Las más de las veces hay que conformarse con llegar a final de presupuesto que es como Ilegar a final de mes solo que no te juegas el puchero, todo lo más el de tu administración o empresa.

Porque Javier, insisto, nos equivocamos y nos cuesta admitirlo. Te propongo un juego, contar Ia mayor metedura de pata de tu vida profesional. Para predicar y dar trigo a Ia vez, ahí va la mía. Con ventipocos añitos, un nino casi, y pocos meses de vida profesional, me encargaron organizar un concierto en Ia Catedral de mi ciudad. Disfruté organizándolo. Un cartel precioso por todo Cadiz, el trato con los músicos, los permisos, las notas de prensa, todos y cada uno de los aspectos de un acto así. El día, Ia tarde del concierto, Ia Catedral de Cadiz estaba a rebosar, no cabía ni una persona más. Yo estaba pletórico de orgullo. Unos cuarenta y cinco minutos antes de comenzar, se me acerca el director de la orquesta, un buen amigo. Me comentó que todo estaba muy bien, que cuánto público, que si había sido todo un gran acierto, que se recordaría durante años en Ia ciudad, etc., etc., etc. Y a cada etcétera notaba cómo se iba agrandando una inmensa cola de pavo real en mí. Pero en el último etcétera me dijo: "¿Y las sillas?". "¿Qué sillas?", respondí. "Pues las que usan los músicos para sentarse y tocar". En ese momento, la cola de pavo real se diluyó y las bóvedas de Is Catedral de Cadiz cayeron sobre mí enterrando todo mi orgullo y dignidad. Salí del paso, gracias a Dios probablemente, pero siempre recordaré esta gran metida de pata. Seguro que tú tienes alguna en tu currículo, puede que no tan grande, pero alguna habrá.

Pues eso, Javier, que esta profesión es así. Que seguro que tendríamos que escribir un manual de malas prácticas para aprender más. Sin embargo, seguimos enganchados. ¿Qué tendra esto de Ia Gestion Cultural? De las alegrías ya te comentaré en otra carta. Me despido esperando tu mala práctica o metedura de pata.

Luis.
Cádiz.

>> Querido Luis,

De mis palabras no notes presunción alguna, pues yerro como cualquier ser humano, si no más. Lo cierto es que no tengo tampoco en mente una metedura de pata especialmente sangrante que contarte. Tengo que reconocer que muchas noches, de madrugada y en Ia cama, me he despertado sobresaltado con el descubrimiento de olvidos que me parecían terribles. Por ejemplo, no haber consignado los gastos de autores en un presupuesto, o haber minusvalorado los costes de producción técnica, o haber sido especialmente optimista en Ia previsión de ingresos en Ias cuentas, cuando estos revertían en las partidas que yo gestionaba. Afortunadamente, las circunstancias, las cantidades reservadas a imprevistos o similar, han hecho que Ia campana me salvara la mayor parte de las veces y nunca hubiera un problema realmente grave. Seguramente también porque mis companeros me han cubierto las espaldas o los responsables políticos, la mayor parte de las veces, no son tan malos como los imaginamos.

Sí quiero recuperar un disgusto mayúsculo que tuve con una compañía andaluza que vino a representar a Huesca un espectaculo hace más de veinte anos. Se supone que todo estaba bien previsto. En aquel momento no teníamos un teatro de titularidad municipal y debíamos alquilarlo. La compañía Ilegó, muy de mañana, para empezar a montar su Valle-Inclán, y aunque yo les había pasado un piano de la planta del teatro (un dibujo a mano con medidas más bien, porque entonces no teníamos ni Autocad ni correo electrónico), no se podia montar la estructura sin aserrar unos balconcillos de trabajo que habia en los hombros del escenario y que no salían en el dibujo. Para colmo, no tenía una escalera para enfocar (normalmente se la iban trayendo las compañías que ya se conocían el percal) ni tan siquiera una cámara negra. El resultado, como puedes imaginar, es que tuvimos que suspender la función con la vergüenza consiguiente, el disgusto por tener que pagar sin actuar, y una preocupación de que "no se supiera lo que había pasado".

Esos años programando en el Teatro Salesianos de Huesca fueron duros, especialmente por la preocupación que tenía en cada función a que un actor se saliera de tono, hubiera un texto en el que un miembro de la lglesia saliera malparado (pienso en el Divinas Palabras) o un desnudo escandalizara al Director del Centro. Y es que la programación teatral de esa capital de provincia estaba en manos de la voluntad de esa congregacion de querer alquilar su teatro. A la postre, un día se rompió la baraja con un espectaculo denominado "el innombrable" (se referia a Dios) y estuvimos como seis años sancionados sin poder utilizar ese teatro. ¿Problema irresoluble? iNo, por Dios!, nunca mejor dicho, pero tuvimos que programar en espacios pequenos, lo cual nos hizo apostar por un teatro más propio de las salas alternativas que, a Ia postre, era nuestra/mi tendencia prioritaria.

Cuando veo hoy Ia ciudad de Huesca con la infraestructura con la que se ha dotado, no dejo de acordarme de estos hechos, de estos momentos en los que la falta de una escalera o una blasfemia fuera de lugar hacía tambalearse todo tu trabajo, era motivo de polémica en la radio local o de pregunta en Ia comisión Municipal de Cultura o en el mismo Pleno del Ayuntamiento. Es en esos momentos en los que abandono ese pesimismo que tiende a teñir mi discurso. Desde luego, ya no estamos como antes, aunque mi/nuestra ansiedad por crecer y mejorar no conozca límite.

Sí echo de menos, como ya te comentaba en Ia primera carta, esa repercusión social, esa efervescencia que tenían las consecuencias de nuestras actuaciones en otra época. Hoy parece que todo está domesticado y que lo que hacemos está bien metido en su cajoncito y en su momento. Lugar y horario, teatro y momento de ocio. Antes la vitalidad asociada a la querencia por Ia cultura era realmente otra.

Pero hablemos del presente y futuro, que para eso estamos aquí. Yo te propongo que, a partir de este momento, señalemos cada uno una cuestión que nos parezca nueva en relación al panorama de años atras y luego la comentemos.

Ahí va la primera: creo que en estos momentos, y salvo algunas excepciones, toda la gesti6n cultural ha pasado a ser básicamente cooperacion cultural. Me explico. En un tiempo sí que las instituciones o empresas trabajaban de forma más independiente y aislada. Hoy en día, aunque existe una mayor autonomía, tanto institucional como de medios técnicos, es difícil encontrar programas en los que no intervengan más de una entidad. Sean coproducciones, programas de difusión, subvenciones, convenios, programas de cooperación internacional propiamente dichos o trabajo con el tercer sector, casi todas las acciones que desarrollamos exigen esa componente relacional a la que tantas veces evocamos. ¿Eres de la misma opinión?

Espero con interés tus reflexiones sobre este asunto y tu propuesta de nuevo tema.

Javier Brun

<< Querido Javier,

Es cierto, basta ya de lamentarse y vamos a pensar y reflexionar un rato. Es, además, lo que esperan nuestros compañeros y compañeras cuando nos reunamos en Toledo. La cuestión que planteas es interesante y creo que acertada en los momentos actuales. Y digo lo de los momentos actuales por el asunto este de la crisis que nos trae a todos de cabeza y con el miedo metido en el cuerpo. Como somos ya algo talluditos, mayores de edad, recordarás como yo Ia crisis de los noventa, la que podemos Ilamar crisis pos-Expo o posolímpica. Fueron

también momentos duros, pues pasamos en cuestión de meses, días, de los fastos y celebraciones a la crisis económica. Aún saboreabamos nuestros primeros grandes equipamientos, nuestros primeros roles como gestores a lo grande, cuando Ia economía se vino abajo. Las administraciones púiblicas recortaron drásticamente sus presupuestos, sin consideración hacia nadie y hacia nada. Y nos tocó a nosotros, pobres culturetas, un recorte profundo. Recordarás como se abrió un periodo de reflexión, más bien creo que una búsqueda desesperada de soluciones. Y surgieron dos grandes tendencias: la externalizacion de servicios, voluntariado incluido, y la busqueda de espónsores privados. Esas dos fórmulas, con mayor o menor vigencia en la actualidad, fueron sin duda hijas de esa crisis. No voy a comentártelas, tú y todos las conocemos de sobra, sino a subrayarte que sin esas adversas condiciones económicas quizás no hubieran surgido o lo habrían hecho en otro momento y con otro tempo.

El hecho de que en la actualidad la tendencia sea que los proyectos culturales estén participados por varios promotores u organizadores es un fenómeno cada vez más corriente. No voy a afirmar que sean producto de la actual crisis, por desgracia muy en pañales todavía, pero creo que no me equivocaría mucho si dijera que va a profundizarse Ia tendencia. Lo más probable es que en el futuro inmediato casi nadie pueda soportar por sí solo un proyecto serio y de cierta envergadura. La concurrencia de ideas, esfuerzos, recursos, conocimiento y dineros será cada vez más necesaria. Pensemos en nuestros ayuntamientos, en todos, grandes y pequeños, del norte y del sur, de un signo u otro, la realidad es que muy pocos podrán soportar el nivel de servicios culturales que oferta en el momento actual. Y eso con independencia de que sean los servicios más correctos, los más demandados o los más necesarios. La caja municipal está muy vacía, en casi todos los sitios. Bien es cierto que está el problema de fondo de la nunca resuelta financiación municipal. Pero podemos asegurar que aunque se resuelva de manera más o menos aceptable, los servicios culturales no son lo prioritario en tiempos de recesión económica. Y eso es así a pesar del discurso oficial sobre las empresas e industrias culturales y Ia cultura como generadora de riqueza. El sector cultural privado, no nos engañemos, es un sector económico más y sufrirá como todos. Quizás más porque es más débil, desestructurado y dependiente de los presupuestos públicos. ¿Qué hacer? Qué se preguntaba Lenin ante la gran crisis que desembocó en la Revolución Rusa. Pues no me atrevo más que a dar algunos apuntes, algunos consejos que van sobre todo en clave de reflexiones abiertas:

1°.- Profundizar en la concurrencia de los proyectos culturales. Un proyecto debe basarse en el interés del territorio. Por ello, todos los que actúan en el territorio, si piensan en el bien del mismo, deben aportar. O al menos no competir absurdamente y mucho menos torpedear.

2°.- Cerrar, de una vez por todas, un pacto competencial. Qué debe hacer cada uno: municipio, provincia, comunidad autónoma, gobierno central. Y, además, incorporar al pacto a los agentes sociales, económicos y culturales. O sea, cajas de ahorro, fundaciones privadas, agentes culturales, etc.

3°.- Para lo anterior, como condición indispensable, la fijación de los servicios mínimos culturales. Si hablamos de derechos culturales de la ciudadanía, habrá, de una vez por todas, que empezar a concretar a qué tiene derecho un ciudadano esté donde esté en el ámbito de los servicios culturales. Si es posible en sanidad, en educacion, en tributos, ¿por qué no en Cultura?

Ya sé que aprovechando tú propuesta, he derivado a problemas de calado. Pero así lo veo. Y de paso te devuelvo el guante con una de estas cuestiones, la más dura quizás. ¿Cuáles son los derechos culturales que se deben de atender desde lo público? Entiendo que debemos hacer el esfuerzo porque en ello va el futuro de las políticas públicas y la delimitación del ámbito de lo privado.

Bueno, Javier, lamento mandarte este marrón, pero para eso nos pagan, ¿no?

Un abrazo.

Luis.
Cadiz.

>> Efectivamente, Luis, parece que Ia historia se repite. El otro día oía una encuesta en Zaragoza sobre cómo estaba la ciudad y la opinión más generalizada es que estaba "hecha unos zorros", Ilena de problemas, falta de trabajo en los barrios, falta de pavimentación, problemas de limpieza... parecía que nadie se

acordaba de que hacía escasamente dos meses y medio se clausuraba por todo lo alto una Exposicion Internacional con millonarias inversiones a la que, por cierto, nadie ha analizado desde el punto de vista de Ia gestión del programa cultural, haciendo un balance a posteriori. Hemos pasado de Ia gloria, a intentar ver cómo se Ilenan de contenido unos espacios que estaban previamente comprometidos para ser un parque empresarial. Parece que no pocas consejerias del Gobierno de Aragón pueden recaer en el recinto del famoso "meandro de ranillas". Entre ellas, la de Cultura. Pero así son las cosas, igual que en el 93, en 2009 se van a vivir momentos de dificultad. Yo soy algo más optimista respecto al sector cultural en esa tesitura. Pienso que las dificultades habituales nos preparan para subsistir en estos momentos. Estamos acostumbrados a trabajar en precario, y nuestros colegas del sector privado están habituados a autoexplotarse, con salarios bajos, jornadas parciales y condiciones difíciles. Es un poco lo que nos diferencia de otros sectores de la economía. En pocos de ellos, titulados universitarios de segundo o tercer ciclo, están dispuestos a sacrificarse con la principal recompensa de estar vinculados a su ámbito de preferencia. Ese es, quizá, nuestro error, que nos gusta trabajar en lo que trabajamos y, además, lo pregonamos a los cuatro vientos.

He de decirte que, seguramente, y desde la óptica de la macroeconomía, la crisis ha de servir para aclarar un poco el paisaje. Con frecuencia concurrimos demasiados para las pocas oportunidades que brinda el mercado. En todas las artes (yo conozco sobre todo las escénicas) hay una sobreoferta peligrosa que los gestores hemos ido alimentando y alentando en pos de una supuesta mayor diversidad y capacidad creativa de una sociedad. Hemos diferenciado poco entre práctica cultural, en el ambito de lo *amateur*, en donde cuanto más haya, mucho mejor, más rica es una sociedad, con Ia práctica profesional, en donde una excesiva presencia de empresas vinculadas al arte desemboca con frecuencia en el minifundismo y en la pérdida de la capacidad de competitividad. Es posible que aunque el tsunami se lleve por delante muchos proyectos e iniciativas interesantes, sin duda provocará también una catarsis.

Tal y como están las cosas, tenemos un panorama acumulativo de programas. Queremos Ilegar más y más lejos, hacer cosas nuevas sin desmontar los programas que poco a poco han ido quedándose obsoletos. Cada nuevo concejal, cada nuevo técnico o politécnico, se ve obligado por sí mismo a dejar su impronta. Esto, que en una primera época de crecimiento, era asumible, ha Ilegado a un momento en que si queremos introducir nuevos aportes, ha de ser o bien a costa de bajar el presupuesto de los programas preexistentes, lo cual tiene un límite, o bien a costa de eliminar programas que ya no responden a una necesidad para la que fueron creados, o que pueden ser sustituidos por respuestas más actuales a esos mismos problemas. Creo que esta crisis se Ilevará por delante algún lastre de esos que arrastramos hace años y de los que nosotros somos, a veces, los principales frenos para su disolución.

Para eso, cuando hablas de la externalización y del voluntariado, podemos discutir mucho rato, pero no ocultaré mi simpatía hacia ambos conceptos, siempre y cuando sean bien aplicados. En un país como el nuestro, en una tradición del Sur de Europa como la nuestra, en unas políticas culturales inspiradas en Francia, hemos dejado muy poco espacio para el sector independiente y para lo privado. Para mí, Ia externalización es una vía que abre el camino de una mayor participación de la sociedad civil y genera unas posibilidades no preexistentes para los gestores del ámbito de lo privado. Hemos de ser conscientes de que, salvo en ciudades grandes o en sectores ya muy clara y tradicionalmente vinculados a Ia industria, nuestra generación de gestores culturales, los *talluditos,* como dices tú, estamos representando un tapón para el ascenso de nueva gente y nuevas ideas en la administracion pública, lo cual suele ser la mayoría del sector en lugares pequeños.

Coincido contigo, como no podía ser de otra manera, cuando hablas del problema de la financiación municipal. Todos sabemos que en este país se hizo una primera descentralización y que la segunda está aún pendiente. Los municipios, incluso los más rancios, van mucho mas allá de esa biblioteca que les obliga la ley a tener. En estos momentos, la administracion local aporta sobre el 60% del gasto público en cultura en este país. Tambien, por experiencia, te puedo decir que es en los ayuntamientos —al menos los que yo conozco— en los que se suele gestionar con más cuidado los recursos, sacándoles el máximo partido. Sin una resolución de este tema de la financiacion municipal, creo que vamos a vivir momentos de mucha dificultad, sobre todo si no queremos limitar la acción cultural a las ciudades grandes, en las que la iniciativa privada encuentra masa crítica para recuperar su inversión,

y en donde los sponsores también encuentran masa crítica para vender su imagen asociándose a las actividades mayoritarias.

Respecto a esa disquisición que me planteas en tres posibles líneas que traducirá como:

1.- Lectura holistica del territorio: ¿Qué es lo que hay en un territorio y qué es lo que falta? Intentemos que esto no sea un partido de fútbol de colegio, en el que todos los jugadores de los dos equipos corren detrás del balón, sin orden ni concierto.

2.- Reparto de tareas por decreto, un poco a la forma clásica del País Vasco.

3.- Fijar unos servicios mínimos de universal cumplimiento en Cultura, vinculados a una serie de Derechos Culturales mínimos.

Te podría responder lo siguiente:

En primer lugar, que las tres opciones tienen un alto grado de sensatez, lo cual –por cierto- me hace pensar que no van a Ilevarse a cabo nunca. Las tres aportan elementos positivos y creo que una solución ideal sería hacer una especie de mix de las tres. Cuál sería el problema de trabajar sobre los servicios universales minimos. Pues que posiblemente nos iríamos a situaciones de economías más desarrolladas o sistemas más justos —pienso en la socialdemocracia de los países nórdicos—, pero que ello nos podría impedir aprovechar algunas características o dinámicas propias de cada territorio y que son muy aleatorias: tienen que ver con su historia particular, con el deseo y las cualidades de personas singulares, creadores, políticos, individuos. Tendríamos unas perfectas bibliotecas y centros cívicos, pero con dificultad podríamos tener excelentes y singulares expresiones artísticas si apostamos por este modelo al 100%.

El reparto de tareas un poco uniforme en los territorios tampoco tendría en consideración la diferencia entre unos y otros.

Creo mucho más en una primera línea, sin olvidar las otras, integrándolas. Creo que debes de estar bastante de acuerdo por tu trayectoria personal de práctica en el mapeo de territorios. Hemos de analizar, de forma compleja, cuáles son las características del territorio, ponernos en un ámbito subsidiario desde los poderes públicos y actuar en consecuencia. Es posible que haya que apoyar iniciativas que lo necesiten, no entorpecer otras, contrarrestar algunas... pero eso es una solución a medida para cada caso. Algo así como la redacción de Ia Agenda 21 de la Cultura para cada municipio o de un Plan Estratégico en concreto, que viene a ser lo mismo.

Pero, y creo que te contesto con esto a Ia pregunta implícita que me haces, no nos debemos obsesionar con algunos temas que nos vienen torturando desde hace algún tiempo. ¿A cuánta población Ilegamos? ¿Un 20%? ¿ U n 10%? A nuestro común amigo Eduard Miralles le vengo robando una perfecta expresión que acuño en un documento que habla de una sociedad de anoréxicos y bulímicos culturales. Una gran mayoría que vive al margen de nuestras propuestas y una minoría que consume compulsivamente productos artísticos, espectáculos, actividades... Eso es real y ciertamente preocupante.

Por eso no estaría de más fijar esos mínimos a cubrir, que yo marcaría especialmente en el ámbito de la práctica *amateur*, de la expresión de las minorías, en el acceso a bienes y servicios básicos vinculados con la información, la lectura, la creación. Tiene más que ver, casi te diría, con infraestructuras, equipamientos especializados y con mediaciones —que pueden ser directamente artísticas—, que con lo que hemos entendido muchas veces como democratización de la cultura, es decir, oferta de espectáculos, conciertos y exposiciones.

El tema es complejo, porque creo que tenemos que aceptar uno de los principales derechos que tiene la ciudadania: el de rechazar nuestras propuestas y no sentirse aludidos ni concernidos por las mismas, sin por ello ser tachados de incultos. En todos estos años hemos aprendido que no podemos hablar de cultura en singular, sino de culturas. Creo que, con ese enfoque, y sabiendo que no somos los únicos que estamos jugando en el terreno ni proponiendo cosas a los ciudadanos (y en mi lista incluyo a los medios de comunicación, viejos y nuevos), podemos observar el problema con una mayor relajación pues servicios básicos también son, en muchas ocasiones, provistos por otros agentes.

En ese contexto, yo apostaría por esa lista reducida de servicios básicos de proximidad, y por aprovechar las potencialidades inherentes de cada territorio para hacer una propuesta única y singular y profundizar al máximo para ob-

tener resultados de una densidad artística, expresiva y social máxima.

Y para terminar, te voy a dejar una patata caliente, por no ser menos:

¿Crees que las industrias culturales son nuestros aliados en un enfoque público de la cultura? ¿O bien son nuestros competidores? ¿No crees que estemos haciéndoles el juego inconscientemente?

Javier Brun

<< Estimado Javier,

Tenga uno amigos para esto, para que te pongan en un aprieto a la primera de cambio. Porque Ia verdad es que planteas una cuestión bastante peliaguda y resbaladiza.

En primer lugar, debido a que, como tú bien sabes, en esto de Ia Gestion Cultural hay temas de moda y temas demodé. Sobre los viejos asuntos, aunque vemos que no pierden mucha actualidad, ya hemos escrito y dicho algunas cosas. Pero lo que me asusta cada mañana al comenzar mi trabajo es aquello que se anda cociendo por los fogones de Ia Gran Cultura, entiéndase de la política y la alta gestión. Esos son los temas que nos caen como una cascada en nuestras cuitas y quehaceres diarios de gestores de a pie. Y el asunto de la Economía de la Cultura y, por extensión, las Industrias Culturales, constituyen el gran tema estrella de los últimos tiempos en esto de la Gestion Cultural.

No quiero presumir de visionario o de anticipador, pero si no me falla Ia memoria, hace ya muchos años que algunos en este oficio hablaban de Ia aportacion de la Cultura al Desarrollo Territorial y del valor tangible de muchos productos culturales. Si hiciéramos un repaso, breve, por algunos de los proyectos que muchos compañeros nuestros han puesto en marcha, o intentado al menos, en sus municipios y barrios, veríamos cómo el eje económico ha estado siempre presente. Yo podría hablar de pequeños pueblos de mi provincia donde esto ha estado claro hace ya al menos como quince años. Quizás lo que ocurre es que las cosas no se ven o se dan por buenas hasta que lo dicen determinados agentes, o sujetos, o popes, o gurus. No sé si me explico. Porque ¿cuánto hace que hay estudios de impacto cultural de festivales o proyectos culturales en sus territorios? Yo recuerdo que hace ya mucho. Quizás me equivoco, pero lo que hoy asombra a muchos, incluso lo que hoy muchos nos venden como el no va más, la relación entre Economía y Cultura, es algo ya antiguo y que tiene sus especialistas y pioneros en nuestro ámbito de la Gestion Cultural.

Pero mejor vayamos a lo positivo. Porque igualmente creo que está muy bien que los conceptos, prácticas y líneas de trabajo en torno a la economía y la cultura se hayan incorporado al discurso de nuestros políticos y a sus programas, y a Ia práctica de los gestores estrella. ¿Por qué? Pues por lo que te decía antes de la cascada, esa que caerá inexorable sobre nosotros, los de a pie. Bienvenida sea Ia moda, porque sinceramente creo que está bien esta línea de trabajo, que merece su sitio y ser considerada en la elaboración y aplicación de los proyectos culturales.

Y todo este rollo de la economía, la cultura y las políticas públicas viene al hilo de la cuestion que me planteas: la relacion entre las industrias culturales y nuestra práctica profesional. Como te tengo por un buen profesional, creo que entiendes por industrias culturales lo mismo que yo y la misma cosa que muchos que saben más que ambos de esto. No te creas que esté tan claro el asunto para muchos, que he escuchado a más de uno y de una mezclar industrias con empresas culturales. Y si todas las industrias son empresas, no todas las empresas culturales son industriales. Ahí lo dejo para no herir y, fundamental, ser herido por los que se sientan aludidos.

Lo primero es que considero que las industrias culturales, edición, música, medios de comunicación de masas y productos creativos derivados de las TICs, son un sector que se nos escapa. No porque no queramos, sino porque están en otras lógicas, otras dinámicas, en otros intereses. Las industrias se mueven por el Mercado, ese que tantos disgustos nos esta dando en estos tiempos de crisis. En ellas prima la rentabilidad económica sobre otros criterios, y no lo digo como un aspecto negativo. Todo lo contrario, me parece legítimo y, vistos muchos resultados, produce cultura de calidad y accesible para una gran cantidad de ciudadanos. Otro aspecto que les caracteriza es su constante innovación tecnológica. A veces, muchas, van a una velocidad de vértigo. Tan rápido marchan en sus procesos de innovación, que para nosotros

sería imposible seguirlos desde nuestros ritmos tan "administrativos", tan tediosos a veces. Creo, sinceramente, que las industrias culturales apuestan por el futuro, por la construcción permanente del mismo.

Nosotros, sobre todo desde lo público, pero también muchas de las empresas culturales que nos acompañan en nuestro camino, trabajamos para el patrimonio. No solo el patrimonio en su sentido tradicional, sino que nos dedicamos a artes y cultura en sus formas más tradicionales. Incluso cuando pretendemos impulsar las vanguardias. Nuestro teatro, nuestra danza, nuestra música, nuestra pintura, se centran en la recreación en vivo. Apelamos a formas de cultura nobles y necesarias pero que se muestran bajo sus formas más tradicionales. O lo que es lo mismo, apostamos por mantener el pasado, Ia herencia, lo tradicional.

Y creo que esa es Ia diferencia esencial. Industrias que trabajan para el futuro y Gestión Cultural que trabaja para que no se pierda el pasado. Esa es la division de faenas, los roles que tenemos ambos, industria y gestión. ¿Es esto lo mejor o lo más correcto? Para contestar esta cuestión, hay que tener en consideración algunos aspectos o cuestiones. ¿Seríamos capaces desde la Gestion ofertar lo que el mercado de consumo masivo de cultura se precisa? ¿Tenemos nosotros esa obligación? Si tomamos ese camino, ¿quién se ocupará de la memoria, de la identidad, del patrimonio, de las formas de expresión más antiguas de la Cultura? Sinceramente creo que estamos situados donde podemos y, por qué no decirlo, donde debemos.

Pero todo esto, industrias igual a futuro y gestión cultural igual a pasado, no implica que no existan espacios y ámbitos donde confluyamos, donde cooperemos y en los que lanzar nuevos proyectos. Porque, sin ser unos linces, se observa cómo las industrias en su vértigo por avanzar padecen una cierta sequía de contenidos, de contenidos reales y de calidad. Y ahí somos fuertes porque las actividades culturales tradicionales (música, teatro, pintura, etc.) son poderosas herramientas de creatividad. Esa es su esencia y su sentido de ser.

Puede, Javier, que no haya despejado las cuestiones que me planteabas, pero creo que las cosas son así. Y que tenemos grandes retos. Probablemente, más que competir con las industrias, cosa en la que nos empecinamos, habría que buscar esos espacios de encuentro y cooperación. Claro que, lo admito, para eso han de quererlo ambas partes. ¿Lo deseamos nosotros? ¿Sienten las industrias esa necesidad? Pero ese es otro debate, o problema.

Bien, me despido con una nueva cuestión para la reflexión. ¿Cómo debe ser nuestra relación con los creadores, con los artistas? Duro, lo sé. Por ello mejor nos cruzamos las epístolas. Nos respondemos ambos sobre la misma cuestión el lunes en la mañana a más tardar. ¿De acuerdo?

Un abrazo, camarada.

Luis.
Cadiz.

>> Mi querido amigo Luis,

No sé si será porque hemos mamado de las mismas ubres en los legendarios tiempos de aquel CERC de Eduard Delgado y Alfons Martinell, que no dejo de asombrarme en cómo estamos de acuerdo en algunas cosas. También yo Ilevo una personal cruzada por intentar que cuando se hable de empresas culturales, no se use gratuitamente la palabra industria, y que cuando se hable de industria, sea para dejar de lado todos aquellos procesos en los que la producción en serie tiende a minimizar los costos de los sucesivos ejemplares –o incluso de los sucesivos accesos, pues yo creo que cabe mas fácilmente asimilar a industria aquella que no produce bienes tangibles pero sí cobra por el acceso a los mismos, caso del audiovisual y todo el fenómeno de la digitalización e interconexión, etc.–. Asumo, no obstante, que el término industria cultural se ha convertido en una expresión de más amplio significado en la práctica diaria.

Estoy también contigo en eso de que se nos escapa el núcleo duro de las industrias culturales propiamente dichas. Poco tenemos que decir en los acuerdos de America On Line con Time Warner, y similar. Igualmente, pasan ante nuestros ojos los intereses de las verdaderas industrias en nuestro país, que no son otras que las enmarcadas en los holdings mediáticos, con PRISA a la cabeza (y otros muchos intentando emularlo). Como insisto en muchos foros, me confieso consumidor compulsivo de productos PRISA, pero no puedo menos que sentir la paranoia kafkiana de leer un perfec-

to plan trazado ante las tendencias dominantes del arte en nuestro país (quizá debería poner *El País*, con mayúscula en este caso). Creo que terminamos hacienda seguidismo. Alfaguara edita, *Babelia* critica y Canal Plus o Localia diseminan y Crisol vende. O bien cualquier sello de MUXXIC / Gran Vía Musical graba y publica, EP3, el mismo *Babelia*, *El País* bendicen, Cadena 40 o 40 TV o 40 Latino machacan, y las empresas del grupo que se dedican a la organización de eventos (tipo Planet Events o similar) organizan las giras o los festivales de esos grupos etc. También podríamos hablar de Sogecine, produce los medios anteriores elevan a los altares, las cadenas de multicines/multiplex del grupo exhiben y finalmente Canal Plus emite.

Y claro, qué hacemos nosotros si trabajamos en un Centro Cultural, en un Ayuntamiento o en un Festival, comprarles a dichas empresas con lo cual terminamos cerrando una cadena en la que la calidad se mide fundamentalmente por el interés económico de cualquier grupo de estos, ya sea Prisa, O Globo, Televisa o Murdoch. En lugar de invertir en introducir nuevos productos en el ciclo económico de la cultura, nosotros que jugamos –si estamos en lo público– con la ventaja de no tener que recuperar la inversión, hacemos seguidismo y realimentamos al sector privado, siendo unos de sus principales clientes. Pensemos, si no, que pasó en los ochenta con el mercado de la música en vivo, que era uno de los más inflados de Europa debido a las competencias entre las comisiones municipales de fiestas de los municipios. Y creo que eso, aunque vivió un cierto apagón en al anterior crisis, vuelve a producirse en algunos Festivales veraniegos en la actualidad.

Realmente tenemos problemas en diferenciar —como dice García Canclini— entre popular, masivo y folclórico. De ello nos viene una gran confusión a la hora de aplicar lógicas generales. Popular no es lo mismo que Pop, tampoco es lo mismo que tradicional, ni tan siquiera tradicional es lo mismo que folclórico, ni este lo mismo que popular. Mucha economía, mucha administración, mucha historia del arte, pero muy poca antropología y muy poca sociología en nuestra formación. Sin duda, deberíamos mirar más a los estudios culturales como una de las disciplinas —por Ilamarle algo— más cercanas a nuestro ámbito profesional.

Creo, finalmente, que tienes también una parte de razón cuando indicas que nosotros nos ocupamos del pasado, pero yo no me resigno a ello. Pienso que uno de los retos que se nos están quedando sin resolver (y no es del todo nuevo) es que no sabemos articular un consumo público y colectivo de las expresiones artísticas y culturales vinculadas a los nuevos medios. Estos medios han dado una nueva vuelta de tuerca al proceso de domesticación de la cultura. Si hablo de domesticar, no quiero decir domar, sino en la etimología de la palabra *domus*. El consumo vinculado a los nuevos medios tiende a ser individual y doméstico. No hemos dado con los formatos apropiados para encontrar nuevas formas de socialización con ellos. Sé que en internet, o ante el ordenador, ya no estamos solos, sino que las Ilamadas redes sociales son uno de los penúltimos fenómenos reseñables. No obstante, insisto que Ia integración entre los centros culturales y los nuevos medios es una frontera todavía por franquear debidamente.

Pero vamos a seguir por donde me indicas, que no se me vea demasiado el plumero de que lanzo preguntas para contestarlas yo mismo.

Preguntas sobre cómo debe ser nuestra relación con los creadores, con los artistas. Dificil y apasionante tema que da para numerosas ponencias y congresos, presentaciones de experiencias y un largo etcétera. Te contestaré con algunas de mis impresiones, tres en concreto, aunque sean un tanto deslavazadas.

1. Asistimos a un momento interesante, aunque tampoco totalmente nuevo, en el que los artistas están definiéndose de una manera muy distinta a como lo hacían habitualmente. Está emergiendo una generación de artistas que, lejos de identificarse con el dominio de una técnica o disciplina concreta (saber dibujar, saber pintar...), se definen como catalizadores de dinámicas sociales. Responden a un perfil en el que dominan más o menos una serie de técnicas facilitadas por las nuevas herramientas fruto de la digitalización. Son capaces de fotografiar, grabar en video y editarlo, no escriben mal, pueden trabajar o intervenir con sonidos pues dominan el campo de la experimentación sonora o los software correspondientes. Están a mitad de camino entre creadores o intelectuales, y manejan con soltura conceptos que los sitúan en el centro de los problemas sociales o humanos. Creo que estos son unos grandes aliados a la hora de Ilegar a una ciudadanía que ahora muestra una gran desafección por nuestras encapsuladas propuestas artísticas, de patrimonio como tú dices. Ellos pue-

den intervenir sin otras mediaciones, pero no esperemos de ellos ni obras tangibles ni ejecuciones de conciertos en vivo ni obras de teatro. Esperemos de ellos una interaccion especial con grupos humanos o colectivos sociales, y elevar a la categoría de producto artístico sus inquietudes o problemas.

2. Creo también que, en las formas tradicionales de arte, tenemos cada vez menos creadores y cada vez más artesanos. Gente que repite caminos ya desarrollados por otros, lejos de Ia innovacion, aunque en sus dosieres se insista en aquella frase de "tras un largo proceso de investigación escénica...". En estos casos, deberíamos asegurarnos de que se organizan de forma eficaz para ejecutar correctamente sus producciones y que son capaces de cumplir nuestras más primarias necesidades de democratización cultural, con rigor, buen acabado y buen precio. Pocos son los artistas "de verdad" que merezcan un apoyo decidido a sus búsquedas de lenguajes innovadores. Ahora bien, esos pocos deben estar muy apoyados, del mismo modo que Ia Universidad o el CSIC apoyan Ia investigación básica o pura. Es decir, apoyo a la investigación de los pocos creadores y trabajo para la difusion de los buenos artesanos.

3. Estamos en un proceso en el que, en el horizonte, cada vez más capas de la sociedad podrán presumir de ser "artistas". La reducción de jornadas laborales (a pesar de la directiva de las 65 horas), Ia extensión de la educación y una incipiente pero mayor presencia de la formación artística en nuestra sociedad, creará —ya lo está haciendo— masas de "artistas de salón" o de "artistas del tiempo libre". Creo que deberemos saber, cada vez más, gestionar esa duplicidad. En tiempos pensamos que una gran cantidad de compañías teatrales era algo muy bueno. Hoy ya sabemos que es bueno que se haga mucho teatro *amateur*, pero que una gran cantidad de compaías profesionales es insostenible. Algo así nos vamos a encontrar con todas las disciplinas y alimentado aún más por ese fácil acceso a herramientas solo disponibles antes por los profesionales y hoy asumibles por cualquier economía doméstica media. Ese veto tendremos que saberlo gestionar correctamente.

No obstante, y aunque suene algo esotérico, creo que las artes tal y como las conocemos es algo a lo que no nos deberíamos agarrar como a un clavo ardiendo. De Ia misma manera que hemos visto una reconversión industrial –las grandes minas de carbón se han cerrado, las siderurgias han dado paso a otros sectores, en Francia proliferan las Friches industrielles con usos culturales en la actualidad–, me pregunto si algún día no tendremos que demoler teatros, cines o museos para construir equipamientos propios de artes que hoy en día no han salido a la luz como tales. Y también me pregunto si no deberíamos mirar en la expresión cotidiana de la población para sublimar esta y construir nuevas formas artísticas hoy inclasificables, del mismo modo como lo fue el rap en su momento. Sé que suena a ciencia ficción o a programa de ocultismo, pero creo que no es descabellado pensar en que no estamos lejos de los días en que las artes helénicas pueden haber pasado a mejor vida o, por lo menos, han dejado de ocupar el centro del tablero.

No sé si proponerte nuevos temas pues nos acercamos a Ia fatídica fecha en la que todo esto tendremos que leerlo ante un auditorio que imagino escéptico. Pero no me resisto a recordar que muy poco hemos hablado del gestor cultural como mediador entre culturas en una época en Ia que los problemas más graves en una óptica macro (global) y micro (local) tienen que ver con desencuentros de tipo cultural. Por si acaso, te lanzo el guante. Al menos para que no se nos quede en el tintero.

Recibe un fuerte abrazo de tu amigo, hoy desde Barcelona, a 6 de diciembre de 2008, día de Ia Constitución.

Javier Brun

<< Querido Javier,

En esta saga epistolar que hemos construido estos dias es probable que se nos hayan quedado muchas cosas en el tintero. Sin embargo veo, releyendo lo escrito hasta hoy, que colocamos sobre la mesa algunas cuestiones importantes y que nos preocupan. No creo que haya sido una correspondencia esteril ni vacia de contenidos interesantes. Si es cierto que puede que no responda a lo que se nos pidio desde las organizaciones profesionales a las que nos adherimos y en las que militamos. Quizas no demos para mas, pero creo que hemos dado bastante. De todos modos recojo el guante, ique

bien esto de poder comportarnos como caballeros!, para finalizar esta serie de cartas.

Hablas de desencuentros de tipo cultural. Y desencuentros graves tanto a nivel global como en cada pueblo, barrio o equipamiento que gestionamos. No hay duda, guerras y conflictos varios tenemos que pueden servir de ejemplo. Pero creo que necesitamos una cierta cura de humildad, de dimensionar nuestros posibles recursos y las posibilidades, pocas, que tenemos de "hacer algo". Escasos recursos econ-6micos, equipamientos insuficientes aunque mas y mejores que hace unos anos, insuficiente formaciOn todavia y pocos apoyos humanos y sociales. Pero por contra hay muchas cosas que navegan a nuestro favor. Mayor demanda de cultura, sea la que sea, creadores muy activos y polifaceticos, como to serialas, territorios con sefias identitarias muy marcadas. No es poco, aunque sin duds puede que insuficiente. Y esa es nuestra labor, minimizar lo negativo y aprovechar lo positivo.

¿Se trata de nuestra labor? ¿Es eso lo que entendemos por mediacion? Es probable. Haciendo un esfuerzo de sistematización y orden, la cosa sería así:

1°.- Lectura, análisis y diagnóstico del territorio. Comprendiendo todo lo que es el territorio para la Cultura. Y dentro de lo que es el territorio, una especial atención a los creadores que habitan en él. Es cierto que no todos están al día, que muchos tienen carencias graves de medios, formación e incluso de conexiones con el resto del mundo. Pero son los nuestros, los que tenemos y los que necesitamos para poder trabajar.

2°.- Dado lo anterior, vendría nuestra tarea de facilitadores. Poner a su disposición los medios que tengamos y obtengamos para que esos creadores, *amateurs* o profesionales, puedan desarrollar su labor y enriquecer el territorio, o lo que es lo mismo, que lo conecten artísticamente con el mundo global, con el exterior, con otros territorios.

3º.- Pero para facilitar previamente, hemos de identificar. Es precisa una labor conflictiva y dura de localizar y apostar por ellos, por los que más lo necesiten o más posibilidades tengan de producir cultura. La labor tradicional de los productores artísticos.

4°.- Y por ultimo, lo más complejo sin duda, mediar entre los creadores y sus productos, primero con el territorio para el que trabajamos, además con el resto del mundo, desde los entornos más próximos a los mercados o territorios más lejanos o globales. Mediar entre el artista y el público, esté donde esté ese público.

Creo que es una tarea dura, que es quizás Ia de siempre. Probablemente lo que ha cambiado son los contextos, los medios, las relaciones. jAhí es nada! Y ahí están nuestros retos. Lo más probable es que nuestro escéptico auditorio de compañeros de profesión esperara más de dos "gestores estrella" como nosotros, pero me da la impresión que hemos dicho bastante. Quizás lo de siempre, pero es que el trabajo, Ia faena, en el fondo sigue siendo Ia misma.

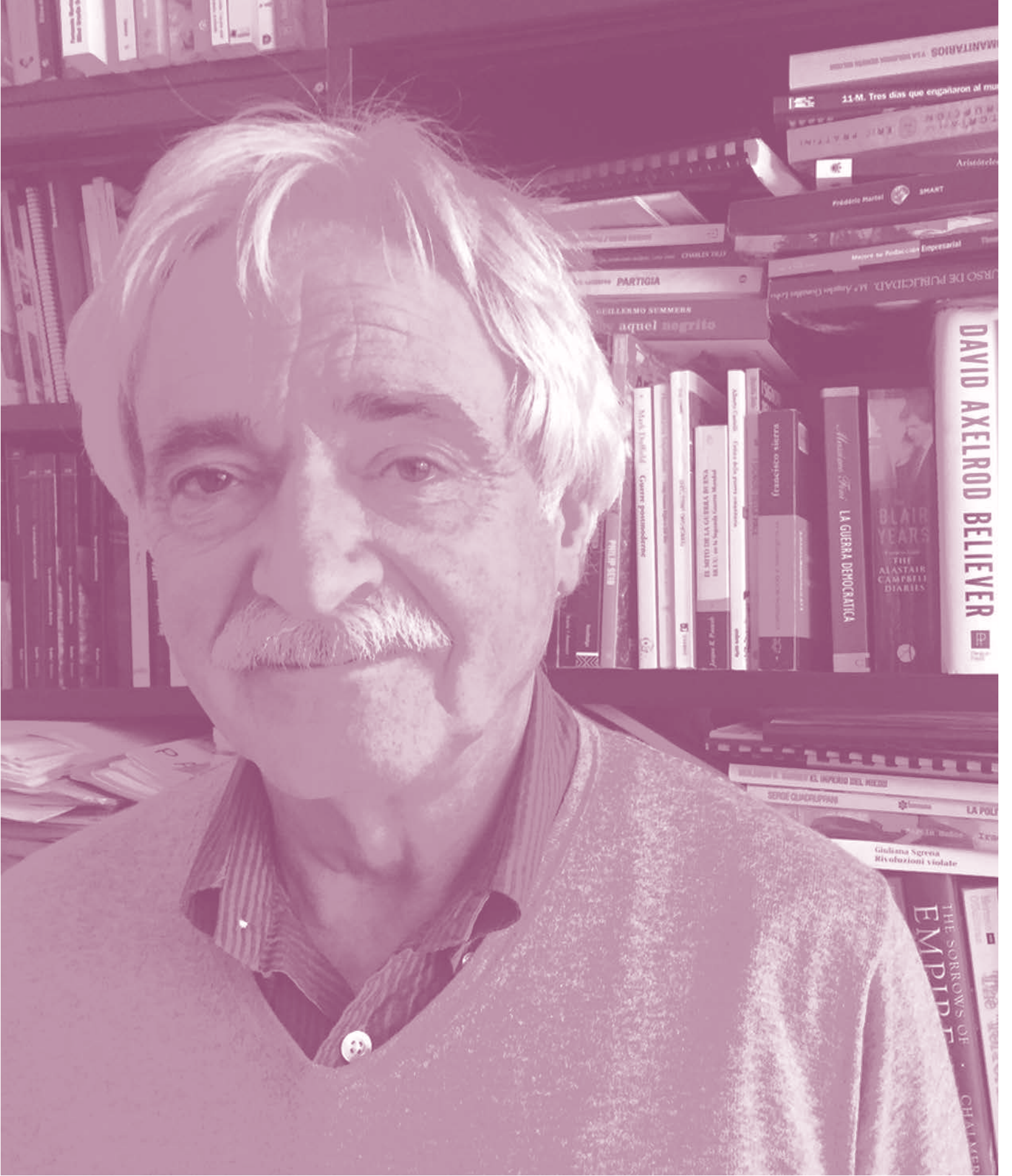
Un abrazo, que te daré en persona en Toledo. Y un brindis, que nos lo hemos ganado.

Luis.
Sevilla.

ENTRE VISTAS

Ramón Zallo Elguezábal
Daniel Heredia / 34

Ana Teresa Ortega
Daniel Heredia / 46


11-M. Tres días que engañaron al mu
Aristóteles
Frédéric Martel
SMART
Mejore su Redacción Empresarial
PARTIGIA
GUILLERMO SUMMERS
aquel negrito
Mark Duffield
Guerre postmoderne
PHILIP SEIB
francisco sierra
LA GUERRA DEMOCRATICA
BLAIR YEARS
THE ALASTAIR CAMPBELL DIARIES
DAVID AXELROD BELIEVER
EL IMPERIO DEL NIEGO
SERGE QUADRUPPANI
Giuliana Sgrena
Rivoluzioni violate
THE SORROWS OF EMPIRE

Ramón Zallo Elgezabal
"Solo cabe hacer políticas culturales democratizadoras para la pospandemia"

Catedrático de Comunicación Audiovisual en la Universidad del País Vasco. España.

Daniel Heredia

Artículo recibido: 06/10/2021. Revisado: 27/10/2021. Aceptado: 29/10/2021

Finales de mayo de 2021. Me pongo en contacto con Ramón Zallo (Gernika-Lumo, 1948) para concertar esta entrevista. Le pregunto si prefiere que dialoguemos por teléfono o si desea que le mande las preguntas para que las responda en un par de semanas. Contesta a los pocos días que la segunda opción, porque "las preguntas dan qué pensar a modo de memoria de vida y de estado actual de la cuestión. Me viene que ni al pelo para repensar temas. Me haces un favor". Este licenciado en Economía (1970) y Derecho (1971) y doctor en Ciencias de la Información, se ha especializado en economía y en políticas de cultura y comunicación. Fue catedrático de Comunicación Audiovisual en la Universidad del País Vasco entre 1994 y 2018. Es profesor emérito desde 2019. Es autor de numerosos libros de análisis de política vasca, temas culturales, económicos, sociales y políticos. En el campo de la gestión pública ejerció de asesor de la Consejera de Cultura del Gobierno Vasco y, en calidad de Viceconsejero, para temas de comunicación, audiovisual y cultura en las legislaturas 2002-2009. Redactor principal del Plan Vasco de la Cultura (2004-2015) y de las Orientaciones para el II Plan Vasco de Cultura: 2009-2012, participó en el Libro Blanco del Audiovisual de Euskadi (2003) –del que surgiría el Cluster EIKEN–, en la puesta en marcha del Observatorio Vasco de la Cultura (2006), así como en la preparación de la legislación vasca relativa a FM de radio, Televisión Digital Local, Proyecto de Ley de comunicación y del Consejo del Audiovisual, decreto de financiación del audiovisual en el País Vasco y asesorado en dos de los Contratos programas con EITB. Fue director de la sección de "Estructura y políticas de comunicación" de la Asociación Española de la Investigación de la Comunicación (AE-IC) hasta 2018 y presidente de la sección de España de la Unión Latina de Economía Política de la Información, la Comunicación y la Cultura (ULEPICC) en el mismo período. La entrevista se realizó finalmente a través de varios correos electrónicos durante el mes de junio de 2021, porque "prefiero pensar con calma y sentido".

¿Qué es la cultura para usted?

Tengo una idea polisémica de la cultura, como por capas. La más profunda, a mi parecer, se remite a la naturaleza cultural de la especie y a la diversidad de sus comunidades, ámbito que estudia preferentemente la antropología. A partir de ahí todo son derivaciones: la cultura como caja de herramientas y cuadro interpretativo, como identidad, como saber y lenguaje, como socialidad e interacción, como espacios y patrimonios a gestionar, como bienes comunes y mercancías culturales, como agentes de creación y uso, como normas de regulación, como políticas y gestión… La cultura interpela a todas las disciplinas e invita a la pluridisciplinariedad en algunos momentos, especialmente cuando de formular políticas y fórmulas de gestión se trata. Ya ve que dejo mis campos de especialización para el último lugar de esas capas concatenadas y, sin embargo, son tan importantes que gestionan el conjunto, y más en sociedades pos-industriales jugándose, ahí, el futuro. En este tema, soy *engelsiano*. La cultura es el fundamento social, pero la suerte de la cultura se juega en la economía y la política y en el saber y el corazón de las personas.

¿Qué cualidades personales debe tener el especialista en gestión cultural?

El maestro de periodistas, Ryszard Kapuściński, decía que para ser buen periodista había que ser buena persona. Creo que la frase es aplicable a cualquier oficio que tenga que ver con personas, aunque eso no sea sinónimo de éxito sino de valor moral y credibilidad de quien lo ejerce. A partir de ahí, hay que valorar cualidades para este oficio como el conocimiento polivalente y de las tendencias del mundo y de la cultura, la adaptabilidad de los proyectos, la creatividad, la implicación tanto con la cultura en general y la propia en particular como con la ciudadanía y la comprensión de su función de intermediación entre cultura y sociedad. Respecto a esto último creo que no habría que reducirla a una intermediación entre creadores e instituciones, puesto que la gestión cultural puede quedar atrapada en intereses de parte, algo así como en una intermediación entre intermediarios, sino que el sentido final de la gestión cultural es la conexión de ida y vuelta entre la sociedad y la cultura.

El compromiso de los ciudadanos hacia la cultura, ¿es menor cada vez? ¿Interesa solamente el espectáculo?

Hay como tres etapas: pre pandemia, los confinamientos y la pospandemia en la que parecemos entrar. Las cifras de las encuestas de hábitos de 2018-19, en prepandemia, ya indicaban la preeminencia de ciertos hábitos más vinculados al espectáculo masivo en el hogar (cine y series en TV e internet con creciente entrada de la suscripción y pagos por unidad a las que antes se era renuente; intercambio de videos en Youtube y dejando datos y privacidades al socaire de vendedores de bases de datos; redes sociales que arden en pulsiones, seguimientos de youtubers en ciertas edades…) que se ha reforzado ampliamente con el confinamiento. Pero también había ya crecimiento del interés diario por la información –por más de que el periodismo serio sea minoritario y no quepa hablar aún de renacimiento del buen periodismo-, las visitas a museos y monumentos, la masificación de la cultura en vivo en espectáculos escénicos o musicales… La pandemia lo trastocó todo al hacer imposible la cultura fuera del hogar y, al mismo tiempo, se ha producido el descubrimiento desde casa de mucho de lo que antes se pasaba de largo, convirtiéndose los ciberhogares en centro que toman decisiones culturales cotidianas y, a veces, individualmente, participativas (guasaps, relaciones en grupos…). Es sabido que la democratización de la cultura fracasó en la socialización de la llamada alta cultura porque, entre otros factores, el nivel cultural previo es la condición para un interés real en la cultura, al tiempo que capta una parte significativa del gasto público cultural cubriendo los huecos de lo que la demanda privada haría insostenible. Ello se traduce en que realmente el gasto público en cultura de élite y simbólica es cautiva de una franja de usuarios minoritarios y que apenas crece. En cambio, no ha fracasado con la llamada cultura popular empujada tanto por el mercado de pago y publicitario de las industrias culturales –incluidas radiotelevisiones públicas y privadas– como por los sostenes públicos a las empresas sectoriales. Y, sin embargo, para la pospandemia, solo cabe hacer políticas culturales democratizadoras. Solo que habría que reorientarlas en el sentido de la participación, el amateurismo, la diversidad y las actividades sociales de mayor contacto con las mayorías, además de seguir empujando en los sectores y ámbitos habituales, como bases que son del patrimonio colectivo ya se usen o no.

No es la primera vez que escucho esa necesidad del amateurismo o del acercamiento a las mayorías…

Habría que ir también a las raíces (la educación cultural desde la infancia con formas pedagógicas adecuadas), incluida una mirada más generosa y menos arrogantemente elitista sobre las culturas populares, sin caer por ello en el relativismo cultural. El recientemente fallecido Jesús Martin-Barbero, sin negar sus efectos para bien y para mal, nos enseñó a valorar la reapropiación popular de la dominante cultura mediática. Pero quizás, junto a abundar en los derechos culturales, deberíamos dar un paso más, retomando la idea de Martha Nussbaum y su teoría de las capacidades, en el sentido de que además de derecho se tenga capacidad para ejercerlo porque te suministran la capacidad y oportunidad de hacerlo desde tu libertad de decidir. De todos modos no nos resuelve el problema de cómo habilitar mejor la "caja de herramientas" que cada uno tiene para ejercer una libertad fundada en un conocimiento previo y profundo.

Toni Puig dijo en una entrevista para Periférica que odiaba "los putos másteres de gestión cultural porque han unido la cultura con la economía". ¿Qué opinión tiene usted de los másteres de gestión cultural?

Es normal que los másteres estén vinculados a las demandas en el mercado de trabajo cultural que exige cada vez más cualificación o especialización. El problema es más el tipo de economía o de racionalización de recursos que se enseña. Hay másteres y másteres en cuanto a calidades y funciones. Unos, los más, están más orientados a cubrir déficits de conocimiento tanto de perspectiva general y gran angular, como de herramientas técnicas para responder a nichos funcionales en instituciones culturales o en grupos artísticos o de la gestión cultural. Otros son más de oportunidad y de mera generación de unos ingresos para profesorado.

Fue asesor del Gobierno de Ibarretxe y coordinó el Plan Vasco de la Cultura. ¿Qué recuerdos, qué sensaciones, tiene ahora de aquel Plan y de todo lo que hizo por la cultura vasca durante siete años?

Tengo tanto buenos como malos recuerdos. A la cultura le fue bien en aquella etapa, no así a la comunicación. Fue una década prodigiosa en donde pusimos todo patas arriba para modernizar la cultura vasca. Se hizo un plan participativo para

el largo plazo con una guía bastante precisa para todos los ámbitos sin olvidarse de ninguno, incluida la artesanía y la cultura digital, de abajo a arriba y por consensos. Se incrementaron significativamente las ayudas y financiaciones y un tratamiento para cada campo cultural, en claves de gobernanza. Se hizo una guía estratégica y una nueva financiación para el audiovisual donde se pusieron bases para el despertar del cine vasco. Se puso en marcha el Observatorio Vasco de la Cultura y una encuesta de Hábitos a escala de toda Euskal Herria que continúan. Se hizo el decreto de TDT local. Se ordenaron competencias y se institucionalizaron mensualmente las reuniones y decisiones conjuntas de todas las instituciones relevantes, para que no se solaparan y hubiera una cultura común de gestión. Se hizo una Conferencia Internacional de Políticas Culturales, un libro sobre cultura vasca… La consejera nos dio carta blanca y nos apoyó en todo momento, así como el lehendakari Ibarretxe.

¿Hubo parte negativa?

La parte negativa vino con el aparato del partido mayoritario (PNV) del Gobierno de coalición (PNV, EA e Izquierda Unida- Ezker Batua) que bajo la dirección de Josu Jon Imaz (hoy Consejero Delegado de Repsol) y Andoni Ortuzar (entonces director general de EITB pero con mando en el partido y hoy líder máximo del mismo) pusieron palos en las ruedas para ir más a fondo en el tema audiovisual, negándose también a una ley de Comunicación y del Consejo Audiovisual y a un decreto de revisión de la normativa de las FM así como a la reforma de EITB. Ello ha supuesto un retraso de veinte años especialmente en la política comunicativa vasca, a diferencia de Cataluña y Andalucía. Y para mi disgusto, porque fui llamado como asesor-viceconsejero para eso. Ahora seguimos igual porque se perdió aquel tren de modernidad. Lo que me lleva a pensar que las élites políticas le temen más a la comunicación que a la cultura. La explicación de aquel frenazo fue la voluntad de control partidario desde su principal herramienta de gestión de opinión pública (EITB) y una visión conservadora y corta de lo que es cultura y comunicación, prefiriendo que se aplicara la legislación de Estado. Hace unos días ha vuelto a suceder: el Consejo de Gobierno ha negado la tramitación de una ley del Consejo del Audiovisual presentada por Bildu. El aparato del PNV boicoteó un empoderamiento comunicativo y lo sigue haciendo. También fue agridulce que el escasamente representativo Gabinete López de 2009, desde una visión sectaria, deshiciera buena parte de lo andado para dejar su sello, que fue más bien escaso. La parte decepcionante de esa historia no me ha quitado las ganas de seguir intentándolo.

¿Cuáles son desde su punto de vista los caminos que tomará la gestión cultural en los próximos años? ¿Hacia dónde sería interesante hacerla evolucionar?

Tendrá que acompañar a los cambios generales que yo creo que son la gobernanza, la digitalización y la inmaterialización de la cultura. Por una parte, visto que una de las asignaturas pendientes de las políticas culturales es la participación y la conexión con los públicos potenciales, la gestión habrá de ir hacia una intermediación real –abajo a arriba y arriba a abajo– y coadyuvar a la definición de políticas públicas. La gestión debe trascender su campo para ayudar a formular políticas. Personalmente pondría especial acento en las estrategias para visibilizar y compartir culturas locales y en democratizar participativamente su gestión, con atención a los bienes comunes y a exprimir el buen uso de espacios, equipamientos y servicios públicos. Sobre ello ha escrito una valiosa tesis doctoral Tony Ramos Murphy. Habría que apoyar también la autogestión en lugar de temerla. Igualmente, la promoción de grupos cultuales locales y la apuesta por las experiencias culturales sociales. Y, sin duda, la pedagogía cultural debe pasar a interactiva desde herramientas de comunicación y digitales tanto en educación cultural local como en los sistemas educativos formales. También tendrá algo que decir la gestión cultural respecto a los contenidos, por ejemplo, favoreciendo los viveros culturales, la producción independiente, las cuotas de música, el cine autóctono y contenidos televisivos de producción propia e independiente en los media, indagando en las producciones transmedia, estimular focos de informaciones sociales…

La Unión Europea recalca la idea de que la cultura europea es importante. ¿Se puede desarrollar una política cultural europea desde Bruselas para los pueblos o desde los distintos pueblos que la conforman se debe llevar a la capital europea?

Vista la deriva y el empeño en programas a vista de pájaro ideados por élites tecnocráticas, y que tampoco pue-

den solapar competencias estatales, es prioritario empoderar a los territorios en sus propios tejidos culturales, por la simple razón de que nadie lo hará por ellos. Dicho esto, desde la UE cabría una política cultural europea que tomara el testigo de Unesco, pero con fondos, y que completara la idea de la diversidad universal con las ideas del derecho básico y subjetivo a la cultura, como derecho humano para el conjunto de territorios de la UE. Otro campo sería el de la universalización, acceso y protección de los derechos digitales en no importa qué país europeo, o la confección de protocolos para la pedagogía cultural en tiempos digitales; o el seguimiento de los incumplimientos estatales en derechos lingüísticos, culturales y de igualdad de género.

Usted ha sido uno de los pioneros en el mundo de la comunicación en nuestro país.

Más bien soy discípulo de la primera hornada de pioneros como los maestros Vidal-Beneyto, Vázquez Montalbán, Miquel de Moragas y, especialmente, del malagueño y llorado amigo Enrique Bustamante –mi director de tesis y con el que trabajé tanto–, a quien le dimos un emocionado adiós el pasado día 20 de junio en su ciudad natal y que nos ha dejado un legado impresionante. En lo que sí he sido uno de los pioneros, a partir de los ochenta, en el Estado Español y ámbito latinoamericano, es en la economía de la comunicación y la cultura como campo científico, desde una perspectiva crítica, con sistemáticas de análisis de la industria cultural, los procesos de trabajo y valorización en cada rama cultural y el acotamiento de sector para derivar, después, hacia las políticas culturales.

¿Qué diferencias encuentra desde sus comienzos a la actualidad?

Han cambiado unas cuantas cosas en la realidad y en la aproximación: la convergencia de informática, audiovisual y telecomunicaciones ha implicado la irrupción masiva de la digitalización no solo en la oferta y forma de producción sino en los usos en forma de servicio de la demanda; se han ampliado los formatos culturales con hibridaciones de formas expresivas; el éxito arrasador de las series audiovisuales internacionales, aunque dejan espacio a audiovisuales nacionales y territoriales; la ampliación cualitativa de los tiempos populares de exposición a las pantallas que han dado un salto con los confinamientos; la confección de menús audiovisuales por los usuarios que se han individualizado y estando la franja joven en multitarea y de forma ubicua permanentemente en conexión; la dictadura monopolista de las plataformas tecnológicas con sede en Estados Unidos a las que no se le aplica políticas anticoncentración; la aparición de la conceptualización de las "industrias culturales y creativas" con riesgo de que la cultura la fagocite la creatividad o la innovación. Y todo ello sin perjuicio de que hayan subido, a ritmo lento pero constante, los hábitos y prácticas de las artes y la lectura, esta última crecientemente en pantalla pero con mantenimiento del libro en papel. Se ha pasado de la combinación de una cultura de pago y de servicios públicos (RTV y servicios de bibliotecas, museos…) propia de la era analógica, a una etapa primera de "gratuidad" generalizada de accesos para pasar, en la actualidad, a una fase de suscrip-

> Personalmente pondría especial acento en las estrategias para visibilizar y compartir culturas locales y en democratizar participativamente su gestión, con atención a los bienes comunes…

ciones crecientes y nuevos pagos por uso que reintroduce una cultura generalizada de pago, compatible con nutrir unas vendibles bases de datos de perfiles y costumbres personales.

¿Y cómo ve el presente?

No soy muy optimista con el presente, especialmente porque se ha rebajado el *punch* colectivo alterglobalista y utópico que llegó a un punto álgido en un 15 M, hace una década, y que es condición, primero, para liberarse de la gobernanza algorítmica y volver a reconstruir sendas de gobernanza democrática; y segundo, para evitar que la comunicación continua –un principio normativo del capitalismo cognitivo o cibernético por el que se apropia de la cultura despojándola de sentido y de sentido crítico y que la funcionaliza en producción permanente de valor económico– reemplace a la cultura social.

El periodismo de calidad no pasa por su mejor momento. ¿Cree que desaparecerá o en cambio le ve perspectivas de futuro?

Hay, en efecto, un éxito de la información pero un deterioro del periodismo que es la vertiente especializada y profesional de la información sujeta a unas reglas deontológicas y de buen hacer con funciones de intermediación directa entre el acontecer social y la narrativa para comprenderlo. Lo que pasa es que esa intermediación es cada vez más vicaria. El periodismo está en crisis de lugar social cuando aparece como una actividad dependiente de empresas informativas financiadas y sin rumbo, de agencias, de gabinetes de lobbies, instituciones y de partidos, y se ejerce como periodismo de titulares e intenciones y periodismo repetidor de declaraciones, con una información cada vez menos contrastada, más uniforme y conservadora en su esencia, con una vulneración sistemática del derecho de la sociedad a una buena información. Tiene como contrapuntos positivos a algunos social *media*, alguna información amateur y alguna prensa *online*. Y como negativos, la mayoría de información de redes sociales y de la prensa *online* copada por lobbies populistas de derecha. Rescatar la agenda autónoma de los *media* y su prestigio requiere un clima social y jurídico que lo propicie, un apoyo económico fuerte tanto público como privado, dinámicas de regulación y co-regulación en claves de responsabilidad social corporativa, servicio público independiente y tractor, combatir la desalentadora precarización y la voluntad para hacer otro periodismo.

Asegura que es muy posible crear una radiotelevisión pública de todos y para todos. ¿Cómo se puede conseguir?

Bustamante ha sido su máximo valedor. La radiotelevisión pública de ámbito estatal autonómico o local tiene unas misiones de primera importancia a las que no vienen obligadas las privadas: acceso general con derecho de los grupos sociales a informar; oferta de programación para mayorías y atención a minorías de calidad; información desde la neutralidad; gestión democrática y eficiente; financiación que permita su independencia; vertebración de una comunidad plural y diversa con roles integradores, participativos y educativos; cercanía, vínculo y arrope social; producción propia; presencia multiplataforma; construcción del espacio público; diferenciación con identificación; apuesta lingüística firme; generación de agenda propia; apuesta multisoporte; creatividad; impulso de la producción propia y de la industria audiovisual cercana; articulación de un espacio cultural y comunicativo propio. Todo interesante sobre el papel pero lo tiene mal para cumplir esos roles, porque el legislador -por decisión política y si se exceptúa la primera legislatura de Rodríguez Zapatero cuando se tomó como modelo del servicio público a la BBC- le ha dado la primacía al sistema radiotelevisivo privado, la casi exclusividad del mercado publicitario y pocas obligaciones. Para la segunda legislatura del Gobierno Zapatero ya había cambiado de paradigma, a las órdenes de Teresa Fernández de la Vega y de la patronal privada UTECA. Y ya no digamos con los Gobiernos del PP. Ya es imposible que tenga una función de arrastre y calidad para el conjunto del sistema radiotelevisivo. Lo que ocurre es m**á**s bien lo contrario, la televisión p**ú**blica imita las programaciones privadas de éxito.

Entonces está todo perdido.

Hay algunos ámbitos, como el tecnológico y con plataformas en Internet y accesible sobre dispositivos móviles, en las que sí están en punta RTVE y algunas autonómicas, pero les falta el salto a un servicio público interactivo, multimedia y multiplataforma. Ello exige sustituir el modelo organizacional actual, que es por sociedades y canales [cada una con su programación, su producción, sus relaciones externas,

su difusión aunque compartiendo edificios, servicios, redes, tecnologías y áreas comerciales], por otro centrado en usuarios-contenidos y tendente a compartir por el conjunto de sociedades y soportes también elementos de programación, redacciones, producción, relaciones externas y difusión, pero adaptadas a cada soporte. Se supone que las obligaciones que introducirá la futura ley de Servicios Audiovisuales para las radiotelevisiones públicas, entre ellas de planificación a medio (mandatos marco parlamentarios) y a corto plazo (contratos programa) con la consiguiente financiación, mejorar**á**n su funcionalidad pero lo importante ser**í**a un debate p**ú**blico participativo sobre el servicio p**ú**blico, como lo hubo en la década de los 2000, para preparar a los servicios públicos para una función de liderazgo, de experimentación y de prestigio social. Y eso sí está a su alcance… si se quiere.

¿Se puede luchar contra la desinformación?

¡Claro que sí! Se deberían desarrollar: una ley-estatuto del informador; formalizar de forma autónoma un Consejo de Medios Audiovisuales tanto a escala estatal como en las comunidades que aún no lo tienen -la mayoría-; implementar consejos informativos que velen por la profesionalidad y el pluralismo; favorecer una alianza entre periodistas, usuarios e internautas; la regeneración de los servicios públicos y el impulso de la información "en común", también en la red, como parte de procesos de empoderamiento social y de género; llevar al sistema educativo la cuestión de saber leer la información y cómo informar; alumbrar y publicar códigos éticos e informes de quienes supervisan su aplicación; e institucionalizar el debate p*ú*blico sobre la comunicación en tiempos de oligopolios comunicativos y *fakes*.

Es usted bastante activo en Twitter, quizás la red social más denostada en estos momentos.

Cada vez soy menos activo porque requiere dedicación y hasta una cierta obsesión y, a la vez, temes las reacciones insultantes o simplistas de alguna gente que se ha *engorilado* y dice cualquier cosa terminando por exasperarte. En el tiempo me ha servido para informarme, como ayuda a la agenda de preocupaciones y para opinar sintéticamente y con precisión. Sin embargo, en la medida de su masificación, el factor educativo, comunicativo y alternativo se ha ido transformando en un vomitorio de pulsiones y faltas de respeto, aunque sigue habiendo muchísima gente que sabe hacer comentarios y conversar con valía. Ahora entro más puntualmente. Y soy m**á**s selectivo.

¿Qué opina de las redes sociales como vehículos de comunicación en estos tiempos de bulos, fake news y odios reprimidos?

Respecto a bulos, fakes y posverdades, entendidas como medias verdades, emociones adornadas o puras mentiras, son tan viejas como el mundo. Y se traducen en que la verdad o los datos interesan menos que las creencias, los sentimientos, los líderes o los *trending topics*. Internet es un inmenso ruido en todas las direcciones con miles de nuevos agentes (desde blogueros, tuiteros y youtubers a comunidades o anunciantes) en la fabricación de la agenda que antes era oligopolio de los medios de comunicación y cuestiona el rol del periodismo profesional, sin que, de todos modos, la interesante información ciudadana y activista haya podido triunfar sobre las *fake news* o la sal gruesa. Cuajan los discursos y enfoques catastróficos, subjetivos, de pura ideología y contra alguien al que se transfieren los males. Con ello no hay que rendir cuentas más que para la Causa, cualquiera que sea, y para ello se miente, engaña, amenaza o insulta. La posverdad es de toda la vida pero hay ingredientes que hoy propenden a la subjetividad en perjuicio de las matrices interpretativas racionales. Las posverdades encajan bien con los escenarios "post" que vivimos, con incertidumbres múltiples ya instaladas que nos dicen más lo que ya no es que lo que es. O sea, es propio de épocas de transiciones a alguna parte que no sabemos. Así se dan cita el capitalismo posindustrial o cognitivo que genera una sociedad de conocimiento desigual y que parece ir hacia una sociedad de control aunque con emergencia de nuevos agentes; la sociedad del posbienestar, del malestar y con ascensos de los populismos autoritarios; la posmodernidad caracterizada por un pensamiento fluido, cambiante, no cotejable, impresionable, narcisista y subjetivizado que, sin embargo, descubre esferas ocultas.; y la individualización en perjuicio de los sujetos colectivos organizados y empoderados.

¿Cómo se lucha contra la posverdad?

Achicar el campo de la posverdad requiere, por un lado, ensanchar el campo del saber, de la educación y de la maduración de la opinión pública; y, por otro, poner la calidad del sistema

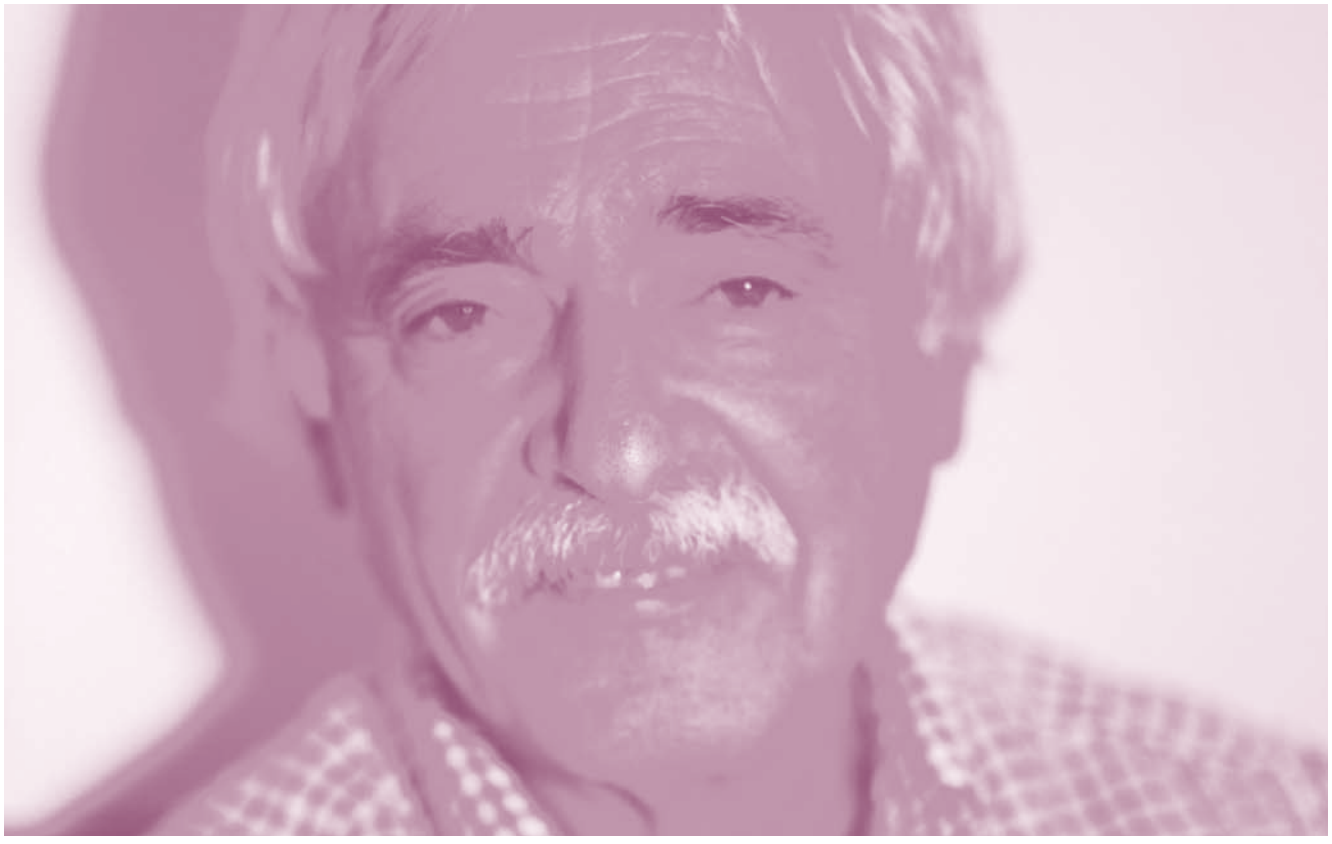
de comunicación y del periodismo clásico adaptado en el corazón de la gestión de las sociedades posindustriales. Claro que el tema también se juega en ámbitos más amplios, como la calidad democrática, la participación política, el ascenso del pensamiento transformador y la lucha por espacios de hegemonía en el palenque social y económico. Dicho de otro modo, esperar que las tecnologías permitan la mejora de las democracias sería poner el carro delante de los bueyes. Es más sensata la secuencia contraria. Un país debe apostar primero por profundizar en la democracia y defender su diversidad. Desde ahí, como parte de esa lógica general, por fuerza habrá de asumir el reto de la democratización de los accesos y comunicaciones, como medio sustancial para la democracia y la diversidad.

Me da la sensación, quizás equivocada, que el análisis político es lo que más le interesa ahora.

Sí, es equivocada. Desde los 17 años (1965) –y con una militancia antifranquista de riesgo que me supuso alta represión– he estado comprometido social y políticamente, de forma paralela a un interés por el conocimiento en múltiples campos aunque, tras hacer simultáneamente las carreras de Derecho y de Economía, me incliné por esta última y cuando entré a dar clases en la Universidad en 1978 me especialicé en economía de la cultura, comunicación y empresas informativas. Mientras duró el franquismo mis energías se volcaron en la acción política sin prejuicio de acabar mis estudios y ser lector multifocal. Cuando fui estudiante universitario tenía como cuatro dedicaciones al mismo tiempo: Derecho, Economía, contraprogramación de lo que me enseñaban en la Universidad Comercial de Deusto (mediante lecturas alternativas) y militancia. Me levantaba casi todos los días a las 4:30 de la madrugada, y tras un café solo doble y un cigarrillo al que seguían otros, me ponía a estudiar, puesto que en Deusto teníamos evaluaciones continuas. Era un sinvivir, en lo que a tiempo se refiere, y de una gran intensidad vital. Siempre he tenido una doble pulsión que he pretendido compatibilizar. A partir de 1985 mi militancia fue social –sin partido– y, por cuenta propia, ejerciendo de analista político. Paralelamente era un científico social con aun más libros, artículos y conferencias en los campos de la cultura y la comunicación. Soy muy estajanovista con el trabajo pero sin mezclar roles. Ya en clase procuraba no hablar de política y ser lo más reflexivo posible teniendo en cuenta la pluralidad de alumnado; y, en la acción pública, ofrecer lógicas argumentativas con vocación de solventes. Tampoco han sido para mí compartimentos estancos. He querido ser riguroso en los análisis políticos, aunque estén condicionados por el *frame* mental, las coyunturas y el accionar de los agentes. Y, en cultura y comunicación, he querido no ser un profesor al uso, sino que también tengo una visión comprometida de cambio, además del registro e interpretación de lo que hay.

Ha escrito que "los países industriales han sido expertos en la economía de lo material, de lo sólido. Ahora hay que pasar a la economía de lo inmaterial, de los intangibles y saberes, de los valores añadidos y de los servicios, de los derechos y activos inmateriales". ¿Nos dice, por favor, cómo se consigue esto?

Hay que cambiar el chip mental porque ha cambiado el entorno y las formas de generar valor. No lo ven así aun las instituciones que piensan todavía en la industria desde un concepto físico y no de labores añadidos, incluso cuando hablan de industria sostenible. Y por eso las Consejerías de Industria en las comunidades autónomas siguen pensando que lo relativo a industria cultural es cosa solo de los departamentos de Cultura (de bajo presupuesto) y no de los departamentos económicos (de alto presupuesto). Claro que el liderazgo lo debería tener Cultura con un diálogo permanente con sociedad y sector. No es aceptable que la apuesta sistémica por el I+D en claves de tecnología, industria e innovación para alumbrar la sociedad posfordista del conocimiento, no tenga su otro pie, compensatorio y cualitativo, en la cultura, renovada mediante nueva creación y su extensión general. Se hace necesaria la implicación de la política industrial y de innovación en este sector desde un doble parámetro: el impulso cultural como ámbito significativo de la sociedad del conocimiento; y la construcción de un tejido económico cultural en busca de viabilidad económica y especialización. La condición generalizada de micropymes de las empresas culturales, con amplia presencia de autónomos, obstaculiza el abordaje de proyectos competitivos y el acceso a las convocatorias vigentes de ayuda industrial que habría que reformar. Igualmente, las políticas e-culturales han de contemplar las ayudas prioritarias para: el soporte digital; la digitalización de la exhibición; los creadores de software di-



gital, de videojuegos, de aplicaciones, de servicios y utilidades en red o móvil... Se debería contar con un plan de emprendizaje cultural con un sistema de ayudas para la emergencia de micromedias.

¿Lo ve también para el País Vasco?

En el caso del País Vasco, un país industrializado y pos-industrializado y de bastante alto nivel educativo, que cuenta con una cultura que es minoritaria en su entorno y es dependiente de un estado anfitrión, debe especializarse en cultura, para casar ambas dimensiones, aprovechando su saber-hacer económico e intelectual en la idea de profundizar, extender e intercambiar cultura y reforzando, así, tanto su identidad y sus recursos humanos como su renovación. No es admisible que la especificidad cultural sea presentada siempre con orgullo como signo de identidad y marca y, simultáneamente, no se pongan todos los medios institucionales y económicos imaginables para recrearla, desarrollarla y extenderla. Lo cierto es que, en lugar de apostar por ella y en todas sus dimensiones, especialmente en creación cultural, se ha sacrificado la cultura y la comunicación en la etapa de crisis de 2008-2013 y ya no digamos con la pandemia. Me llama la atención que se ponga en primer plano el logro de la soberanía política –y soy partidario de ella para las naciones sin Estado–, pero paralelamente no se ejerzan cotas de soberanía cultural que están al alcance de la mano.

¿Ha sacado algo en claro con la pandemia?

Desde luego aproveché el Gran Confinamiento, del que casi ni me enteré, pues me faltaba tiempo, para escribir, día y noche, un libro de 280 páginas: *El declive económico de Busturialdea Urdaibai: dilemas y propuestas*. Con ello volvía a mis orígenes de analista económico puro y duro en Caja Laboral de Mondragón

allá por 1974. Tuve que emplearme a fondo, tras 45 años, para leer bien las estadísticas del INE y de EUSTAT para acompañar al relato de la historia económica de la comarca en la que vivo y reabrir el debate de su futuro, incluido el Guggenheim de arte y naturaleza que se proyecta en Gernika–Murueta. En lo cualitativo y general, remedando al personaje de *Blade Runner*, "he visto cosas", como las tenues fronteras entre disciplina y disciplinamiento; los vaivenes entre agradecimientos a sanitarios e irresponsabilidades varias; los culebreos políticos de cobro y suelto sedal con vueltas a cifras pésimas de contagios sin que se paguen facturas políticas; la conversión de intereses de parte en presuntos intereses generales con la intervención de muchos *thinks tanks* y gestorías de ingeniería social que han hecho el agosto con resultados políticos, como los de las elecciones autonómicas de Madrid, que premiaron una mala gestión mediante compra social de unos eslóganes de parvulario. Ya en el campo de la cultura, en lo material, siguiendo dos informes: uno al inicio de la pandemia, *Impacto de la Covid-19 en el sector cultural de la Comunidad Autónoma de Euskadi*, del Observatorio Vasco de Cultura al que nutre ICC dirigido por Xavier Fina y ejerciendo de guía sobre las ayudas vigentes y las que podrían implementarse; y otro en época ya avanzada de la crisis sanitaria, *Análisis del impacto del Covid 19 sobre las organizaciones y agentes culturales en España*, del que es editor Raúl Abeledo de Econcult de la Comunidad Valenciana, donde nos dibujan algunos de sus efectos, entre ellos, el impacto general de cancelación de actividades y de oportunidades de facturación; el cambio de chip de los agentes culturales situándose todos en modo supervivencia e implicando reducciones de plantillas para afrontar la pospandemia; la implantación del teletrabajo salvo en las actividades en las que es menos factible como en las artes escénicas; el aprovechamiento del confinamiento para repensar proyectos y modelos de negocio; la profundización de la precarización en la que ya estaban instalados muchos agentes del sector echándose de menos un "Estatuto del artista" mientras no pocos creadores mostraban su altruismo regalando actuaciones por la red o en los patios de las viviendas; la constatación de lo escasas y tardías de las ayudas generales que han estado poco adaptadas a los rasgos el sector... La impresión conjunta es que, a pesar de la conocida resiliencia del sector a las condiciones adversas, va a suponer la desaparición de no pocos activos personales y económicos. En lo concreto, "hemos visto" el sacrificio de la cultura y el gran poder de la hostelería; el salto cualitativo de las plataformas audiovisuales de pago, de los *influencers*, de la cultura digital, de las compras *online*, de los Gran Hermano anotando todo y vendiéndolo, sin que nadie defienda la privacidad, aunque a muchos no les importe el tráfico clandestino de sus perfiles y datos.

Esto sí que da miedo.

Totalmente. Creo que se ha dado un salto cualitativo en la Sociedad de Control –te vigilo por si rompes la norma– y en la Sociedad Trasparente –sabemos de ti más que tú mismo–. El ciberhogar permite multiplicar las herramientas de acceso al saber pero, sin el *frame* mental, todo falla y los niveles de manipulación o distorsión de las realidades puede llegar a extremos increíbles. La proliferación de tertulias políticas incrementa el conocimiento de una élite pero, sobre todo, nutre las parroquias con anteojeras. Tras el efecto arrasador de la Covid 19 en la socialidad, en la cultura, en la agenda de problemas a tratar y, también, sobre el aparato productivo en general, habrá que plantearse nuevos criterios de valoración social. Se puede tener la oportunidad de formularlos de forma más certera sobre los problemas más sustanciales, una vez vista la fragilidad de la vida. Se abre a corto la posibilidad de un papel motor de la intervención pública, sin la mordaza de los déficits cero para una vuelta a empezar. Tenemos algo de Sísifo pero nunca partiendo de cero ni en la misma montaña.

Si los lectores de *Periférica* fuesen a su casa y viesen su biblioteca, ¿qué diría de usted?

Que tengo menos libros de los que debería y de los que he leído a lo largo de mi vida, porque en mi azarosa vida en el franquismo perdí todos los libros en los traslados intempestivos. Y ahora que me he semi-jubilado y estoy de "profesor em**é**rito", he donado casi todos mis libros de comunicación y política a la biblioteca de la Universidad. Entre lo que me queda encontrarían libros de filosofía, sociología, política, derecho, cultura, comunicación, ecología, narrativas varias, enciclopedias, colecciones, libros sobre naturaleza, montes, animales y, mi gran afición, la jardinería.

¿Cuáles son los valores importantes de su vida?

Compromiso, que no deja de ser un trasunto del amor en distintas direcciones, honestidad, participación, verdad y lealtad, acompañados de las tres divisas de la Ilustración: li-

bertad, igualdad y fraternidad partiendo del reconocimiento de la identidad de cada cual.

¿Con qué odia perder el tiempo?

Con el pensamiento reaccionario, o con los que dicen lo primero que se les ocurre o que son repetidores de eslóganes y argumentarios aprendidos y retóricos. Y si todo ello va junto ya es insufrible. Estuve de tertuliano hace dos años en un programa matinal de ETB 2 y siempre me ponían de contertulios a cuadros medios del PP, gente sin fundamento, como decimos aquí, que crispaban los debates. Me quemé. Me harté de tener que volver a explicar los fundamentos de la democracia y de llevarme berrinches ante tanta decrepitud mental, y lo dejé.

¿A qué le tiene miedo?

A la incoherencia, a las señales que se perciben de retroceso social en valores, al ascenso de la banalidad, a la desconexión, a no acertar con los discursos más nodales para la gente joven en quien reside la esperanza de cambios…

Ana Teresa Ortega
"La fotografía es un medio que me permite investigar, conocer lo desconocido, aprender y entender el mundo"

Profesora en la Facultad de Bellas Artes de Valencia y codirectora del Máster en Fotografía, Arte y Técnica de la Universidad Politécnica de Valencia. España.

Daniel Heredia

Artículo recibido: 06/10/2021. Revisado: 27/10/2021. Aceptado: 29/10/2021

La concesión del Premio Nacional de Fotografía 2020 a Ana Teresa Ortega (Alicante, 1952) ha dado visibilidad a esta artista no muy conocida aunque con una obra sobresaliente. Esta fotógrafa "que cuestiona los sistemas sociales y políticos" manifestó desde los comienzos de su trayectoria artística su afán por romper con el formato estricto de la fotografía bidimensional a través de otras técnicas como la escultura o con disciplinas varias como la literatura o la historia. Su reflexión sobre la influencia de los medios de comunicación en la sociedad y la memoria de la historia, con conceptos importantes para ella como olvido o exilio, conforman la parte central de su trabajo, con títulos como Figuras del exilio, La biblioteca, una metáfora del tiempo, Jardines de la memoria, Pensadores, Cartografías silenciadas, De trabajos forzados, Lugares del saber y exilio científico o Presencias sombrías, otra vez la memoria. Su última gran exposición, Pasado y presente. La memoria y su construcción, recoge sus trabajos desde los años noventa hasta la actualidad. Ana Teresa Ortega trabaja como docente en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Valencia. La entrevista se realizó a través de varios correos electrónicos en junio de 2021.

En noviembre de 2020 ganó el Premio Nacional de Fotografía, un reconocimiento a su trayectoria que concede el Ministerio de Cultura y dotado con 30.000 euros. ¿Qué ha supuesto para usted este Premio Nacional?

Fue una enorme alegría. Recibir este premio es un estímulo para continuar trabajando con ilusión y también significa algo importante y es que a través de mis proyectos que reflexionan sobre la memoria de la historia, aunque sea de una manera modesta, también van a tener más visibilidad las personas directamente afectadas que todavía están esperando políticas de reparación por parte del Estado y sus instituciones.

El jurado señaló su "voluntad indagatoria" de los límites de la fotografía.

Bueno, más bien el jurado ha reconocido a Ortega Aznar por "entender la fotografía como herramienta de construcción de la memoria e historia colectivas". A su vez, ha destacado "su constante reflexión en torno al medio fotográfico guiada por una voluntad indagatoria de sus límites y posibilidades como lenguaje híbrido que dialoga con la tridimensionalidad". No tengo nada que añadir.

¿Qué es para usted la fotografía?

La fotografía es un medio que me permite investigar, conocer lo desconocido, aprender y entender el mundo. La fotografía como recurso me permite expresar inquietudes e intentar crear conexiones. Mis proyectos tratan de traernos el pasado al presente y las fotografías son memoria de espacios cargados de memoria. Tratamos de llenar algunos huecos y vacíos de nuestra historia que todavía hoy necesitan ser reconocidos a nivel institucional, con ellos intento confrontar al espectador con un tiempo otro mediante una memoria invocada, es decir que frente a las imágenes el espectador reconstruya la memoria.

Usted reivindica la necesidad de la formación en fotografía en la universidad. ¿Está olvidada esta materia en la enseñanza española?

Vivimos sometidos a un auténtico bombardeo de imágenes que nos llegan a través de diferentes soportes y la educación es necesaria para hacer un uso selectivo de toda la oferta audiovisual pues esta condiciona nuestras formas de

comportamiento, nuestra escala de valores y nuestros hábitos de consumo, así que educar la mirada sobre la imagen en general es fundamental. En cuanto a la fotografía en el ámbito universitario, no ha sido ni es una materia de interés, ni como materia docente, ni de investigación, ni como bien cultural, ni como medio de comunicación u objeto documental, ni en las facultades de Bellas Artes como medio de expresión. Simplemente es que la fotografía no interesa. Quizás tampoco interesa nuestro patrimonio ni nuestros archivos. En la facultad de Bellas Artes de Valencia, las pocas asignaturas que hay tienen carácter optativo, es por ello que ante la necesidad de cubrir este importante vacío de conocimiento, el profesor Pep Benlloch creó el Máster de Fotografía Arte y Técnica con una duración de dos años y que goza de muy buena salud. Este año 2021 comenzamos la décima edición.

Vivimos, efectivamente, en una cultura audiovisual donde casi todo pasa por las imágenes. ¿Existe el peligro de enterrar para siempre la palabra y el pensamiento?

Con el uso de los diferentes dispositivos móviles nos comunicamos cada vez más con imágenes, vamos perdiendo el hábito de la oralidad y la escritura en nuestra comunicación. A través de las redes sociales y los teléfonos, las frases se acortan y el lenguaje se abrevia. El uso de los emoticonos añade los sentimientos y las grabaciones de voz expresan el mensaje rápido sin necesidad de transcribirlo. Son nuevas formas de comunicación en la que vamos viendo la degradación de la lengua.

Su relación entre memoria y literatura es muy estrecha. ¿Por qué?

Me interesan los libros y la literatura como poso de nuestra cultura y de nuestra historia porque son territorios que abren espacios de libertad desde los que entender nuestro presente. Mediante la lectura nos adentramos en otros espacios culturales y otras fuentes de conocimiento, y nos adentramos también en espacios de emancipación que dan pie al pensamiento como una invitación a la búsqueda y a la interrogación.

Me interesan los libros y la literatura como poso de nuestra cultura porque son territorios que abren espacios de libertad desde los que entender nuestro presente.

Su trabajo tiene como elemento central la fragilidad de la memoria. ¿De dónde proviene este interés?

Un tema central en mi trabajo es la consideración de la memoria de la historia en la construcción de la identidad. Mi interés está relacionado con la necesidad de apuntalar y afianzar la memoria de los acontecimientos históricos. En este caso, la fragilidad de la memoria atiende a cómo sucesos importantes de nuestro pasado reciente, pasado que nos conforma, se pierden en la memoria, entrando en una fase de olvido sin dejar rastro de lo acontecido.

Entonces, ¿es peor la mala memoria o el olvido?

La mala memoria la relaciono con asuntos relacionados con la edad o con la salud, y el olvido se produce por el no uso que hacemos de un recuerdo. Habría varias causas del porqué se produce el olvido, pero hablando del tema que nos ocupa podríamos decir que sería la pérdida total de la memoria, es decir la amnesia, con lo que pensamos que vivimos en un país enfermo. Nuestro país todavía está asentado en profundas raíces franquistas. Han pasado más de ochen-

ta años y todavía vivimos como problema la visibilización y aprendizaje de nuestra historia y nuestras raíces que son nuestra identidad y constituye un tabú político y social muy difícil de superar a estas alturas del siglo XXI.

El exilio es otro concepto que le ha acompañado y con el que conecta con lo literario. ¿Su exilio es solo físico?

En varios de mis proyectos está presente el tema del exilio, en ellos continuamos reflexionando sobre la fragilidad de la memoria. En *Figuras del exilio,* creamos un clima de evocación de la soledad del hombre, estableciendo una relación entre nuestro pasado y nuestro presente, el exilio se presenta aquí como un estado errante, son columnas de personas que se funden de manera incesante. En *Pensadores* hacemos una selección de ilustres pensadores del siglo XX, exiliados por variados destierros y los proyectamos en el espacio público, espacio político-ideológico dominado por los reclamos del consumo, como otra forma de repensarlo a la luz del pensamiento y la conciencia. Por último, *Lugares del saber y exilio científico* es un homenaje a la Edad de Plata de la ciencia española y los logros conseguidos en el avance del conocimiento que se vieron truncados tras el desenlace de la Guerra Civil. La consecuencia, como sabemos, fue el exilio de numerosos investigadores.

¿Cómo está nuestra memoria histórica colectiva? ¿No se produce desde las instituciones una manipulación según los intereses particulares?

La memoria institucionalizada ha sido siempre la generada desde las instancias del poder hegemónico y difundida a través de diferentes medios que han trasmitido una memoria sobre la historia falsificada. La censura sobre los diferentes medios, sobre los programas educativos y los libros de historia, dejó profundas huellas en nuestra sociedad. Estas dinámicas de imposición de la memoria de la historia continuaron en democracia y permanecen hasta hoy, creando un estado de opinión cuyo fin último es cambiar el pasado y transformar la percepción del presente.

La ley de memoria histórica de 2007 es cuestionada por un gran sector de la población española. ¿Qué opina de esta ley?

Bueno, en general no diría que este tema preocupe demasiado. Si fuera como dices, no estaríamos donde estamos. La Ley de Memoria Histórica de 2007 no abordó cuestiones fundamentales como que se investiguen los crímenes cometidos durante la guerra y dictadura. A través del Pacto de Olvido derivado de la Transición se impuso la versión de la historia que todavía permanece, es decir la versión de los vencedores. Esta ley tampoco revirtió la Ley de Amnistía de 1977 por la que no se permite juzgar a los autores de las graves atrocidades cometidas y esta ley no contempla la nulidad de las sentencias condenatorias. Han pasado demasiados años y todavía tenemos temas pendientes de gran envergadura. Se niega a las víctimas el derecho a saber, a conocer el paradero de las personas desaparecidas. El país está repleto de fosas comunes, el tema de los bebés robados, la simbología fascista, la Querella Argentina, así como la actualización de los programas educativos, todos ellos son temas muy graves que hablan de un claro déficit democrático en nuestro país. Todo esto no preocupa. El pasado 1 de junio de 2021 se inauguró en Vitoria el Centro Memorial de las Víctimas del Terrorismo. Vemos que hay víctimas reconocidas y otras silenciadas. Las víctimas del terrorismo de Estado llevan más de ochenta años esperando justicia y reparación. El Estado es responsable de la búsqueda de la verdad y tiene el deber de dar a conocer los crímenes de lesa humanidad.

El lugar que ocupa la biblioteca en su obra es simbólica.

La biblioteca es un lugar de memoria donde reposan los diferentes saberes y conocimientos acumulados por el hombre. Incido en la importancia del legado de la cultura escrita, desde donde recuperamos espacios de libertad para pensarnos y pensar el mundo.

Los medios de comunicación son también uno de sus intereses, especialmente al principio.

El entorno mediático ha sido y es un espacio de reflexión, siempre me ha interesado el poder que ejercen los medios, ellos son la expresión del poder económico. Banqueros y empresarios deciden la importancia sobre qué noticias transmitir, y a través de sus radios, periódicos y canales de televisión tienen el control sobre las audiencias. Nuestra memoria individual y colectiva se va conformando mediante un aprendizaje a través de estos medios que nos transmiten una

idea del mundo que responde a los intereses del poder político y económico. Este gran poder de manipulación crece a pasos agigantados y pronostica un futuro muy incierto si no se legisla sobre él.

Aunque su medio es la fotografía, su formación fue escultórica. ¿Cómo llegó a la fotografía?

Mis medios son la escultura, la fotografía, el video y la instalación. En todos ellos está presente la imagen fotográfica que siempre me ha interesado. Siendo estudiante monté mi propio laboratorio fotográfico donde empecé a experimentar con diferentes materiales y técnicas y vi las grandes posibilidades que podían tener los diferentes recursos expresivos cuando dialogaban entre sí.

«La única manera de aunar fotografía y escultura era expandir la fotografía, que la imagen salga del soporte, que ocupe otro lugar y adopte un carácter y un volumen tridimensional», ha afirmado sobre su obra. ¿Qué fue lo que le condujo a una fotografía cada vez más instalativa?

En realidad, mi obra es así desde el principio. Es decir, que no hay un detonante que la hiciera cambiar. Las fotoesculturas de los años noventa se mueven en un espacio interdisciplinar, entre la escultura y la fotografía. Las técnicas y soportes que voy a utilizar van a ser la imagen fotográfica sobre tela o metacrilato y el hierro. Integro la imagen como unidad expresiva en una unidad mayor que es la escultura y el resultado se convierte en un todo que permite distintas asociaciones. En instalaciones posteriores he utilizado la imagen fija o imagen video proyectándola sobre el espacio expositivo, expandiéndose sobre paredes, suelo y techo, provocando de esta manera una alteración de la percepción. La intención es que el visitante quede inserto en la obra.

¿Cuándo echa la vista atrás y ve su obra, ¿qué evolución percibe?

En mis primeros trabajos ya están presentes los temas que a lo largo de los años voy a ir incidiendo de manera reiterada, si bien al principio con un carácter más simbólico en su planteamiento y desarrollo, y ya poco a poco, en los últimos con una clara intención de señalar y visibilizar. Unos y otros están relacionados, pudiéndose establecer vínculos entre todos ellos. Pero ante todo lo que veo es todo lo que me queda por hacer.

¿Cómo es la labor documental para sus trabajos?

Mis últimos proyectos requieren bastante trabajo de campo y consultas en diferentes archivos ya que tratan de visibilizar instituciones biopolíticas del franquismo que se utilizaron como campos de concentración y otros en los que se utilizó a los presos políticos como mano de obra esclava. En ellos tratamos de recordar el olvido y reactivamos historias borradas o desaparecidas. El aporte documental con el que van acompañados estos proyectos los contextualiza históricamente.

¿Qué actitud debe tener un artista respecto a su obra?

El arte debe expresar y poner en común las inquietudes del artista respecto al mundo en el que vive, y por ello tiene que sentir curiosidad por

lo que le rodea, por los acontecimientos históricos, sociales en que se enmarcan sus experiencias. Es importante tener valentía para expresar con voz crítica nuestras preocupaciones o desacuerdos con el mundo.

«Como no he vivido del arte, he podido trabajar con total libertad», ha asegurado en otras entrevistas. ¿No se puede trabajar con total libertad si se vive del arte?

Mi medio es la docencia en la universidad y mi pasión el arte, es decir, que no he dependido de la venta de obra. Esta no dependencia ha sido importante para que mis proyectos se desarrollen según inquietudes, sin ningún tipo de condicionantes a nivel temático, experimental o conceptual. Igual, si hubiera dependido del mercado, hubiera reproducido un patrón de obra que se integraba bien y con éxito en ese contexto.

«Hay menos visibilidad si se trabaja desde Valencia», asegura usted. Si le pregunto por Cádiz o cualquier otra provincia española periférica o del interior olvidado…

Estamos viendo cómo en los últimos años está aumentando la centralización cultural y cómo se está incrementando la desigualdad en inversión entre Madrid y el resto de las autonomías. Madrid se ha convertido poco a poco en la ciudad hegemónica de las industrias culturales. Si hablamos de actividad artística en particular, vemos que cada vez más, galeristas, artistas, comisarios y coleccionistas van a Madrid buscando mayor visibilidad. Como ejemplo, tres galerías de la Comunidad Valenciana han abierto en Madrid en poco tiempo. Necesitamos políticas culturales que establezcan nexos entre el centro y la periferia y que el arte que se muestra en la periferia tenga más visibilidad.

¿Cómo podemos adquirir herramientas para saber mirar?

La mirada es una construcción cultural y nunca vemos las cosas por sí mismas, sino que nuestra mirada está relacionada con nuestros conocimientos, con lo aprendido. Por ello, en la mirada e interpretación de las imágenes interviene nuestra experiencia, nuestra cultura y memoria. La fotografía es un instrumento de conocimiento y su significación depende de su relación con el contexto y el medio en el que se inserta, quedando anclada en un marco interpretativo. Toda fotografía por sí misma tiene un carácter polisémico, así que puede tener múltiples significados.

¿En qué medida el artista posee el don de regalar otra realidad a quienes ven sus obras?

Entiendo el arte como la creación de espacios de significación que aborde problemáticas que conecten con nuestro momento histórico y social. La creación artística necesita involucrar al espectador y captar su atención compartiendo a través de la obra nuestros pensamientos y emociones, para ello el artista utiliza diferentes recursos y estrategias discursivas. El espectador forma parte de la obra, sin público la obra no se completaría, no tendría razón de ser. El espectador se relaciona e interactúa con ella de muy diversas maneras, lo que es claro es que a partir de la recepción y percepción de la obra reacciona, interpreta o interviene activamente en ella según sus inquietudes y bagaje cultural.

¿Qué ha sacado en claro con la pandemia?

Ha quedado claro la necesidad de lo público en general y en particular que la inversión en salud es fundamental, la inversión en ciencia y biotecnología porque todo esto va a revertir en la salud de los ciudadanos. La crisis sanitaria ha reflejado una gran desigualdad social y económica, ha dejado claro, que hacen falta sistemas globales de protección social más efectiva pero también hemos visto formas de organización social cooperativas y solidarias. Ha dejado claro, la crisis y emergencia climática y la necesidad de políticas que reviertan los riesgos medioambientales. Con respecto a la cultura hemos visto que lo que más se ha consumido han sido bienes culturales. En tiempos de crisis la cultura se transforma, se reinventa y genera nuevos formatos, pero vemos que artistas y profesionales de la cultura han aumentado su precariedad ya que suelen verse excluidos de los sistemas de protección social y económica.

PERIFÉRICA

Revista para el análisis de la cultura y el territorio

TEMAS

La Convención de Diversidad Cultural y sus retos actuales para los derechos culturales
Beatriz Barreiros Carril / 56

Muro discursivo del poder de legitimación artística frente a las políticas de acción positiva
Fátima Anllo Vento / 66

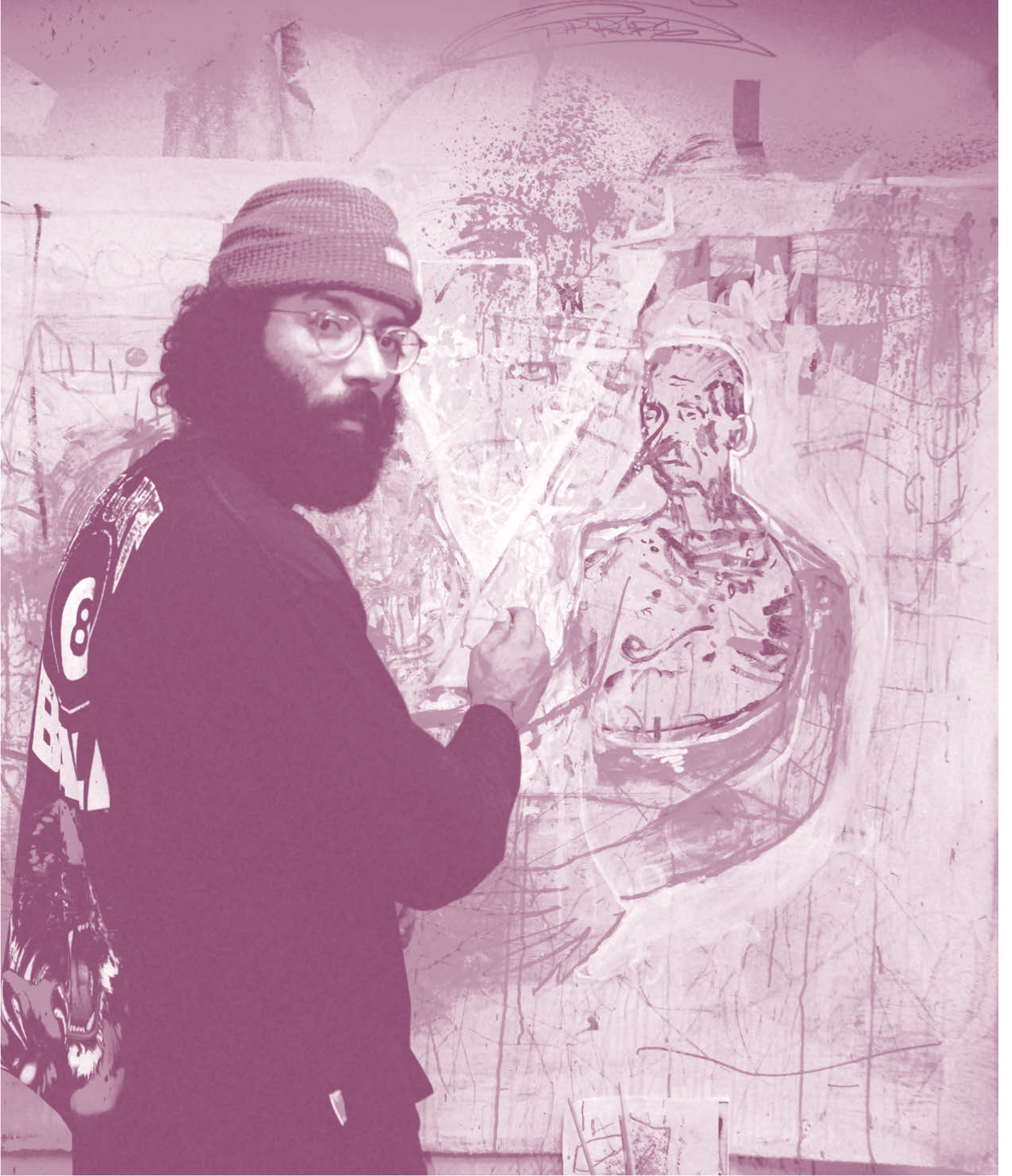
Cine en la encrucijada. Audiovisual y nuevos modos de consumo
Eduardo Guillot Hevia / 78

La fotografía y el mercado del arte hoy
Juan Curto Vivas / 86

Consideraciones sobre el orientalismo en la fotografía andaluza del siglo XIX
Pablo Martínez Muñiz / 92

Sobre la necesidad de una Ley Cultural para Andalucía
Ania González Castiñeira / 108

Gobernanza cultural en México ¿un mito?
Hugo Alejandro Borjas García y Adriá Iraida Haro Pérez / 118



La Convención de Diversidad Cultural y sus retos actuales para los derechos culturales

Beatriz Barreiro Carril
Universidad Rey Juan Carlos, Profesora Titular
de Derecho Internacional Público y Relaciones Internacionales.
España
beatriz.barreiro@urjc.es

Artículo recibido: 03/06/2021. Revisado: 16/09/2021. Aceptado: 08/10/2021

Resumen: La Convención de Diversidad Cultural no surgió como un texto de derechos culturales. Sin embargo, en la práctica, sus desarrollos sí han abordado varias cuestiones de derechos culturales, incluida la libertad artística. Estos desarrollos se acentúan si se ponen en relación con instrumentos internacionales específicamente centrados en los derechos culturales. Este artículo pone en evidencia estos desarrollos e interconexiones y busca ofrecer a artistas y gestores culturales un panorama de cómo utilizar la Convención, sólo o en conexión con otros instrumentos, para reivindicar, promover y ejercer sus derechos culturales. También pone de manifiesto los retos a los que se enfrenta este tratado en relación con la promoción de tales derechos.

Palabras clave: Convención de Diversidad Cultural; derechos culturales; libertad artística; participación en la vida cultural; sociedad civil; Fondo Internacional para la Diversidad Cultural.

The Convention on Cultural Diversity and its current challenges for cultural Rights.

Abstract: The Convention of Cultural Diversity did not emerge as a cultural rights text. However, in practice, its developments have addressed a number of cultural rights issues, including artistic freedom. These developments are accentuated if put in relation to international instruments specifically focused on cultural rights. This article highlights these developments and interconnections and seeks to provide artists and cultural managers with an overview of how to use the Convention, alone or in connection with other instruments, to claim, promote and exercise their cultural rights. It also highlights the challenges this treaty faces in relation to the promotion of these rights.

Keywords: Convention of Cultural Diversity; cultural Rights; artistic freedom; participation in cultural life; civil Society; International Fund for Cultural Diversity.

La Convención de Diversidad Cultural no fue, en origen, un texto de derechos culturales…

La Convención para la protección de la diversidad de las expresiones culturales (Convención para la protección de la diversidad cultural –CDC–) se gestó con un objetivo muy concreto: contribuir a equilibrar desde un punto de vista cultural el mercado internacional de productos culturales, o sea, aquellos bienes y servicios surgidos de la industria cultural. Se trataba así de contar con un tratado internacional que hiciese de contrapeso a la dinámica liberalizadora de la Organización Mundial del Comercio (OMC) que no tenía en cuenta la naturaleza cultural de tales productos más allá del establecimiento de una "excepción". La cercanía de las negociaciones de Doha en 2001 amenazaba el mantenimiento del régimen de "excepción cultural" que permitía a Estados que quisiesen, por ejemplo, poner cuotas a su cine para garantizar su supervivencia o cooperar con otros países afines culturalmente en coproducciones (a través de programas como Media e Ibermedia) y ampararse en tal régimen de excepción a los principios de libre mercado. Y es que en el seno de la OMC los Estados debían llevar a cabo sucesivas rondas de negociaciones para la liberalización de los mercados, es decir, los Estados se comprometían a ir abriendo cada vez más sus mercados.

Un grupo de Estados encabezados por Francia y Canadá (en particular Quebec tuvo un rol fundamental) decidieron llevar un proyecto de tratado internacional a la UNESCO que recordase a los Estados el derecho soberano que tienen, en virtud del propio Derecho Internacional –que se asienta sobre el principio de soberanía de los Estados– de establecer políticas culturales en favor de sus propias expresiones culturales, de forma que éstas tengan su representación en la escena internacional, garantizándose la diversidad. Se trataba en concreto de contar con un tratado que los Estados pudiesen invocar cuando negocian un tratado de libre comercio que pueda mermar su capacidad de establecer políticas culturales propias. El Director General preparó, en todo caso, un estudio previo en que, junto a este tema, que pasaría a conocerse como "la protección de la diversidad de la expresión cultural y de los contenidos culturales", se preveían tres temas alternativos a éste.

Los cuatro se presentarían a la 32ª Conferencia General de la UNESCO (otoño 2003), que se decantó por "la protección de la diversidad de la expresión cultural y de los

contenidos culturales."[1] Así, dos años después, en 2005 se aprobaría el texto definitivo de la Convención de Diversidad Cultural.

Conviene, sin embargo, a los efectos de este artículo, recordar los otros tres temas sobre los que podría haberse centrado el texto, y que se contenían en el estudio preliminar del Director General. Así este estudio se refería a tres opciones adicionales. El nuevo instrumento podría ser un nuevo instrumento general sobre los derechos culturales, un nuevo instrumento sobre la condición del artista o un nuevo protocolo al Acuerdo de Florencia[2] (1950) sobre la importación de objetos de carácter educativo, científico o cultural. Si nos detenemos en las dos primeras opciones (los derechos culturales y la condición del artista), claramente interrelacionadas, se puede concluir que la Convención de Diversidad Cultural no quiso ser un texto de derechos culturales, al no decantarse por tales campos de aplicación. Además, si comparamos la Convención de Diversidad Cultural con la Declaración de Diversidad Cultural de 2001, que contiene un artículo dedicado a los derechos culturales, la Convención solo se refiere a ellos de forma genérica en el Preámbulo[3], parte de los tratados internacionales con muy escasa fuerza jurídica.

De esto podría deducirse un intento deliberado de los negociadores de la Convención de excluir los derechos culturales de su campo de aplicación para centrarlo en una cuestión muy concreta: contribuir a equilibrar culturalmente el comercio internacional de productos culturales, objetivo amparado en el lema de la "protección de la diversidad de la expresión cultural y de los contenidos culturales," o, más coloquialmente, de la diversidad cultural.

… pero puedo tener, y está teniendo, efectos en los mismos

Sin embargo, qué duda cabe, que garantizar la diversidad cultural en el mercado internacional de productos culturales es un requisito indispensable para el goce de los derechos culturales. Se podría decir así que, indirectamente, el cumplimiento por parte de los Estados con la Convención de diversidad cultural contribuye a su vez a la garantía de los derechos culturales. No en vano, en lo que concierne al acceso, el artículo 7 de la Convención, bajo el título de "medidas para promover las expresiones culturales", indica en su apartado 1.b que "[l]as Partes procurarán crear en su territorio un entorno que incite a las personas y a los grupos a "tener acceso a las diversas expresiones culturales procedentes de su territorio y de los demás países del mundo".

Esta conexión la han venido realizado dos órganos de las Naciones Unidas: El Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (DESC) y la Relatora Especial sobre Derechos Culturales.[4] El Comité DESC vigila el cumplimiento del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales cuyo artículo 15.1.a) reconoce el derecho de toda persona a participar en la vida cultural. En 2009 el Comité DESC hizo pública su Observación General (OG) sobre tal derecho, un documento que explica en detalle el contenido concreto del derecho a participar en la vida cultural, así como las obligaciones que competen a los Estados en virtud del mismo.

Pues bien, tal OG indica en su párrafo 43 que "[l]os Estados partes deberían también tener presente que las actividades, los bienes y los servicios culturales tienen dimensiones económicas y culturales, que transmiten identidad, valores y sentido, y no debe considerarse que tengan únicamente valor comercial[5]. En particular, los Estados partes (...) deben adoptar medidas para proteger y promover la diversidad de las manifestaciones culturales[6] y permitir que todas las culturas se expresen y se den a conocer".

Desde el punto de vista de la participación y de forma más concreta, de la creación, el mencionado artículo 7.1 señala en su apartado a que los Estados deben crear un entorno que incite a las personas a "crear, producir, difundir y distribuir sus propias expresiones culturales, y tener acceso a ellas, prestando la debida atención a las circunstancias y necesidades especiales de las mujeres y de distintos grupos sociales, comprendidas las personas pertenecientes a minorías y los pueblos autóctonos". La parte activa o creativa de los derechos culturales está también presente, por tanto, en la Convención. Así, de forma más concreta, el apartado 2 de este artículo 7 indica que "[l]as Partes procurarán también que se reconozca la importante contribución de los artistas, de todas las personas que participan en el proceso creativo, de las comunidades culturales y de las organizaciones que los apoyan en su trabajo, así como el papel fundamental que desempeñan, que es alimentar la diversidad de las expresiones culturales".

Debemos señalar aquí que el derecho a la libertad artística tiene básicamente dos facetas: La faceta "libertad", que tiene que ver, por ejemplo,

con la prohibición de la censura –y que estaría claramente reflejada en el artículo 19 del Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos relativo a la libertad de Expresión–, y la faceta "económica y social", que hace referencia a las condiciones laborales y económicas de los creadores –que podría verse retratada de forma más clara en el mencionado artículo 15.1.a) del Pacto Internacional de DESC, desarrollado por la OG nº 21–. Qué duda cabe, sin embargo, de que ambas facetas están interrelacionas. La propia OG nº 21 en su párrafo 49.c) señala que los Estados deben garantizar "[l]a libertad de creación, individualmente, en asociación con otros o dentro de una comunidad o un grupo, lo que implica que los Estados partes deben abolir la censura de actividades culturales que hubieran impuesto a las artes y otras formas de expresión".

En principio, debido a la *raison d'être* de la Convención, que como acabamos de señalar se originó para contrapesar una tendencia homogeneizadora propia de las dinámicas liberalizadoras de los intercambios comerciales de productos culturales, pareciera que son más los aspectos socio-económicos de la libertad de creación artística, y no tanto los referidos, por ejemplo, a la prohibición de la censura, los que interesan a la Convención. Es en esta línea que la propia la Relatora Especial de Naciones Unidas sobre Derechos Culturales (antes Experta Independiente), mecanismo de Naciones Unidas que desde 2009 contribuye, entre otras cuestiones, al estudio y desarrollo de los derechos culturales, se refirió en su informe sobre el derecho a la libertad de expresión y creación artísticas emitido en marzo de 2013 a tales aspectos. Así, Farida Shaheed –entonces Relatora Especial– se refería directamente a las "cuestiones económicas y financieras" entre las "medidas y prácticas específicas que repercuten en el derecho a la libertad de expresión artística".

Así, en el párrafo 70 de ese informe, la Relatora constata que "[l]a […] crisis financiera ha llevado a drásticos recortes en el gasto público, lo que ha dado lugar a un gran desempleo entre los artistas, el cierre de instituciones de arte y una evolución hacia el patrocinio privado". Añade que "algunas partes interesadas destacaron [en un cuestionario previamente enviado por la Relatora] la ausencia de mercado en su país o el tamaño reducido de este. Uno de los problemas que enfrentan los artistas es la dificultad para disfrutar de libertad frente a, entre otros, sus patrocinadores, ya sean estatales o privados". La Relatora se refiere directamente a la "censura del mercado" y señala en el párrafo 75 del informe que "[resultan especialmente preocupantes: a) la consolidación de sociedades en todas las ramas de la producción cultural, que a menudo se traduce en un control monopolístico de facto; y b) la constitución de imperios empresariales formados por conglomerados de medios de comunicación, artes y empresas de entretenimiento, y sus consecuencias en las libertades artísticas y el acceso de las personas a las arte".

Parte de estas cuestiones están en el corazón de la CDC. Sin embargo, es cierto que junto a estos aspectos socio-económicos del derecho a la libertad artística, la Convención no renuncia, en su texto, a poder ocuparse de la faceta "libertad" de tal derecho. Recordemos que el primer principio rector de la Convención (artículo 2.1) indica que "[s]ólo se podrá proteger y promover la diversidad cultural si se garantizan los derechos humanos y las libertades fundamentales como la libertad de expresión, información y comunicación, así como la posibilidad de que las personas escojan sus expresiones culturales". Se deduciría que la Convención podría interesarse en la promoción de la prohibición de la censura como requisito previo para asegurar la diversidad cultural. No parecía ser este, en principio, el camino escogido por la Convención en su origen, como ya se ha señalado.

Hay que añadir, además, que, por el momento, los órganos de la Convención no reaccionan de forma específica a normas y prácticas de países con un régimen claro de censura previa. Es cierto que el propio mecanismo de "control" de las obligaciones de la Convención por parte de los Estados es un mecanismo más de intercambio de información que de "control" en sentido estricto. Esto podría ser considerado un hándicap de este texto internacional, si bien es cierto que la preferencia por un mecanismo más ligero tuvo que ver, entre otras cosas, con la consideración de que el terreno de la cultura era más apto para el intercambio y el diálogo que la confrontación.

Es así que el proceso de entrega de informes por parte de los Estados y su estudio por parte de los órganos de la Convención se ha convertido en una suerte de intercambio de "buenas prácticas"[7]. Sin embargo, gracias al apoyo de la Agencia Sueca de Cooperación Internacional para el Desarrollo, la Conferencia de la Partes de la Convención aprobó, en junio de 2019, "un nuevo marco para la presentación de informes periódicos que está (…) en consonancia con el marco de seguimiento de la Convención"[8]. Las Partes en la

Convención "tienen ahora la obligación de informar sobre la libertad artística cada cuatro años"[9]. Como se indicaba al inicio de este artículo, un seguimiento tan específico en relación con un derecho humano concreto no estaba previsto cuando se aprobó el texto de la CDC. Como señala Laurence Cuny, "[a]ntes de este punto de inflexión, aunque las Partes en la Convención podían informar sobre políticas y medidas para promover la libertad artística, no estaban obligadas a responder a preguntas específicas en este ámbito"[10]. La tabla que se presenta a continuación ofrece las preguntas concretas a las que los Estados estarán invitados a responder a partir de ahora en sus informes cuatrienales. Será muy interesante examinar la reacción de los órganos de la Convección a sus respuestas, así como comprobar si hay resistencia a colaborar por parte de algunos Estados. Para los artistas, saber de este formulario es muy útil, pues permite elevar a la escena internacional los problemas respecto a sus derechos, que, como podemos deducir de esta tabla, se refieren tanto al componente "libertad" como al componente "socio-económico" de la creación.

PREGUNTAS CLAVE SOBRE LA LIBERTAD ARTÍSTICA FORMULARIO PARA LOS INFORMES PERIÓDICOS CUATRIENALES DE LA CONVENCIÓN DE 2005
1. La constitución o los marcos reguladores nacionales reconocen formalmente: _ el derecho de los artistas a crear sin censura ni intimidación _ el derecho de los artistas a difundir o realizar sus obras artísticas _ el derecho de todos los ciudadanos a disfrutar libremente de las obras artísticas tanto en público como en privado _ el derecho de todos los ciudadanos a participar en la vida cultural sin restricciones
2. Se han establecido órganos independientes para recibir denuncias y/o vigilar las violaciones y restricciones de la libertad artística: _ SÍ _ NO
3. En los cuatro últimos años, las autoridades públicas han elaborado o apoyado iniciativas para proteger a los artistas en situación de riesgo o en el exilio (por ejemplo, centros de acogida, asesoramiento y formación, etc.): _ SÍ _ NO
4. Existen medidas e iniciativas encaminadas a garantizar la transparencia en la toma de decisiones relativas a la financiación gubernamental/la concesión de becas y premios estatales para artistas (por ejemplo, a través de comités independientes, etc.): _ SÍ _ NO
5. En los cuatro últimos años se han adoptado o revisado medidas de protección social que tienen en cuenta la condición profesional de los artistas (por ejemplo, seguro médico, planes de jubilación, prestaciones de desempleo, etc.): _ SÍ _ NO
6. En los cuatro últimos años se han adoptado o revisado medidas económicas que tienen en cuenta la condición de los artistas (por ejemplo, convenios colectivos, impuestos sobre la renta y otros marcos reguladores, etc.): _ SÍ _ NO

Fuente: Cuny, L. (2020) 37

Los artistas y gestores culturales pueden promover sus derechos culturales ante los órganos de la Convención en tanto que "sociedad civil"

Como señala Laurence Cuny "[l]a eficacia de los mecanismos internacionales de seguimiento depende de la calidad de la información transmitida tanto por los Estados como por las organizaciones de la sociedad civil"[11]. Por lo tanto, es muy importante que los artistas puedan hacer llegar a la Secretaría de la Convención la información especificada en este formulario. Sin embargo, esto puede resultar difícil, sobre todo en Estados con una calidad democrática baja, ya que son ellos los que presentan el informe pertinente a la Secretaría de la UNESCO. Tal informe puede –y debiera incluir– información aportada por la sociedad civil –en este caso, los artistas– lo que depende de que los Estados tengan a bien tener en cuenta en su informe final que presentan a UNESCO, la información aportada por la sociedad civil. Normalmente, como se ha indicado antes, el cumplimiento de estos informes se hace más a modo de recopilar "buenas prácticas" que "controlar" el cumplimiento de la CDC por parte de los Estados. Parece claro que en países con déficits democráticos y los que constituyen directamente dictaduras, los artistas habrán aportado poco al informe del Estado en este sentido, sobre todo si sus opiniones reflejan hándicaps de las políticas estatales.

Tengamos en cuenta, sin embargo, que desde 2017 se celebra cada dos años el Foro de la Sociedad Civil, que tiene lugar antes de la Conferencia de las Partes de la CDC y que "permite [entre otras cuestiones] a las organizaciones de la sociedad civil con intereses y actividades en los ámbitos de la Convención estructurar su participación [y] definir actividades de cooperación específicas"[12]. Las organizaciones de la sociedad civil que participan en este foro tienen el soporte logístico de la Secretaría de la Convención directamente[13]. Este contexto es interesante sobre todo para aquéllas organizaciones de artistas y gestores culturales que tienen difícil hacerse oír a nivel estatal, pues al contrario de lo que sucede en la dinámica de los mencionados informes cuatrienales que los Estados presentan al Comité Intergubernamental de la Convención, en el contexto del Foro de la Sociedad Civil las organizaciones de artistas y trabajadores culturales pueden relacionarse directamente con el Comité Intergubernamental, transmitiéndole a éste recomendaciones sobre su próximo plan de trabajo y haciéndole llegar sus preocupaciones[14]. De esta forma, los órganos de la Convención pueden tener una visión más completa de las necesidades de los distintos actores culturales. De forma particular para el ámbito iberoamericano, destaca la actividad de la asociación Creatividad y Cultura Glocal A.C, liderada por la gestora cultural mexicana Luanda Smith, que está contribuyendo a difundir las preocupaciones y objetivos de la Convención en la región iberoamericana[15]. Recordemos que la documentación de las reuniones de la Convención –a las que la sociedad civil está invitada a participar– solo se publica en inglés y francés. Asimismo, el procedimiento para participar en las convocatorias del Fondo Internacional para la Diversidad Cultural –establecido en el artículo 18 de la Convención, y al que nos referiremos en un momento– solo puede hacerse en francés o e inglés. Los trabajos de asociaciones como ésta pueden contribuir a superar tales limitaciones.

Los artistas y gestores culturales pueden encontrar en la Convención un punto de encuentro con artistas y gestores de otras partes del mundo que comparten problemas y retos, intercambiar conocimiento y unirse en estrategias para defender sus derechos. Pueden también unirse para proponer cambios a los órganos de la Convención para que sus pretensiones puedan ser tenidas en cuenta de forma más adecuada. Recordemos que en el propio artículo 11, los Estados Parte «reconocen el papel fundamental que desempeña la sociedad civil» en la promoción de diversas expresiones culturales y acuerdan «fomentar la participación activa de la sociedad civil» en su implementación de la Convención. Tal y como señalan las Orientaciones Prácticas aprobadas por la Conferencia General y que desarrollan este artículo, la sociedad civil incluye "organizaciones no gubernamentales, organizaciones sin fines de lucro, profesionales del sector de la cultura y sectores asociados y grupos que apoyan el trabajo de artistas y comunidades culturales"[16].

También pueden participar en la convocatoria del Fondo Internacional de Diversidad Cultural e inspirarse en la Convención para desarrollar proyectos de cooperación cultural internacionales

La CDC es un instrumento de cooperación cultural internacional por excelencia. Los artículos que van del 12 a 18 recogen un marco privilegiado para este tipo de cooperación, incluida la cooperación cultural al desarrollo (soste-

nible). Así, los artistas y gestores culturales que trabajen en red con actores de otros países pueden encontrar en la Convención un marco muy adecuado en el que fundamentar sus proyectos. Como hemos señalado antes, los Estados Parte en la Convención podrán incluir tales proyectos dentro de sus informes cuatrienales de seguimiento de su cumplimiento, en tanto que "buenas prácticas", por lo que deberían tener incentivos para facilitar este tipo de proyectos. Encuadrar así, en la participación en convocatorias nacionales, sus propuestas de proyectos en la propia Convención, puede ser una estrategia interesante para los artistas y gestores culturales.

Pero además, si tales proyectos se desarrollan en países en desarrollo, los artistas y gestores pueden también presentar sus iniciativas al Fondo Internacional para la Diversidad Cultural, un Fondo de la propia Convención, establecido en su artículo 18, que, desde su puesta en marcha, ha venido apoyando distintas iniciativas, desde proyectos que buscan aumentar la representatividad de las mujeres como creadores y productoras culturales fortaleciendo sus capacidades (el caso de un proyecto en Serbia),[17] a otros que tratan de empoderar a la juventud a través del teatro (Palestina)[18] o crear nuevos modelos de negocio inclusivos en la industria cultural mexicana a través de la creación de una *start-up* y un sitio de comercio en internet por parte de pueblos indígenas[19]. Qué duda cabe que estas iniciativas, además de contribuir a la diversidad cultural, contribuyen a la promoción de los derechos culturales.

Algunos retos

Iniciativas como el recién mencionado proyecto mexicano sobre modelos de negocio inclusivos por parte de pueblos indígenas –llevado a cabo por la entidad mexicana Centro de Investigación en Comunicación Comunitaria A.C– pueden contribuir a evitar el fenómeno conocido como "apropiación cultural", una cuestión muy compleja que da grandes quebraderos de cabeza a artistas, gestores culturales y juristas debido a que aglutina acciones muy diversas y en algunas ocasiones se sostiene que conceptualizar ciertos actos como "apropiación cultural" puede mermar la libertad de expresión artística[20]. Más allá de referirse a violaciones claras de derechos de propiedad intelectual[21], este concepto, en su sentido amplio, incluye también las acciones que utilizan expresiones culturales de grupos vulnerables sacadas de su propio contexto, de forma que desvirtúan su sentido originario, llegando incluso en ocasiones a contribuir al afianzamiento de estereotipos hacia los mismos. Otra consecuencia negativa es que, en ocasiones, el público receptor solo llega a conocer la expresión desvirtuada. En este sentido, pareciera que esta cuestión debería interesar a un texto como la Convención que en su preámbulo señala que "la diversidad cultural crea un mundo rico y variado que acrecienta la gama de posibilidades y nutre las capacidades y los valores humanos, y constituye, por lo tanto, uno de los principales motores del desarrollo sostenible de las comunidades".

Curiosamente, la propia OG del Comité DESC antes referida indica en su párrafo 43 que "las medidas [a adoptar por los Estados] pueden apuntar a evitar que los signos, los símbolos y las expresiones propios de una cultura particular sean sacados de contexto con fines de mercado o de explotación por medios de comunicación de masas", lo que parece apuntar directamente a este fenómeno, tan complejo, de la "apropiación cultural". Se trata de un párrafo muy poco conocido y por ahora inexplorado, pero con un gran potencial para enmarcar el debate de la apropiación cultural en el terreno de los derechos culturales.

Está por ver el recorrido que tiene este debate en el seno de la Convención, que, por ahora, si bien permite y fomenta medidas que contribuyan a evitar este fenómeno –a través, por ejemplo, de la financiación a través del Fondo Internacional para la Diversidad Cultural de proyectos que apoyen la promoción y difusión de expresiones originales de comunidades culturales vulnerables, en la línea de lo indicado–, no obliga de forma contundente y precisa a los Estados a evitarla. Sin embargo, llama la atención una de las convocatorias anunciadas en el marco de la CDC en marzo de 2021 para contribuir a la serie «Policy Briefs», publicada por la Entidad para la Diversidad de las Expresiones Culturales de la UNESCO sobre el tema «Diversidad y representación en los contenidos audiovisuales», que parece apuntar en la dirección de dar una importancia mayor a la tarea de «empoderar a los individuos y a las comunidades» como forma de permitir «la diversidad y la representación» como «poderosas herramientas para luchar contra la discriminación sistémica y fortalecer los derechos humanos fundamentales».

El documento hace hincapié en la necesidad de abordar «la infrarrepresentación en los contenidos culturales audiovisuales, incluidos, entre otros, los programas de televisión, las películas,

las obras de teatro y los videojuegos de las comunidades marginadas debido a factores como la raza o el origen étnico, el género, la discapacidad, la situación migratoria y otros»[22]. Un paso, sin duda, que vendría a fortalecer los derechos culturales.

Está por ver la capacidad que tienen los órganos de la Convención, y en concreto la Secretaría, para gestionar aspectos que no estaban previstos inicialmente, como es el caso de los derechos de los artistas, teniendo en cuenta que, además, la UNESCO ya no cuenta con la actividad del Observatorio Mundial sobre la Condición. Sería muy útil que la Sección de Cultura de la UNESCO, en que se enmarca la Convención, colaborase más con la Sección de Comunicación e Información, pues varias de las cuestiones tratadas por la Convención afectan a este ámbito, y en concreto lo relativo a la libertad de expresión, lo mismo que con la Sección de Ciencias Humanas y Sociales, que desarrolla un trabajo importante en el ámbito de los derechos humanos, de los que los derechos culturales forman parte.

También sería provechoso aumentar los vínculos con los órganos de Naciones Unidas que trabajan en el ámbito de los derechos culturales, en concreto los mencionados Comité DESC y el mecanismo de la Relatora Especial de Derechos Culturales, que participó, de hecho, en la presentación del informe "Reshaping Cultural Policies: A Decade of promoting The Diversity of Cultural Expressions for Development" en diciembre de 2015 ante el Comité Intergubernamental de Diversidad Cultural[23]. Parece que desde entonces la colaboración no ha sido significativa. Sin embargo, como he querido demostrar en ese en este texto, muchas de sus preocupaciones en términos de derechos culturales son coincidentes.

Un reto fundamental es hacer que artistas y gestores culturales se apropien de estos textos y mecanismos internacionales, para servirse de los mismos, a nivel estatal e internacional, en la reivindicación de sus derechos culturales. Como señaló recientemente la Relatora Especial de Naciones Unidas sobre Derechos Culturales, Karimma Bennoune, con ocasión del término de su mandato, en una conferencia *online* en la Universidad de Essex[24], sería muy útil que se genere por parte de la sociedad civil una suerte de Coalición Internacional de Derechos Culturales. Así como hay redes y coaliciones internacionales en torno a otros derechos humanos, que defienden y promueven tales derechos ante distintos órganos de Naciones Unidas, ésta no es la situación en relación con los derechos culturales. En estos tiempos de pandemia en que el sector cultural está sufriendo tanto[25], tales redes pueden ser muy útiles, no solo a nivel internacional sino a nivel estatal. Además, podrían crear conexiones muy potentes con las existentes en el ámbito de la diversidad cultural, muy vinculadas a la propia Convención, como es el caso de la Federación Internacional de Coaliciones para la Diversidad Cultural.

Bibliografía

ANGHEL, L. (2010) : « La place des droits culturels dans la Convention de l'Unesco sur la diversité culturelle » en : *La cohabitation culturelle* Paris: Ediciones CNRS, 2010.

BARREIRO CARRIL, B. (2016): "Artículo 24. Secretaría de la UNESCO" en: VELASCO MAILLO, H. y PRIETO DE PEDRO, J., (Ed.) y BARREIRO CARRIL, B (Coord.) *La diversidad cultural: análisis sistemático e interdisciplinar de la Convención de la UNESCO*, pp. 324-327

BENNOUNE, K.: *Preventing Cultural Catastrophe in the Pandemic: A Cultural Rights Approach*. Conferencia impartida el 8 de julio de 2021. Quinta Conferencia Annual del Centro de Derechos Humanos de la Universidad de Essex, disponible en https://www.youtube.com/watch?v=BgYjQef4AOM&list=PLbPUGVEgixnrhneFU124VLUCCtyk1FhBv&index=1

COMITÉ DESC: Observación General sobre el derecho a participar en la vida cultural, 2009, documento E/C.12/GC/21/Rev.1

CUNY, L.: *Libertad y creatividad. Defender el arte, defender la diversidad.* Edición especial, serie de informes mundiales, Convención de la Diversidad.

DIRECTOR GENERAL DE LA UNESCO (2003): Estudio preliminar sobre los aspectos técnicos y jurídicos relativos a la conveniencia de elaborar de un instrumento normativo sobre la diversidad cultural. Documento 166 EX/28 de 12 de marzo. Disponible en http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001297/129718s.pdf

ENTIDAD DE LA UNESCO PARA LA DIVERSIDAD DE LAS EXPRESIONES CULTURALES (2021): *Call for Expression of Interest: Policy Brief "Diversity and Representation in audiovisual content*. Disponible en https://en.unesco.org/creativity/news/extension-call-expression-interest-policy-brief

FORO DE LA SOCIEDAD CIVIL, *Tercer foro de la sociedad civil, concept note*, 2021 Disponible en https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/2021_forum_concept_note_and_agenda_es.pdf

MARTINELL, A. y BARREIRO, B. (2020): *Los derechos culturales: Hacia una nueva generación de políticas públicas. Situación y compromisos de España con la comunidad internacional*. Documento de trabajo 20/2020, Fundación Alternativas.

NACIONES UNIDAS, Pacto Internacional de Derechos Económicos Sociales y Culturales, 16 de diciembre de 1966.

PRAŻMOWSKA, K. (2020): "Misappropriation of Indigenous Cultural Heritage –Intellectual Property Rights in the Digital Era" *Santander Art and Culture Law Review* 2/2020 (6): 119-150

RELATORA ESPECIAL DE NACIONES UNIDAS SOBRE DERECHOS CULTURALES (2013): *Informe Experta libertad artística y creatividad*, documento A/HRC/23/34

RELATORA ESPECIAL DE NACIONES UNIDAS SOBRE DERECHOS CULTURALES (2021): *Covid-19, cultura y Derechos Culturales*, documento A/HRC/46/34.

SIEMS, M. (2019), "The law and ethics of 'cultural appropriation'" *International Journal of Law in Context* 15, 408–423.

UNESCO (2019), Textos fundamentales de la Convención para la promoción y la protección de la diversidad de las expresiones culturales. Disponible en https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000370521_spa

UNESCO, Convención para la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales, 20 de octubre de 2005.

Notas

1. Director General de la UNESCO (2003), p. 8

2. Ibid, pp. 5-7

3. Los derechos culturales son un tema sensible para los Estados pues evocan aspectos colectivos, vinculados a minorías. Vid. ANGHEL, L. (2010), párr. 8

4. Sobre el rol de estos dos órganos en la protección y promoción de los derechos culturales puede verse MARTINELL, A. y BARREIRO, B., (2020).

5. Es más, acto seguido se incluye una cita a pie de página que refiere a la "Convención de la UNESCO sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales, preámbulo, párr. 18."

6. Nuevamente, se cita a pie página la Convención de la UNESCO sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales, esta vez, su artículo art. IV-5.

7. Ver por ejemplo la sección de "prácticas innovadoras" en https://en.unesco.org/creativity/governance/periodic-reports

8. CUNY, L. (2020), p. 37.

9. Ibid.

10. Ibid.

11. Ibid.

12. Vid. https://en.unesco.org/creativity/partnerships/civil-society-organizations El último foro se realizó *online* debido a la pandemia.

13. FORO DE LA SOCIEDAD CIVIL (2021).

14. Ibid, p. 5

15. De forma particular destaca el curso organizado por esta asociación y apoyado por la Federación Internacional de Coaliciones para la Diversidad Cultural y la Red U40 disponible en https://formacion2020.ficdc.org/

16. UNESCO (2019), p. 48.

17. Vid. https://en.unesco.org/creativity/ifcd/projects/gender-equality-cultural-diversity

18. Vid. https://en.unesco.org/creativity/ifcd/projects/empowering-gazas-youth-through-theatre

19. Vid. https://en.unesco.org/creativity/ifcd/projects/cultural-nests-supporting-indigenous-cultural

20. SIEMS, M. (2019), p. 418.

21. A veces encuentran difícil acomodo en las normas existentes de derecho de propiedad intelectual, que no reflejan los aspectos colectivos de las creaciones indígenas, por ejemplo. Sobre esta cuestión, con especial énfasis en el terreno digital, puede verse PRAŻMOWSKA, K. (2020).

22. Vid. Entidad de la UNESCO para la diversidad de las expresiones culturales (2021) https://en.unesco.org/creativity/news/extension-call-expression-interest-policy-brief

23. Como ya tuve ocasión de señalar. Vid. Barreiro Carril, B. (2016), p. 326.

24. BENNOUNE, K. (2021)

25. Relatora Especial de Derechos Culturales (2021).

YES, I AM
A FEMINIST
NO, I DON'T
HATE MEN

Muro discursivo del poder de legitimación artística frente a las políticas de acción positiva

Fátima Anllo Vento
Directora del Observatorio de Creación y Cultura Independiente.
España
fatima.anllo@gmail.com

Artículo recibido: 03/06/2021. Revisado: 16/09/2021. Aceptado: 08/10/2021

Resumen: La *Ley para la igualdad efectiva de mujeres y hombres* establece diversas herramientas para actuar sobre la discriminación estructural o difusa que impide la igualdad en el ámbito de la creación y producción artística e intelectual. Una de ellas es la aplicación de políticas de acción positiva, vulgarmente conocidas como políticas de cuotas. La investigación realizada para el Observatorio de Igualdad de Género en el ámbito de la Cultura del Ministerio de Cultura y Deporte con el fin de evaluar la aplicación de la Ley, ha puesto de manifiesto dos fenómenos clave íntimamente relacionados. Por una parte, la ineficacia de la Ley a la hora de permitir el acceso de las mujeres al poder de legitimación artística, el máximo poder del sistema cultural, el que establece el sentido, el que controla la construcción del canon. Por otra, una enorme resistencia del sistema a la aplicación de medidas de acción positiva en el marco de las políticas culturales. Dicha resistencia se organiza mediante discursos que sirven de anclaje para perpetuar el poder de legitimación artística. Se analizan en el texto los cuatro principales relatos que levantan el muro de contención frente a las políticas de acción positiva.

Palabras clave: igualdad de género, legitimación artística, gatekeeping, acción positiva, políticas culturales, políticas públicas.

Discursive wall of artistic legitimation power versus positive action policies.

Abstract: The *Law for the effective equality of women and men* establishes various tools to act on structural or diffuse discrimination that prevents equality in the field of artistic and intellectual creation and production. One of them is the application of positive action policies, commonly known as quota policies. The research carried out for the Observatory of Gender Equality in the field of Culture of the Ministry of Culture and Sports in order to evaluate the application of the Law, has revealed two closely related key phenomena. On the one hand, the ineffectiveness of the Law in allowing women access to the power of artistic legitimation, the maximum power of the cultural system, the one that establishes the meaning, the one that controls the construction of the canon. On the other, an enormous resistance of the system to the application of positive action measures within the framework of cultural policies. This resistance is organized through discourses that serve as an anchor to perpetuate the power of artistic legitimation. The four main stories that raise the retaining wall in the face of positive action policies are analyzed in the text.

Keywords: equality; gende; artistic legitimation; gatekeeping; positive action; cultural policies; public policies.

Justo antes de producirse la disrupción absoluta que ha supuesto para la cultura la pandemia por COVID-19, el Observatorio de Igualdad de Género en el ámbito de la Cultura del Ministerio de Cultura y Deporte, creado en marzo de 2019, puso en marcha un primer estudio para evaluar la aplicación de la *Ley para la igualdad efectiva de mujeres y hombres* (en adelante Ley de Igualdad) y seguir profundizando en el conocimiento de las desigualdades entre mujeres y hombres en el ámbito de la cultura1. La investigación la llevamos a cabo desde el Observatorio de Creación y Cultura Independiente. El informe final se publicó en 20202. Por lo tanto, es el análisis más extenso y exhaustivo que da cuenta de la situación *precoronavirus* en el ámbito de la cultura.

Dada la amplitud temática (artes visuales, artes escénicas, cine y audiovisual, literatura y pensamiento y música), analítica (análisis del discurso normativo, del poder, del empleo y de la representación de las mujeres en las acciones llevadas a cabo por parte del Ministerio de Cultura[3] y de las entidades adscritas a él adscritas) y la extensión temporal de la investigación (abarca los diecinueve años comprendidos entre el 1 de enero del año 2000 hasta el 31 de diciembre de 2018), el estudio proporciona gran cantidad de datos y diversidad de planos de reflexión, conclusiones y propuestas de futuro.

Sin embargo, quiero centrar la atención en una idea que sobresale por encima de las demás y que debería tener importantes implicaciones para las políticas culturales de los próximos años. Cuando hablamos de la cultura y las artes, el máximo poder es el *poder de legitimación artística*. Precisamente porque en él radica el poder real, es abrumadoramente masculino. Resistente y refractario a la igualdad, es el bastión más inexpugnable para las mujeres.

Así lo atestigua el análisis realizado de los equipos directivos de los principales equipamientos y centros artísticos de carácter nacional o internacional vinculados al Ministerio de Cultura mediante la presencia de éste en sus órganos de gobierno. Se trata de cincuenta de los principales centros culturales del país. La muestra está constituida por las entidades directamente dependientes del Ministerio de Cultura y Deporte, los centros y organismos a él adscritos o vinculados y las entidades consorciadas con el INAEM y al ICAA con producción o programación artística como el Gran Teatre del

Liceu o los festivales internacionales. Todas estas entidades están incluidas en los Presupuestos Generales del Estado como receptoras de subvenciones nominativas (gráfico 1 y tabla1).

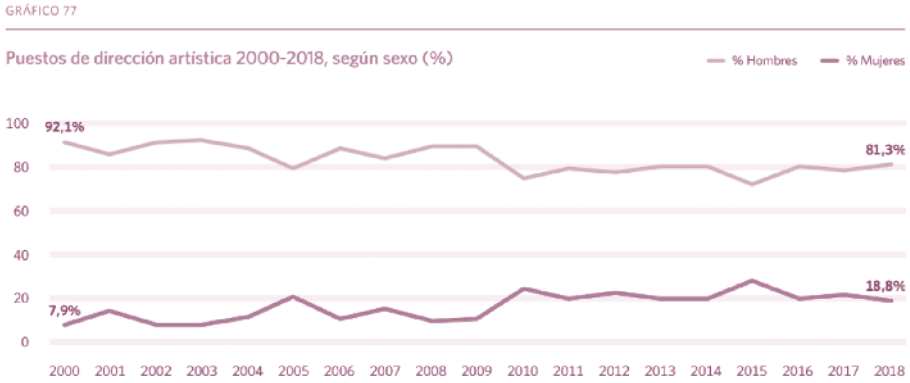


Gráfico 1. Fuente: Anllo, F. (2020)

Los resultados son elocuentes. A excepción hecha de la Biblioteca Nacional de España y los museos estatales dependientes de la Dirección General de Bellas Artes, a lo largo de los diecinueve años estudiados, en todos los campos artísticos los hombres han ocupado los puestos directivos con competencia artística en un porcentaje que oscila entre el 81% y el 100%.

TABLA 56

Distribución de poder de legitimación cultural 2000-2018, según sexo y ámbitos artísticos (%)

	Total Poder legitimación			Dirección artística		
	% H	% M	Total	% H	% M	Total
Artes Escénicas	97,5	2,5	100	95,0	5,0	100
Bellas Artes	54,3	45,7	100	49,3	50,7	100
Cine	94,9	5,1	100	94,9	5,1	100
A. Contemporáneo	67,4	32,6	100	81,0	19,0	100
Danza	65,9	34,1	100	81,8	18,2	100
Libro	38,3	61,7	100	28,0	72,0	100
Lírica	88,6	11,4	100	96,1	3,9	100
Música	84,7	15,3	100	92,2	7,8	100
Música y Danza	80,0	20,0	100	100,0	0,0	100
Teatro	84,5	15,5	100	84,5	15,5	100
Total general	**77,7**	**22,3**	**100**	**82,4**	**17,6**	**100**

Fuente de los datos: BOE, información de los propios centros u obtenida a partir de documentación administrativa y de archivos. Elaboración propia.

Tabla 1. Fuente: Anllo, F. (2020)

Éste hecho impacta directamente en la presencia de la producción artística de las mujeres en las programaciones de los centros correspondientes y en la representación femenina en diversas categorías profesionales clave en la actividad artística, cultural e intelectual. De todos los campos, el más refractario a la igualdad y a la aplicación de la Ley es la música clásica o académica.

Un ejemplo paradigmático es el de la Orquesta y Coro Nacional de España (OCNE), institución que no ha tenido a ninguna mujer al frente de la dirección artística o técnica desde su fundación en 1937. El análisis de la programación de la OCNE entre 2000 y 2018 arroja resultados aplastantes: solo encontramos diez obras de cuatro mujeres entre las 1.242 programadas (gráfico 2). Es decir, solo el 1,2% de las autorías y el 0,8% de las obras programadas en casi veinte años corresponden a mujeres. Ello supone que –al menos durante el periodo estudiado– la ciudadanía a la que la orquesta ha de prestar el servicio de "difundir la música y cultura españolas" y "promocionar la música clásica desde diversas perspectivas"[4] solo ha tenido la oportunidad de exponerse y conocer diez obras de cuatro compositoras. Desde la perspectiva del análisis de políticas públicas debería considerarse una dejación de responsabilidad.

Gráfico 2. Fuente: Anllo, F. (2020)

¿Cómo consigue el poder de legitimación artística mantener este grado de impermeabilidad normativa? El muro de contención con el que se protege de todo aquello que cuestione su dominio –como son interpretados algunos de los artículos y mecanismos de actuación previstos en la Ley de Igualdad para el ámbito de creación artística– se levanta sobre relatos, discursos y estratégicas defensivas. Sobre ellos volveré más adelante.

En los próximos apartados, se desarrollará de forma somera el concepto de poder de legitimación artística; se detallarán algunas de las principales líneas de actuación propuestas por la Ley de Igualdad en el ámbito de la cultura para hacer frente a la desigualdad estructural en el marco de la cultura y las artes; se analizará su grado de aplicación y eficacia transformadora para, finalmente, describir los principales discursos y narrativas con los que el poder de legitimación artística pretenden seguir anclando su autoridad frente a los aspectos de la Ley que más desafían el *statu quo*.

El poder de legitimación artística

El poder de legitimación artística es el que elabora las narrativas y construye las lógicas a través de las que organizamos, interpretamos e imaginamos los campos artísticos y la propia idea de cultura; el que fija los cursos de acción que marca la vida de creadores, instituciones y profesionales de la cultura. Es el poder con capacidad de designar lo bueno y lo malo, la belleza y la fealdad; el que confiere el sentido, en definitiva. Quienes forman parte de él reciben el sobrenombre de *gatekeepers*, "guardianes de la puerta", los que ocupan el ápice de los sistemas artísticos. Ellos definen lo que es, rechazan lo que no es. De sus elecciones y decisiones depende la posibilidad de pasar a formar parte el Olimpo de los Dioses. La dimensión mayúscula de su poder es demarcar el impreciso espacio del Arte. Establecen el canon y han conseguido reducir la producción artística de las mujeres a la "mirada femenina". De ellos deriva la idea de calidad y excelencia que orienta la acción (in)cuestionable de la mayor parte de las instituciones culturales y a las que se apela para justificar todas sus decisiones. Sus relatos son asumidos por la sociedad en su conjunto, incluidas las mujeres, y su poder legitimador es tal que solo a su lado existe un futuro posible. Su juicio otorga, en definitiva, reconocimiento, valor y precio.

Sus principales integrantes son las personas al frente de las direcciones artísticas de instituciones y entidades culturales públicas y privadas. Programan, eligen y compran obras, seleccionan intérpretes, editan, impulsan nuevas producciones, forman parte de jurados… A mayor reconocimiento y renombre de la institución, mayor poder de legitimación. Y viceversa. También el mundo académico rela-

cionado con los campos artísticos y quienes ejercen la crítica o programan en medios de comunicación forman parte de los grupos con mayor poder de legitimación cultural.

Principales líneas de actuación de la Ley de igualdad en el ámbito artístico y cultural

Para promover la igualdad efectiva entre mujeres y hombres en todos los ámbitos de la vida políticas, social, económica y cultura, la Ley de Igualdad se ha dotado de un conjunto de medidas y herramientas jurídicas. Con ellas pretende actuar sobre la diversidad de factores estructurales que generan la discriminación de las mujeres.

En artículo 26 de la Ley aborda en exclusiva mecanismos para la consecución de la "igualdad en el ámbito de la creación y producción artística e intelectual". En él se establecen de forma detallada los principios y acciones que han de guiar las políticas culturales de "los distintos organismos, agencias, entes y demás estructuras de las administraciones públicas que de modo directo o indirecto configuren el sistema de gestión cultural, con el objetivo de por hacer efectivo el principio de igualdad de trato y de oportunidades entre mujeres y hombres (…) y para reducir la desigualdad y a combatir la "discriminación estructural o difusa" de las mujeres en todo lo concerniente a la creación y producción artística e intelectual.

El apartado 2 es prescriptivo sobre las acciones que habrán de desplegarse[5]. Por su relevancia para este texto lo reproducimos en su integridad:

> a) Adoptar *iniciativas destinadas a favorecer la promoción específica de las mujeres* en la cultura y a combatir su discriminación estructural y/o difusa.
>
> b) Políticas activas de *ayuda a la creación y producción artística e intelectual de autoría femenina, traducidas en incentivos de naturaleza económica*, con el objeto de crear las condiciones para que se produzca una efectiva igualdad de oportunidades.
>
> c) Promover la *presencia equilibrada de mujeres y hombres en la oferta artística y cultural pública.*
>
> d) Que se respete y se garantice *la representación equilibrada en los distintos órganos consultivos, científicos y de decisión* existentes en el organigrama artístico y cultural.
>
> e) Adoptar *medidas de acción positiva a la creación y producción artística e intelectual de las mujeres*, propiciando el intercambio cultural, intelectual y artístico, tanto nacional como internacional, y la suscripción de convenios con los organismos competentes.
>
> f) En general y al amparo del artículo 11 de la presente Ley, todas las *acciones positivas* necesarias *para corregir las situaciones de desigualdad en la producción y creación intelectual artística y cultural de las mujeres*.

En síntesis, las actuaciones propuestas pueden resumirse en tres grandes líneas:

1) Asegurar la ***presencia equilibrada*** de mujeres y hombres en los centros de decisión política y en los órganos colegiados que participan en el diseño, implementación y evaluación de las políticas; 2) promover iniciativas para la ***promoción específica de las mujeres*** y su producción artística, incluidos incentivos de naturaleza económica, y, por último, 3) poner en marcha ***políticas de acción positiva*** que garanticen la presencia equilibrada de las mujeres en los puestos de decisión, en las programaciones y en la oferta artística dentro del sistema de gestión cultural.

Las **acciones positivas** son tratadas de forma específica en el Artículo 11 y no son privativas del ámbito cultural, sino que alcanzan a todos aquellos en los que se evidencien "situaciones patentes de desigualdad de hecho respecto de los hombres". Se entiende por "medidas o políticas de acción positiva las tomadas para aumentar la representación de mujeres y minorías en áreas como el empleo, la educación o la cultura de las que históricamente han sido excluidas"[6]. Son también conocidas como políticas de *acción afirmativa*, de *discriminación positiva*, o más popularmente como *política de cuotas*. Son las herramientas de intervención que despiertan más controversia y las que reciben mayor contestación y oposición por parte de los poderes de legitimación de cualquier campo (académico, científico, cultural…).

Conceptualmente, las tres grandes líneas se corresponden con la garantía de derechos civiles y culturales de las creadoras y profesionales de la cultura: la **igualdad política** (capacidad de participar en la articulación de las políticas culturales), la **igualdad de producción cultural** (la que permite que sus voces y visiones del mundo sean parte integrante de la

producción y de la oferta cultural de su tiempo) e **igualdad de comunicación cultural** (que asegure que las instituciones faciliten que su producción sea puesta a disposición de la ciudadanía en condiciones de igualdad para que tenga oportunidad de exponerse y hacer sus propias elecciones).

Aplicación y eficacia de la Ley de Igualdad

¿Cuál ha sido el grado de aplicación de las herramientas jurídicas de las que se dota la Ley de para promover la igualdad entre mujeres y hombres? ¿Qué grado de eficacia han mostrado a la hora de reducir la desigualdad y combatir la "discriminación estructural o difusa" de las mujeres en todo lo concerniente a la creación y producción artística e intelectual?

La investigación ha constatado que algunas han encontrado acomodo y se asumen ya con normalidad en todos los ámbitos artísticos, aunque hay reductos más resistentes que otros. En este sentido, destaca la progresiva aceptación desde 2007 del *principio de presencia equilibrada de mujeres y hombres* que establece una relación porcentual de 60/40 entre los altos cargos y en los órganos colegiados con capacidad de influir en las políticas culturales –patronatos, consejos asesores, comisiones de valoración y jurados–, aunque no siempre se cumpla y a pesar de la que la interpretación más frecuente sea que al sexo masculino corresponde el 60% y las mujeres queden reducidas al 40% restante (Tabla 2).

TABLA 10

Días de ocupación del poder ejecutivo global 2000-2018 (%). Departamento de cultura y entidades vinculadas

	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018
% Hombres	73,4	68,2	62,4	62,1	55,5	55,7	57,6	55,0	55,2	58,5	59,5	61,6	61,2	61,8	56,9	55,0	56,3	59,4	61,7
% Mujeres	26,6	31,8	37,6	37,9	44,5	44,3	42,4	45,0	44,8	41,5	40,5	38,4	38,8	38,2	43,1	45,0	43,7	40,6	38,3
% Antes y después 2007				38,8										41,2					
% Variación 2000-2018										11,6									

Fuente: MCD, BOE, Informes y memorias anuales entidades incluidas en el estudio. Elaboración propia.

Tabla 2. Fuente: Anllo, F. (2020)

Por el contrario, la exigencia de "adoptar *iniciativas destinadas a favorecer la promoción específica de las mujeres en la cultura y a combatir su discriminación estructural y/o difusa*" se ha interpretado de la forma raquítica y restrictiva, dejando, además, al descubierto sesgos que demuestran el lugar que se otorga a las mujeres no solo en la cultura y las artes sino en la sociedad en general. La revisión de todos los planes estratégicos y planes de actuación adoptados desde la aprobación de la Ley en 2007 por parte de los diversos centros directivos del Ministerio de Cultura y Deporte y de los organismos y las entidades vinculadas a él, evidencia la posición marginal que siguen otorgando a las mujeres en sus políticas de actuación. En muchos de los textos, se hace referencia a las mujeres no como la mitad de la población, sino como a un *colectivo* desfavorecido para el que se diseñan actuaciones enmarcadas dentro del programa social, junto a actividades complementarias que persiguen incorporar a colectivos vulnerables, con discapacidad o en riesgo de exclusión. Actividades para las mujeres dentro del programa social o educativo, y ubicados alrededor del día 8 de marzo constituyen las principales líneas de actuación en favor de la igualdad de género. Anecdóticas han sido las acciones encontradas que perseguían incorporar

a las mujeres en los procesos que constituyen la acción nuclear de la institución de que se trate: compra de obras, programa de exposiciones, programación musical o escénica, proyección internacional, etc. En este sentido, cabe destacar el Plan del Consejo de Cooperación Bibliotecaria 2019-2023 por su claro compromiso con la igualdad como eje transversal que marca su acción y alcanza a todas sus líneas estratégicas. El título da buena cuenta de ello: *Bibliotecas en Igualdad*.

Sin embargo, los mecanismos de intervención que suponen la puesta en marcha de *políticas de acción positiva* no han encontrado proyección en las políticas culturales desde la aprobación de la Ley de Igualad en 2007. Ni para asegurar la presencia de mujeres en puestos artísticos clave, ni para garantizar su representación equilibrada en la oferta artística y cultural, ni para impulsar la creación y producción artística e intelectual de autoría femenina mediante ayudas de naturaleza económica. Únicamente se han identificado en algunas ayudas y subvenciones baremos que conceden una valoración extra a las iniciativas y creaciones promovidas por mujeres.

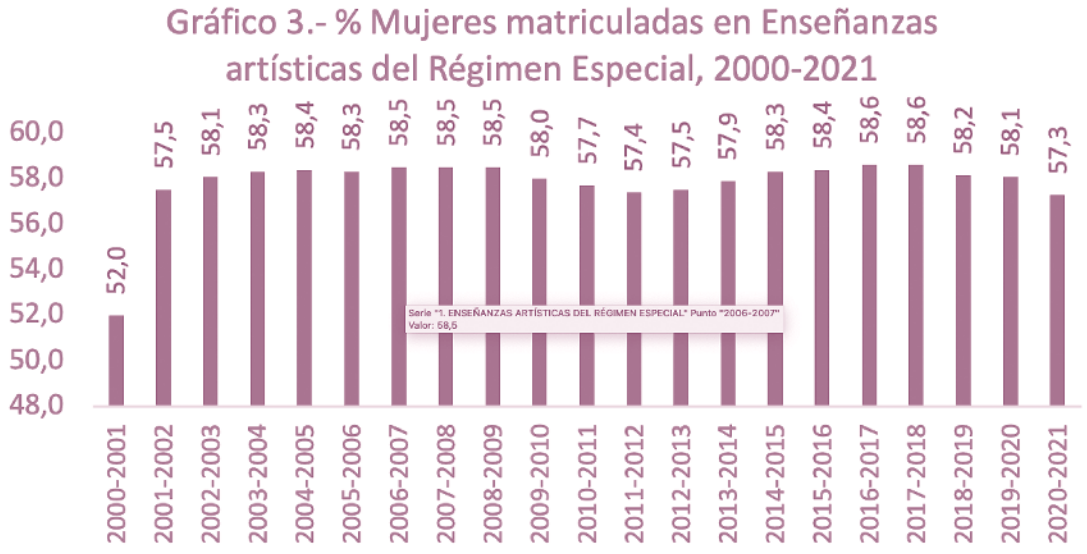
Muro de contención discursivo frente a las políticas de acción positiva

Como se apuntó en la introducción, el sistema de legitimación artística se ha provisto de un repertorio de narrativas con las que hacer frente a la amenaza que representan las políticas de acción positiva. Son la estrategia más potente para proteger el *statu quo* y su estructura de poder.

1. Las mujeres no están simplemente porque no hay

Un argumento muy habitual. En realidad, en muchos ámbitos no se sabe con certeza cuántas creadoras y profesionales capacitadas para tareas de alta exigencia técnica existen. En la mayoría de los casos no existen registros por tratarse de profesiones liberales para cuyo ejercicio no se exige ningún tipo de acreditación. Se conocen, por tanto, solo aquellas mujeres que despuntan, pero se ignora cuántas y por qué razones otras se quedan por el camino.

Lo que es una evidencia es que las mujeres son mayoría en número en todos los ámbitos de formación artística (gráfico 3). En casi toda la formación artística reglada, excepto la formación profesional, hay mayor número de mujeres, que terminan en menos tiempo sus estudios y con mejores calificaciones.



Fuente: INE. Elaboración propia.

Y, sin embargo, existen barreras estructurales que impiden transformar la competencia y capacitación adquirida por las mujeres en producción de obras registradas formalmente en el espacio profesional y del mercado. De ello da cuenta el número de primeras obras inscritas en el Registro de la Propiedad Intelectual y de personas que forman parte de las entidades de gestión de derechos de autor y derechos afines (tablas 3 y 4). Es un proceso fundamental para indagar con mayor profundidad para desvelar de que está hecho ese tejido de sesgos y barreras.

Tabla. 3.- Titulares de primeras inscripciones de derechos de propiedad intelectual en concepto de autor, realizadas en el Registro General de la Propiedad Intelectual (2019)

Tipos de creaciones	Hombres (%)	Mujeres (%)
Obras literarias	59,59%	40,41%
Obras científicas	61,64%	38,36%
Obras musicales	77,48%	22,52%
Obras cinematográficas y audiovisuales	67,20%	32,80%
Obras artísticas	52,14%	47,86%
Obras técnicas	89,29%	10,71%
Programas de ordenador, Bases de datos y Páginas electrónicas y multimedia	60,00%	30,00%
Total	63,00%	37,00%

Fuente: Cultuabase, Ministerio de Cultura y Deporte, Elaboración propia

Tabla 4.- Personas físicas que componen las entidades de gestión de derechos y de propiedad intelectual por tipo de entidades y sexo (2019)

Tipos de entidades	Hombres (%)	Mujeres (%)
Derechos de autor	77,7	22,3
CEDRO	64,3	35,7
DAMA	62,3	37,7
SGAE	80,7	19,3
VEGAP	63,5	36,5
Derechos de productores	78,5	21,5
Derechos de artistas, intérpretes y ejecutantes	69,5	30,5

Fuente: Cultuabase, Ministerio de Cultura y Deporte. Elaboración propia

Lo que es incontrovertible es que hay mujeres creadoras y profesionales preparadas. Por qué no están presentes en las programaciones, en la concesión de ayudas o en los puestos de alta dirección artística en la misma

proporción, y cómo esa presencia está determinada o no por las acciones del poder de legitimación artística, es el fenómeno que necesita ser explicado[7].

El Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM) del INAEM, el mismo organismo del que depende la OCNE, dispone de bases de datos "en permanente actualización, que albergan los catálogos de unas 400 compositoras españolas de todos los tiempos, con información sobre más de 6.500 obras. A partir de este repertorio, y como panorama de actualidad, se presenta una relación de 156 compositoras que, en los últimos cinco años, han estrenado 904 obras dentro y fuera de nuestras fronteras"[8]. Es difícil comprender que de dicho catálogo, la Orquesta Nacional solo haya encontrado suficientemente valiosas como para ser interpretadas cuatro obras de dos compositoras españolas a lo largo de casi veinte años.

Sea como fuere, las instituciones públicas culturales están obligadas por el artículo 9 de la Constitución y por la Ley de Igualdad a tomar medidas e intervenir en el sistema para levantar las barreras que impiden la igualdad efectiva de las mujeres y que hacen que la sociedad española se vea privada de la producción artística desarrollada por las mujeres.

2. La calidad debe ser el único criterio con el que se tomen las decisiones artísticas

Los debates sobre la calidad y la excelencia en la cultura y las artes se suceden con en el tiempo sin fin aparente. Es una discusión compleja, inabarcable en estas páginas. Pero sí conviene destacar que frente a una tradición que ha querido centrar en aspectos estéticos –supuestamente *cuasi objetivos*– los criterios para la asignación de la calidad y el valor de las producciones artísticas, ya nadie discute la exigencia de los análisis críticos de que otros parámetros han de incluirse en la ecuación. La calidad es también dependiente de los factores espacio-tiempo, del contexto y de la perspectiva e ideología de quienes producen y observan, dentro de los cuales se enmarca el género.

Esos factores explican que obras o artistas que en su momento fueron ignorados hayan pasado a primer plano en otros momentos de la historia o que, por el contrario, los sótanos estén llenos de obras de quienes que gozaron de fama y reconocimiento en vida. Así, la música de Vivaldi experimentó un renacimiento a principios del siglo XX, después de casi dos siglos de decadencia en los que sus partituras estuvieron condenadas al silencio. También estos procesos explican que hasta pasados casi 200 años de su fundación no organizara el Museo del Prado ninguna exposición individual de una mujer y que cuando lo hizo la artista elegida –Clara Peeters[9]– fuera una pintora del Seiscientos y sus obras llevaran en la Colecciones Real seguramente desde la época en que fueron producidas. Como reflexiona Estrella de Diego a propósito de esa exposición:

> *Sus maravillosos selfies "avant-la-lettre" –autorretratos camuflados que evocan a Cindy Sherman cuando su rostro se descubre reflejado en unas gafas o el espejo de una polvera– hacen pensar, además, en las estrategias sofisticadas de tantas mujeres, a menudo obviadas por pintar géneros menores. La pregunta surge insidiosa: ¿desde dónde se establecen los criterios de calidad, el canon? ¿No vuelven a ser restricciones de un discurso que es necesario revisar? Los bodegones de Peeters lo dejan claro: nunca hay que quedarse en las meras apariencias.*[10]

Pero, de forma muy especial, conviene reflexionar sobre la idea de calidad en el marco de las políticas públicas de la cultura. ¿Cómo ha evaluarse la calidad de prácticas institucionales tales como la selección, conservación, protección y difusión del patrimonio cultural pasado y presente? ¿Han de juzgarse según su valor estético o también en función de su capacidad para hacerlo significativo y dotarlo de sentido para las generaciones presentes?

Sin lugar a duda, esta segunda opción ha de formar parte esencial de las políticas culturales actuales. Los estilos de gestión del siglo XIX, concebidos como espacios unidireccionales de instrucción pública en los discursos hegemónicos, deben dar paso a equipamientos y centros culturales que interactúan y dialogan con las comunidades y sociedades en las que se anclan. Dentro de ese proceso, las políticas culturales democráticas *de calidad* no pueden excluir la voz y la perspectiva de la mitad de la población.

3. Las *cuotas* en la programación amenazan la libertad y la independencia artísticas

Es este uno de los relatos con más adeptos. Activar los vínculos afectivos que en la sociedad contemporánea hemos desarrollado ante valores como la libertad y la independencia suele resultar eficaz. Pero el discurso elude un aspecto fundamental

sobre el lugar que los equipamientos y centros culturales juegan dentro de las políticas culturales democráticas como cauces fundamentales de la acción política. Es decir, por encima de su programación, espacios e instituciones han de hacer efectivos los objetivos políticos de la política cultural del gobierno de que se trate en cada caso: municipal, autonómico, estatal… Así, han de ser lugares de democratización y democracia cultural, que hagan realidad la posibilidad de que la ciudadanía participe y se exponga en condiciones de igualdad a la producción cultural del tiempo que le ha tocado vivir. En este contexto, sus programaciones *son una herramienta básica* con la que hacer realidad los proyectos de sociedad que las políticas culturales persigue, pero *no son la política cultural*, como se ha asumido sin resistencia en beneficio de los poderes de legitimación artística y cultural. Y, sin embargo, la realidad es la opuesta. En la actualidad, las programaciones *son las políticas* de la mayoría de los centros, equipamientos e instituciones culturales. Esta inversión de papeles se opera mediante la cooptación por parte del sistema de legitimación artística de las normativas que rigen la elección de las direcciones artísticas de los centros culturales, es decir, de su propio poder. Los vigentes códigos de buenas prácticas del Ministerio de Cultura y otras administraciones públicas que establecen los procedimientos de selección las direcciones artísticas convierten *de facto* a las programaciones en las hacedoras de las políticas culturales.

Por otra parte, se pretende equiparar el resultado de una actividad de servicio público como es dirigir y programar a una creación artística, como si constituyera en sí misma una obra susceptible de recibir la protección que para ellas establece la Constitución y los derechos de autor. Y, sin embargo, programar no es llevar a cabo una creación propia, a pesar de que muchos de los que ejercen esa tarea así lo vivan o proyecten hacia la sociedad. La libertad de creación y los derechos morales con los que las leyes protegen las creaciones artísticas, científicas e intelectuales no son derechos extensivos al conjunto de decisiones que quien dirige un espacio o centro cultural ha de tomar en el ejercicio de sus tareas para hacer realidad un *mandato* de política cultural.

Y todo ello no entra en contradicción con un ejercicio libre e independiente de la actividad, sin interferencias políticas, pero siempre dentro de los principios de política cultural que se han de respetar. Al igual que una dirección artística ha de situarse en el marco del presupuesto asignado, respetando la legislación de seguridad en el trabajo, los convenios colectivos y la normativa de espectáculos o la Ley de Contratos del Sector Público, el respeto a una programación equilibrada que dispone la Ley de Igualdad deber formar parte del pliego de condiciones que enmarca sus elecciones.

4. Las políticas de acción positiva en el contexto artístico y cultural son discriminatorias y anticonstitucionales

Otro argumento con el que se rechaza la aplicación de políticas de acción positiva en el marco de las políticas culturales es su potencial discriminatorio y anticonstitucional. Se cuestiona que la selección de obras, productos o servicios artísticos en el marco de políticas de ayudas y subvenciones, en políticas de reconocimiento o en la selección de las personas que dirijan centros o programas culturales, siguiendo criterios de acción positiva podrían acarrear situaciones de discriminación a las que hace referencia el artículo 14 de la Constitución española (CE), o que pueden entrar en colisión con los principios de seguridad jurídica o de "igualdad, mérito y capacidad" por los que han de regirse la selección de personas en el marco de las administraciones públicas y que quedan plasmados en los artículos 23 y 103 de la Constitución. Se quiere plantear la existencia de una colisión entre el artículo 9.2 de la CE –"Corresponde a los poderes públicos promover las condiciones para que la libertad y la igualdad del individuo y de los grupos en que se integra sean reales y efectivas; remover los obstáculos que impidan o dificulten su plenitud y facilitar la participación de todos los ciudadanos en la vida política, económica, cultural y social"– con el artículo 14 –"Los españoles son iguales ante la ley, sin que pueda prevalecer discriminación alguna por razón de nacimiento, raza, sexo, religión, opinión o cualquier otra condición o circunstancia personal o social".

Por esta razón, muchos departamentos jurídicos vinculados a las áreas de cultura de las administraciones públicas y de entidades privadas, lucrativas y no lucrativas, se manifiestan en clara oposición o establecen muchas reticencias a la hora de avalar normativas culturales que pretenden introducir acciones positivas. Esta posición se ve reforzada por aquellos casos en los que, habiendo incorporado acciones positivas, por la forma en la que se ha llevado a cabo, las normativas han sido recurridas o han sufrido demandas por discriminación.

Sin embargo, las acciones positivas están amparadas por el Tribunal de Justicia de las Comunidades Europeas (TJCE), por la Constitución Española y por la propia Ley de Igualdad. Así ha quedado recogido en la jurisprudencia del Tribunal Constitucional: "No toda desigualdad constituye necesariamente una discriminación". Ahora bien, para que las normas que incluyen acciones positivas se consideren amparadas por el artículo 9.2 de la CE y no sean denunciadas u objeto de recurso, deben reunir una serie de requisitos y acompañarse de una "justificación objetiva y razonable (…) en relación con la finalidad y efectos de la medida considerada, debiendo darse una relación razonable de proporcionalidad entre los medios empleados y la finalidad perseguida".[11]

Coda por la igualdad de mujeres y hombres en las políticas culturales

En definitiva, las políticas de acción positiva constituyen una herramienta fundamental para la consecución efectiva de la igualdad entre mujeres y hombres en la sociedad actual. Las políticas culturales democráticas deben incorporar las acciones positivas como un mecanismo de actuación pública esencial para levantar los estereotipos, sesgos y barreras que impiden que las mujeres disfruten de las mismas oportunidades para participar y formar parte producción creativa e intelectual de su tiempo. Ignorarlas amparándose en las narrativas de anclaje construidas por el sistema de legitimación artística para sostener su poder, representan una dejación de las obligaciones constitucionales que deben acompañar toda política pública.

Notas

1. El Observatorio de Igualdad está constituido por el ministerio y asociaciones que centran su actividad en la promoción de la igualdad entre mujeres y hombre en los diversos campos de la cultura. En ese momento formaban parte del Observatorio las siguientes asociaciones (se indica entre paréntesis las siglas y fecha de creación): Mujeres en la Música (MM, 1989); Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA, 2006); Clásicas y Modernas, por la igualdad de género en la cultura (CyM, 2009); Mujeres en las Artes Visuales Contemporáneas (MAV, 2009) y Mujeres en la Industria de la Música Mujeres en la Música (MIM, 2016).

2. Anllo, F. (Ed.) (2020*): Informe sobre la aplicación de la Ley de Igualdad en el ámbito de la cultura en el marco competencial del Ministerio de Cultura y Deporte*. Ministerio de Cultura y Deporte. Disponible en https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:e2da2c11-5e2d-40c7-bbb6-b536f4ba9d88/informe-igualdad-completo.pdf

3. Se habla de "Ministerio de Cultura" a lo largo del texto para mantener una unidad conceptual a pesar de que durante el periodo de estudio (2000-2018) haya habido legislaturas en las que el ministerio con dicha competencia haya asumido otras tales como educación y/o deporte.

4. Extraído de la página web de la OCNE. http://ocne.mcu.es/nosotros

5. Cursivas de la autora.

6. Fullinwider, Robert, "Affirmative Action*", The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/affirmative-action/>.

7. A este respecto, ver el artículo fundacional de la crítica feminista del sistema del arte Nochlin, Linda (1971). "Why Are There No Great Women Artists?". In Gornick, Vivian; Moran, Barbara (eds.). *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. New York: Basic Books, p.p. 145-178.Previamente publicado en la revista *Art News,* vol. 69, núm. 9, enero de 1971. Accesible *online* https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/download/ARIS9192110205A/6040/

8. https://www.musicadanza.es/es/tematicos/monografico-2 (accesado el 10/09/2021)

9. https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/exposicion-el-arte-de-clara-peeters/cdba9954-6940-4316-80d5-877aace50224

10. Estrella de Diego: *Clara Peeters, la pintora que inventó el 'selfie'. El País*, 26 de octubre de 2016.

11. Fundamento jurídico 3 de la Sentencia del Tribunal Constitucional 22/1981, de 2 de julio (STC 22/1981, FJ3).(BOE núm. 172, de 20 de julio de 1981

SOURCE
VOL
MUTE
PRE-CH
CH LIST
CH
SETTINGS
GUIDE
INFO

Cine en la encrucijada. Audiovisual y nuevos modos de consumo

Eduardo Guillot Hevia
Periodista.
España.
eduardo.guillot@gmail.com

Artículo recibido: 03/06/2021. Revisado: 16/09/2021. Aceptado: 08/10/2021

Resumen: Análisis de las relaciones entre cine, plataformas de contenidos audiovisuales y festivales en el momento actual.

Palabras clave: Cine; plataformas; consumo online; audiovisual.

Cinema at the crossroads. Audiovisual and new consumption modes.

Abstract: Analysis of the relationships between cinema, audiovisual content platforms and festivals at the present time.

Keywords: Cinema; online platforms; audiovisual.

Este texto nace obsoleto. Da igual cuando lo lean. Así de rápido se suceden las novedades en el ámbito de las complicadas relaciones entre la industria cinematográfica y las plataformas digitales. De hecho, ni siquiera se puede hablar ya de dos sectores diferenciados si tenemos en cuenta que las plataformas llevan años financiando su propio material exclusivo (los llamados *originals*) y que las productoras comienzan a crear sus canales de video *on demand* (como Disney +).

La bola de nieve ha ido creciendo de manera imparable en los últimos años, pero probablemente el momento en que comenzó a rodar pendiente abajo hay que situarlo en 2018, cuando Cannes, el festival de cine más importante del mundo, anunció que no admitiría en su sección competitiva películas que posteriormente no fueran a estrenarse en las salas de cine francesas. Es decir, las películas concebidas para ir directamente a alimentar el catálogo de las plataformas digitales. La decisión de Thierry Frémaux, director del certamen, podía estar relacionada con su defensa de la necesidad de disfrutar del cine en las mejores condiciones y preservar sus valores artísticos, pero en realidad fue consecuencia de las enormes presiones que recibió por parte de los exhibidores franceses, seriamente preocupados por las pérdidas que podía suponer que una Palma de Oro no llegara a las salas.

Lo que entonces era preocupación, ahora es miedo. La pandemia obligó al cierre de los cines y disparó el consumo doméstico, arrojando unos balances claramente distorsionados (con festivales de perfil medio anunciando cientos de miles de visionados online) que, sin embargo, constataban el cambio que se estaba produciendo. Un cambio anunciado, pero que sucedía a mucha mayor velocidad de la prevista. Y el miedo se convirtió en pánico. En agosto de este año, Alexis Racionero publicaba un reportaje en *La Vanguardia* en el que hablaba de que las salas estaban "en jaque". En el texto, el veterano distribuidor y exhibidor Manuel Gómez aseguraba que actualmente sobrevive gracias a las ayudas del ICAA (Instituto de la Cinematografía y las Artes Visuales) y el ICEC (Institut Català d'Empreses Culturals), al tiempo que estaba convencido de que la salvación del cine pasa por la exclusividad de los estrenos en salas y no de forma compartida en plataformas. Porque esa es la batalla en el momento presente.Y, dicen, la está perdiendo el cine. ¿Es así?

Cuando se habla de cultura conviene no perder de vista el factor industrial. Sí, estamos en el terreno del arte, pero en una sociedad capitalista resultaría hipócrita soslayar el rendimiento económico que genera ese arte. Y de qué manera la rentabilidad y los beneficios forman parte ineludible de la ecuación necesaria para que un producto cultural tenga viabilidad. Efectivamente: es el mercado. Y el cine es, también (a menudo, sobre todo) un negocio. Por eso Amazon compró el pasado mes de mayo los estudios Metro Goldwyn Mayer por una cifra cercana a los nueve mil millones de dólares. Solo una semana antes, Warner Media (propiedad de la multinacional de las telecomunicaciones AT&T) se fusionaba con Discovery, con la intención de crear un nuevo servicio de *streaming* que compita con los líderes del sector.

Según un informe de 2019 de la Motion Picture Association of America (MPAA), que podríamos definir como la patronal de Hollywood, *la* industria cinematográfica y televisiva de Estados Unidos genera un total de 2,6 millones de empleos en el país y distribuye 177.000 millones de dólares en salarios, gracias a una red de alrededor de 93.000 empresas. Para hacerse una idea del volumen que comporta, los empleos directos generados por Hollywood crean más puestos de trabajo que otras grandes áreas del sector energético patrio, como la minería o la extracción de petróleo y gas natural.

Ese mismo 2019, la MPAA tomo dos decisiones de enorme trascendencia. Por un lado, pasó a denominarse MPA. Se dejaba atrás la A de América para aspirar a lograr un alcance global. Por otro, invitó a Netflix por primera vez a sentarse en su consejo de administración, hasta entonces formado por Disney, Paramount, Sony, Fox, Warner y Universal. En 2022 esperan contar también con Amazon y Apple TV.

Todas estas informaciones, que normalmente no aparecen en las páginas que los medios dedican a la cultura, sino en las de economía, contribuyen a explicar una situación actual que también pasa por las constantes señales de alarma que se encienden cada vez que un *blockbuster* llega al mismo tiempo a las pantallas de cine y a las plataformas digitales. Una tras otra, las grandes apuestas de Hollywood para recuperar el pulso tras la pandemia fracasan estrepitosamente en las salas cuando se estrenan de manera simultánea en los canales domésticos de pago. ¿Significa que la industria es tan ingenua como para dispararse en el pie? ¿Que no fue capaz de prever lo que sucedería? ¿Y que no le basta haberlo comprobado una vez, sino que insiste constantemente en continuar estrenando de manera simultánea, escenificando así una lenta y agónica muerte en directo?

La enésima muerte del cine

Una muerte, en todo caso, que se llevaría anunciando hace décadas. Y no hace falta remontarse a la aparición de la televisión, uno de los primeros momentos en la historia en que se auguró el fin de las salas. Mucho más cercanos resultan aquellos reportajes en los informativos de televisión en los que se anunciaba la llegada a los hogares del llamado "video doméstico", un sistema que nos permitiría ver en casa la película que quisiéramos sin necesidad de ir al cine, simplemente alquilando un cartucho (Betamax, VHS) en un establecimiento del ramo y disfrutando del film en nuestro reproductor casero. Una auténtica revolución que dejaría obsoleta la televisión generalista. Netflix empezó exactamente así, como un servicio de alquiler de películas a domicilio. Lo cual no parece que sea simple casualidad.

La diferencia estriba en que entonces había que esperar a que las películas agotaran su periodo de explotación comercial en salas para ser editadas en video (y, después, DVD o BluRay), mientras que ahora podemos verlas cómodamente en casa el mismo día en que llegan a las salas comerciales.

Así pues, el *streaming* acabará con el cine. Jaume Ripoll, de Filmin, aseguraba sin rubor en el citado artículo de *La Vanguardia* que "las salas cinematográficas van a tener que reinventarse. Los cines tienen una oportunidad para redefinirse como espacios pluridisciplinares para monólogos, conferencias, música clásica y otras actividades, más allá del cine". Unas declaraciones paradójicas, ya que Filmin nació como plataforma de consumo de cine online, pero en los últimos tiempos (cuando más incierto parece el futuro de esas salas que, dice Ripoll, deben reinventarse) la compañía ha dado el salto y se ha adentrado en el terreno de la distribución física en cines.

Parece, pues, evidente que las salas, de momento, siguen siendo rentables. En ese sentido, hay que analizar los supuestos "fracasos" de Hollywood ampliando el foco. Si se comparan las cifras de taquilla del primer fin de semana con las de días posteriores, es obvio que descienden, no solo por el consumo online, sino porque la disponibilidad de la película en strea-

ming facilita el pirateo a gran escala y a excelente calidad. Pero no es menos cierto que las cifras que se manejan habitualmente para justificar los batacazos económicos se circunscriben a ese corto plazo y al mercado estadounidense. ¿Qué sucede, por ejemplo, en China, con 1.400 millones de habitantes y una férrea censura en internet? Un país con acceso vetado a Google, Facebook y YouTube, que también es el que más recauda del mundo en salas, cuenta con más de 75.500 pantallas y, el dato clave, modificó en mayo de 2021 sus políticas proteccionistas para permitir a los inversores extranjeros establecer espacios de ocio sin restricciones especiales de propiedad. Una medida que, de facto, permite a los operadores de cine extranjeros poseer la propiedad total de las salas, lo que incrementa su acceso al mercado cinematográfico más grande del mundo. Así pues, lo que Hollywood pueda dejar de ganar (que no es lo mismo que perder) en el interior, puede multiplicarlo holgadamente en el exterior. No parece tan claro que la industria se esté disparando en el pie.

Pero la aspiración de acceso a un mercado global de tales dimensiones también tiene consecuencias. Hay mucho a ganar, pero el producto debe cumplir con ciertos requisitos. José Luis Rebordinos, director del Festival Internacional de Cine de San Sebastián, declaró recientemente que "las plataformas están generando mucho trabajo, que permite vivir y trabajar a un gran sector de nuestra industria audiovisual. Necesitan contenidos, y eso es muy bueno para la industria. No todas las plataformas son iguales, pero da la impresión de que el cine que hacen tiende a homologarse y a tener unas características comunes. Y todo lo que sea homologación cultural me parece negativo". Dicho de otro modo: la televisión a la carta está cambiando los hábitos de consumo audiovisual, y no nos referimos exclusivamente al formato de pantalla de emisión o al dispositivo de visionado. Mediante el *streaming* es posible el acceso a una cantidad casi infinita de películas y series. ¿Significa también que hay una mayor diversidad en los contenidos? ¿Vemos realmente lo que queremos? Años atrás consultábamos una cartelera o un medio especializado para escoger la película que queríamos ver; hoy, parece haberse impuesto la dictadura del algoritmo.

En una conversación cualquiera, no necesariamente entre especialistas o cinéfilos, alguien menciona una película o serie que ha visto recientemente y de manera automática, casi al instante, otro pregunta: "¿Está en Netflix?". El desembarco de los gigantes multinacionales llegó acompañado de grandes campañas publicitarias que parecen haber conseguido su objetivo: si no estás abonado a alguna, estás fuera de onda. Los medios, convertidos en un engranaje más de la promoción, cuando no directamente implicados a nivel empresarial en las plataformas, dedican artículos a los contenidos que podremos ver en los próximos meses o establecen comparativas para dilucidar cuál es la mejor opción. Abundan los reportajes del estilo *Las 15 series que no te puedes perder este mes*. Porque ni siquiera se cuestiona que se pueda vivir sin ellas. Se trata, dicen, de encontrar las que mejor se ajustan a nuestras necesidades. Los adictos a la televisión a la carta aducen que no tienen tiempo para ir al cine, que las cuotas mensuales son muy baratas y que catálogos como el de Netflix ponen a su disposición una oferta tan amplia que no es necesario buscar en otro lugar. A veces, incluso, se afirma que "está todo". Lo que se traduce, por orden de relevancia, en: películas de éxito, series de moda (es decir, puestas de moda por la misma plataforma) y programación infantil, porque los niños son una de las excusas recurrentes entre aquellos que argumentan carencia de tiempo para acudir a las salas de cine. Y después está la cuestión de la variedad. Cuántas más plataformas y oferta, mejor. Curiosamente, lo mismo que se decía de las televisiones privadas.

Hay que admitir que resulta difícil encontrar motivos para cuestionar tal panacea audiovisual. La rendición ha sido inmediata, total. Y para lograr su objetivo globalizador, las plataformas elaboran productos con tal vocación mayoritaria que desembocan en la uniformización de contenidos. Las series y películas se tienen que vender a espectadores de todo el planeta, pero los gustos no son los mismos en cada país. La solución, por tanto, es recurrir a los tópicos más comunes, lo que deriva en una eliminación de la diversidad y, en consecuencia, la invisibilización de la diferencia y la peculiaridad cultural. Un estudio reciente, por ejemplo, señalaba que HBO solo dispone de un 0,1% de oferta en catalán. Los catálogos de las plataformas digitales son muy amplios, lo que les permite cubrirse las espaldas y argumentar, por ejemplo, que disponen de títulos tan exóticos como *Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas* (2010), del tailandés Apichatpong Weerasethakul. Lástima que no los publiciten. Es un caso similar al de los servidores de música en línea. Puede ser que tengan los discos de minúsculos sellos independientes, pero el porcentaje mayoritario de escuchas, con abismal diferencia, corresponde a artistas mul-

tinacionales. Al final, todo el mundo sigue viendo y hablando de *El juego del calamar* porque la cantidad de contenidos obliga a seleccionar, y lo que se selecciona es lo que se publicita. ¿Realmente escogemos lo que queremos?

Las series como síntoma

La mención a las series no es anecdótica. No solo suponen un porcentaje muy elevado de la oferta de las plataformas, sino que en los últimos años han provocado un cambio de paradigma audiovisual que se adapta mejor al consumo en pantallas reducidas. Además, siempre hemos visto las series en televisión, aquí no se plantea el dilema de la sala oscura y la ceremonia sensorial de la gran pantalla. Una operación que nuevamente tiene raíces de índole económica, pero que ha derivado en un debate tan estéril como equivocado, que alimentan declaraciones como las de Jaume Ripoll: "Cine y series llevan muchos años conviviendo y no tienen por qué quedar solo estas últimas, pero tampoco tengo claro cuál es el relevo generacional de los grandes maestros de la pantalla". Es decir: sí, pero no. Una línea de pensamiento apuntalada de manera sistemática por la corriente de opinión que, como un mantra, insiste en que "actualmente, el mejor cine se está haciendo en las series". Lograr que tal falacia se haya convertido en dogma de fe, tanto entre el consumidor medio como entre numerosos autocalificados especialistas es, con diferencia, el mayor triunfo obtenido por las plataformas de pago.

Afortunadamente, siempre hay voces disidentes. La directora argentina Lucrecia Martel no duda al afirmar que "las series han hecho muchísimo daño a una parte del público. Por muy buenas que sean, representan una vuelta atrás en el lenguaje audiovisual. Las series han ocupado el consumo del cine de autor y lo que eso significaba en la cultura, en términos de intercambio. Sus narrativas son muy conservadoras, y con una dinámica televisiva, con diálogos cargados de información. Si lo comparas con las posibilidades de complejidad narrativa-audiovisual a las que estaba llegando el cine, es un paso atrás". En la misma línea se pronunciaba el prestigioso crítico Àngel Quintana en un artículo aparecido en *Caimán Cuadernos de Cine*, significativamente titulado

El triunfo del guion frente a la puesta en escena y centrado en el modo de representación institucional que propician las series, pensadas siempre para la pequeña pantalla, y no para la sala de cine.

Al mismo tiempo, es fácil caer en una trampa que el director James Gunn sabe sortear. Cuando el estreno simultáneo de su *Escuadrón Suicida* (otro supuesto fracaso de taquilla) volvió a poner sobre la mesa el enfrentamiento entre pantalla grande y pequeña, aseguró que no le preocupaba entrar en esa dicotomía: "Mi película está hecha para ser vista, principalmente, en el cine, pero creo que va a funcionar bien en televisión. Las películas no perduran porque se vean en pantalla grande, sino porque se ven en televisión. *Tiburón* no sigue siendo un clásico porque la gente la esté viendo en el cine. Nunca he visto *Tiburón* en una sala de cine. Y es una de mis películas favoritas". Y si alguien piensa rebatirle con el argumento de que no es lo mismo el cine escapista que el de autor, solo hay que recordar que la cinefilia española conoció buena parte de la filmografía del griego Theo Angelopoulos gracias al segundo canal de TVE. O se disfrutaba de sus majestuosos planos-secuencia en la pequeña pantalla del televisor, o seguían inéditos en nuestro país, donde por entonces ni filmotecas ni salas de estreno le prestaban atención. Como se puede comprobar, hay muchos ángulos desde los que abordar la cuestión.

Mike S. Ryan, en *Filmmaker Magazine*, pareció zanjar el tema en un artículo de 2015 titulado *TV Is Not The New Film*, que debería desterrar la polémica para siempre. Admitiendo que existen series de gran nivel, aseguraba que todavía no pueden equipararse al cine. Y que toda la emoción e impacto mediático creados por esta nueva edad de oro de la televisión seriada parece habernos hecho olvidar aquello que es único del medio cinematográfico. Los rasgos que lo singularizan y que la televisión no ha asumido todavía.

Es cierto que la televisión de los últimos años ha roto todos los tabúes del medio en cuanto a personajes y argumentos. Hace unas décadas era imposible encontrar en las series personajes extremos o situaciones de violencia gráfica como los que oferta hoy en día la pequeña pantalla, así que las diferencias hay que buscarlas en la forma, no en el contenido. Por ejemplo, en el uso del silencio. "La televisión es un medio impulsado por los diálogos", afirma Ryan. "El diálogo es el vehículo más importante para comunicar la trama al espectador. En el cine, sin embargo, se espera que las imágenes tengan tanta o más importancia que el diálogo. Puede haber momentos de tranquilidad en la televisión, pero los largos períodos de silencio (sin música extradiegética o banda sonora) están absolutamente prohibidos".

Por no hablar de la posibilidad de "señalar un importante punto de inflexión en una película únicamente con un efecto de sonido, como ocurre en *Under The Skin* (Jonathan Glazer, 2013), cuando el personaje de Scarlett Johansson comienza a sentir empatía al escuchar el llanto de un bebé mientras está en una camioneta durante un atasco de tráfico". En los cines, dice Ryan, "el sonido envolvente 5.1 es un recurso que adquiere un componente dramático espacial. En la televisión, sin ese posicionamiento espacial y sin la atención que presta el público en una sala, ese momento de la trama no se transmite del mismo modo".

Algo similar sucede con los primeros planos y la gestualidad que permiten las tomas cinematográficas. Ryan pone como ejemplo *Results* (2015), la película de Andrew Bujalski, donde Kevin Corrigan interpreta a un personaje sin apenas líneas de diálogo. "Los otros hablan torrencialmente, pero él permanece en silencio. Sin embargo, los ojos, la boca y la postura del cuerpo transmiten verdades reales, que revelan claramente su escepticismo, miedos, inseguridades o ira. Es una actuación que sólo puede ser descrita como cinematográfica. ¿Podría repetirla en una serie de televisión? Claro, pero es poco probable que el personaje de Corrigan se escribiera de tal modo que se pusiera tan poco énfasis en el diálogo para transmitir el verdadero estado interior de su mente".

Aunque hay excepciones, Ryan también afirma que en televisión las historias suelen estar contadas en tercera persona o desde la perspectiva de un narrador. Sería muy problemático desplegar un argumento largo y complejo, desarrollado a lo largo de decenas de horas, desde la perspectiva limitada de un solo personaje. "La historia como una exploración subjetiva o interior del personaje, tamizada por la propia subjetividad del director es, sobre todo, un ámbito del cine", asegura. Y añade: "En las películas de Max Ophüls, especialmente *Carta de una desconocida* (1948), o más recientemente en *Tabú* (2012), del portugués Miguel Gomes, a veces la voz en off real puede ser utilizada de una manera que todavía posibilita la primacía de la imagen sobre la palabra". Ryan no se detiene aquí, ofrece muchos otros argumentos. Pero es complicado luchar contra una maquinaria propagandística de dimensiones colosales.

Futuro abierto

Más allá de la problemática que plantean las series, uno de los principales bastiones de las plataformas, volvamos al cine. ¿Qué ha pasado desde que en 2018 Cannes se negó a proyectar películas destinadas exclusivamente al consumo *online*? Pues que ese mismo año, *Roma*, de Alfonso Cuarón, concebida para ser difundida por Netflix, ganaba el León de Oro en Venecia, uno de los certámenes más prestigiosos del mundo, en pugna con el francés. Y más tarde rompería el último tabú, ganando el Oscar. Una tímida presión de algunos sectores que clamaban por su estreno en cines logró que tuviera un acceso limitado a salas, pero la tendencia parece ya imparable: *The Irishman*, de Martin Scorsese, fue una producción para Netflix, que puso 105 millones de dólares en manos del director. Si no encuentras financiación por medio de los canales tradicionales, debes buscar otras fuentes.

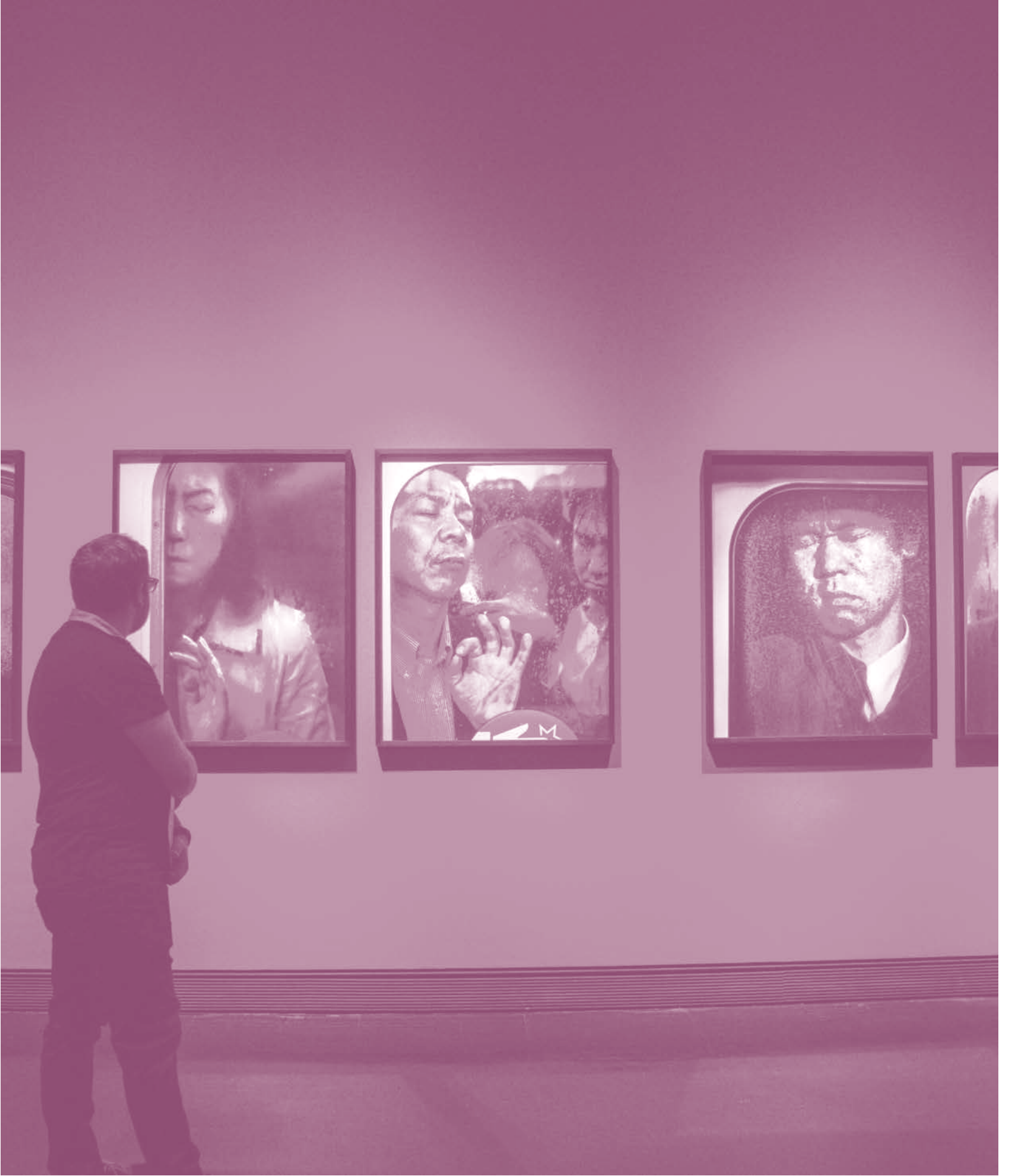
Jean-Pierre Jeunet, director de la exitosa *Amélie*, acaba de visitar el festival Mostra de València y lo ha dejado claro: "Durante tres años estuve intentando encontrar financiación para *Bigbug* y fue imposible. Me llamaron de Netflix preguntándome si tenía algún proyecto y les dije que sí, pero que no les iba a interesar porque nadie lo había querido. Aceptaron en veinticuatro horas. Trabajé con total libertad. Hice la película que soñaba. No digo esto para hacerle la pelota a Netflix, pero, por ahora, la experiencia ha sido estupenda. Además, ir directo a una plataforma es un alivio, porque te quitas de encima la angustia del estreno. Y saber que uno tiene 320 millones de espectadores potenciales no está nada mal".

En el otro extremo, la periodista Eulàlia Iglesias se cuestionaba en un artículo publicado en la revista *Rockdelux* si en estos casos debemos hablar de TV movies o de películas cinematográficas. La respuesta no es fácil. Y no es la única pregunta que dejaba en el aire: "¿Netflix facilita un mayor y/o mejor acceso a estas películas que el circuito alternativo de salas y festivales? ¿De qué manera su política –propia de una empresa con vocación monopolística– pone en peligro la diversidad del ecosistema audiovisual?"

Más preguntas que respuestas. Más dudas que certezas. Pero, de un modo u otro, las películas llegan al mercado, y cuando son títulos firmados por directores de prestigio se plantea un problema más: ¿Cómo se posiciona la crítica generalista ante ellas? Los medios especializados llevan años reseñando películas que no acceden a las salas de cine, tanto en crónicas de festivales como en secciones específicas dedicadas a eso que se ha dado en llamar "cine invisible". ¿Pero qué sucede con los grandes periódicos de tirada nacional, que cada viernes reportan las impresiones de sus críticos acerca de los estrenos semanales? ¿Debe cambiar también el criterio por el que se rigen las secciones de cultura tradicionales? Ante la posibilidad de dejar sin análisis crítico trabajos de grandes cineastas, las reglas también han cambiado en este sentido. Y si Filmin anuncia a bombo y platillo el estreno *online* en España de *The Show* (Mitch Jenkins, 2020), la primera película en que el escritor de culto Alan Moore ha permitido que se estampe su nombre como guionista, no hay un solo medio que no le dedique un espacio crítico. Aunque todos coincidan en que se trata de una película mediocre. Y aunque otras muchas, seguramente más interesantes, no encuentren ese mismo espacio porque no gozan de la misma campaña de marketing.

Mientras los festivales de cine más importantes del mundo continúan apostando por las ediciones presenciales, los que optaron por formatos híbridos esgrimen cifras de visionados que darían la razón a quienes consideran el *streaming* como el único futuro para el cine, si no fuera porque esos cientos miles de visionados que se publicitan con grandes titulares en realidad no responden a la realidad. Las plataformas contabilizan como película vista una conexión de apenas dos minutos. Una medida que sirve para engrosar las cifras, convencer a patrocinadores y exhibir músculo, pero que desde luego no se corresponde con visionados reales y seguramente tampoco satisfaga los deseos de los autores de las obras.

Y ahí es donde debería librarse la batalla. En preservar la libertad de los creadores para poder materializar sus proyectos al margen de las exigencias de mercado. Porque la industria, como ha demostrado cuando se ha enfrentado a crisis de todo tipo, siempre encuentra el modo de sobrevivir.



La fotografía y el mercado del arte hoy

Juan Curto Vivas
Cámara Oscura Galería de Arte. Director y propietario
España
juan@camaraoscura.net

Artículo recibido: 03/06/2021. Revisado: 16/09/2021. Aceptado: 08/10/2021

Resumen: El protagonismo de la fotografía como medio artístico en el mercado del arte. La relevancia de las ferias de arte. El papel del fotógrafo artístico en el mundo del arte y sus competencias. Las características de la fotografía de autor hoy día. Las tendencias y la docencia del medio fotográfico. El coleccionismo de fotografía y su evolución. Las galerías de arte como mediadores entre fotógrafos y coleccionistas.

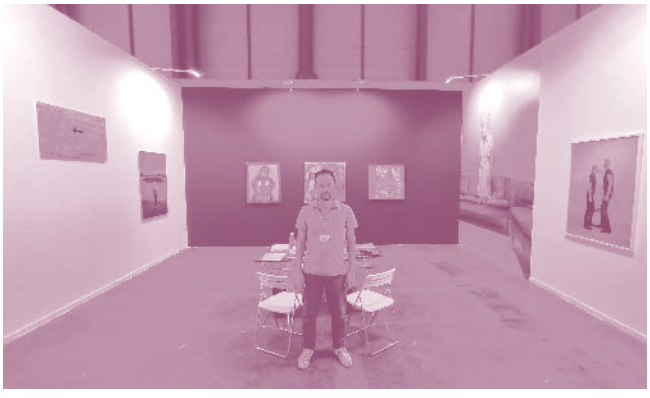
Palabras clave: fotografía artística; mercado del arte; galería de arte; coleccionismo; ARCO; feria de arte; cámara oscura.

Photography and art market today.

Abstract: The main role of photography as an artistic medium in the art world. The relevance of art fairs. The role of the fine art photographer in the art world and his/her skills. The features of fine art photography today. The trends and the teaching of the photographic medium. Photography collecting and its evolution. Commercial art galleries as facilitators between photographers and collectors.

Keywords: fine art photography; art market; art Gallery; collecting; ARCO; art fair; cámara oscura.

Dado mi perfil de galerista, docente y coleccionista de fotografía me siento en la "obligación" de hablar de mercado, esto es, de la comercialización de fotografías artísticas en el mundo del arte. Hoy día la fotografía es sin duda el medio artístico más "caliente" y con mayor crecimiento en ventas tanto en el mercado primario como en el secundario[1]. Es el medio de mayor proyección, pero no el de mayores ventas, puesto que ocupa y ocupará siempre la pintura. En España vamos, como en casi todo, algo por detrás de otros países más potentes y sofisticados, pero cada vez más la fotografía ocupa un espacio importante en las colecciones españolas, tanto particulares, como corporativas, e institucionales. En este sentido, me encantaría que ferias generalistas como ARCOmadrid o Art Basel apostaran más por el medio y que arriesgaran más vista la carestía de galerías especializadas en sus programas: ¿cuánta fotografía y qué fotografía se ve en estas ferias? La fotografía es tan "artística" como cualquier otro medio –por si aún alguien tiene dudas en pleno siglo XXI– y sus posibilidades expresivas y conceptuales están desarrollándose al más alto nivel, tal como está demostrando el "fenómeno del fotolibro" y lo que hoy se viene denominando la "postfotografía".



Juan Curto en la feria ARCOmadrid 2021 con el proyecto de Roger Ballen, Elina Brotherus, y Ellen Kooi.

Es curioso que las tres participaciones de la galería que dirijo, Cámara Oscura, en la feria ARCO, hayan sido en momentos complicados. La primera un año después del comienzo de la crisis en la edición de 2009 y con solo dos años

de existencia de la galería, lo cual fue un auténtico logro para una galería especializada en fotografía contemporánea en España. La experiencia fue excepcional ya que éramos unas principiantes en el sector y nuestra galería no era otra cosa que una promesa, y sin embargo la feria fue un éxito a nivel artístico y económico, aunque nos apalancamos en nuestros clientes existentes y conocimos a otros que han sido muy importantes en la trayectoria de la galería desde entonces. La segunda ha sido en los albores del impacto el Coronavirus en España, de manera que ha sido un auténtico milagro el que se celebrara la feria, pues unas dos semanas después lo más seguro es que no se hubiera realizado. Nuestro *solo project* del aclamado fotógrafo estadounidense afincado en Sudáfrica Roger Ballen tuvo una gran acogida en todos los sentidos, ya que hemos sentido el calor de la gente dándonos la enhorabuena por volver once años después a la feria, aunque nos ha parecido que fuera ayer. El escuchar "qué bien que estéis aquí de nuevo" de la boca de mucha gente ha sido tremendamente gratificante y lo único que demuestra es el trabajo duro, y cómo compensa el hacer bien las cosas. La tercera y última, en este año, se ha resentido por el impacto en la confianza del coleccionista debido a la COVID y a unas fechas manifiestamente inadecuadas. Aun así, el éxito desde un punto de vista artístico de nuestro proyecto con Roger Ballen, Elina Brotherus y Ellen Kooi fue incuestionable.

A todos nos interesa en el sector del arte un ARCO fuerte, tanto a las galerías y a los artistas que participan como a los que no, y debemos trabajar más intensamente en conseguir que esas galerías y esos artistas españoles que no se exponen en la feria, y que tienen una gran calidad, puedan estar en ella, al mismo tiempo que tengamos todos muy claro que también es muy importante nuestra presencia y nuestra visibilidad fuera de España. No todo es ARCO, pero ARCO es mucho.

Mi experiencia de más de veinte años en la industria me lleva a la conclusión de que un fotógrafo con talento no necesariamente va a triunfar. Necesita construir un posicionamiento, una imagen de marca personal, un *networking*, y por tanto desarrollar una estrategia de marketing "excelente" e innovadora, y una resiliencia y una capacidad de trabajo excepcionales. Un gran producto, unos precios de mercado, una eficiente distribución y una agresiva promoción son imprescindibles para cualquier fotógrafo, en todas las especializaciones de la fotografía, y más aún si es español.

El fotógrafo artístico no puede seguir siendo el "hermano pobre" de los demás artistas. Hay todavía, sin duda, un complejo de inferioridad evidente que hay que superar de una vez por todas. Los fotógrafos han de crear desde la conceptualización y la procesualización, desde la interdisciplinariedad, desde la "ecología de la imagen", y desde el trabajo en equipo con galeristas, comisarios, festivales, editores y, por qué no, con coleccionistas. Un fotógrafo hace, o mejor "construye" fotografías, a diferencia del empoderado *amateur* de Instagram que toma fotos sin intencionalidad artística alguna. La "democratización" de la fotografía no debe derivar en la banalización del medio. No cualquiera puede ser fotógrafo. No cualquiera puede hacer cualquier foto. ¡Hay que estudiar la historia del arte, del cine y de la fotografía! Como digo a mis alumnos, detrás de una gran fotografía hay siempre una gran pintura, y por tanto un artista con unos referentes a los que consigue superar en su obra. Y nunca olvidemos que lo más importante son las fotos, no "de qué van las fotos". Cada vez más nos encontramos los profesores de fotografía con grandes ideas traducidas en pobres imágenes. El haber cargado demasiado las tintas en el *aboutness* ha generado este efecto indeseado. Seamos conscientes de ello y creemos un equilibrio estable entre ideas e imágenes, la base fundamental de los grandes proyectos. Como moda o tendencia –nunca se sabe en cuál de ellas se acaba convirtiendo hasta que no pasa el tiempo– es destacable la prevalencia actual de la fotografía intervenida y/o instalativa. Mi sensación es que ya no basta con presentar una foto o una serie de fotos sin más, sino que se re-trabaja alterándola con otros medios como la pintura o cualquier otra herramienta mecánica o química (he llegado a ver fotos "disparadas" –literalmente– en el Festival de Arlés) para darle un valor añadido que parece imprescindible para legitimar su valor artístico. La articulación instalativa también opera de forma paralela en una suerte de "fotografía expandida", por seguir la nomenclatura pictórica, tan (cuestionablemente) popular hoy día.

"Cualquiera puede ser coleccionista". Algo tan transgresor ya lo decían en los años sesenta unos coleccionistas que fueron pioneros en una forma de coleccionismo que hoy en día es prevalente en nuestra sociedad, y que consiste en comprar porque te gusta y porque quieres convivir con la obra en tu casa. Eran Herbert y Dorothy Vogel. Él era cartero y ella bibliotecaria, y aun así acumularon una excepcional colección de

más de 4.000 piezas del mejor arte conceptual y minimalista de la época. Comprar arte es una cuestión de contacto con el arte y de sensibilidad. No es cuestión de dinero, es cuestión de prioridades. Hay personas que prefieren comprar arte antes de irse de viaje, de copas o comprarse un coche caro. Si haces un pequeño esfuerzo en ir a exposiciones en museos y, sobre todo, en galerías para ver el arte del presente, empezar a apreciarlo, a desarrollar un gusto y un ojo por lo que te interesa, al final acabarás dando el paso y conseguirás por fin tener una obra de arte original en tu casa de tu artista favorito. En galerías como Cámara Oscura disponemos de piezas desde 300 hasta 70.000 euros, lo que demuestra que cualquiera puede comprar una fotografía. Y que es muy fácil empezar. Solo hay que dar el primer paso.

Como coleccionista, se convierte en un trabajo ímprobo la selección de la mejor pieza y el mejor fotógrafo para tu colección. La oferta es abrumadora, colosal, pero los presupuestos de adquisición son limitados. La demanda por parte de los coleccionistas es también demasiado escasa, aunque al alza. Hay que crear un "tejido de coleccionistas" mucho más poderoso en España. Eso se hace con didáctica, profesionalidad, y transmitiendo confianza al comprar una fotografía: precios de mercado, facilidades de pago justas, tamaños y ediciones garantizados y limitados, documentación impecable, utilización de materiales de conservación, garantía de re-producción en caso de accidentes o fallas de calidad, etc.

Ojalá que los fotógrafos españoles tuvieran más peso y reconocimiento fuera de España. Todos los agentes del ecosistema del arte tenemos que hacer un gran esfuerzo conjunto y coordinado para que ello ocurra. Ello implica invertir, invertir dinero. Sin financiación ninguna idea despega.

Las galerías de arte estamos para hacer de facilitadores y de mediadores entre el coleccionista y el artista, y es por tanto una buena idea buscar una "galería de cabecera" y un galerista que te asesore y que te ayude, en un primer momento, a tomar tus decisiones. En Cámara Oscura ofrecemos un amplio abanico de artistas emergentes, de media carrera, y consagrados con un especial énfasis en los primeros. Los artistas internacionales y las mujeres en concreto –son más del 70% de los artistas representados– tienen un papel de primer orden en la galería, cosa que es bastante excepcional en el mercado del arte. Entre los fotógrafos emergentes nos encontramos a un reciente fichaje, que es el fotógrafo boliviano River Claure, que hace una fotografía absolutamente original y genuina. Entre las de media carrera, podemos mencionar a Cecilia de Val con su trabajo de corte postfotográfico, y a Elina Brotherus, que es una de las mejores fotógrafas europeas en la actualidad. Finalmente, Roger Ballen es nuestro valor más sólido –un maestro de la fotografía en blanco y negro– y que está presente en las mejores colecciones y museos de todo el mundo.

Juan Curto en la galería Cámara Oscura durante la exposición de Hugh Mangum en 2020.

Para el futuro me contentaría con que más fotógrafos, comisarios, galeristas y editores pudiéramos vivir de hacer, exponer, publicar y vender fotos que hoy. Y que más coleccionistas disfrutemos de ellas. Sería un gran éxito para todos.

Notas

1.MCANDREW, C. (2021). The Art Market 2021, Art Basel & UBS Report. https://www.artbasel.com/about/initiatives/theartmarket2021pdf

ARTPRICE (2020). Annual Report on the Global Photography Market. https://es.artprice.com/artprice-reports/the-art-market-in-2020

PERIFÉRICA

Revista para el análisis de la cultura y el territorio

Consideraciones sobre el orientalismo en la fotografía andaluza del siglo XIX

Pablo Martínez Muñiz
Doctor en Bellas Artes (Fotografía), fotógrafo y profesor universitario.
Universidad Francisco de Vitoria.
España.
hanviajasolo@yahoo.com

Artículo recibido: 03/06/2021. Revisado: 16/09/2021. Aceptado: 08/10/2021

Resumen: El presente artículo reflexiona en torno a la fotografía del siglo XIX en Andalucía y su relación con el orientalismo. A partir de las imágenes de los fotógrafos —la gran mayoría viajeros europeos, unos pocos fotógrafos europeos establecidos en España y solo algún fotógrafo andaluz— se establece un diálogo con el fenómeno del orientalismo considerando la región andaluza como un oriente cercano a Europa y más accesible al viajero. En consecuencia, se dieron muchas de las características propias de la fotografía orientalista desarrollada en Oriente Próximo, pues se manifestaba una visión antropológica seducida por el exotismo que combinaba el interés histórico y documental con el estereotipo. El resultado era una imagen que privilegiaba los monumentos y ruinas del pasado musulmán junto a un retrato folclórico del gitano, el músico y la bailaora.

Palabras clave: Andalucía; España; fotografía; orientalismo; siglo XIX.

Considerations on Orientalism in the Andalusian photography of the 19th century.

Abstract: This article reflects on 19th century photography in Andalusia and its relationship with Orientalism. From the images of the photographers —the vast majority European travelers, a few European photographers established in Spain and only some Andalusian photographer—, a dialogue is established with the phenomenon of Orientalism, considering the Andalusian region as an East near Europe and more accessible to the travelers. Consequently, there were many of the characteristics of orientalist photography developed in the Middle East, as it manifested an anthropological vision seduced by exoticism that combined historical and documentary interest with the stereotype. The result was an image that privileged the monuments and ruins of the Muslim past along with a folkloric portrait of the gypsy, the musician and the bailaora.

Keywords: Andalusia; Spain; photography; orientalism; 19th century.

Hablar del nacimiento y desarrollo de la fotografía en Andalucía en un periodo que abarca sus primeras manifestaciones hacia 1840 hasta aproximadamente 1920 supone tratar el tema del orientalismo y enfatizar las conexiones con la fotografía que en esa misma época se estaba desarrollando en Oriente Próximo, cuna del orientalismo. Y es que si bien a la hora de investigar la historia de la fotografía andaluza del siglo XIX se han privilegiado unas metodologías historiográficas o basadas en la técnica fotográfica, queda pendiente un análisis en profundidad que dé protagonismo a conceptos propios al orientalismo fotográfico, como son la mirada al otro o la representación de sus principales monumentos islámicos como si de una exótica cartografía se tratase.

La difusión de la fotografía en Andalucía coincidió con un momento histórico hacia la mitad del siglo XIX en el que España se había convertido en un lugar de destino de viajeros europeos ávidos de contrastes y experiencias que "veían a España como fascinante realización paisajística y legendaria"[1], anclada en un tiempo que ofrecía vestigios de un pasado medieval y árabe. España y lo español, mediatizado a través de unos tópicos que tenían más que ver con Andalucía pero que se extrapolaron a todo el territorio, se pusieron de moda al abrigo de la corriente cultural del Romanticismo que había impregnado toda Europa desde principios del siglo XIX.

El análisis de la producción fotográfica realizada en Andalucía desvela las claves para entender el proceso de orientalización que se observa en la segunda mitad del siglo XIX y que hunde sus orígenes a principios del siglo. Se trata de un proceso de doble sentido pues el calificativo de orientalista se le puede atribuir tanto a la sociedad como a una gran parte de las fotografías realizadas en Andalucía, al tomar estas como temas y motivos muchos de los aspectos iconográficos propios de Oriente, desde la palmera hasta el monumento islámico —o su ruina—, así como la representación de tipos populares que recuerdan a los tipos orientales de alguno de los grandes estudios fotográficos otomanos.

Definición de orientalismo

El orientalismo es ante todo un conocimiento de Oriente desarrollado por los europeos —principalmente franceses e ingleses— y cuyo fin es el dominio europeo desde

un punto de vista político, militar, social y cultural. Siendo dos culturas vecinas, el interés de Occidente por Oriente tiene su origen simbólico en el año 1312 cuando el Concilio de Vienne, en Francia, estableció una serie de cátedras para el estudio del árabe, hebreo, griego y siriaco en las universidades de París, Oxford, Bolonia, Aviñón y Salamanca[2].

Los estudios contemporáneos acerca del orientalismo tienen un referente en la obra del pensador, ensayista, crítico literario y activista palestino-norteamericano Edward W. Said (1935-2003). Su ensayo titulado *Orientalismo*, publicado en 1978, recogía un amplio estudio acerca de las relaciones históricas entre Oriente y Occidente y establecía una definición del orientalismo que inauguraba una corriente de pensamiento crítico que ha pasado a denominarse estudios poscoloniales. El texto de Said recibió numerosas críticas desde su publicación, pero influyó en el pensamiento acerca del discurso colonial vigente y supuso un punto de inflexión.

En la fotografía orientalista vemos dos elementos iconográficos claves: por un lado, un tipo de fotografía topográfica de vistas urbanas y paisajes que toma por motivos los principales monumentos y ruinas de las antiguas culturas del Mediterráneo oriental —Egipto, Roma y Grecia— y del mundo islámico —incluidos los monumentos de al-Ándalus—. Estas imágenes muestran un panorama exótico a ojos del espectador europeo. Por otro lado, un tipo de fotografía denominada de *tipos populares* u *orientales* que se caracteriza por su carácter etnográfico, centrada en el retrato y escenas de la vida cotidiana, a menudo estereotipadas y escenificadas. Esta visión de Oriente de la que Andalucía forma parte con imágenes de la Alhambra, el Alcázar de Sevilla o la Mezquita de Córdoba, vistas de palmerales y tipos populares —gitanos, músicos y bailaoras— seducía al fotógrafo occidental y manifestaba un oscilamiento entre el temor y el deseo respecto al otro, propio del orientalismo. A través de la fotografía, se desarrolló una narrativa de estereotipos donde el otro, especialmente el árabe, era visto con desconfianza, incapaz de razonar lógicamente y en el caso de la mujer, como un objeto de deseo y fantasía sexual (fig. 1).

Fig. 1: TANCRÈDE DUMAS. La vie du Harem / Dumas Ph., 1889. Library of Congress, Washington D. C.

El imaginario orientalista andaluz del siglo XIX a través de la fotografía

Con la invención de la fotografía en 1839 y su desarrollo en las siguientes décadas, el paradigma romántico de representación de Andalucía encontró un nuevo medio tecnológico de expresar unas ideas estereotipadas. Ideas que ya se encontraban en los relatos de viajes de autores como Alexandre de Laborde (1773-1842) o el barón Isidore-Justin Taylor (1789- 1879), quienes recorrieron Andalucía a principios del siglo XIX. El imaginario fotográfico orientalista estuvo al principio limitado "a pesar de que los editores y operadores fotográficos habían realizado incursiones tempranas en el terreno del registro imaginario de España"[3]. Pero con el paso de los años y la popularización de la fotografía gracias

Fig. 2: FÉLIX BONFILS. Caire, Palmiers, ca.1870. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.
JOSEPH VIGIER. Palmiers à San Jerónimo, Séville, 1850-1851. Colección del Duque de Segorbe - Museo Universidad de Navarra.

a la estereoscopía, la *carte de visite* y el abaratamiento de las tarifas, se posibilitó la instauración de una iconografía propia relacionada con lo oriental y salpicada de numerosos estereotipos. La imagen fotográfica de Andalucía remitía al imaginario de Oriente Próximo, en una identificación cultural propia del universo saidiano que identificaba ambos lugares "como una de sus imágenes más profundas y repetidas de lo otro"[4].

Un análisis iconográfico comparativo entre la producción de los fotógrafos viajeros del siglo XIX en Andalucía y los de Oriente Próximo permite apreciar una similitud en temas, motivos e intereses. Un primer tema sería la representación del paisaje, en el que aparece un motivo iconográfico que simbólicamente relaciona ambos territorios: la palmera (fig. 2). Son muchos los fotógrafos europeos que en su viaje a Oriente Próximo fotografiaron palmeras, consideradas como un motivo exótico: Émile e Hippolyte Béchard, Ernest Benecke, Félix Bonfils, Félix Teynard, Francis Bedford, Francis Frith, Girault de Prangey, Henry Cammas, John B. Greene, Louis de Clercq, Louis Vignes, Maxime du Camp o Tancrède Dumas. No es de extrañar, pues, que muchos de los fotógrafos extranjeros que visitaron Andalucía hicieran de la palmera un motivo fundamental en la representación del género del paisaje natural. Ejemplos se pueden encontrar en Alphonse Delaunay, Charles Clifford, Jean Laurent, Joseph Vigier, Louis de Clercq, Luis Masson y Robert Peters Napper.

Un tema fundamental en el imaginario romántico fue la representación de la ruina, alabada como expresión máxima de lo sublime y lo bello, como cuando el escultor Auguste Rodin afirmaba que "nada es tan bello como las ruinas de una cosa bella"[5]. En la fotografía realizada en Oriente Próximo la expresión máxima de la ruina estaba representada por la arquitectura del antiguo Egipto —pirámides, tumbas, mastabas y templos— parcialmente enterrada bajo la arena del desierto. También se prestaba atención a las fortificaciones de los caballeros cruzados en Palestina y Siria. En Andalucía, la ruina estuvo representada por las fortalezas y castillos medievales, muchos de ellos de origen islámico, que se alzaban en pueblos y ciudades. De todos ellos, la Alhambra fue el más representado. Las fotografías *Jérusalem, Enceinte du Temple, Piscine Probatique* (1854), de Auguste Salzmann, y *Torre quebrada y ciprés. Granada* (1854), de Alphonse Delaunay, (fig. 3) ofrecen similares interpretaciones de la ruina, presentada como protagonista de la escena y expresión de una belleza romántica.

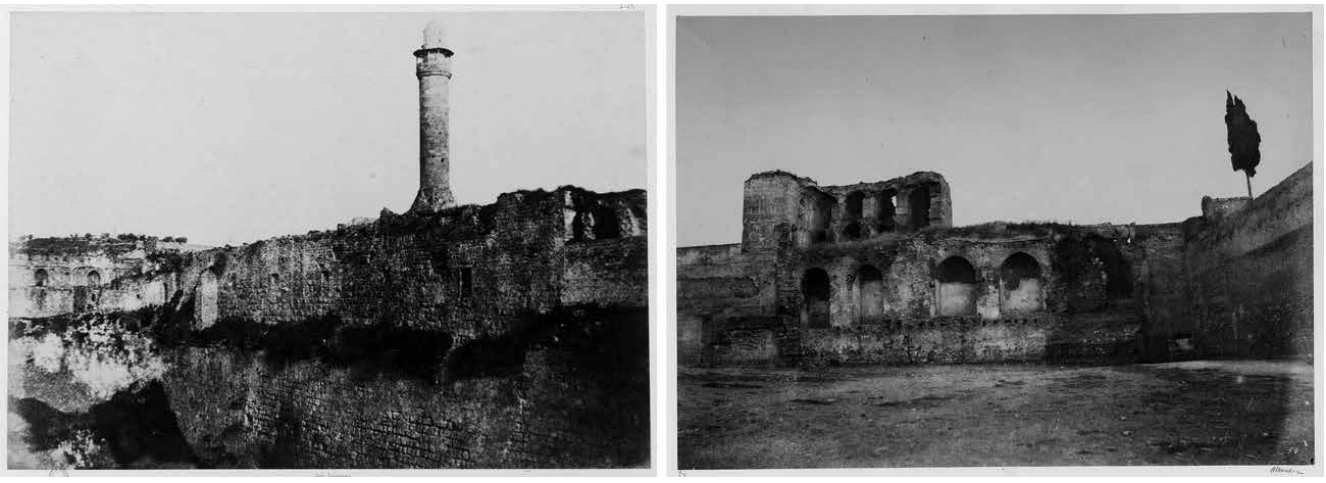


Fig. 3: AUGUST SALZMANN. Jérusalem, Enceinte du Temple, Piscine Probatique,1854. The Metropolitan Museum of Art, New York.
ALPHONSE DELAUNAY. [Torre quebrada y ciprés]. Granada, 1854. Museo Universidad de Navarra, Pamplona.

La arquitectura islámica es otro de los referentes fundamentales en el imaginario fotográfico orientalista: mezquitas, madrazas, palacios, fortificaciones, baños turcos, etc. En las fotografías de Émile e Hippolyte Béchard *Intérieur de la mosquée d'Amrou* (1887) y Rafael Garzón *Córdoba, interior de la Mezquita* (1880) se pueden apreciar una similitud en las perspectivas y representación del espacio interior de las salas de las respectivas mezquitas (fig. 4).

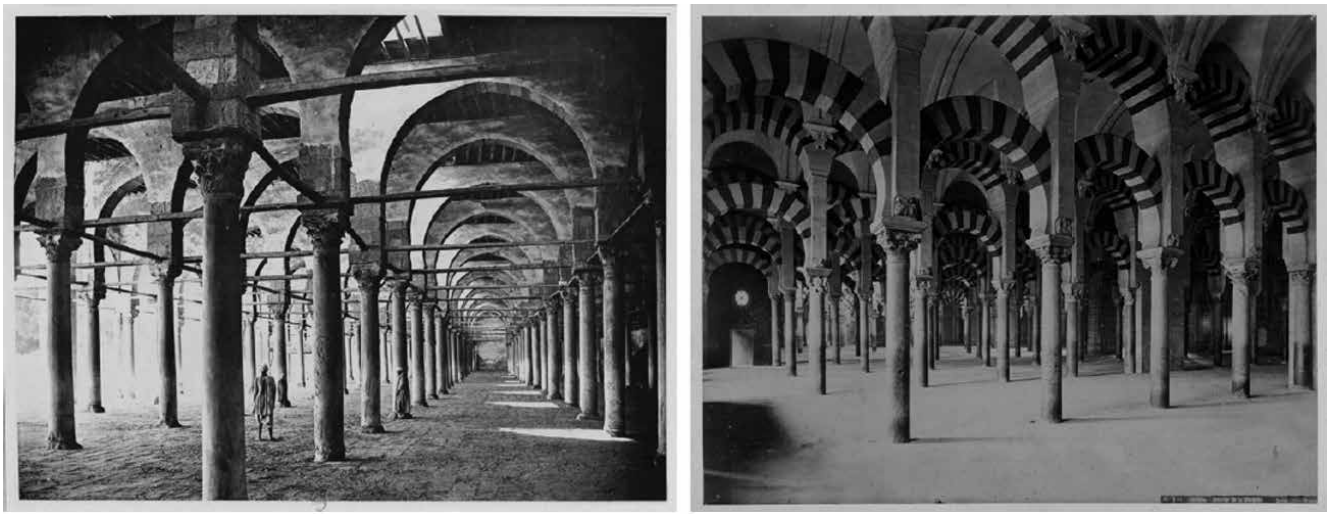


Fig. 4: ÉMILE E HIPPOLYTE BÉCHARD. Intérieur de la mosquée d'Amrou, 1887. Bibliothèque nationale de France, Paris.
RAFAEL GARZÓN. Córdoba, interior de la Mezquita, 1880. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

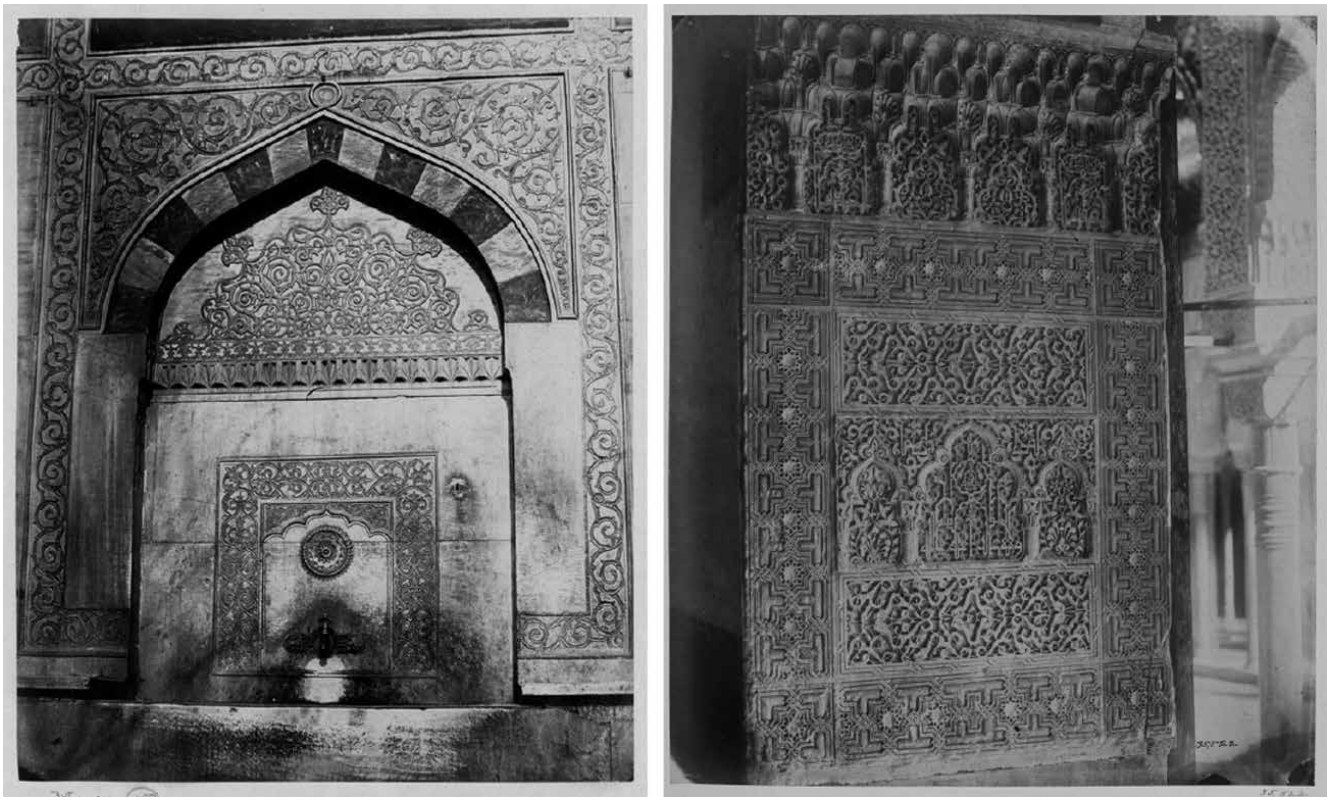


Fig. 5: ABDULLAH FRÈRES. Fontaine arabesque, 1870-1880. Bibliothèque nationale de France, Paris.
LUIS MASSON. Decoration of the door jamb of the entrance to the Sala de las Dos Hermanas (?), 1863. Victoria & Albert Museum, London.

La representación de detalles decorativos y escultóricos islámicos fue otro de los elementos definitorios de esta estética orientalizante. La comparación entre la fotografía *Fontaine arabesque* (1870-1880), de Abdullah frères, y *Decoration of the door jamb of the entrance to the Sala de las Dos Hermanas (?)* (1863), de Luis Masson, ejemplifica hasta qué punto los códigos fotográficos de representación eran similares (fig. 5).

En el género de las escenas costumbristas, denominadas también tipos populares u orientales, se aprecia similitudes entre la representación iconográfica en Oriente Próximo y Andalucía. Si en Oriente Próximo estas representaciones recurrían a estereotipos como el árabe recostado en el diván, la dama turca velada, los músicos o los derviches girovagos, en Andalucía las representaciones más frecuentes eran las de majos y majas, gitanos, músicos y bailaoras. Sus esquemas de representación variaban en lo referido a la artificialidad o verosimilitud de la toma fotográfica, desde unas representaciones muy estereotipadas realizadas en el estudio y utilizando un amplio conjunto de elementos decorativos —fondos pintados, mobiliario, vestuario, objetos decorativos, etc.— hasta representaciones más o menor naturalistas —con fondos neutros— o en exteriores, sin excesivo artificio decorativo y con un aire más realista.

En las dos fotografías tituladas, *Mont Liban, druse fellah* (1889), de Tancrède Dumas, y *Andalusian m "Majo" dress* (1860-1863), de Robert Peters Napper, (fig. 6) existen dos elementos que las identifican y definen como ex-

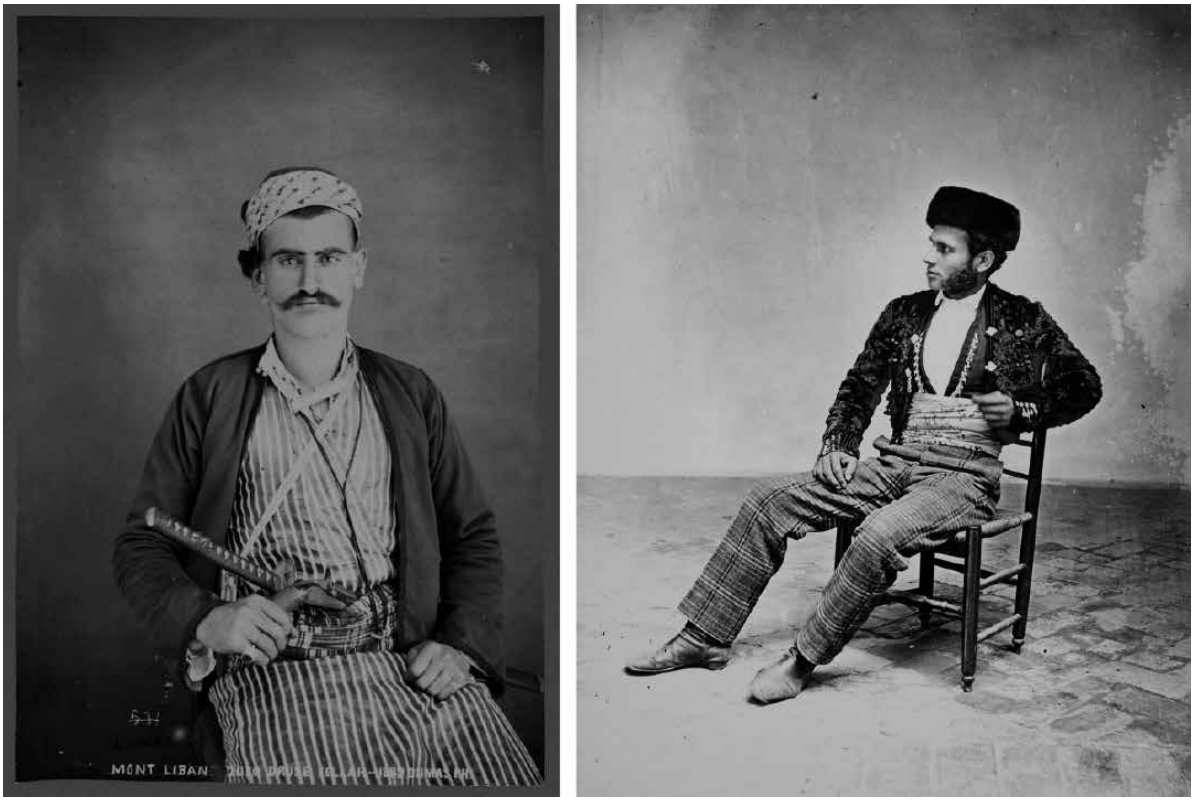


Fig. 6: TANCRÈDE DUMAS. Mont Liban, druse fellah, 1889. Library of Congress, Washington.
ROBERT PETERS NAPPER. Andalusian m "Majo" dress, 1860-1863. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

presiones de una misma iconografía. Por un lado, ambas están tomadas en espacios neutros, en el estudio fotográfico o en cualquier estancia con unas óptimas condiciones lumínicas, y carecen de una escenografía simbólica. Esta decisión aísla al personaje de cualquier contexto y concentra la mirada del espectador en él. Por otro lado, el atuendo utilizado representa una voluntad de mostrar una identidad estereotipada del individuo basada en relatos nacionales, remarcado en los títulos de ambas imágenes. El campesino druso del monte Líbano y el majo andaluz responden a un ideal de representación nacional preconcebido.

La fotografía orientalista del siglo XIX en Andalucía

Muy pocos daguerrotipos se conservan en relación al orientalismo fotográfico andaluz. En Sevilla, el primer daguerrotipo fue realizado por Vicente Mamerto Casajús Espinosa (1802-1864), un funcionario de la Casa de la Moneda de Sevilla, quien previamente había destacado por haber introducido en 1838 la litografía en la capital hispalense. En enero de 1840, Casajús "inició sus primeras experiencias con el invento de Daguerre"[6] y se interesó por las vistas y monumentos principales de Sevilla. Su trabajo supuso la elaboración de un álbum titulado *Vistas de Sevilla,* hoy en día desaparecido[7], y se anticipó unos meses a los primeros daguerrotipos del Alcázar realizados por Edmond F.

Jomard. Pese a ser un pionero en Sevilla, nunca abrió estudio fotográfico ni se dedicó al negocio del daguerrotipo.

A comienzos de 1840 fue enviado a España el geógrafo, arquitecto y bibliotecario Edmond F. Jomard, quien ya había participado en calidad de ingeniero en la campaña napoleónica de Egipto entre 1798 y 1801[8]. Su misión consistía en fotografiar algunos de los rincones más pintorescos de España para su inclusión en las *Excursions daguerriennes*[9]. De entre las muchas imágenes que realizó, fueron seleccionadas tres: una del Alcázar de Sevilla —*Patio de las Doncellas*— y dos de la Alhambra —*Patio de los Leones* y *Vista general*— (fig. 7). Jomard fue también el autor de los textos descriptivos que acompañaban las litografías, en los que refiere la época dorada de al-Ándalus, alabando sus monumentos y su refinada sociedad:

> A la vista de la llanura resplandeciente de riquezas sobre la que reposa, estos civilizadores del mundo se quedaron maravillados, se olvidaron de su patria y de sus sueños de gloria y, como si hubieran encontrado el paraíso prometido por Mahoma, lo aceptaron para convertirlo en su morada eterna. Así que construyeron su ciudad alrededor de su hermoso collar de plata que completaron con piedras preciosas, y coronaron su cabeza con una fortaleza poderosa. Tras esas gruesas paredes más duras que la barbarie, bajo la inspiración de la belleza que les rodeaba, con su imaginación, olvidándose por un momento del mundo, crearon el Palacio de la Alhambra[10].

Entre los meses de mayo y septiembre de 1840, el escritor francés Théophile Gauthier viajó a España junto al crítico, periodista, editor y coleccionista de arte francés Eugène Piot. Llevaban entre sus pertenencias una cámara de daguerrotipos y tenían por misión la de realizar una serie de artículos sobre diferentes lugares de la geografía española para ser publicados en la *Revue de Deux Mondes* —una prestigiosa publicación de viajes de la época—, con la posibilidad de ilustrarlos mediante la toma de daguerrotipos y su posterior transferencia a litografía. La relación de Gautier con la fotografía fue prácticamente testimonial, pues únicamente se tiene constancia de su práctica durante su viaje a España, sin embargo, estaba familiarizado con el nuevo medio y participó en debates en torno a la imagen fotográfica en la época.

Durante su viaje por España, Gautier y Piot realizaron varios daguerrotipos, seis de los cuales se conservan en el *J. Paul Getty Museum* de Los Ángeles: vistas de los Jardines del Alcázar y del Ayuntamiento en Sevilla, una vista general de Sevilla con la Torre del Oro en primer plano, el Patio de los Leones de la Alhambra, una vista de Cádiz y otra de El Escorial[11]. En la imagen de la Alhambra (fig. 8) se observa un plano general del Patio de los Leones con un personaje –quizás Gautier o Piot— que posa ante la cámara, "en un acercamiento propio de los viajeros, que aunaba la curiosidad y búsqueda del exotismo, junto al interés por las antigüedades"[12]. Sin embargo, todo indica que el daguerrotipo fue realizado en una fecha posterior a 1844, "ya que esta fue la fecha en la que se eliminó la vegetación del jardín del Patio

Fig. 7: NOËL-MARIE-PAYMAL LEREBOURS. Excursions daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe, 1840-1843. Alcazar de Seville; Alhambra; Grenade.

de los Leones que aparece en uno de ellos"[13]. Por lo tanto, la autoría de Gautier y Piot estaría en entredicho. En cualquier caso, la serie de daguerrotipos aporta un gran valor en el campo de estudios de la fotografía orientalista andaluza al ser uno de los primeros ejemplos de vistas de monumentos relacionados con el pasado musulmán.

Fig. 8: Atribuido a THÉOPHILE GAUTIER y EUGÈNE PIOT. [Court of the Lions, The Alhambra], 1840. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

El periodo comprendido entre 1849 y 1860 se caracterizó por la llegada de fotógrafos europeos a Andalucía, a la búsqueda de un *grand tour oriental* andaluz. Todos ellos utilizaron como técnica fotográfica el calotipo. Su concepción del viaje estaba ligado al universo decimonónico de adquisición de experiencias y conocimientos, y la fotografía fue un elemento clave para ello. Sus motivaciones a la hora de emprender el viaje estaban relacionadas con el afán de erudición, la investigación científica, la curiosidad por el otro y el deseo de experiencias exóticas. Como resultado, el relato fotográfico de estos viajeros está poblado por paisajes que evocan un sur identificado con un al-Ándalus que rescata del pasado algunos de sus monumentos más legendarios y recorre unas ciudades que conservan todavía su aspecto oriental, "siendo tales repertorios los que educaron el gusto visual y fijaron públicamente la imagen de unos espacios del pasado que habían concluido ya su particular actualización merced al adornismo y al orientalismo"[14]. Las fotografías resultantes transmitían de una forma verosímil una información que abría un mundo de experiencias exóticas y orientalistas al espectador europeo. Algunos de los trabajos fotográficos no tuvieron apenas difusión y quedaron restringidos a un ámbito reducido. Otros sin embargo sí tuvieron la posibilidad de una mayor difusión y con ello, la posibilidad de dar a conocer una Andalucía identificada con un exotismo cargado de "hechizo, misterio y promesa"[15].

Se podría clasificar a estos fotógrafos en tres grupos. El primero de ellos estaría formado por aristócratas, personajes con una cómoda posición social y económica que movidos por un afán de curiosidad, de conocimiento y de aventuras se embarcaron en viajes de varios meses e incluso años. Se podría mencionar a Joseph Vigier (1821-1894), Edward King Tenison (1805-1878) y Alphonse Delaunay (1827-1906). El segundo grupo estaría formado por profesionales de diversas disciplinas que decidieron iniciar un viaje a Andalucía y llevar un registro fotográfico de su periplo: Claudius Galen Wheelhouse (1820-1909), Paul Marès (1825-1909), Émile Pécarrère (1816-1904) y Félix Alexander Oppenheim (1819-1898). El tercer grupo estaría formado por orientalistas y coleccionistas de artes, personajes dedicados al estudio de la historia, la arqueología, las costumbres orientales y con una destacable labor de coleccionismo de antigüedades. Sería el caso de Jacop August Lorent (1813-1884), Gustave de Beaucorps (1824-1906) y Louis de Clercq (1837-1901). Como excepción cabría citar a Charles Clifford (1819-1863), quien sí ejerció como fotógrafo profesional hasta su muerte en 1863. Hubo otros fotógrafos calotipistas que recorrieron Andalucía, pero su trabajo fotográfico ha desaparecido o se supone desperdigado entre obras de autoría no atribuida y apenas se conservan unos pocos datos de sus viajes por Andalucía.

El retrato fotográfico fue poco trabajado y únicamente Beaucorps, Delaunay y Tenison incluyeron entre su repertorio el género de los tipos populares (fig. 9). Se trataba de escenas costumbristas de personajes que posaban delante de la cámara, similares a los tipos orientales. Aun así, son muy pocos los calotipos de tipos populares que se conservan en comparación con las escenas monumentales o paisajes. El relato visual del calotipo en Andalucía es, pues, la representación de unos monumentos que empezaban a ser conocidos en Europa —la Alhambra principalmente, pero también la Mezquita de Córdoba y el Alcázar de Sevilla— y que conformaron un ideario exótico genuinamente andaluz.

Fig. 9: ALPHONSE DELAUNAY. [Bailaora], 1851; [Hombre con zurrón], 1851; [Hombre apoyado en una columna], 1851. Museo Universidad de Navarra, Pamplona.

A partir de finales de la década de 1850, y coincidiendo con la aparición de la nueva técnica del colodión húmedo, comenzó a darse a conocer una generación de nuevos fotógrafos en España —formada por nacionales y extranjeros instalados en España— que establecieron los primeros estudios fotográficos. Así pues, "la profesionalización del oficio de la fotografía creó una figura nueva, muy diferente a la de aquellos primeros fotógrafos artistas, científicos, historiadores o arqueólogos, procedentes de la nobleza o la alta burguesía, que practicaban la fotografía como una extensión de sus intereses culturales"[16]. Respecto a los estudios fotográficos que más trabajaron en Andalucía, sin duda hay que destacar las figuras de Jean Laurent (1816-1886) y Charles Clifford. Junto a ellos, habría que destacar al fotógrafo de origen francés instalado en Sevilla Luis Masson (1825-después de 1881) y a Rafael Garzón (1863-1923), quien a través de sus retratos moriscos —fotografías escenificadas realizadas a los turistas que visitaban Andalucía a principios del siglo XX— consiguió unas de las imágenes más orientalistas de toda la época (fig. 10).

En la misma época, algunos de los principales estudios de fotografía y editores franceses y británicos comenzaron a consolidar un catálogo considerable de vistas monumentales y tipos populares españoles, ofreciendo al mercado europeo una visión costumbrista y exótica de España en general y de Andalucía en particular. Parte de estos catálogos fueron comercializados en el formato estereoscópico, más económico y de gran aceptación entre las clases medias europeas. Entre los franceses cabría destacar los editores Gaudin frères y Ferrier-Soulier, y los fotógrafos Joseph Carpentier (1829-1871), Ernest Lamy (1828-1891), Jean Andrien (1816-¿?) y Charles Mauzzaisse (1823-1885). Entre los británicos, Frank Mason Good (1839-1928), Robert P. Napper (1819-1867) y Francis Frith (1822-1898).

La Alhambra y su representación fotográfica

De toda la producción fotográfica realizada en Andalucía durante el siglo XIX, aquella centrada en la representación monumental de la Alhambra es la que recoge de una manera más concisa la esencia del imaginario

Fig. 10: RAFAEL GARZÓN. Córdoba, retrato morisco, 1920. Colección Fototeca de Córdoba. Sevilla, retrato morisco, ca. 1910. Colección Garzón Valdearenas, Córdoba.

orientalista, al evocar tanto en la forma como en el contenido la historia de un monumento símbolo del pasado islámico y objeto de múltiples leyendas, historias fantásticas y misterios. Sirva de ejemplo el ya mencionado hecho de que en la publicación de las *Excursions daguerriennes* de Lerebours aparecieran dos imágenes de la Alhambra realizadas a partir de los daguerrotipos de Edmond Jomard. Hoy en día se consideran las primeras imágenes fotográficas de la Alhambra. Las primeras fotografías realizadas por los viajeros calotipistas que visitaron Granada entre 1851 y 1860 responden al deseo de sublimar un lugar bien conocido y protagonista en la literatura de la época que causaba enorme éxito. Basta recordar obras como *Aventures du dernier Abencerage* (1826), de Chateaubriand, o *Cuentos de la Alhambra* (1829), de Washington Irving.

Las fotografías realizadas en la Alhambra durante la segunda mitad del siglo XIX testimonian un proceso de renovación y transformación parcial del complejo nazarí tras siglos de abandono que lo había abocado a un estado de ruina. Siglos en los que la Alhambra fue refugio de bandoleros y gitanos, y en los que los diversos usos que tuvo fueron transformando el edificio y adecuándolo a las necesidades de cada época. Estas imágenes muestran los sucesivos trabajos de restauración —y en algunos casos de reconstrucción— que se llevaron a cabo durante la segunda mitad del siglo XIX, en un proceso "que certificó el nacimiento del estilo neonazarí o alhambresco"[17]. Un claro ejemplo

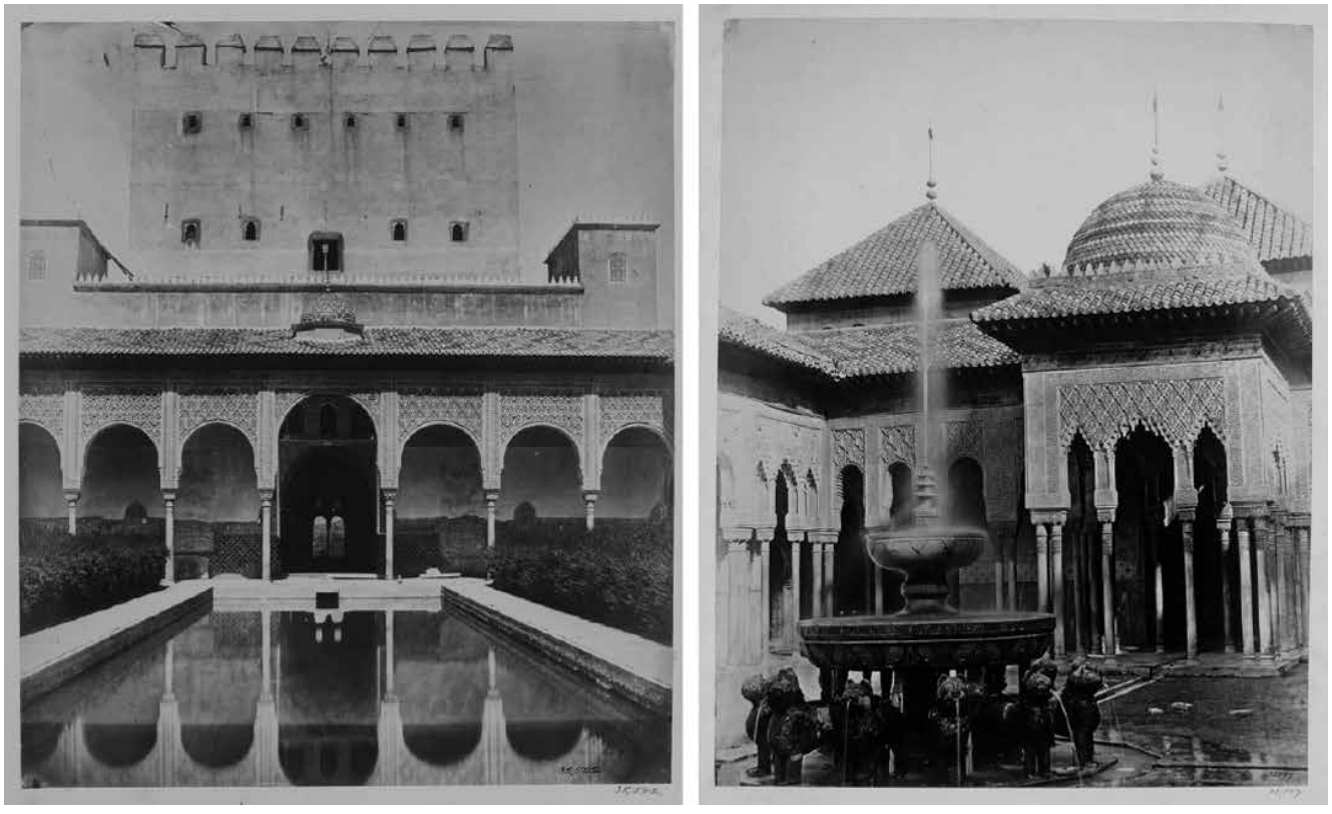


Fig. 11: LUIS MASSON. North façade of the Court of the Myrtles, anterior a 1863. Victoria & Albert Museum, London. CHARLES CLIFFORD. The Alhambra. Fountain and the pavilion of the Court of the Lions, 1862. Victoria & Albert Museum, London.

sería los dos cupulines multicolores de escamas cerámicas imbricadas de inspiración otomana construidos en 1862 sobre las cubiertas de los patios de los Leones y de los Arrayanes y que posteriormente serían retirados por el restaurador Torres Balbás en la década de 1930 (fig. 11).

Conclusión

La fotografía orientalita, centrada en el vasto territorio de Oriente Próximo, es uno de los capítulos más extensos y apasionantes de la historia de la fotografía del siglo XIX dado su valor histórico, documental, antropológico y técnico. Ampliando el universo del orientalismo a algunas de las regiones vecinas de Oriente Próximo y de acuerdo con el espíritu romántico europeo de la segunda mitad del siglo XIX, "Andalucía encarnaba solo una pequeña fracción de ese mundo mítico, asociado en el imaginario europeo al esplendor del califato y sus epígonos taifas y nazaríes, pero era al mismo tiempo un Oriente más cercano y accesible […]. Como en pocos lugares de Europa, el viajero podía transportarse en la dirección del pasado sin ser presa de ese vértigo que implicaba abandonar el espacio cultural de referencia." (18). Consecuencia de todo ello, las imágenes fotográficas de Andalucía desprenden las características propias de ese orientalismo: una

visión antropológica seducida por el exotismo que combina el interés histórico y documental con el estereotipo.

Notas

1. DÍAZ LARIOS, L. F. (2002), p.88.
2. SAID, E. (1997), p.81.
3. PIÑAR SAMOS, J. (2011), p.10.
4. SAID, E. (1997), p.20.
5. Cita extraída del libro: STONE, K. y VAUGHAN, G. (eds.) (2015). *The Piranesi Effect*. Sydney: NewSouth Publishing, p. 264.
6. YÁÑEZ POLO, M. A. (2004), p.73. Las investigaciones realizadas por Miguel Ángel Yáñez Polo llevaron a datar en un principio la llegada del daguerrotipo a Sevilla en 1842. Sin embargo, futuros hallazgos llevados a cabo por el mismo autor dieron por resultado la modificación de la fecha y la aceptación de enero de 1840 como fecha correcta. Es por este motivo por el que en textos de importantes historiadores de la fotografía como Marie-Loup Sougez, Lee Fontanela o Francisco Alonso Martínez, aparece como fecha la de 1842.
7. De acuerdo con Miguel Ángel Yáñez Polo, lo único que queda de la obra fotográfica de Casajús es un daguerrotipo de un grupo escultórico fechado en 1841, dos daguerrotipos de la vista de la Torre Árabe de la Catedral, fechadas en 1842, varios originales de *carte-de-visite*, algunas albúminas copias de daguerrotipos suyos y una estereoscopía positiva en papel.
8. LAISSUS, Y. (2004).
9. LEREBOURS. N. -M. -P. (1840). *Excursions daguerriennes représentant les vues et les monuments les plus remarquables du globe.* Paris: chez Rittner et Goupil; Lerebours; hr. Bossange. Fue un álbum de litografías formado por 114 láminas hechas a partir de daguerrotipos tomados en diferentes partes del mundo, publicado en 1840 en París por el óptico francés Nöel-Marie-Paymal Lerebours.
10. JOMARD, E. F. (1840), p.44.
11. Los seis daguerrotipos se pueden consultar en línea en la web del *J. Paul Getty Museum.*

http://www.getty.edu/art/collection/artists/14522/eugene-piot-french-1812-1890/

12. GONZÁLEZ REYERO, S. (2006), p.181.
13. PIÑAR SAMOS, J. y SÁNCHEZ GÓMEZ, C. (2017), p.17.
14. Ibíd., p.13.
15. SAID, E. (1997), p.447.
16. FERNÁNDER RIVERO, J. A. y GARCÍA BALLESTEROS, M. T. (2017), p.16.
17. BARRIOS ROZÚA, J. M. (2010), p.320.
18. PIÑAR SAMOS, J. y SÁNCHEZ GÓMEZ, C. (2015), p.32.

Bibliografía

BARRIOS ROZÚA, J. M. (2010): "José Contreras, un pionero de la arquitectura neoárabe: sus trabajos en la Alhambra y la Alcaicería", en GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. (ed.), *La invención del estilo hispano-magrebi. Presente y futuros del pasado.* Barcelona: Anthropos, pp. 311-338.

DÍAZ LARIOS, L. F. (2002): "La visión romántica de los viajeros románticos". *Romanticismo 8: Actas del VIII Congreso (Saluzzo, 21-23 de marzo de 2002). Los románticos teorizan sobre sí mismos*. Bologna, Il Capitello del Sole, pp. 87-99.

FERNÁNDER RIVERO, J. A. y GARCÍA BALLESTEROS, M. T. (2017): *Descubriendo a Luis Masson. Fotógrafo en la España del XIX.* Catálogo de la exposición. Málaga: Ediciones del Genal.

GONZÁLEZ REYERO, S. (2006): "La fotografía en la historia de la arqueología española (1860- 1939). Una aproximación a la aplicación y usos de la imagen en el discurso histórico". *Archivo Español de Arqueología*, 79, pp. 177-205.

JOMARD, E. F. (1840): "L'Alhambra (Espagne)", en LEREBOURS. N. -M. -P. *Excursions daguerriennes représentant les vues et les monuments les plus remarquables du globe.* Paris: chez Rittner et Goupil; Lerebours; hr. Bossange. p.44.

LAISSUS, Y. (2004): *Jomard, le dernier* Égyptien: *1777-1862*. Paris: Fayard.

LEREBOURS. N. -M. -P. (1840): *Excursions daguerriennes représentant les vues et les monuments les plus remarquables du globe.* Paris: chez Rittner et Goupil; Lerebours; hr. Bossange.

PIÑAR SAMOS, J. (2011): "Una imagen de España", en *Una imagen de España. Fotógrafos estereoscopistas franceses (1856-1867).* Catálogo de la exposición. Madrid: Fundación Mapfre, pp. 9-22.

——— y SÁNCHEZ GÓMEZ, C. (2015): "Oriente al sur", en VV.AA. *El mundo al revés. El calotipo en España.* Catálogo de la exposición. Pamplona: Museo Universidad de Navarra, pp.28-55.

——— y SÁNCHEZ GÓMEZ, C. (2017): *Oriente al sur. El calotipo y las primeras imáge-*

nes fotográficas de la Alhambra (1851-1860). Catálogo de la exposición. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.

SAID, E. W. (1997): *Orientalismo.* Barcelona: Penguin Random House. (1a edición 1978).

STONE, K. y VAUGHAN, G. (eds.) (2015): *The Piranesi Effect*. Sydney: NewSouth Publishing, p. 264.

YÁÑEZ POLO, M. A. (2004): "La Sevilla del descubrimiento de la fotografía". *Temas de estética y arte*, XVIII. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría, p. 79.

PERIFÉRICA

Revista para el análisis de la cultura y el territorio

Sobre la necesidad de una Ley de Cultura para Andalucía

Ania González Castiñeira
Abogada. Ilustre Colegio de Abogados de Vigo.
España
aniagonzalezcastinheira@gmail.com

Artículo recibido: 03/06/2021. Revisado: 16/09/2021. Aceptado: 08/10/2021

Resumen: La participación en la vida cultural es un derecho humano universal recogido en los Pactos Internacionales ratificados por nuestro Estado, en la Carta de Derechos Fundamentales y en el Tratado de Funcionamiento de la Unión Europea; cuya promoción y tutela se garantiza en el Capítulo de nuestra Constitución reservado a los principios rectores de los derechos y deberes fundamentales con plena fuerza normativa como son los derechos culturales de creación y producción literaria, artística, científica y técnica o el derecho a la participación directa, individual o colectiva, en los asuntos públicos. Es pues un deber del Estado dar plena efectividad en el seno de su ordenamiento interno a la carta de derechos culturales ratificados internacionalmente, adoptar cuantas medidas sean necesarias para adaptar su legislación al Derecho Comunitario y contribuir con ello a hacer plenas las garantías recogidas en nuestra Constitución.

Palabras clave: participación; vida cultural; derechos humanos; libertades fundamentales; mandato constitucional; Ley de la Cultura.

About the need of a culture law for Andalucía.

Abstract: Participation in culture life is an universal human right included in the International Convenants ratified by our State, in the Charter of Fundamental Rights and in the Treaty of the Functioning of the European Union; whose promotion and protection is guaranteed in the Chapter of our Constitution reserved to the guiding principles of fundamental rights and duties with full normative force such as the cultural rights of literrary, artistic, scientific and thchnical creation and production or the right to direct participacion, individual or collective, in public affairs. It is therefore a duty of the State to give full effect within its internal legislation to the internationally ratified charter of cultural rights, to adopt whatever measures are necessary to adapt its legislation to Community Law and thereby contribute to fully fulfilling the guarantees contained in our Constitution.

Keywords: Participation; cultural life; human Rights; fundamental liberties; constitutional mandate; Culture law.

El Derecho Cultural, pese a ser un orden jurídico con entidad propia dentro de nuestro ordenamiento junto al derecho mercantil, laboral, administrativo, internacional, civil o el penal, no goza del desarrollo legislativo que impone nuestra condición de Estado parte en los Pactos, Convenios y Tratados Internacionales, así como de Estado miembro de la Unión Europea. Sin duda, urge paliar esta situación ya que la cultura tanto en sentido amplio como estricto es hoy reconocida por la comunidad internacional como uno de los elementos, junto a los clásicos identificados por el jurista G. Jellinek en su *Teoría General del Estado* –poder, territorio y pueblo–, que integran la definición misma de Estado contemporáneo.

Dada la atribución de competencias casi exclusivas que la Constitución y demás normativa nacional otorgan en materia de cultura a las Comunidades Autónomas en España, estas, en tanto entidades representantes de la singular identidad de sus territorios y poblaciones, son junto con el Estado las titulares directas de la libertad y la obligación de conservación, protección y garantía de la Cultura entendida, siguiendo la interpretación del Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales de las Naciones Unidas como:

> "… *un concepto amplio e inclusivo que comprende todas las expresiones de la existencia humana. La expresión la vida cultural hace referencia explícita al carácter de la cultura como un proceso vital, histórico, dinámico y evolutivo, que tiene un pasado, un presente y un futuro".*[1]

Podemos decir que esta es la razón por la que una norma –y por consiguiente un marco legislativo para el derecho a la cultura– ha de ser una prioridad para nuestro poder legislativo. De otro modo, resultaría difícil comprender que nuestro Parlamento Autonómico decidiese no velar, mediante el ejercicio de su amplio abanico competencial, por las manifestaciones y elementos propios de su identidad, historia, tradición, intelecto y evolución a los que dan forma todas aquellas personas, grupos y colectividades implicadas en la vida cultural, los cuales, dadas las actuales circunstancias de inefectividad y falta de procedimientos administrativos específicos en materia de cultura, sufren un grave perjuicio sin que exista deber jurídico alguno de soportar dicha situación.

Es obligación de nuestro poder legislativo remedar esos vicios de inefectividad que, ya sea por lagunas o antinomias jurídicas, afectan a los derechos culturales en tanto derechos humanos fundamentales, universales, indivisibles e interdependientes. Se hace imprescindible la estandarización y sistematización de un *corpus iuris* cultural que permita afianzar la seguridad jurídica en el ejercicio de unos concretos derechos que requieren de la adopción de medidas positivas que aseguren las condiciones previas para la efectiva participación en la vida cultural, su promoción y facilitación así como el acceso a los bienes culturales y su conservación.

Una correcta sistematización e incorporación del derecho de la cultura al derecho positivo de la Comunidad Autónoma de Andalucía permitiría salvar además la problemática de la garantía efectiva del derecho de acceso a la cultura cuya reserva constitucional como principio rector y programático nos ha privado de la capacidad de exigir su efectivo cumplimento ante los tribunales. Una garantía de la que paradójicamente sí gozan derechos culturales concretos como son la libertad de producción y creación literaria, artística, científica y técnica recogida en el artículo 20 de la Constitución.

Es importante señalar que el derecho de acceso a la cultura es un derecho transversal que vertebra todo el sistema de valor del Derecho Cultural. La futura ley de la cultura no solo ha de velar por todas las personas que intervienen en la vida cultural sino que además ha de garantizar que existan las condiciones de accesibilidad a los bienes y servicios culturales, y concretar el tipo de actividades, bienes y servicios facilitados por el Estado.[2] Esto significa que a las normas aprobadas por los poderes públicos competentes habrán de acompañarse las medidas presupuestarias y decisiones políticas necesarias para su plena efectividad, ya que de acuerdo con el principio de indivisibilidad que rige los Derechos Humanos, su desarrollo parcial equivaldría a una vulneración de los mismos. Por lo tanto tiene cierta lógica que el derecho de acceso a la cultura se haya ubicado en nuestra Constitución en el Capítulo Tercero del Título I dedicado a los principios rectores sin garantía jurisdiccional directa.

Faltan, sin embargo, en nuestra Constitución todos aquellos derechos concretos que configuran las categorías esenciales del Derecho Cultural junto con la libertad de creación y producción recogida en el artículo 20 CE y el derecho de participación directa de la ciudadanía a título individual o colectivo en los asuntos públicos del artículo 23.

Pero además de los anteriores, otros son los instrumentos jurídicos que han otorgado al derecho de acceso a la cultura o de participación en la vida cultural la categoría de justiciable. Sobre ese carácter transversal del derecho a la cultura, el profesor Pietro de Pedro afirma:

> "*El carácter transversal de la cultura (ésta no es un ámbito cerrado y separado, sino que está presente en todos los ámbitos de la vida humana) obliga a que los demás derechos fundamentales no culturales deban tomar en cuenta la dimensión cultural que, a veces se hace patente con ocasión de su ejercicio (así, cuando la libertad de expresión o el derecho de asociación entran en contacto con un valor cultural, éste ha de ser tomado en cuenta).*"[3]

No debemos olvidar, asimismo, que el desarrollo normativo ha de considerar también sus límites. En ocasiones es necesario, para la promoción del bienestar general de una sociedad democrática, imponer limitaciones legítimas y compatibles con los fines de justicia, al derecho de toda persona a participar en la vida cultural, especialmente en el caso de prácticas negativas, incluso las atribuidas a la costumbre y la tradición, que atentan contra otros derechos humanos.[4] En última instancia, la obligación de los poderes públicos de garantizar el libre ejercicio de los derechos fundamentales, determina la necesidad de legislar en materia de Derecho Cultural e incidir en la expansión y desarrollo del sector cultural en un marco de seguridad jurídica en donde queden claramente definidos a nivel legal los límites y vínculos de los poderes públicos así como efectivamente tuteladas todas las personas que intervienen en el quehacer cultural. Esta obligación conlleva además un elemento transformador de nuestro mundo, al ser el Derecho Cultural el último derecho fundamental por conquistar.[5]

No podemos obviar que hoy en día la conquista histórica de los derechos humanos se enfrenta a retos y conflictos globalizados que acechan en forma de cíclicas olas de desposesión, su garantía y plena efectividad. Es por ello que la actividad legislativa en materia de Derecho Cultural en tanto salvaguarda de nuestras singulares formas de vida, aprendizaje, investigación, tradición y evolución, constituye uno de los más básicos ejercicios de responsabilidad política para con la conservación de nuestra humanidad entendida no ya únicamente como un legado patrimonial sino como la obligación

hermenéutica de un legado cultural cuya protección pueda ser quizás la garantía de habitabilidad de un mundo global que cada vez más nos pone a prueba en tanto comunidad. Es posible que sea incluso en esa centralidad del Derecho Cultural donde resida la esperanza de una transformación democrática del Estado de Derecho en Estado de Cultura. Un concepto de hondas raíces clásicas reivindicado ya definido por Bruno Spagna Musso en 1961 como "la fórmula jurídico constitucional clásica de Estado democrático que tutela su propia democraticidad garantizando los institutos formativos de la personalidad sobe la base de la relación particular que liga a esta con su forma".

Es por esto por lo que el Derecho de la Cultura cuenta con un desarrollo normativo en el ámbito internacional como parte de las normas colectivas de mayor calado global con fuerza vinculante para nuestro Estado, en aquellos acuerdos y tratados ratificados por nuestro país. Así pues, los artículos 22 y 27.1 de La Declaración Universal de Derechos Humanos de la Asamblea General de las Naciones Unidas del 10 de diciembre de 1948, nos orientan en el sentido garantista de nuestro trabajo legislativo al decir:

> *"Toda persona, como miembro de la sociedad, tiene derecho a la seguridad social, y obtener, mediante el esfuerzo nacional y la cooperación internacional, habida cuenta de la organización y los recursos de cada Estado, la satisfacción de los derechos económicos, sociales y culturales, indispensables a su dignidad y al libre desarrollo de su personalidad (…) Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten".*

También el Pacto Internacional de los Derechos Económicos, Sociales y Culturales ratificado por la Asamblea General de Naciones Unidas el 16 de noviembre de 1966, en vigor desde el 3 de enero de 1976, establece en su artículo 15:

> *"Los Estados Partes en el presente Pacto reconocen el derecho de toda persona a: a) Participar en la vida cultural; b) Gozar de los beneficios del progreso científico y de sus aplicaciones; c) Beneficiarse de la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora. Entre las medidas que los Estados Partes en el presente Pacto deberán adoptar para asegurar el pleno ejercicio de este derecho, figurarán las necesarias para la conservación, el desarrollo y la difusión de la ciencia y de la cultura. Los Estados Partes en el presente Pacto se comprometen a respetar la indispensable libertad para la investigación científica y para la actividad creadora. Los Estados Partes en el presente Pacto reconocen los beneficios que derivan del fomento y desarrollo de la cooperación y de las relaciones internacionales en cuestiones científicas y culturales".*

Tres son los instrumentos fundamentales que desarrollan y expanden la efectividad de este Pacto Internacional: i) La Observación nº 21 del Comité ONU ratificada en Ginebra el 20 de noviembre de 2009 sobre el derecho a participar en la vida cultural, ii) la creación ese mismo año del mandato para la figura de Experto Independiente en el ámbito de los derechos culturales, y iii) El Protocolo Facultativo al Pacto Internacional de Derechos Económicos Sociales y Culturales (PIDESC), en vigor desde el 5 de mayo de 2013, en el que como decíamos se establecen mecanismos de denuncia y protección que hacen posible el sometimiento de las denuncias de violación de los derechos recogidos en el Protocolo Facultativo ante el Comité Económico, Social y Cultural de Naciones Unidas. Este Protocolo Facultativo convierte los derechos culturales recogidos en el Pacto Internacional en justiciables mediante comunicación, investigación y dictamen del Comité que los Estados obligados por el Pacto Internacional habrán de cumplir.

Con el mismo carácter vinculante hacen referencia a la necesaria garantía de los derechos culturales el Convenio Europeo para la Protección de los Derechos Humanos y de las Libertades Fundamentales aprobado en Roma el 4 de noviembre de 1950, la Carta Fundamental de Derechos Fundamentales de la Unión Europea, aprobada en Niza por el Parlamento Europeo, en Consejo de la Unión Europea y la Comisión Europea el 7 de diciembre de 2000 y el Tratado de Funcionamiento de la Unión Europea firmado en Roma en 1957.

Además de los anteriores, nos asisten otro tipo de instrumentos políticos y jurídicos que si bien no son vinculantes resultan imprescindibles para una correcta conceptualización de los derechos culturales. Así podremos acudir a la Resolución relativa a la Agenda Europea para la Cultura del Consejo de Ministros de Cultura aprobada el 16 de noviem-

bre de 2007. Con esta Resolución se establece, por primera vez en el ámbito de la cultura, el compromiso político de los Estados Miembros de diseñar una estrategia de acción cultural europea que persigue tres objetivos estratégicos mediante una cooperación con las autoridades nacionales, el diálogo con el sector cultural y la promoción de la diversidad cultural y el diálogo intercultural. También a la Carta Cultural Iberoamericana, aprobada en la XVI Cumbre Iberoamericana celebrada en Montevideo en noviembre 2006 por los estados miembros de la OEI.

Es una herramienta de cooperación e integración cultural que favorece el desarrollo de la diversidad interior de los países que la suscriben e impulsa nuevas fórmulas de coordinación. El principal elemento constitutivo de la Comunidad Iberoamericana de Naciones lo constituye su acervo cultural común: el conjunto de afinidades culturales que nos unen. Y por último la Declaración de Derechos Culturales de Friburgo, 2007. Un instrumento fundamental para conocer los consensos jurídicos internacionales sobre los principios fundamentales que rigen los derechos culturales en tanto derechos humanos, las definiciones consensuadas de cultura, comunidad cultural e identidad cultural, identidad y patrimonio culturales, el derecho al acceso y a la participación en la vida cultural, a la educación y formación, a la información y comunicación, a la cooperación cultural, los principios de gobernanza democrática, la inserción en la economía y la responsabilidad de actores públicos y organizaciones internacionales.

Pero desde luego, la necesidad y justificación de una ley de la cultura encuentra en nuestra Carta Magna, la Constitución Española, su fundamento más directo. En concreto, en el artículo 44.1, incluido en el Capítulo Tercero dedicado a los principios rectores de la política social y económica, dentro del Título I reservado a los derechos y deberes fundamentales, donde se establece que *"los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho"*.

Resulta bastante indeterminado cuál pueda ser el objeto, el contenido y la eficacia de los principios rectores y los derechos subjetivos que implica el genérico derecho de acceso a la cultura, así como cuáles sean esos deberes impuestos a los poderes públicos. Para poder lidiar con esta indeterminación, debemos acudir a una interpretación sistemática en la que podemos diferenciar una triple dimensión del derecho transversal de acceso a la cultura identificando así tres grandes derechos públicos: el derecho de prestación recogido en el artículo 46 CE, el derecho de libertad de creación recogido en el artículo 20 CE y el derecho a la participación de los artículos 9.2 y 23 CE.

Respecto al derecho de prestación, este se refiere fundamentalmente al patrimonio cultural, el derecho de acceso a la cultura ya hecha, a nuestro acervo cultural y pertenece a todas las personas, individual o colectivamente, con independencia de cual sea la titularidad patrimonial de esos bienes materiales o inmateriales. En cuanto a la libertad de creación y producción como derecho fundamental, cabe destacar la necesidad de garantizar el acceso a la creación y a la difusión de lo creado, en libertad y condiciones de igualdad, una garantía que es misión de los poderes públicos. Y por último, por lo que respecta a la dimensión relativa a la participación de todas las personas en

Es por esto por lo que el Derecho de la Cultura cuenta con un desarrollo normativo en el ámbito internacional como parte de las normas colectivas de mayor calado global con fuerza vinculante para nuestro Estado.

la vida política social y cultural, esta deber poder ejercerse de manera directa, individual o colectivamente o a través de los representantes electos.

Esta necesidad de interpretación sistemática implica además un concreto nutrido conjunto de normas nacionales, regionales y locales que forman el cuerpo del Derecho de la Cultura, entre otras muchas, las leyes de Patrimonio Histórico, Artístico y Cultural de las Administraciones Públicas y del Patrimonio Histórico Andaluz, la Ley de Propiedad Intelectual, las leyes de Marcas y Patentes, la Ley de Contratos del Sector Público, las leyes nacionales y andaluzas del cine, las leyes relativas a Museos, Archivos y Bibliotecas, el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal, la Ley de Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía, la Ley Orgánica de Protección de Datos Personales y Garantía de los Derechos Digitales, la Ley de Transparencia, normativa fiscal y régimen laboral de artistas e investigadoras, la agenda de reformas legislativas previstas por el recientemente aprobado "Estatuto del Artista", etcétera.

Ante la tarea de definir cuál sea el objeto y contenido de una futura ley de la cultura en Andalucía, se impone una muy concreta delimitación conceptual entre materias como el derecho de la cultura, el derecho a la cultura y los propios derechos culturales en sí mismos. Estos últimos son definidos en un primer momento histórico desde una perspectiva antropológica como aquellos derechos que corresponden a los pueblos originarios o indígenas entendidos como aquellos derechos de los grupos étnicos preexistentes a la formación del Estado-nación sobre sus territorios, lenguas, identidad, etc. Estos derechos se desglosan a su vez, en el ámbito jurídico, en dos vertientes: los derechos de los pueblos originarios y el derecho sobre el patrimonio cultural inmaterial. Este tipo de derechos, categorías esenciales del Derecho Cultural, forman parte del derecho de toda persona a participar en la vida cultura y conllevan la obligación del Estado o entidad pública competente de reconocer, respetar y proteger la cultura de las minorías como componente esencial de su propia identidad.

La segunda dimensión del concepto de derechos culturales, en sentido más amplio, viene determinada por la interpretación que la UNESCO hace de estos derechos como los derechos que corresponden a toda persona a acceder, participar y contribuir en la vida cultural. Siguiendo la interpretación del profesor Jesús Prieto de Pedro, a quien ya hemos citado con anterioridad, debemos centrarnos aquí, en cuanto a la voluntad de integración legislativa se refiere, en el concepto más amplio de Derecho Cultural, derecho de la cultura o derechos culturales entendidos como el conjunto de disposiciones normativas contenidas en instrumentos jurídicos que regulan la vida cultural la cual comprende estos mismos conceptos en sentido estricto referidos a los derechos de los pueblos originarios y al patrimonio cultural inmaterial como categorías esenciales junto a las que construir una interpretación armonizada y transversal del principio rector de acceso universal, progresivo e indivisible a la cultura.

Tal y como ha hecho la Comunidad Autónoma de Navarra con su Ley Foral de Derechos Culturales 1/2019 de 15 de enero, único precedente en el contexto español y ejemplo de acuerdo unánime entre todas las fuerzas políticas con representación en el Parlamento Autonómico, resulta indispensable acudir a la relación de libertades, derechos y deberes que se recogen en la interpretación que la Observación General nº 21 del Comité de la ONU de 2009 hace del artículo 15 del Pacto de Derechos Económicos, Sociales y Culturales y a la Declaración de Derechos Culturales de Friburgo de 2007 en la que se plasma el consenso hermenéutico de la comunidad jurídica internacional. Los derechos culturales recogidos en los párrafos 14 a 17 de la Observación nº 21 del Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales de la ONU son: i) La libertad, diversidad cultural, igualdad de género, no discriminación, pluralismo, cohesión social, accesibilidad y desarrollo sostenible, ii) Elegir libremente la propia identidad cultural, diversidad cultural, iii) Derecho a la libertad de opinión y de expresión, iv) Derecho a acceder libre y equitativamente a la cultura, v) Derecho a la producción y creación literaria, artística, científica y técnicas, vi) Derecho a participar en la vida cultural, vii) Derecho a participar libremente en los procesos de toma de decisiones, viii) Derecho de acceso al patrimonio cultural, ix) Derecho al conocimiento de las culturas tradicionales y populares, x) Derecho a la recuperación de la memoria cultural e histórica, xi) Derecho a recibir toda la información relevante para el ejercicio efectivo derechos, xii) Derecho a producir y difundir información cultural-derechos irrenunciables personas creadoras xiii) Derecho a la protección y disfrute de los derechos irrenunciables de las producciones, xiv) Participación en la vida cultural (intervenir libremente en la vida cultural,

ejercer sus prácticas culturales, expresarse en la lengua de su elección y compartir sus conocimientos y expresiones culturales) y xv) Participación en los procesos de decisiones.

Ante el reto de redactar y convertir en derecho positivo estos derechos culturales, se hace necesario tener en cuenta cuestiones como la imperativa necesidad de no discriminación e igualdad de trato. El Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales de la ONU prohíbe cualquier tipo de discriminación en el ejercicio del derecho a participar en la vida cultural. En particular, nadie puede ser discriminado por el hecho de querer pertenecer o no a una comunidad o grupo cultural determinado e igualmente nadie puede ser excluido del acceso a los bienes y servicios culturales. Igualmente obligatoria es la adopción de medidas especiales correctoras de la posible situación de desigualdad. A tal fin, la Observación General nº 21 del Comité de la ONU establece como personas y comunidades que requieren especial protección las mujeres, los niños, las personas mayores, las personas con diversidad funcional, las minorías, los migrantes, los pueblos indígenas y las personas que viven en la pobreza. La protección y el desarrollo del derecho a la participación en la vida cultural han de prestar especial atención a la diversidad cultural. Los fenómenos de la migración, la integración, la asimilación y la globalización, dice el Comité de la ONU, han puesto en contacto más estrecho que nunca a diferentes culturas, grupos y personas en un momento en el que cada una de ellas se esfuerza por preservar su identidad. En este sentido, los Estados parte del Pacto Internacional están obligados a tomar las medidas precisas para evitar las dificultades u obstáculos que especialmente minorías y grupos más desfavorecidos puedan tener en el ejercicio de su derecho a participar en la vida cultural con sus propias manifestaciones culturales.

Hemos de tener presente asimismo que la vida cultural entraña una dimensión económica que pese a tener otros objetivos de mercado

supone siempre la transmisión de unos valores, sentido e identidad por lo que no ha de considerarse que tengan únicamente un valor comercial lo que obliga a las administraciones competentes a adoptar medidas para evitar que los signos, los símbolos y las expresiones propios de una cultura particular sean sacados de contexto con fines de mercado o de explotación por medios de comunicación de masas. Son obligaciones inherentes al Derecho Cultural promover, respetar, proteger y dar a conocer los derechos culturales. Crear un marco jurídico sistematizado y en consonancia con las normas de rango superior así como la creación de entidades institucionales para la efectiva protección, investigación y resarcimiento por la vulneración de estos derechos. El respeto al libre ejercicio de la libertad de creación y producción debe ir en todo caso acompañado de las medidas necesarias para que existan las condiciones previas para quienes se dediquen a la creación o a la investigación puedan desarrollar su trabajo en condiciones dignas y sus creaciones puedan ser difundidas y conservadas. De lo contrario, el Estado como garante del derecho de la cultura, violaría por omisión el derecho de participación, acceso y contribución efectiva a la vida cultural.

Es imprescindible tener en cuenta que los derechos culturales tienen una vertiente individual y otra colectiva que excede el ámbito del derecho subjetivo, debiendo además de reconocerse, dotarse de las normas y disposiciones necesarias para su plena efectividad. Igualmente convendría, ya que hemos visto la estrecha relación entre el derecho a la cultura y el derecho a la educación, la información y la comunicación, el vincular la futura norma con la investigación científica y tecnológica.

En este sentido, debiera formar parte de los objetivos y filosofía de la norma el instar a la armonización normativa en materia de cultura, educación, información, comunicación, tecnología, propiedad intelectual, espectáculos públicos, etc. Para ello es necesaria además de obligatoria, la implicación de la sociedad civil en el desarrollo del proyecto legislativo. Una implicación que aconsejamos no se limite a la mera apertura literal de una vía de aportaciones sino que se base en la construcción de un consenso basado en la aplicación de metodologías de mediación y formación de voluntad colectiva que debieran acompañar a la aplicación de las técnicas legislativas basadas en la epistemología jurídica.

Pero no solo la sociedad civil debe participar del proyecto legislativo. También deberán implicarse concretos recursos públicos, de manera que la garantía de estos derechos no sea meramente programática y de esta forma se limite objetivamente la discrecionalidad administrativa en cuanto a las decisiones sobre programaciones, organización de eventos y festivales culturales.

Una buena norma de derecho de la cultura debiera sentar las bases de un marco jurídico estable capaz de ayudarnos a reorientar la gestión cultural hacia una actividad de fomento, protección y desarrollo de la neutralidad y objetividad de nuestras administraciones públicas centrándose en el desarrollo del marco marco constitucional fijado por los artículos 9.2, 20, 23, 44 y 46 CE. También es importante señalar que la materialidad que aportaría esta nueva norma podría acabar, al menos en el ámbito de la Comunidad Autónoma de Andalucía, con problemas tan urgentes como la imposibilidad de objetivación necesaria para definir los procedimientos administrativos de forma clara y segura; en todo caso ayudaría sin duda la labor de la administración en la prestación de un servicio público directo como es el acceso a la cultura. Una cuestión no poco relevante ya que la falta de una normativa clara y eficiente propicia la entrada de intereses privados en el sector público que inevitablemente conllevan la instrumentalización de la actividad cultural. Para que esto fuera posible, la futura norma debiera atender también a la creación de órganos competentes para el desarrollo de las funciones atribuidas con una clara definición de los criterios de discrecionalidad. Es por eso que antes de afrontar la redacción de un borrador o anteproyecto de ley se recomienda la definición de las necesarias políticas culturales y de los sectores y personas a los que se quiere beneficiar teniendo en cuenta que la participación en la vida cultural es un derecho que pertenece a toda persona independientemente de su situación administrativa, su elección ética o estética y de la titularidad del bien o servicio al que pretenda tener acceso.

En definitiva, el Derecho Cultural, ya sea por la histórica desatención que ha sufrido, la indeterminación jurídica de sus categorías esenciales o por la inherente y continua transformación que caracteriza a la vida cultural, está sometido a un debate continuo no siempre pacífico. Al menos, un núcleo duro de derecho vinculante en el ámbito internacional sí ha alcanzado el suficiente consenso y efectividad como para hacer que el derecho humano fundamental a la

participación en la vida cultural sea justiciable. Es por eso si cabe que la taera de sistematización y transposición de la normativa internacional, comunitaria y constitucional a nuestro ámbito doméstico ya sea local, autonómico o nacional, nos enfrenta a un ejercicio de creación legislativa inexcusable que configura la actividad cultural por excelencia: la escritura de nuestro contrato social.

Notas

(1) ONU. (2009), ff. 11-13
(2) FLORES DÊLEON, E. (2018) pp 24-25.
(3) PRIETO DE PREDRO, J. (2008) pp. 19-23.
(4) ONU. (2009) f. 19
(5) FLORES DÈLEON E. (2018) p. 33

Bibliografía consultada

BARREIRO CARRIL, B. (Dir.): *Cultura y humanización del Derecho*.

FLORES DÈLEON, E. (2018): *Introducción al Derecho Cultural*. Barcelona. Atelier.

JELLINEK, G. (2012): Teoría general del Estado. S.L. México: Fondo de Cultura Económica de España.

Ministerio de Cultura y Deporte (2017). Encuentro Cultura y Ciudadanía. Disponible en: https://culturayciudadania.culturaydeporte.gob.es/encuentro-cultura-ciudadania/2017-redirige/archivo-audiovisual.html [Consultado 19_09_2021]

ONU (2009): Observación General nº 21 Derecho de toda persona a participar en la vida cultural (art. 15, párrafo 1 a), del Pacto Internacional de Derechos Económicos Sociales y Culturales. Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales 43º periodo de sesiones.

PRIETO DE PEDRO, J. (2008): "Los Derechos Culturales: el hijo pródigo de los derechos humanos", Revista Crític@ 928 (LVIII), pp. 19-23

RIVERA FERNÁNDEZ, R. (2017): *El Estado de Cultura y los demás derechos culturales*.

Gobernanza cultural en México ¿un mito?

Hugo Alejandro Borjas García
Adria Iraida Haro Pérez
Colegio de San Luis. Profesor Investigador del Programa de Estudios Políticos e Internacionales
Licenciada en Relaciones Internacionales.
México.
adria.haroperez@gmail.com

Artículo recibido: 03/06/2021. Revisado: 16/09/2021. Aceptado: 08/10/2021

Resumen: Este texto indaga en los mecanismos de participación de la sociedad mexicana en la elaboración de política cultural según lo establecido por la Ley General de Cultura y Derechos Culturales de 2017; en concreto los logros de la Reunión Nacional de Cultura (RNC), espacio dedicado a la elaboración, coordinación y evaluación de políticas culturales. Se utiliza el enfoque de gobernanza cultural para la revisión de la ley y los resultados de la primera y segunda RNC.

Palabras clave: gobernanza; gobernanza cultural; políticas públicas; política cultural; participación ciudadana; élites; Ley General de Cultura y Derechos Culturales; Reunión Nacional de Cultura.

Cultural Governence in Mexico: a myth?.

Abstract: This article investigates the mechanisms of participation for the Mexican society in the formulation of the cultural policy according to the General Law of Culture and Cultural Rights of 2017; in detail the breakthroughs of the National Meeting of Culture, space focused on the elaboration, coordination, and evaluation of the cultural policies. The cultural governance approach is employed to review the Law and the results of the first and second National Meeting of Culture.

Keywords: governance; cultural governance; policies, cultural policy; citizen participation; elites; General Law of Culture and Cultural Rights; National Meeting of Culture.

1. Introducción

En la actualidad, es común e incluso imperativo que los organismos internacionales, las organizaciones de la sociedad civil (OSC) y los ciudadanos sean copartícipes en la conducción de los países a través de su participación en procesos democratizadores. En concreto, interviniendo en la toma de decisiones. La normalización de esta forma de cooperación ha ido a la par de cambios de paradigma dentro de la Administración Pública (AP) que, a principio de la década de los setenta, debatió sobre las condiciones y alcances de las acciones gubernamentales, sobre todo la capacidad del gobierno para operar, principalmente, en países en desarrollo o de corte paternalista y, por lo tanto, si era oportuna la participación de la ciudadanía en actividades que anteriormente eran exclusivas de los mandatarios. Tal perspectiva fue la contraparte del discurso tradicional que asumía al gobierno como el único ente capaz de dirigir a las sociedades compuestas de individuos sin las "aptitudes" necesarias para organizarse a sí mismos.

Ante estos debates, la AP respondió con la gobernanza, o gobernación, para atender las nuevas demandas sociales, contrarrestar las deficiencias internas de los gobiernos, principalmente en materia económica, y con ello reivindicar sus principios. En el presente texto se utiliza como sinónimo gobernanza o gobernación para referirnos a los cambios dentro de la estructura gubernamental con el objetivo de identificar las estrategias adecuadas para regir y gestionar una sociedad diversa. Durante esta metamorfosis, se empezó a abogar por los individuos y OSC como importantes agentes de cambio, además de fomentar su participación en espacios anteriormente negados al escrutinio público, como en los procesos de toma de decisiones de los gobernantes y de elaboración de políticas públicas. Nos referimos a las políticas públicas como aquello que el gobierno decide o no realizar, con la intención de que dichas acciones permitirían afianzar, o inclusive dotar de legitimidad, no solo a dichos procesos sino también a las autoridades y su periodo de mandato.

Rápidamente la gobernanza se convirtió en tendencia internacional. Para algunos, inclusive, en la panacea de los retos y las demandas de sociedades complejas y diversas, por lo que fue un término popular en el área de las políticas públicas. Independientemente de las atribuciones adjudicadas, en algunos casos desbordadas, era innegable la necesi-

dad de nuevos métodos de gestión que abogaran por una organización horizontal a través de la participación de diversos actores en los procesos gubernamentales y la identificación de problemas o deficiencias desde la perspectiva ciudadana.

En el caso de México, en la década de los ochenta, después de la crisis del sistema político que edificaron Lázaro Cárdenas, Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán, se buscó la reestructuración del ente estatal con el fin de responder a las demandas de la sociedad civil en temas democráticos. Se puede rastrear el origen del proceso de gobernación en el país a este momento. En los inicios de la AP podemos identificar dos corrientes: la primera, principalmente influenciada por la academia norteamericana y francesa, que analizó el proceso de elaboración y aplicación de políticas públicas; y la segunda, que estudió la toma de decisiones de los gobernantes, principalmente desde una perspectiva económica.

En ambas corrientes se ignoró o exploró poco el área de las políticas culturales. Lo anterior puede responder, a nivel internacional, a que la cultura no ha sido un tema prioritario en la agenda pública, por lo tanto, la administración de la cultura en términos de gobernanza no ha sido considerada por la comunidad académica como un campo de investigación. En primer lugar, porque el consenso para definir la gobernanza cultural ha sido problemático y, en segundo lugar, porque las discusiones sobre cultura son ambiguas o secundarias. Por otro lado, a nivel nacional, recientemente con la creación de la Secretaría de Cultura (SECULT) en 2016, y en el marco legislativo encargado de establecer las directrices de la política pública en esta materia, la Ley General de Cultura y Derechos Culturales (LGCDC), de 2017.

El actual presidente de México, Andrés Manuel López Obrador, atribuye una gran importancia a la cultura dentro de la 4ª Transformación, como se dejó en claro en el texto *El poder de la cultura*, así como en el Plan Nacional de Desarrollo. Por lo tanto, es útil analizar cómo se construyen las políticas públicas en materia de cultura y cómo participa la sociedad en este proceso, de tal forma que se propone indagar en la participación ciudadana bajo la LGDCD y cómo esta se desarrolla según lo establecido en el marco legal, en concreto el ejercicio de la Reunión Nacional de Cultura. Dado que se considera un espacio clave para el diálogo y debate de estas políticas, lo anterior nos permitirá establecer si el enfoque de gobernanza se mantiene en la aplicación de dicha política pública. Además, nos atañe identificar cómo se está llevando a cabo este proceso bajo la emergencia sanitaria derivada de la pandemia por coronavirus (COVID-19).

El artículo se estructura de la siguiente manera: en primer lugar, una introducción al debate sobre la gobernanza con el fin de correlacionar este proceso con el paso de la política cultural en México; posteriormente, profundizamos en la LGDCD y en la RNC, así como en los resultados de la primera y segunda Reunión Nacional de Cultura; por último, se presenta una reflexión en torno a los límites y alcances de la RNC, así como el contexto de la gobernanza cultural en México bajo las limitaciones de movilidad producidas por el COVID-19.

2. Gobernanza

El presente apartado describirá brevemente el surgimiento de la gobernanza y sus características.

Los gobiernos paternalistas dominaron durante gran parte del siglo XX. Se los designó así por asumir una cantidad importante de responsabilidades en cuanto al bienestar social, la economía y la salud, entre otros sectores. Sin embargo, en la década de los setenta, cuando diversas crisis azotaron la economía de algunos países, principalmente en desarrollo, se identificó como problemático el número de responsabilidades adquiridas por el gobierno y que, supuestamente, no le correspondían. En este sentido, en la AP predominó el debate entre dos enfoques: el primero, con tendencias a reivindicar la esencia de la disciplina, es decir, acercar en los espacios de decisión a los servidores públicos y a los ciudadanos, así como a permear las acciones gubernamentales con el discurso de los derechos humanos y del Estado de Derecho; mientras que el segundo, de corte gerencial, está arraigado a las corrientes neoliberales, las cuales denuncian la inoperancia del gobierno como producto de la abundancia de obligaciones y el tamaño considerable de empleados.

Por lo tanto, no es extraño que en la AP se intente dar salida a las interrogantes sobre la capacidad de dirección del gobierno con dos enfoques que, a pesar de priorizar aspectos diferentes, coinciden al considerar que la sociedad tiene un papel angular en la elaboración de las políticas públicas, aunque a distintos grados. En este aspecto, se ha abogado por una ciudadanía participativa que no solamente se involucre en la emisión del voto, sino que gracias a su intervención en espacios de reflexión y retroalimentación, se logre democratizar la toma de

decisiones y, por lo tanto, que los miembros de la sociedad que serán impactados por las políticas públicas se involucren de manera directa.

Como anteriormente se mencionó, dentro de este debate surgieron nuevos cuestionamientos respecto a la capacidad directiva del aparato estatal, considerando que la respuesta limitada a los retos y demandas sociales, o ingobernabilidad, eran resultado de la estructura del gobierno, en concreto, de la cantidad de compromisos adjudicados. Por consiguiente, la gobernabilidad, concepto establecido por Croizer, Huntington y Watauki en 1975, centra su atención en el papel del gobierno y particularmente en sí posee la facultad unilateral para actuar. Por lo tanto, una manera de contrarrestar la ingobernabilidad es por medio de políticas públicas, cuya función principal es el establecer "piso parejo" para la sociedad, esto es, brindar las mismas oportunidades a sus ciudadanos y, sobre todo, a los miembros de grupos en situación de vulnerabilidad. En consecuencia, que cada individuo pueda adquirir las habilidades necesarias para desarrollar sus capacidades.

Surge en este sentido el concepto de gobernanza cultural, el cual cuestiona cómo la política cultural incursiona en el mundo contemporáneo. Dicha interrogante surge a partir del cambio de paradigma entre un papel predominante del gobierno ante la sociedad civil y el mercado y lo que pareciera una crisis en la soberanía nacional ante las nuevas reconfiguraciones del concierto internacional y las demandas sociales; proceso que ha devenido en un ente debilitado con un control inestable ante los fenómenos sociales. De modo que surge la pregunta, ¿cómo funciona la planeación y ejecución de las políticas culturales? Las respuestas se han dividido en dos enfoques predominantes: el primero encauza su análisis a la formulación e implementación de las políticas tomando en consideración la interacción entre los actores partícipes, esto es, el gobierno, sociedad civil, empresas, etc. Mientras que el segundo centra su atención en las organizaciones dedicadas a temas culturales con la finalidad de entender su funcionamiento y mejorar la operatividad.

En el presente artículo nos posicionamos bajo el primer enfoque, puesto que se asume que, ante los cambios sociales, es necesaria la adaptación de las políticas culturales a la realidad, donde se debe considerar que los términos tradicionales de soberanía y poder han mutado y que, a su vez, también han cambiado los contenidos y público objetivo de las políticas culturales. En consecuencia, es fundamental considerar la relevancia, la influencia e, inclusive, la necesidad de estrechar lazos de colaboración con la sociedad civil y actores privados para descentralizar la toma de decisiones y agilizar el acceso a la información para un mejor funcionamiento dentro de las propias dependencias gubernamentales.

En este punto, es importante diferenciar entre gobernanza y gobernabilidad. La gobernanza se focaliza, de acuerdo con Aguilar, en los cambios estructurales del gobierno y su finalidad es identificar las estrategias adecuadas para regir y gestionar una sociedad compleja y diversa, proceso en el cual se pretende generar un canal de comunicación e intercambio con la sociedad civil. La segunda, la gobernabilidad, al centrarse en el gobierno como un actor clave, cuestiona la legitimidad y eficacia que reside en él.

Tales concepciones están ligadas puesto que, para alcanzar dichas condiciones, la participación de la sociedad civil es primordial para la consolidación de la democracia, ya que implica trasparentar procesos como la toma de decisiones y la rendición de cuentas de las entidades gubernamentales. Además, al incluir actores ajenos a la estructura burocrática permitiría contrarrestar las posibles malas prácticas. Sin embargo, se reconoce que la participación por sí sola no es un catalizador para mejorar el funcionamiento de la estructura gubernamental o para mantener la estabilidad del sistema político; no obstante, es un paso esencial para lograrlo y, en consecuencia, indispensable para que los gobernantes presten atención a las demandas sociales y, particularmente, a la retroalimentación ciudadana para adaptar las políticas públicas.

En un panorama contemporáneo de cambio constante y mayor diversidad en la población, surgen nuevas demandas. Por lo tanto, para responderlas, es fundamental que los gobiernos encuentren los mecanismos para adaptarse de forma rápida y eficiente a los constantes cambios en los que las sociedades se circunscriben. Lo más importante de este proceso no es solo que el gobierno considere la necesidad de transformaciones en su estructura, sino que, una vez realizadas, tome en cuenta la retroalimentación que la sociedad tiene sobre las decisiones y políticas tomadas, es decir, de los outputs. De lo contrario, y de acuerdo con Easton, las autoridades estarían destinadas a actuar a ciegas.

2.1. Política cultural en México

Anteriormente se mencionó que la temática cultural es un área poco explorada, e inclusive desplazada, en la AP en México. En primer lugar, porque la cultura es considerada usualmente como un elemento prescindible para el desarrollo de la sociedad y en algunos casos se asume como un bien de consumo, disponible solo para algunos grupos de la sociedad, traduciéndose en un privilegio y no un derecho. Si bien desde la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948 se inscribe la cultura como un derecho humano, no es hasta tiempos más recientes donde encontramos un discurso consensuado y ligado a los posicionamientos de la Organización de las Naciones Unidas (ONU), la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), así como de la Agenda de Desarrollo Sostenible 2030.

Con el fin de comprender dicho transcurso, se presentará de manera general el marco histórico en México de las políticas públicas en materia de cultura, para finalmente abordar la Ley General de Cultura y Derechos Culturales. Y en cómo participa la sociedad mexicana de acuerdo con lo estipulado en la Reunión Nacional de Cultura.

Bajo la línea paternalista de la administración mexicana del siglo XX, la cultura, al igual que muchas otras áreas, estuvo controlada por el gobierno, en concreto por la Secretaría de Educación Pública (SEP). Bajo esta dirección se crearon diversos organismos dedicados a la cultura, como el Departamento de Bellas Artes (1920), Instituto Nacional de Antropología e Historia (1936) y el Instituto Nacional de Bellas Artes (1946), los cuales se caracterizaron por estar centralizados y ser dirigidos principalmente a la población de la capital y las zonas urbanas del país. En concreto, el Estado ha sido el gran articulador de la cultura nacional, implementando los ejes de acción según sus propios parámetros, convirtiéndose en el único actor y productor de los insumos culturales. Dicha tendencia fue conocida como retórica vasconcelista y predominó hasta 1968.

Es importante mencionar que existen múltiples debates en torno al concepto de cultura. Específicamente por utilizar cultura y no culturas, dado que implica una categorización y el uso de criterios para definir qué es cultura y qué no, así como la segmentación entre "alta cultura" y "cultura popular". Por lo tanto, se propone entender cultura, en singular, para hablar únicamente de los servicios proporcionados por el gobierno en el sector cultural.

A nivel internacional, la política cultural empezó a tener relevancia desde la década de 1960 con la Mesa Redonda sobre Políticas Culturales encabezada por la UNESCO. No obstante, el tema se consolidó hasta la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales de 1982, celebrada en México y, posteriormente, en la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo de 1998. Ambos eventos organizados por la ONU.

Esta transición se refleja en México a partir de 1988, cuando se creó un órgano descentralizado de cultura: el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), el cual, aunque pretendió facilitar la aplicación de las leyes y políticas públicas, mantuvo ciertas restricciones en la toma de decisiones al igual que sus antecesoras. Los objetivos de CONACULTA, además de promover la cultura, incluían coordinar el discurso oficial en materia de cultura, erradicar –o al menos minimizar– la estructura vertical de asignación de recursos y apoyos a los artistas al crear el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) en 1989, así como impulsar la creación de nuevos espacios de interacción y cooperación entre actores privados y sociales.

En este sentido, uno de los avances más relevantes en materia de cultura ocurrió en 2009 cuando el Artículo 4° de la Carta Magna estableció, a grandes rasgos, como derechos fundamentales el acceso a la cultura y el ejercicio de los derechos culturales, además de garantizar que el Estado atenderá y respetará la diversidad cultural de la población. Finalmente, en 2015 se propuso la creación de la Secretaría de Cultura para sustituir a CONACULTA y con el objetivo de erradicar la dependencia que se tenía con la SEP para así dotar de mayores capacidades al organismo encargado de cultura; bajo esta nueva estructura, y en el entendimiento de crear una democracia participativa, se emitió en julio de 2017 la LGDCDC, en donde se establecieron mecanismos para que la sociedad civil se conforme como un actor con mayor capacidad de acción, principalmente en la forma de gobernar, incluyendo la elaboración, aplicación y evaluación de las políticas públicas.

2.1.1. Ley General de Cultura y Derechos Culturales

La Ley General de Cultura y Derechos Culturales enmarca la institucionalización mexicana de la cultura, un debate internacional que surgió en la década de los sesenta y que finalmen-

te culminó en 2017 cuando las autoridades reconocieron la cultura como un elemento de la agenda estatal y como un derecho. En este apartado se presentarán los principales aportes de la ley y cómo establece la participación ciudadana en el sector cultural.

Grosso modo, la LGDCG regula el derecho a la cultura, por lo tanto, salvaguarda e impulsa el ejercicio de los derechos culturales, la cual continúa con la tradición centralista, ya que alrededor de dicha ley se construyen las bases de enfoque y aplicación de las políticas culturales de las entidades federativas. Además, determina que SECULT será la institución encargada de conducir la política nacional de cultura, sectorizando la guía pública en dicha materia. En este sentido, entendemos que es una política institucional o constitucional, dado que establece los procesos y normas bajo los cuales deben de funcionar las actividades públicas en materia cultural.

En relación con la intervención ciudadana, la LGDCD establece esta posibilidad. No quedan, sin embargo, descritos a detalle los procesos de intervención. Si bien entre los propósitos de la ley se menciona la creación de mecanismos de acceso y participación en las manifestaciones culturales tanto de personas, comunidades, así como los sectores privados, no estipula en qué consisten, pero se aclara que la intervención ciudadana queda restringida a lo que las dependencias dicten.

Por ejemplo, se menciona la participación ciudadana en la planeación y evaluación de las políticas públicas, pero no se especifica cómo se llevará a cabo. En otro apartado se atribuye a la SECULT la promoción de la cultura cívica, que a su vez consolidará la participación de la sociedad civil. No obstante, puntualiza que esta estará regulada bajo dicha institución.

En contraste, el único apartado en el que se profundiza en la participación de la sociedad civil a modo de coordinación y evaluación de las políticas culturales es en el Artículo 35°, donde se menciona a grandes rasgos que hay apertura para que representantes de agrupaciones y/o OSC en temas culturales asistan con invitación expresa a la RNC.

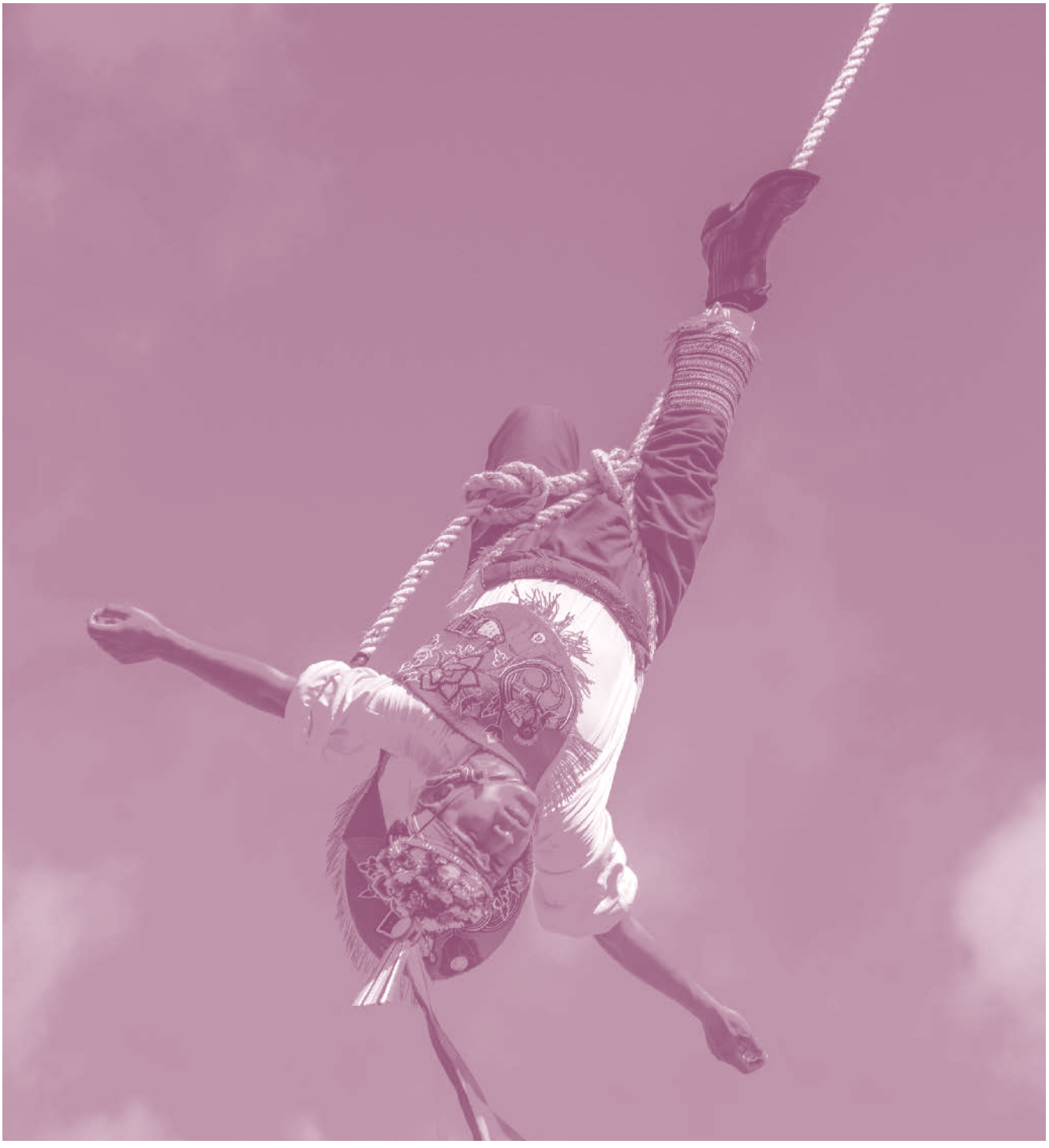
La relevancia de considerar la asistencia, e inclusive participación, en la RNC es justamente la naturaleza de la asamblea, dado que consiste en "un mecanismo de coordinación, análisis y evaluación de las políticas públicas nacionales en materia de acceso a la cultura y disfrute de los bienes y servicios culturales". En resumen, tiene como objetivo identificar las pautas de las políticas públicas, las cuales serán establecidas por los titulares de las dependencias de cultura, esto es, el Secretario de Cultura a nivel federal y de los titulares de las 32 entidades federativas en turno.

A pesar de ello, la participación en la RNC está limitada a los representantes de agrupaciones y OSC destinadas a las expresiones y manifestaciones de cultura en la modalidad de investigación, difusión o creación.Además, los titulares de las dependencias mantienen el control, dado que son estos los que deciden si la asistencia y participación de estas son oportunas, no especificando bajo qué criterios se seleccionarán. Y por si fuera poco, no se describe a mayor profundidad en qué consiste la participación, esto es, ¿podrán emitir algún comentario o retroalimentación respecto a las políticas culturales en vigor?, ¿tendrán acceso a los borradores de las políticas en proceso, para posteriormente emitir sus comentarios?, ¿se abrirá un espacio donde puedan exponer sus preocupaciones principales? De manera concisa, estas preguntas quedan sin respuesta. En dado caso que cualquiera de estas modalidades se lleve a cabo, lo más importante es ¿cuál será el posicionamiento de las autoridades ante tales participaciones?, si bien un ejercicio de debate es indispensable, no será fructífero si las autoridades no están obligadas a incluir o al menos considerar las anotaciones emitidas.

En resumen, la LGDCD menciona la participación e intervención de otros actores, además de los mandatarios, no solamente en tema de acceso a la cultura, sino también en la planeación y evaluación de las políticas públicas. Sin embargo, lo alude de manera muy escueta y no esclarece la modalidad de los mecanismos o procesos de participación, por lo tanto, en el siguiente apartado conoceremos en qué consiste la RNC con la finalidad de identificar cómo participan los ciudadanos y las OSC.

3. Reunión Nacional de Cultura

La RNC está estipulada para realizarse una vez al año. La junta es presidida, como anteriormente se mencionó, por titulares de las dependencias públicas de cultura, y en ella se establecen las directrices de las políticas públicas nacionales en tema de cultura, lo que incluye la elaboración de propuestas de proyectos para las instituciones que tienen como meta abonar a la cohesión social, la solidaridad y la cooperación entre la sociedad.



Entre líneas atribuyen a la cultura un importante papel en la pacificación y reestructuración del pueblo mexicano, después de la violencia desatada por la guerra contra el narcotráfico en 2006 y de la crisis económica de 2008. Lo anterior también se proyecta en el programa de la primera RNC que se llevó a cabo del 12 al 13 febrero del 2018 en el estado de Tlaxcala. En un primer momento, la RNC había sido programada para 2017, pero fue pospuesta por los sismos de septiembre de dicho año, la cual fue precedida por María Cristina García Cepeda, Secretaria de Cultura bajo el mandato de Enrique Peña Nieto. Los ejes de trabajo fueron:

1) México y su riqueza cultural
2) Desafíos de las instituciones estatales de cultura
3) Cultura un derecho con libertad
    a. Rutas y horizontes para la creación
    b. Exploradores de las artes: universos de creación
    c. El libro, la lectura y la era digital
4) Desarrollo cultural con sentido social
    a. Cultura: espejo de multiplicidad
    b. México, cultura de culturas
    c. Cultura para la armonía
5) Recuperación del patrimonio cultural
6) Cultura y conocimiento
    a. Educar para la libertad y la creatividad
    b. Sociedad digital: cine y cultura audiovisual
7) México para el mundo
    a. Patrimonio Cultural, raíz y mirada al futuro
    b. Diálogo cultural de México con el mundo

Cabe destacar que la SECULT estableció un ambicioso programa para un reducido número de días, disminuyendo la posibilidad de un intercambio de ideas mucho más fluido y profundo. Además, en el último día de actividades se desarrolló la Agenda de Acuerdos Bilaterales, en la cual participaron los funcionarios de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la República y los titulares de Cultura. Entre los acuerdos destacan la implementación de un noticiero cultural, iniciativas sobre el Repositorio Digital del Patrimonio Cultural de México, así como la incorporación de bibliotecas a la Red Nacional, entre otros.

En esta ocasión, la representación y participación de la sociedad civil fue relegada, y únicamente se contó con la asistencia de organismos de SECULT como el Centro Nacional de las Artes (CENART), FONCA, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBA), Instituto Nacional del Derecho de Autor (INDAUTOR), entre muchos otros.

Previo a la segunda RNC, ante la incertidumbre de una fecha concreta y los posibles cambios con el nuevo gobierno, Alejandra Frausto, Secretaría de Cultura bajo el mandato de Andrés Manuel López Obrador, convocó a una reunión en junio de 2019 en donde solo asistieron los titulares de las estancias de cultura. El objetivo principal de esta reunión fue establecer estrategias que aseguraran el derecho de acceso a la cultura, si bien quedó claro que dicha asamblea no sería un reemplazo de la RNC, funcionó como un espacio para compartir las pautas principales de la política nacional. Además, se hizo hincapié en hacer partícipe a todos los estados y descentralizar la creación y consumo de cultura.

La sede de la segunda RNC fue Coahuila y se desarrolló durante el 27 y 28 de noviembre de 2019. El propósito de este capítulo fue, en palabras de Alejandra Fraustro, "trazar una política cultural nacional que fomente la paz y la concordia". En este esquema, el diálogo se incrustó en los siguientes ejes:

1. Diversidad e inclusión
2. Redistribución de la riqueza cultural
3. Apoyos y estímulos a la creación
4. Construcción de paz y comunidad

A comparación de la primera RNC, en esta edición se redujo notablemente el programa. Si bien esta medida parece ser útil para ahondar en las discusiones, dos días siguen siendo insuficientes para coordinar, analizar y evaluar las políticas nacionales. En esta ocasión se destaca la presentación del Sistema Nacional de Información Cultural; además, por primera vez participó el Complejo Cultural Los Pinos y el Fondo Nacional para el Fomento a las Artesanías (FONART).

Asimismo, se hizo hincapié en la distribución de los apoyos económicos, lo que concuerda con la incertidumbre que diversas dependencias han exhortado en cuestión de presupuesto, así como en la posibilidad de realizar otros foros, además de la RNC. De manera general, se mantiene

la directriz instaurada por la nueva Secretaria de Cultura: el tratamiento y acceso a la cultura como un derecho y no como un privilegio.

Al igual que la primera edición, no se contó con la participación de los ciudadanos, ni a manera de representantes ni OSC; sin embargo, asistieron autoridades de la Universidad Nacional Autónoma de México, el Antiguo Colegio de San Ildefonso, el Auditorio Nacional, así como los diversos organismos de la Secretaria de Cultura.

Al finalizar, se seleccionó Campeche como la sede de la tercera RNC en 2020, sin fecha tentativa. Bajo las circunstancias actuales, no se espera un encuentro presencial sino más bien virtual. Sin embargo, la información hasta ahora es escasa. Se sabe que dicha asamblea no ha sido cancelada puesto que se estipuló exponer propuestas en el área de danza dirigidas específicamente a los gobiernos locales en la RNC del presente año.

Un cambio reciente que se espera aplicar en la próxima reunión es la participación de los integrantes de la Comisión de Cultura y Cinematografía de la Cámara de Diputados, la cual, al igual que la de la sociedad civil y ONG, estará circunscrita a la invitación por parte de SECULT.

4. Reflexiones finales

El presente artículo se inició explicando el proceso que pretende modificar la estructura del gobierno con el objetivo de reconocer y aplicar las políticas idóneas para las problemáticas sociales, considerando la participación de la población, es decir, la gobernanza y cómo se ha llevado dicho proceso en materia cultural en México. Después se presentó la Ley General de Cultura y Derechos Culturales y la Reunión Nacional de Cultura; en este sentido, se describió el primer y segundo ciclo de la RNC. Por último, en este apartado se presentarán los comentarios finales sobre los límites y alcances de la Reunión respecto a la participación ciudadana.

La LGCDC fue elaborada por la administración de Enrique Peña Nieto, que sentó las bases para el accionar del nuevo gobierno en materia de cultura. De manera general, esta ley no contradice el posicionamiento actual de hacer de la cultura un derecho y promover el acceso a esta; sin embargo, el gobierno en turno pretende erradicar la idea de que hay una sola cultura, y, por el contrario, busca aceptar la diversidad cultural de la población desde el posicionamiento que todos los individuos y las sociedades son cultas. De igual forma, busca descentralizar la política cultural y facilitar el acceso a los espacios culturales principalmente para las poblaciones en situación de vulnerabilidad. En resumen, y lo que consideramos como más rescatable del enfoque actual, es reconocer la cultura como un elemento fundamental para concretar la paz y la convivencia. No obstante, lo más importante se mantiene indeterminado: el cómo se logrará este objetivo.

En el discurso nacional e internacional se aboga por la participación ciudadana en las tomas de decisiones de los gobiernos, ya que, siguiendo la postura de Čopič y Srakar, es fundamental que los ciudadanos opinen sobre las decisiones y servicios que tienen un impacto directo en su vida diaria. Además, su intervención permitirá mantener la estabilidad del sistema político y, al mismo tiempo, enfocar el debate hacia las principales problemáticas de acuerdo con la población. No obstante, la narrativa queda incompleta al no poder concretar los ejercicios de participación ciudadana porque esta se encuentra restringida y, por lo tanto, la toma de decisiones se mantiene cooptada por una élite, esto es, una minoría integrada por individuos cuyas posiciones posibilitan su incursión y participación en contextos específicos, en los cuales pueden ejercer decisiones que trascienden su entorno cercano.

En la LGDC, es visible un esfuerzo por introducir un enfoque de gobernanza y abrir un espacio en donde los tomadores de decisiones y la sociedad civil puedan colaborar para identificar las principales demandas y solucionarlas. Se establece, a grandes rasgos, el involucramiento de la sociedad civil, pero no se describen procesos claros para lograr una participación social activa, además que esta es limitada a criterios que no quedan completamente expuestos. Tampoco describe el seguimiento que SECULT debería de llevar a cabo respecto a los acuerdos y comentarios emitidos durante la RNC, ni cómo abordaría la retroalimentación de los representantes de la sociedad ni OSC. En un ejercicio de gobernanza es fundamental considerar otros mecanismos, como los foros ciudadanos, dado que existe la posibilidad de identificar los problemas, deficiencias y aciertos de las políticas públicas implementadas según el público objetivo. Si bien los foros no constituyen ningún tipo de vanguardia, sería irracional aspirar a la gobernanza con tan solo establecer la posibilidad

de que un sector de la población participe en la RNC. El simple acceso no se traduce en la reformulación de las políticas públicas.

La idea de limitar la intervención social a invitación expresa resulta paradójica, dado que la RNC es el espacio predilecto donde se reúnen los representantes e instancias encargadas de preparar y ejecutar las políticas culturales. Además, es posible la evaluación de estas e introducir nuevos ejes de acción. Si bien, este no es la única modalidad en la cual la sociedad puede participar, la RNC se establece como un espacio clave para iniciar y establecer puentes de comunicación.

Se considera que las políticas públicas no necesariamente cuentan con una fecha de caducidad. Por lo tanto, es preciso un seguimiento continuo que conlleve la evaluación de dichas medidas y cuestione si las metas establecidas están siendo alcanzadas. La situación de emergencia derivada por el COVID-19 demanda de una exhausta revisión y discusión alrededor de la LGCDC y hace que cuestionemos el acceso a la vida cultural. ¿Cómo el gobierno garantizará dicho acceso en tiempos de pandemia?

Este no es un debate nuevo. Ya existían críticas al acceso limitado a las producciones y servicios culturales dado que históricamente se ha relegado a una población con cierta educación y características individuales, familiares y sociales prácticamente exclusivas para un pequeño grupo de la sociedad mexicana. En ese momento no consideraban las restricciones para las aglomeraciones y de movilidad, situaciones que traen nuevos obstáculos respecto al acceso a la vida cultural.

Una respuesta rápida ha sido llevar a cabo eventos culturales en línea o con capacidad reducida en la atención al público, dado que se ha asegurado que la estrategia de digitalización puede reducir la brecha de acceso al Patrimonio Cultural. En esta dirección organismos como el Museo del Palacio de Bellas Artes y el Instituto Nacional de Antropología e Historia han decidido digitalizar su patrimonio con el objetivo de proporcionar espacios propicios para las demandas culturales.

Queda claro que la estrategia de digitalización es útil; sin embargo, es una solución parcial dado que genera otra segmentación entre quienes tienen a su disposición el uso de tecnología y los que no. Por ejemplo, en México solamente el 56% de los hogares tienen acceso a internet. Es fundamental, por tanto, buscar e identificar nuevas áreas de oportunidad y rutas de acción para garantizar el respeto y cumplimiento de los derechos culturales.

Con lo anterior concluimos que la LGCDC en lugar de profundizar y priorizar los mecanismos de participación, así como los medios necesarios para evaluar y proteger el cumplimiento de estos, centró su atención en establecer una hoja de ruta para la reciente institución, sin profundizar demasiado en cómo procedería su accionar una vez creada. En la práctica, la función principal de la RNC es fungir como enlace entre la SECULT y las dependencias de cultura al interior del país y, así, crear un espacio donde se exploren los alcances y limitaciones de dichas políticas. En este sentido, aunque la RNC también podría instaurarse como el espacio predilecto para el intercambio de ideas con la sociedad civil, se ha dedicado por el momento a entablar el diálogo entre las autoridades de cultura.

Por si fuera poco, la misma LGCDC crea una importante división en la población al restringir la participación de la sociedad civil a ciertos sectores, reproduciendo una de las más viejas controversias en la cultura: la exaltación de aquellos individuos con las "capacidades y sensibilidades apropiadas" para reconocer e identificar las manifestaciones culturales, en contra parte de aquellos que reproducen las ideas, valores e inclusive la estética del *mass media*, esto es, la división entre los "cultos" e "incultos", contradiciendo los principios emitidos por el gobierno en turno. Este mismo proceso de selección, y por ende de discriminación, se asemeja a lo que en la actualidad sucede en la elaboración, aplicación y evaluación de las políticas públicas: un grupo en particular, son los únicos con la posibilidad de acceder a los espacios donde se están debatiendo políticas que afectan a toda la población, sean o no parte de agrupaciones y organizaciones de la sociedad civil.

Por último, encontramos que en el discurso oficial se ha mantenido el posicionamiento de considerar la cultura como un eje transformador del país; además, reafirma la intensión de integrar a toda la población en el proyecto cultural nacional e inclusive "poniendo al centro a personas que estaban al margen de una política cultural". Por ende, detectamos que en el discurso se aboga por la participación ciudadana, pero en la realidad se restringe o los mecanismos para consolidarla son ambiguos. En contraste y, a pesar de la existencia de leyes que pretenden dar espacio y apertura

a nuevas y diferentes voces en el análisis y formulación de las políticas públicas, estos se mantienen como una facultad exclusiva de una élite.

Notas

1. AGUILAR, L. (2006). Gobernanza y gestión pública, México, Fondo de Cultura Económica, pág 35.

2. AGUILAR, L. (2006). Gobernanza y gestión pública, México, Fondo de Cultura Económica, pág 38.

3. DYE, T. (1972): Understanding Public Policy, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, pág 2.

4. WEBER, R. (2010). Quelle gouvernance pour la culture et le secteur culturel? Working document for the Euro-American Campus on Cultural Cooperation, [en línea], Organización de Estados Iberoamericanos, fecha de consulta: 28/08/2019, http://www.oei.es/euroamericano/RaymondWeber-QuellegouvernanceFR.pdf, pág 1.

5. PARDO, N. (1993): "La administración pública en México: su desarrollo como disciplina". Foro Internacional, Vol. 33., Nº. 1, págs. 12-29.

6. AGUILAR, L. (2004): "Recepción y desarrollo de la disciplina de Política Pública en México. Un estudio introductorio." Sociológica, Año. 19, nº 54, págs. 15-37.

7. ČOPIČ, V. Y SRAKAR, A. (2012): Cultural Governance: A Literature Review [en línea], European Expert Network on Culture, fecha de consulta: 13/10/2019, interarts.net/descargas/interarts2549.pdf, pág. 8.

8. FRAUSTRO, A. (2019): El poder de la cultura [en línea], Ciudad de México, fecha de consulta: 02/07/2019, https://drive.google.com/file/d/1NuW45vOZPFwKTTbotdT6f-C4yTgs4Hfs/view?fbclid=IwAR0h2ywQkdoULOc8dcLKfMYDFsxCzx-eXFq7VuNGReXMlM0r71DuQAjV5cQ

9. DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACIÓN [DOF] (2019): Plan Nacional de Desarrollo 2019-2024 [en línea], Ciudad de México, Secretaría de Gobernación, fecha de consulta: 01/07/2019, https://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5565599&fecha=12/07/2019

10. AGUILAR, L. (2006). Gobernanza y gestión pública, México, Fondo de Cultura Económica, págs. 18, 40-43.

11. AGUILAR, L. (2006). Gobernanza y gestión pública, México, Fondo de Cultura Económica, págs. 56-57, 64-66.

12. ČOPIČ, V. Y SRAKAR, A. (2012): Cultural Governance: A Literature Review [en línea], European Expert Network on Culture, fecha de consulta: 13/10/2019, interarts.net/descargas/interarts2549.pdf, pág. 6.

13. AGUILAR, L. (2006). Gobernanza y gestión pública, México, Fondo de Cultura Económica, págs. 38.

14. VALLÈS, J. (2007): Ciencia Política. Una introducción, Barcelona, Editorial Ariel, pág. 49.

15. EASTON, D. (2001): "Categorías para el análisis sistemático de la política", en A. Batlle (ed.), Diez textos básicos de ciencia política, Barcelona, Ariel, págs. 229.

16 Para profundizar en el tema EJEA, T. (2009): "La liberalización de la política cultural en México: el caso de fomento a la creación artística." Sociológica, Vol. 24, Nº. 71, págs. 17-46.

17. GONZÁLEZ, A. (2010): La política cultural y sus reyertas [en línea], Ciudad de México, Letras Libres, fecha de consulta: 27/06/2019, https://www.letraslibres.com/mexico/la-politica-cultural-y-sus-reyertas

18. UNESCO (2010): Invertir en la diversidad cultural y el diálogo intercultural: informe mundial de la UNESCO [en línea], Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, fecha de consulta: 06/11/2020, https://oibc.oei.es/uploads/attachments/73/Invertir_en_la_diversidad_cultural_y_el_diálogo_intercultural_2009.pdf

19. GONZÁLEZ, A. (2010): La política cultural y sus reyertas [en línea], Ciudad de México, Letras Libres, fecha de consulta: 27/06/2019, https://www.letraslibres.com/mexico/la-politica-cultural-y-sus-reyertas

20. DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACIÓN [DOF] (1917): Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos [en línea], Ciudad de México, Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, fecha de consulta: 05/11/2020, http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/1_241220.pdf

21. DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACIÓN [DOF] (2017): Ley General de Cultura y Derechos Culturales [en línea], Ciudad de México, Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, fecha de consulta: 05/11/2020, http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/lgcdc/LGCDC_orig_19jun17.pdf, Artículo 1º.

22. DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACIÓN [DOF] (2017): Ley General de Cultura

y Derechos Culturales [en línea], Ciudad de México, Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, fecha de consulta: 05/11/2020, http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/lgcdc/LGCDC_orig_19jun17.pdf, Artículo 4º.

23. VALLÈS, J. (2007): Ciencia Política. Una introducción, Barcelona, Editorial Ariel, pág. 397.

24. DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACIÓN [DOF] (2017): Ley General de Cultura y Derechos Culturales [en línea], Ciudad de México, Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, fecha de consulta: 05/11/2020, http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/lgcdc/LGCDC_orig_19jun17.pdf, Artículo 2º.

25. DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACIÓN [DOF] (2017): Ley General de Cultura y Derechos Culturales [en línea], Ciudad de México, Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, fecha de consulta: 05/11/2020, http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/lgcdc/LGCDC_orig_19jun17.pdf, Artículo 37º.

26. DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACIÓN [DOF] (2017): Ley General de Cultura y Derechos Culturales [en línea], Ciudad de México, Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, fecha de consulta: 05/11/2020, http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/lgcdc/LGCDC_orig_19jun17.pdf, Artículo 38º.

27. DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACIÓN [DOF] (2017): Ley General de Cultura y Derechos Culturales [en línea], Ciudad de México, Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, fecha de consulta: 05/11/2020, http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/lgcdc/LGCDC_orig_19jun17.pdf, pág. 8.

28. DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACIÓN [DOF] (2017): Ley General de Cultura y Derechos Culturales [en línea], Ciudad de México, Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, fecha de consulta: 05/11/2020, http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/lgcdc/LGCDC_orig_19jun17.pdf, Artículo 32º.

29. DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACIÓN [DOF] (2017): Ley General de Cultura y Derechos Culturales [en línea], Ciudad de México, Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, fecha de consulta: 05/11/2020, http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/lgcdc/LGCDC_orig_19jun17.pdf, Artículo 31º.

30. DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACIÓN [DOF] (2017): Ley General de Cultura y Derechos Culturales [en línea], Ciudad de México, Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, fecha de consulta: 05/11/2020, http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/lgcdc/LGCDC_orig_19jun17.pdf, Artículo 31º.

31. DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACIÓN [DOF] (2017): Ley General de Cultura y Derechos Culturales [en línea], Ciudad de México, Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, fecha de consulta: 05/11/2020, http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/lgcdc/LGCDC_orig_19jun17.pdf, Artículo 32º.

32. SECRETARÍA DE CULTURA (2019a): Solicitud de Información – Folio 1114100103119, Unidad de Transparencia de la Secretaría de Cultura.

33. SECRETARÍA DE CULTURA (2018): Reunión Nacional de Cultura 2018, [en línea], Ciudad de México, Gobierno de México, fecha de consulta: 22/06/2019, https://www.gob.mx/cultura/es/prensa/reunion-nacional-de-cultura-2018?idiom=es

34. LA JORNADA (13 febrero 2018): Con 150 iniciativas, concluyó 2da. Jornada de Reunión Nacional de Cultura 2018 [en línea], Ciudad de México, La Jornada, fecha de consulta: 30/08/2019, https://www.jornada.com.mx/ultimas/cultura/2018/02/13/con-150-iniciativas-concluyo-2da-jornada-de-reunion-nacional-de-cultura-2018-3487.html

35. RIVERA, N. (24 junio 2019): Por primera vez, se reúnen los 32 titulares culturales para definir programa nacional comunitario, [en línea], Ciudad de México, Revista Proceso, fecha de consulta 30/08/2019, https://www.proceso.com.mx/589564/por-primera-vez-se-reunen-los-32-titulares-culturales-para-definir-programa-nacional-comunitario

36. SECRETARÍA DE CULTURA (2019b): Arranca la Reunión Nacional de Cultura 2019 en Coahuila [en línea], Ciudad de México, Gobierno de México, fecha de consulta: 29/11/2019, https://www.gob.mx/cultura/prensa/arranca-la-reunion-nacional-de-cultura-2019-en-coahuila?tab=

37. SECRETARÍA DE CULTURA (2020): Inicia diálogo entre la Secretaría de Cultura y el Consejo Nacional de Danza [en línea], Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, fecha de consulta: 05/11/2020, https://inba.gob.mx/prensa/14382/inicia-di-aacutelogo-entre-la-secretar-iacutea-de-cultura-y-el-consejo-nacional-de-danza

38. CÁMARA DE DIPUTADOS (2020): Aprueban que diputados puedan participar en la Reunión Nacional de Cultura [en línea], Ciudad de México, LXIV Legislatura Cámara de Diputados H. Congreso de Unión, fecha de consulta: 05/11/2020, http://www5.diputados.gob.mx/index.php/esl/Comunicacion/Agencia-de-Noticias/2020/Febrero/18/4363-Aprueban-que-diputados-puedan-participar-en-la-Reunion-Nacional-de-Cultura

39. ČOPIČ, V. Y SRAKAR, A. (2012): Cultural Governance: A Literature Review [en línea], European Expert Network on Culture, fecha de consulta: 13/10/2019, interarts.net/descargas/interarts2549.pdf, pág. 7.

40. WRIGHT, C. (1987): La élite del poder, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, pág. 11.

41. BONFIL, G. (2004): "Patrimonio cultural inmaterial: Pensar nuestra cultura." Diálogos en la acción, primera etapa, págs. 117-134.

42. UNIÓN EUROPEA (3 noviembre 2020a): Consecuencias del cierre de sitios del Patrimonio Cultural, Tercer Simposio Internacional "Intercambio de experiencias entre especialistas de México y la Unión Europea: Estrategias para la preservación del Patrimonio Cultural".

43. UNIÓN EUROPEA (10 noviembre 2020b): Digitalización del Patrimonio Cultural y Turismo virtual, Tercer Simposio Internacional "Intercambio de experiencias entre especialistas de México y la Unión Europea: Estrategias para la preservación del Patrimonio Cultural".

44. OECD (2020): Internet access (indicator) [en línea], Organization for Economic Co-operation and Development, fecha de consulta: 05/11/2020, https://data.oecd.org/ict/internet-access.htm

45. Véase ECO, U. (2009): Apocalípticos e integrados, México. D.F., Tusquets Editores.

46. SECRETARÍA DE CULTURA (2019b): Arranca la Reunión Nacional de Cultura 2019 en Coahuila [en línea], Ciudad de México, Gobierno de México, fecha de consulta: 29/11/2019, https://www.gob.mx/cultura/prensa/arranca-la-reunion-nacional-de-cultura-2019-en-coahuila?tab=

Cultural management and policies
in SEA-EU cities – an introduction
Cristina Ortega Nure / 140

Cultural policies in a small university metropolis:
national frameworks and local dynamics in the city of Brest
Bénédicte Havard Duclos and Pierre-Edouard Weill / 156

Cultural policy for what? Kiel's cultural policy between city
development, social cohesion and intrinsic values
Andrea Cederquist and Johannes Crückebert / 178

Cultural policy and management in SEA-EU cities: Malta
Karsten Xuereb / 202

Institutions of cultural intelligence
and urban cultural policy.
The case of the Cultural Observatory in the city of Gdansk
Marcin Poprawski and Natalia Brylowska / 228

Cultural policies in the cities with campuses
in the province of Cadiz and the experience
of the university extension of the UCA.
Cadiz, Puerto Real, Jerez and Algeciras
Luis Ben Andrés / 262

MONOGRÁFICO I

POLÍTICAS CULTURALES EN LAS CIUDADES DE LA ALIANZA SEA-EU UNIVERSIDAD EUROPEA DE LOS MARES

Gestión y políticas culturales en las ciudades SEA-EU: una introducción
Cristina Ortega Nure / 134

Políticas culturales en una pequeña metrópolis universitaria: marcos nacionales y dinámica local en la ciudad de Brest
Bénédicte Havard Duclos y Pierre-Edouard Weill / 146

¿Para qué es necesaria una política cultural? La política cultural de Kiel en el desarrollo de la ciudad, la cohesíón social y los valores intrínsecos
Andrea Cederquist y Johannes Crückebert / 166

Política y gestión cultural en las ciudades SEA-EU: Malta
Karsten Xuereb / 188

Instituciones de inteligencia cultural y política cultural urbana. El caso del Observatorio Cultural en la Ciudad de Gdansk
Marcin Poprawski y Natalia Brylowska / 216

Las políticas culturales en las ciudades con campus de la provincia de Cádiz y la experiencia de la extensión universitaria de la UCA. Cádiz, Puerto Real, Jerez y Algeciras
Luis Ben Andrés / 238

Gestión y políticas culturales en las ciudades SEA-EU: una introducción

Cristina Ortega Nuere
Directora científica y de operaciones de la Organización Mundial del Ocio.
Profesora colaborada de la Universidad Oberta de Catalunya.
España.
cristina.ortega@3walks.com

Artículo recibido: 18/11/2021. Revisado: 19/11/2021. Aceptado: 19/11/2021

Resumen: Este texto es una introducción al número especial de la revista *Periférica*, dedicado a la temática de la gestión y las políticas culturales en las ciudades vinculadas a la alianza de la Universidad Europea de los Mares (SEA-EU) formada por la Universidad de Cádiz (España), la Universidad de Bretaña Occidental en Brest (Francia), la Universidad de Kiel (Alemania), la Universidad de Gdansk (Polonia), la Universidad de Split (Croacia) y la Universidad de Malta. En primer lugar, se introduce la alianza SEA-EU. A continuación, se reconoce el papel de la cultura en el desarrollo de las ciudades, revisando algunos de los principales documentos políticos que abogan por el desarrollo impulsado por la cultura a nivel municipal y regional. En tercer lugar, se reflexionará sobre el impacto de las universidades en la vida cultural de las ciudades. Por último, se presentan las contribuciones de este número especial.

Introducción

Este texto es una introducción al número especial de la revista *Periférica,* dedicada a la temática de la gestión y las políticas culturales en las ciudades de la alianza de la Universidad Europea de los Mares (SEA-EU), que se describe más adelante.

El objetivo principal de este número es ofrecer un análisis reflexivo y crítico sobre el contexto cultural de las ciudades del SEA-UE, para observar la vitalidad cultural en correlación con el ámbito académico. También se presta especial atención a la presencia e influencia de la universidad en la vida cultural de las ciudades mencionadas.

Este artículo introductorio se estructura de la siguiente manera. En primer lugar, se explica la alianza SEA-EU, con el detalle de las universidades que forman parte de la alianza y una breve descripción de sus principales objetivos. En segundo lugar, se reconoce el papel de la cultura en el desarrollo de las ciudades, mediante la revisión de algunos de los principales documentos políticos que abogan por el desarrollo impulsado por la cultura en el ámbito de la ciudad y la región. En tercer lugar, se reflexiona sobre el impacto de las universidades en la vida cultural de las ciudades. Por último, se presentan las contribuciones de este número especial.

La alianza SEA-EU

Coordinada por la Universidad de Cádiz (España), la alianza SEA-EU, Universidad Europea de los Mares, es una de las 17 alianzas, formadas por 114 instituciones de educación superior, seleccionadas por la Comisión Europea para dar los primeros pasos hacia una transformación completa del ámbito educativo europeo para 2025-2030.

Se trata de una alianza que pretende generar un nuevo modelo de universidad inclusiva, multilingüe y sostenible. Está formada por la Universidad de Cádiz (España), la Universidad de Bretaña Occidental de Brest (Francia), la Universidad de Kiel (Alemania), la Universidad de Gdansk (Polonia), la Universidad de Split (Croacia) y la Universidad de Malta.

Esta universidad europea reúne a un total de 122.832 estudiantes, 16.909 miembros del personal, 68 facultades y 117 grupos de investigación. También cuenta con otros 32 asociados, entre los que se encuentran empresas, ayuntamientos, asociaciones sin ánimo de lucro y entidades públicas.

El objetivo principal de esta alianza es establecer: una *estrategia conjunta, integrada y a largo plazo* para la educación con vínculos con la investigación, la innovación y la sociedad en general; un *campus interuniversitario Europeo* de Educación Superior que ofrezca planes en los que los estudiantes y el personal puedan participar en movilidades a todos los niveles, así como *equipos europeos de creación de conocimiento* que aborden conjuntamente los retos de la sociedad con un enfoque multidisciplinar.

Las universidades de la alianza comparten programas, titulaciones, recursos, redes de investigación y bases de datos, con el objetivo de transformar por completo el concepto actual de universidad.

Desarrollo impulsado por la cultura en ciudades y regiones

Ya en 2004, la Agenda 21 de la Cultura[1] instaba a las ciudades y a los gobiernos locales a situar la cultura en el centro de sus estrategias de desarrollo y afirmaba que " La afirmación de las culturas, así como el conjunto de las políticas que se han puesto en práctica para su reconocimiento y viabilidad, constituye un factor esencial en el desarrollo sostenible de ciudades y territorios en el aspecto humano, económico, político y social. El carácter central de las políticas públicas de cultura es una exigencia de las sociedades en el mundo contemporáneo" (p. 8).

Ese mismo año, la UNESCO puso en marcha la Red de Ciudades Creativas (UCCN, por sus siglas en inglés), cuyo objetivo es "reforzar la cooperación con y entre las ciudades que han reconocido la creatividad como un factor estratégico de desarrollo sostenible en lo que respecta a los aspectos económicos, sociales, culturales y medioambientales"[2 4].

En esta línea, unos años más tarde, la Nueva Agenda Europea para la Cultura publicada en 20184 destacaba que "los sectores culturales y creativos tienen una gran capacidad de experimentación, de anticiparse a las tendencias y de explorar modelos de innovación social y económica", así como que "la cultura y el turismo son potentes motores de la actividad económica", y situaba a las ciudades y regiones "a la cabeza del desarrollo impulsado por la cultura gracias a una mayor autonomía local, a la atracción que ejercen sobre las personas de gran talento y a su proximidad a las necesidades y al potencial de sus habitantes".

Si bien el desarrollo impulsado por la cultura parece haberse convertido en una palabra de moda en los últimos años (casi décadas) –en este sentido, véase, por ejemplo, el artículo de Pierluigi Sacco, Guido Ferilli y Giorgio Tavano Blessi[5] en el que los autores desmontan las "tres falacias típicas que caracterizan a los esquemas de desarrollo mono-causales impulsados por la cultura" y abogan por un "nuevo pensamiento territorial" más complejo–, el hecho de que los principales agentes y documentos que guían el desarrollo de las políticas en el ámbito cultural hayan puesto el foco en la relación entre cultura y desarrollo a nivel de la ciudad, ha tenido un impacto, si no mayor, en la inclusión del tema en la agenda internacional, atrayendo así la atención académica y los esfuerzos políticos a nivel local y regional.

La influencia de la universidad en la vida cultural de una ciudad

Paralelamente a la afirmación del papel de la cultura en el desarrollo de las ciudades, muchos han afirmado que la cultura y la universidad van de la mano en la creación de un entorno de conocimiento, creatividad e innovación para las ciudades. Pero ¿en qué se basa esta relación entre la cultura y la presencia universitaria, por un lado, y la existencia de ese entorno creativo e innovador, por otro?

El Monitor de Ciudades Culturales y Creativas[6], un esfuerzo único por establecer un marco para evaluar la cultura y la creatividad de las ciudades europeas, señala algunos indicadores relacionados con la presencia y el trabajo universitario entre los utilizados para evaluar el grado de cultura y creatividad de una ciudad. Más concretamente, dentro del ámbito "Entorno propicio", la "Dimensión de capital humano y educación" –uno de los 9 destacados distribuidos en tres ámbitos diferentes– "capta el acceso de las ciudades al talento en forma de capital humano disponible en la ciudad, así como el atractivo de las universidades locales, medido en términos de cuatro rankings internacionales. La presencia de universidades de gran prestigio se considera crucial para atraer talento, mientras que los licenciados en artes, humanidades y TIC son importantes para la economía creativa de una ciudad, su dinamismo cultural y su capacidad de apoyo" (p. 21).

El papel de las universidades para el desarrollo cultural también se reconoce en la anteriormente mencionada Agenda 21 de la Cultura, uno de cuyos compromisos es precisamente "Promover las relaciones entre equipamientos culturales y entidades que trabajan con el conocimiento, con las universi-

dades, los centros de investigación y las empresas investigadoras" (p. 11).

Uno de los objetivos de este número especial es contribuir a arrojar algo más de luz sobre cómo las universidades son un factor que desarrolla la gestión y las políticas culturales en las ciudades estudiadas.

Ciudades y cultura ante los retos que se avecinan

La mayoría de las referencias citadas anteriormente deben situarse en un contexto anterior a la pandemia de COVID-19. En el escenario post-pandémico, han surgido algunas opiniones que reclaman un papel central de la cultura en el camino hacia la recuperación. A modo de ejemplo, en mayo de 2020, el presidente de la Asamblea General de la ONU, Volkan Bozkir, instó a apoyar al sector cultural: "Mientras deliberamos sobre el papel de los sectores creativos para apoyar y ser apoyados por una recuperación de la COVID-19, asegurémonos de que abordamos los obstáculos que limitan su potencial, como las protecciones políticas inadecuadas y los derechos de los trabajadores y las empresas del sector creativo"[7].

Además, la cultura y los sectores creativos serán esenciales en algunos de los retos más destacados que se avecinan, como es el caso del cambio climático. Un informe recientemente publicado por la Comisión de Cultura de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos (CGLU) explora "El papel de la cultura en el desarrollo de la resiliencia climática"[8], mostrando una vez más la centralidad, así como el potencial del binomio ciudad-cultura ante algunos temas específicos.

Presentación de los artículos de este número especial

Los artículos de este número especial están firmados por algunos de los expertos que mejor conocen el ámbito cultural de las mencionadas ciudades, todas ellas pertenecientes a la alianza SEA-UE. Aquí se presentan de forma breve las diferentes contribuciones.

El artículo titulado "Políticas culturales en una pequeña metrópolis universitaria: marcos nacionales y dinámicas locales en la ciudad de Brest" ha sido elaborado por Bénédicte Havard Duclos y Pierre-Edouard Weill, ambos profesores adjuntos de Sociología y vinculados a la Universidad de Bretaña Occidental. Este artículo está dedicado a la ciudad de Brest, que no es una ciudad estudiantil al uso y, por lo tanto, hay que reforzar su estatus de metrópolis cultural. La aplicación de políticas culturales, junto con la retirada gradual de las actividades militares de la ciudad, ha impulsado la transformación urbana de esta. Desde principios de la década de 2000, Brest ha pasado de ser una ciudad de clase trabajadora a una ciudad más orientada al mundo académico y cultural. Las políticas culturales que se han llevado a cabo desde entonces se basan principalmente en iniciativas locales y también están muy influenciadas por los marcos nacionales. Hoy en día, las instituciones culturales de Brest alcanzan cada vez más renombre nacional y europeo.

En el artículo " ¿Política cultural para qué? La política cultural de Kiel entre el desarrollo de la ciudad, la cohesión social y los valores intrínsecos", el Dr. Johannes Crückeberg y Andrea Cederquist realizaron este artículo basándose en el caso especial de la ciudad de Kiel respecto a sus políticas culturales. Estas han adquirido una gran importancia y están vinculadas a la idea de posicionar a Kiel como "ciudad creativa". Este artículo ofrece una visión general e intentará identificar el origen del estatus distintivo de Kiel. En la actualidad se pretende establecer una decisión estratégica para hacer de Kiel una ciudad más orientada a la creatividad, centrándose en las industrias culturales y creativas (ICC) y fomentando el enfoque dirigido por los ciudadanos. Se tratarán varios temas relacionados con las políticas culturales de Kiel, como la implicación política en un sistema multinivel, el entorno sociocultural de Kiel y el impacto de las instituciones de educación superior, entre otros temas de interés.

Titulado "Política y gestión cultural en las ciudades del SEA-UE: Malta", el artículo del Dr. Karsten Xuereb, de la Universidad de Malta, detallará el desarrollo de las políticas culturales en Malta en relación con la membresía de esta universidad a la alianza SEA-UE. En la sección introductoria se explica el proceso de adhesión de Malta a la UE en 2004, en el que se abordó el establecimiento de múltiples instituciones de gobernanza y financiación, y el impacto de la pandemia de coronavirus en los ámbitos culturales y creativos. En la primera sección se hace hincapié en el análisis crítico del sector y en la segunda se abordan las políticas culturales en Malta, los programas de educación superior y diversas manifestaciones estrechamente relacionadas con la Universidad de Malta y otras instituciones culturales. El artículo concluye con la reflexión de que, a pesar de los esfuerzos realizados y las iniciativas tomadas en el ámbito de la cultura, sigue siendo necesario

ser más riguroso y basarse más en las políticas que en los proyectos en sí.

El siguiente articulo, "Las políticas culturales en las ciudades con campus de la provincia de Cádiz y la experiencia de la extensión universitaria de la UCA", está escrito por J. Luis Ben, gestor cultural y presidente de La Comuna del Sur. El artículo repasa la evolución de las políticas culturales locales en España desde el inicio de la democracia, para centrarse después en las políticas culturales públicas de los pueblos y ciudades de la provincia de Cádiz donde la Universidad de Cádiz (UCA) tiene sus campus, así como en el papel desempeñado por la propia universidad en la vida cultural, especialmente a través de su servicio de Extensión. A partir de este análisis, el artículo concluye que la UCA juega un papel destacado en la activación de la vida cultural de la región, así como en la agenda política de los pueblos y ciudades donde se sitúan sus campus.

Por último, titulado "Instituciones de inteligencia cultural y política cultural urbana. El caso del observatorio cultural de la ciudad de Gdańsk", este artículo está escrito en coautoría por el Dr. Marcin Poprawski, de la Universidad de Poznan, y Natalia Brylowska, gestora cultural e investigadora responsable del Observatorio Cultural dirigido por el Instituto de Cultura de la Ciudad de Gdansk. El documento aborda la cooperación del observatorio cultural de Gdańsk con el mundo académico y las iniciativas dirigidas a los ámbitos universitarios de Gdańsk. El observatorio desempeña un papel de intermediación en el entorno cultural de la ciudad, creando espacios de diálogo, y analiza los datos sobre las actividades culturales, así como las necesidades y déficits de los públicos vinculados a la cultura. En cuanto a las iniciativas estratégicas para desarrollar competencias y actividades culturales y creativas en Gdansk, las universidades no suelen participar directamente, sino que se apoyan en la cooperación con otras instituciones del conocimiento, como los observatorios culturales, que tienen una gran capacidad para integrar la teoría y la práctica cuando se aplican en los ámbitos de la política y la gestión culturales.

No ha sido posible incluir en este número especial la contribución de la ciudad de Split (Croacia), que también forma parte de la alianza SEA-UE. Sin embargo, para saber más sobre las políticas culturales de la ciudad, nos gustaría recomendar al lector que consulte el trabajo de Prokultura - Observatorio de Políticas Culturales, una organización sin ánimo de lucro con sede en Split (Croacia), que monitorea la descentralización de las políticas culturales a través de la investigación, la organización de reuniones, seminarios y conferencias, y el intercambio continuo de información, centrándose en el papel de las ciudades y regiones y fomentando la cooperación entre ellas.

Esperamos que este número especial aporte algunas ideas sobre el tema de las políticas culturales a nivel de ciudad y de región, a través de los estudios de caso de las ciudades de la alianza SEA-UE, así como que contribuya a los debates sobre el papel de las universidades en la vida cultural de nuestras ciudades.

Notas

1. UNITED CITIES AND LOCAL GOVERNMENTS-COMMITTEE OF CULTURE (2004). "The Agenda 2021 for Culture". Disponible en: https://agenda21culture.net/sites/default/files/files/documents/multi/ag21_en.pdf

2. CREATIVE CITIES NETWORK (UNESCO) "Mission Statement". Disponible en: https://en.unesco.org/creative-cities/sites/default/files/uccn_mission_statement_rev_nov_2017.pdf

3. Todas las citas cuya referencia original está en inglés son una traducción propia.

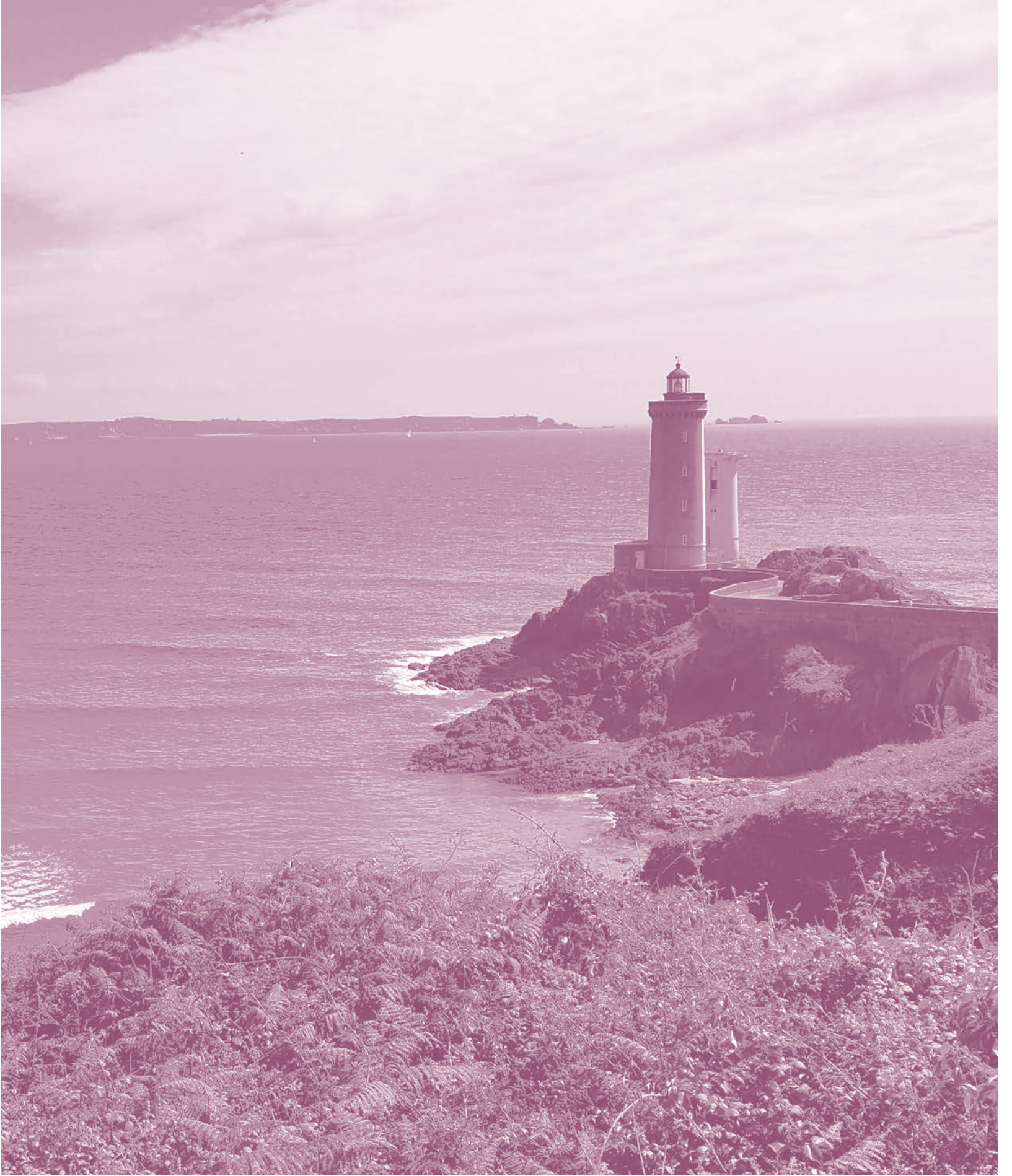
4. EUROPEAN COMMISSION (2018) "Communication from the Commission to the European Parliament, the European council, the Council, the European Economic and Social Committee and the Committee of the Regions. A New European Agenda for Culture". Disponible en: https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/HTML/?uri=CELEX:52018DC0267&from=EN

5. SACCO, P., FERILLI, G., & BLESSI, G. T. (2014). Understanding culture-led local development: A critique of alternative theoretical explanations. *Urban Studies*, 51(13). Disponible en: https://www.jstor.org/stable/26145906?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents

6. MONTALTO V., TACAO MOURA C. J., ALBERTI V., PANELLA F., SAISANA M. (2019) "The Cultural and Creative Cities Monitor. 2019 edition", DOI:10.2760/257371

7. UNITED NATIONS (2021). UN News, Global perspective Human stories. Disponible en: https://news.un.org/en/story/2021/05/1092522

8. AGENDA 21 DE LA CULTURA (2021). Climate Heritage Network. Disponible en: https://agenda21culture.net/climate-heritage-network



Cultural management and policies in SEA-EU cities – an introduction

Cristina Ortega Nuere
Scientific and Operations Director of the World Leisure Organization.
Collaborating professor at the Open University of Catalonia.
Spain
cristina.ortega@3walks.com

Article received: 11/18/2021. Revised: 11/19/2021. Accepted: 11/19/2021

Abstract: This text is an introduction to a special issue of the *Periférica* journal, devoted to the topic of cultural management and policies in the cities of the European University of the Seas (SEA-EU) alliance, formed by the University of Cadiz (Spain), the University of Western Brittany in Brest (France), the University of Kiel (Germany), the University of Gdansk (Poland), the University of Split (Croatia) and the University of Malta. Firstly, the SEA-EU alliance is presented. Secondly, the role of culture in city development is acknowledged, by reviewing some of the main policy documents that advocate for culture-led development at the city and regional level. Thirdly, we reflect on how universities impact the cultural life of cities. Finally, the contributions within this special issue are presented.

Introduction

This text is an introduction to a special issue of the *Periférica* journal, devoted to the topic of cultural management and policies in the cities of the European University of the Seas (SEA-EU) alliance, which is further described below.

The main aim of this issue is to provide a thoughtful and critical analysis on the cultural context of the SEA-EU cities, to observe cultural vibrancy in correlation with the academic field. Special attention is also paid to the presence and influence of the university in the cultural life of the mentioned cities.

This introductory text is structured as follows. Firstly, the SEA-EU alliance is presented, with reference to the universities that are part of the alliance and a brief description of its main objectives. Secondly, the role of culture in city development is acknowledged, by reviewing some of the main policy documents that advocate for culture-led development at the city and regional level. Thirdly, we reflect on how universities impact the cultural life of cities. Finally, the contributions within this special issue are presented.

The SEA-EU Alliance

Coordinated by the University of Cadiz (Spain), the SEA-EU alliance, European University of the Seas, is one of the 17 alliances, made up of 114 higher education institutions, selected by the European Commission to take the first steps towards a complete transformation of the European educational field by 2025-2030.

This is an alliance which aims to generate a new model of inclusive, multilingual and sustainable university. It is formed by the University of Cadiz (Spain), the University of Western Brittany in Brest (France), the University of Kiel (Germany), the University of Gdansk (Poland), the University of Split (Croatia) and the University of Malta.

This European University unites a total of 122.832 students, 16.909 staff members, 68 faculties and 117 research groups. It also has 32 other associates, including companies, city councils, non-profit associations and public entities.

The main objective of this alliance is to set up: a *joint, integrated, long-term strategy* for education with links to research and innovation and society at large; a *European inter-university campus* of Higher Education offering schemes where students and staff can participate in mobilities at all levels,

and *European knowledge creation teams* jointly addressing societal challenges with a multidisciplinary approach.

The universities in the alliance share programs, degrees, resources, research networks and databases, with the aim of completely transforming the current concept of university.

Culture-led development in cities and regions

Already in 2004, the Agenda 21 for Culture[1] urged cities and local governments to place culture at the core of their development strategies, and stated that "he affirmation of cultures, and the policies which support their recognition and viability, are an essential factor in the sustainable development of cities and territories and its human, economic, political and social dimension. The central nature of public cultural policies is a demand of societies in the contemporary world" (p. 8).

That same year, UNESCO launched the Creative Cities Network (UCCN), aimed "to strengthen cooperation with and among cities that have recognized creativity as a strategic factor of sustainable development as regards economic, social, cultural and environmental aspects"[2].

Along these lines, some years later, the New European Agenda for Culture published in 2018[3] highlighted that "[c]ultural and creative sectors have huge capacity for experimentation, anticipating trends, and exploring models of social and economic innovation", as well as that "[c]ulture and tourism are powerful drivers of economic activity", and placed cities and regions "at the forefront of culture-led development thanks to greater local autonomy, the attraction they exert on high-talent individuals, and their proximity to their inhabitants' needs and potential".

While culture-led development seems to have become a buzzword in the last years (almost decades) – in this regard see, for instance, the article by Pierluigi Sacco, Guido Ferilli and Giorgio Tavano Blessi[4] in which the authors dismount the "three typical fallacies characterising mono-causal culture-led development schemes" and claim for a more complex, 'new territorial thinking' – , the fact that the main agents and documents guiding policy development in the cultural field have put the focus on the relation between culture and development at the city level, has had an impact, if not more, in putting the issue on the international agenda, therefore drawing academic attention and policy efforts at the local and regional levels.

The influence of university on a city's cultural life

Parallel to the affirmation of the role of culture in city development, many have argued that culture and university go hand in hand in creating an environment of knowledge, creativity and innovation for cities. But what is the basis of this relationship between culture and university presence, on the one hand, and the existence of such a creative and innovative environment, on the other?

A unique effort to set a framework to evaluate European cities' culture and creativity, the Cultural and Creative Cities Monitor[5] points out to indicators related to university presence and work among the ones used to assess how cultural and creative a city is. More specifically, within the "Enabling Environment" domain, the "Human Capital & Education Dimension" – one out of the 9 featured distributed in three different domains – "captures cities' access to talent in the form of human capital available in the city as well as the appeal of local universities, measured in terms of four international rankings. The presence of highly regarded universities is considered crucial in attracting talent, while graduates in the arts, humanities and ICT are important to a city's creative economy, its cultural dynamism and its capacity to support" (p. 21).

The role of universities for cultural development is also acknowledged in the above-mentioned Agenda 21 for Culture, one of whose undertakings of the is precisely "To promote relations between the cultural facilities and other entities working with knowledge, such as universities, research centers and research companies" (p. 11).

One of the aims of this special issue is to contribute to shed some further light on how universities are one factor developing cultural management and policies in the studied cities.

Cities and culture before the challenges ahead

Most references cited above are to be situated in a pre-COVID-19 context. In the post-pandemic scenario, voices have emerged reclaiming a central role for culture in the way to recovery. By way of example, in May 2020, the President of UN General Assembly, Mr. Volkan Bozkir, urged for support for the cultural sector: "As we deliberate on the role of the creative sectors in supporting and being supported by a recovery from COVID-19, let us ensure that we address

the bottlenecks limiting their potential – such as inadequate policy protections and rights for the creative sector workers and business"[6].

Furthermore, culture and creative sectors will be essential in some of the most pressing challenges ahead, as it is the case for climate change. A recently published report by the Committee on Culture of United Cities and Local Government (UCLG) explores "The Role of Culture in Climate Resilient Development"[7], showing once more the centrality as well as the potential of the binary city-culture before some specific issues.

Presentation of the articles in this special issue

The articles in this special issue are signed by some of the most knowledgeable experts in the cultural field of the respective cities, all of them belonging to the SEA-EU alliance. The different contributions are briefly presented here.

The article entitled "Cultural Policies in a Small University Metropolis: National Frameworks and Local Dynamics in the City of Brest" has been developed by Bénédicte Havard Duclos and Pierre-Edouard Weill, both assistant professors in Sociology and linked to the Université de Bretagne Occidentale. The article is devoted to the city Brest, which is not a usual student city and therefore, the status of cultural metropolis should be reinforced. The implementation of cultural policies, together with the gradual withdrawal of military activities from the city, has driven the urban transformation of the city. Since the early 2000's, Brest has transitioned from a working-class city to a more academically and culturally oriented city. The cultural policies that have been implemented ever time, are mainly based on local initiatives, and are also highly influenced by national frameworks. Nowadays, Brest-based cultural institutions are achieving more and more national and European renown.

In the article "Cultural policy for what? Kiel's cultural policy between city development, social cohesion and intrinsic values", Dr. Johannes Crückeberg and Andrea Cederquist carried out this article based on the special case of the city of Kiel regarding its cultural policies. These have taken on a high profile and are linked to the idea of stablishing Kiel as a "creative city". This article provides a general insight and will attempt to identify the origin of Kiel's distinctive status. Today there is an intention to set up a strategic decision to make Kiel more creative-oriented city, with a focus on cultural and creative industries (CCIs) and fostering citizen-led approach. Several topics will be covered regarding the cultural policies in Kiel, such as: political involvement in a multi-level system, the socio-cultural environment of Kiel and the impact of higher education institutions among other concerning issues.

Titled "Cultural policy and management in SEA-EU cities: Malta", the article by Dr. Karsten Xuereb, from the University of Malta will detail the cultural policies' development in Malta regarding the University of Malta's membership to the SEA-EU alliance. The introductory section explains the process of accession of Malta to the EU in 2004, which addressed the establishment of multiple governance and financing institutions, and the impact of the coronavirus pandemic within cultural and creative spheres. In the first section, the focus is on critical analysis of the sector and the second one will cover cultural policies in Malta, higher education programmes and several manifestations closely linked to the University of Malta and other cultural institutions. The article concludes with a reflection that despite the efforts made and initiatives taken in the field of culture, there is still a need to be more rigorous and to rely more on policies than on projects per se.

The following article, "Cultural policies in the cities with campuses in the province of Cadiz and the experience of the UCA's university extension", is written by J. Luis Ben, cultural manager and president of *La Comuna del Sur*. The article reviews the evolution of local cultural policies in Spain since the start of democracy, to then focus on the public cultural policies in the towns and cities of the province of Cadiz where the University of Cadiz (UCA) has its campuses, as well as on the role played by the university itself in the cultural life, particularly through its Extension service. Based on this analysis, the article concludes that the UCA plays a major role in the activation of cultural life in the region, as well as in the policy agenda of the towns and cities where its campuses are based.

Finally, titled "Institutions of cultural intelligence and urban cultural policy. The case of cultural observatory in the city of Gdańsk", this article is co-authored by Dr. Marcin Poprawski, from the University of Poznan and Natalia Brylowska, cultural manager and researcher responsible

for Cultural Observatory led by City Culture Institute in Gdansk. The document deals with the cooperation of the cultural observatory of Gdańsk with the academia and the initiatives aimed at the university circles of Gdańsk. The observatory plays an intermediary role in the city's cultural environment, creating spaces for dialogue, and analyzes the data on cultural activities as well as the needs and deficits of the audiences linked to culture. Regarding the strategic initiatives to develop cultural and creative competences and activities in Gdansk, universities are not usually directly involved, but rely on cooperation with other knowledge institutions, such as cultural observatories, which have a strong capacity to integrate theory and practice when applied in the fields of cultural policy and cultural management.

It was not possible to include the contribution of the city of Split (Croatia), which is also part of the SEA-EU alliance, in this special issue. However, to learn more about cultural policies in the city, we would like to highly encourage the reader to check out the work of Prokultura - Observatory of Cultural Policies, a non-profit organisation based in Split (Croatia), which monitors the decentralization of cultural policies through research, organization of meetings, seminars and conferences and continuous exchange of information, focusing on the role of cities and regions and encouraging the cooperation between them.

We hope that this special issue will provide some insights on the topic of cultural policies at the city and regional level, through the case studies of the cities of the SEA-EU alliance, as well as contribute to the debates on the role of universities in our cities' cultural life.

Notes

1. UNITED CITIES AND LOCAL GOVERNMENTS-COMMITTEE OF CULTURE (2004). "The Agenda 2021 for Culture". Available at: https://agenda21culture.net/sites/default/files/files/documents/multi/ag21_en.pdf

2. CREATIVE CITIES NETWORK (UNESCO) "Mission Statement". Available at: https://en.unesco.org/creative-cities/sites/default/files/uccn_mission_statement_rev_nov_2017.pdf

3. EUROPEAN COMMISSION (2018) "Communication from the Commission to the European Parliament, the European council, the Council, the European Economic and Social Committee and the Committee of the Regions. A New European Agenda for Culture". Available at: https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/HTML/?uri=CELEX:52018DC0267&from=EN

4. SACCO, P., FERILLI, G., & BLESSI, G. T. (2014). Understanding culture-led local development: A critique of alternative theoretical explanations. *Urban Studies*, 51(13). Available at: https://www.jstor.org/stable/26145906?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents

5. MONTALTO V., TACAO MOURA C. J., ALBERTI V., PANELLA F., SAISANA M. (2019) "The Cultural and Creative Cities Monitor. 2019 edition", DOI:10.2760/257371

6. UNITED NATIONS (2021). UN News, Global perspective Human stories. Available at: https://news.un.org/en/story/2021/05/1092522

7. AGENDA 21 FOR CULTURE (2021). Climate Heritage Network. Available at: https://agenda21culture.net/climate-heritage-network

Políticas culturales en una pequeña metrópolis universitaria: marcos nacionales y dinámica local en la ciudad de Brest

Bénédicte Havard Duclos y Pierre-Edouard Weill
Profesora Ayudante Doctora de Sociología, LABERS, Universidad de Bretaña Occidental y
Profesor Ayudante Doctor de Sociología, Lab-LEX, Universidad de Bretaña Occidental.
Codirectores del Máster Universitario en Gestión de Proyectos e Instituciones Culturales,
Universidad de Bretaña Occidental.
Francia.
Benedicte.havard-duclos@univ-brest.fr y pierreedouard.weill@gmail.com

Artículo recibido: 14/10/2021. Revisado: 19/10/2021. Aceptado: 28/10/2021

Resumen: La metrópolis de Brest es una ciudad universitaria con una población de 215.000 habitantes, de los cuales unos 30.000 son estudiantes. Sin embargo, no es la típica ciudad estudiantil y su estatus de metrópolis cultural tiene que reforzarse. Se han establecido políticas culturales y las actividades militares se han eliminado de forma progresiva, por lo que la ciudad ha sufrido una metamorfosis. Desde principios de la década 2000, Brest ha pasado de ser una ciudad naval de clase obrera, construida alrededor del arsenal, a una ciudad más académica y cultural. Los marcos nacionales han determinado en gran medida las políticas culturales aplicadas, las cuales se basan en iniciativas locales y dinámicas. Las instituciones culturales de Brest (organizaciones públicas y sin ánimo de lucro) son cada vez más reconocidas a nivel nacional y europeo.

Palabras clave: políticas culturales; universidad; metrópolis; marcos nacionales; dinámica local.

En 2020, Brest fue preseleccionada para obtener el premio Capital Francesa de la Cultura, categoría que el Ministerio de Cultura francés otorga cada dos años a las ciudades medianas con una oferta excepcional para estimular la creatividad, valorizar el patrimonio, promover la difusión artística y cultural, fomentar la movilización de los habitantes y facilitar la participación de artistas locales y actores culturales[1]. La ciudad que ganó el premio fue Villeurbanne, en Lyon, pero la solicitud de Brest destacó no solo el dinamismo cultural de la ciudad, sino también el tamaño de la población aparentemente ambigua (140.000 habitantes, 215.000 en toda la metrópolis). Para mostrar cómo interactúan las políticas culturales locales y nacionales, cabe decir que las políticas nacionales señalan que Brest ocupa lo que se conoce como un espacio político indeterminado en el que se le impide participar en el concurso para ser candidata a la categoría de Capital Europea de la Cultura, así como acceder a los fondos del gobierno francés destinados a las ciudades medianas. Desde el comienzo de la década 2000, el objetivo de las instituciones culturales de Brest (tanto organizaciones sin ánimo de lucro como públicas) es que se le reconozca a nivel nacional, financiero y simbólico. Esta tendencia se ha acelerado en la última década, ya que el reconocimiento estatal es parte de la institucionalización y la profesionalización de los ámbitos locales y culturales en Brest, al igual que en otras muchas ciudades (Dubois, 2012).

Brest se encuentra en el extremo más occidental de Francia en la costa atlántica y, junto con los siete municipios circundantes, es la segunda ciudad más grande de la región de Bretaña, así como la metrópolis más pequeña de Francia. Obtuvo el estatus de metrópolis gracias, entre otros aspectos, a su ubicación peninsular, ya que es algo sin precedentes en la región para una ciudad de gran tamaño (Rennes y Nantes se encuentran a 250 y 300 kilómetros, respectivamente), y a la presencia de una universidad multidisciplinar, importantes centros de investigación y un aeropuerto internacional. De hecho, Brest abarca una zona más amplia, con una población de un millón de habitantes, y su estatus de metrópolis implica que tiene grandes influencias y responsabilidades, sobre todo en asuntos culturales. Brest, levantada alrededor del puerto militar, el cual lo mandó a construir Luis XIV en el siglo XVII, es una ciudad de clase obrera que también

cuenta con una gran población de trabajadores en el sector público. En la actualidad, la marina aún influye bastante en la estructura arquitectónica y social de la ciudad. Por ejemplo, el acceso al mar está reservado principalmente para las actividades militares, por lo que los residentes de Brest y el público en general no pueden acceder. Sin embargo, desde finales de los años noventa, estas zonas militares han sufrido una regeneración para que el público pueda acceder y, en algunos casos, para crear nuevos recintos culturales, como los primeros talleres de construcción de barcos, los Ateliers des Capucins, que se han convertido en el espacio público cubierto más grande de Europa. Tradicionalmente, Brest ha sido una ciudad industrial y, a día de hoy, sigue siendo una ciudad de clase obrera. La gentrificación es lenta y, aunque las desigualdades sociales van en aumento, la mayoría de los barrios están mezclados social y arquitectónicamente. Las bombas de la Segunda Guerra Mundial destruyeron gran parte de la ciudad de Brest, la cual se reconstruyó con los años. Por tanto, la percepción es que es una ciudad sin patrimonio ni importancia cultural. La zona es muy conocida por dos aspectos culturales que atraen a los turistas: por un lado, las prácticas lingüísticas, musicales y festivas y, por otro lado, la cultura marítima. Ambos aspectos se observan a nivel local y regional, aunque suelen estar más presente en las zonas circundantes que en la propia ciudad.

Al igual que Brest, la Universidad de Bretaña Occidental (UBO) es mediana. Sin embargo, la población estudiantil está aumentando a un ritmo constante: más de 24.000 estudiantes se han matriculado en el curso académico 2021-22. La UBO apareció por primera vez en la clasificación de Shanghái en 2019 como reconocimiento a su investigación oceanográfica líder a nivel mundial, un logro que no solo ha aumentado el atractivo de la universidad, sino que, junto con el panorama internacional, ha ampliado su alcance más allá del nivel regional. No obstante, la universidad también tiene una importante sede local y goza del apoyo de las autoridades públicas y del entorno local socioeconómico. A cambio, la universidad tiene una gran influencia en la ciudad, sobre todo en cuanto a la demografía, ya que la metrópolis cuenta con más de 30.000 estudiantes matriculados en programas de enseñanza superior. Sin embargo, los estudiantes no siempre residen en Brest, por lo que apenas participan en la vida cultural de la ciudad. De hecho, gran parte de la población estudiantil vive en las ciudades circundantes, por lo que no tienen la necesidad de ir a Brest. Esto ha provocado una situación paradójica, ya que los estudiantes constituyen un gran porcentaje de la población total de la ciudad, pero la identidad estudiantil no es muy potente y apenas se ven estudiantes en el centro de la ciudad. Por tanto, Brest se ha convertido en una ciudad estudiantil que no se ajusta a las convenciones usuales. Por ejemplo, los índices de peatones y bicicletas son bajos, y los sitios y los recintos para estudiantes son escasos.

Por tanto, el objetivo del presente artículo es triple: presentar la manera en que la estructura de la vida cultural en Brest está determinada por la aplicación de (1) políticas nacionales e (2) iniciativas locales y analizar (3) el papel de la Universidad en la vida y en las políticas culturales locales para comprender mejor la posición paradójica de los estudiantes en la ciudad.

Política cultural: de qué manera la política nacional determina la política local

La centralización en Francia significa que el estado está muy implicado en las políticas culturales. No obstante, el paso a este tipo de gobernanza no estaba claro, ya que había muchos conflictos de responsabilidad entre los actores locales y nacionales a finales del siglo XIX y durante el periodo entre las dos guerras mundiales. Esto implicó que en 1959 se creara un Ministerio de Cultura con grandes influencias (Dubois, 1999) y, desde que se estableció, ha jugado un papel importante en los asuntos culturales, a pesar de los cambios políticos y los recursos financieros relativamente bajos (menos del 1% del presupuesto total del gobierno). Algunos municipios han mostrado su capacidad para iniciar y aplicar políticas culturales locales que encajen con los marcos nacionales, formalizados en parte por la ley de descentralización para obtener fondos públicos y un reconocimiento simbólico. La vida cultural de Brest, al igual que la de muchas otras metrópolis, recibió fondos públicos durante la presidencia de François Mitterrand a principios de los años ochenta, en particular con Jack Lang como Ministro de Cultura. Los representantes de la autoridad local y los altos funcionarios nacionales suelen tener los mismos objetivos en relación con la democratización (ayuda para la creación artística y para los artistas en forma de ayudas propias y beneficios) y el desarrollo creativo (ya que creen que es necesario propagar «la alta cultura» y faci-

litar el máximo acceso posible a esta eliminando obstáculos materiales y simbólicos), y coinciden en las lógicas de institucionalización y formalización de las actividades (Dubois, 2012).

La política cultural nacional francesa respalda en gran medida la política cultural local y puede adquirir diferentes formas. En París, y en las grandes ciudades en general, el convenio se basa en que el gobierno supervise de manera directa los fondos y la gestión de las instituciones culturales (óperas, teatros, orquestas, museos, etc.), sin ninguna delegación específica para las autoridades locales. No obstante, en Brest ocurre lo contrario. Es una ciudad que ha mejorado los mecanismos de clasificación, los fondos correspondientes y las asociaciones con otras entidades públicas regionales, departamentales o municipales. En esta coyuntura, las políticas nacionales apoyan de manera directa las políticas culturales locales, lo cual es muy efectivo para la visibilidad, el reconocimiento y el acceso a los fondos públicos. No obstante, como estos proyectos son el resultado de varias décadas de trabajo llevados a cabo por actores públicos y privados para legitimar sus actividades, a menudo suele haber un intervalo de tiempo entre la creación de un recinto cultural y su acreditación nacional. En Brest hay varios recintos, en particular Le Quartz, inaugurado en 1988 y premiado con el estatus de *scènenationale* (centro nacional de las artes escénicas) en 2001. Es la principal institución cultural, pública y local para las artes escénicas contemporáneas. Dispone de dos salas con una capacidad de 1.500 y 500 personas, salas de ensayo y estudios de grabación. Le Quartz es famoso a nivel nacional por su programa de teatro, coreografía y música, con una gran variedad de géneros y estética, y el número de personas que asiste al año es impresionante.

Respecto al sector musical, el gobierno trabaja con las autoridades locales desde finales de los años ochenta para desarrollar la creación contemporánea. Este proceso de co-creación puso en marcha el programa Café musiques, cuyo objetivo era reconocer de manera oficial la música amplificada, lo que a su vez conllevó a la creación del Centro Nacional de Creación Musical (CNCM) en Brest en 1989, el primer centro de música contemporánea en Bretaña. En 2007, la sala de conciertos La Carène obtuvo la categoría de CNCM. Este importante edificio, ubicado en el puerto comercial, tiene una gran sala de actuaciones con una capacidad de 1.500 personas, una sala más pequeña para actuaciones más íntimas con una capacidad de 350 personas, una sala de conciertos para 500 personas en el piso superior y siete estudios de ensayo. Desde su construcción, el gobierno ha sido un socio eficaz y participa en cierto modo en su gestión diaria. Sin embargo, La Carène no pertenece a la red nacional de centros de música contemporánea del gobierno (SMAC, por sus siglas en francés). Hay dos establecimientos SMAC en el *département*: un pequeño establecimiento ubicado a 50 km de Brest en una ciudad de menos de 10.000 habitantes y la asociación Penn Ar Jazz (con base en Brest desde 1997), que trabaja en la divulgación y la promoción del jazz y de la música electrónica improvisada. Al tener una ciudad pequeña la categoría de SMAC, el Ministerio de Cultura demostraba su apuesta por mantener el equilibrio nacional y continuaba haciendo que los fondos fueran accesibles para las pequeñas ciudades al garantizar que no se centraba únicamente en las grandes ciudades. Además, un conservatorio regional, el cual recibe a 2.000 estudiantes cada año, también forma parte de un programa nacional para la divulgación de las artes y la cultura.

Esta política de clasificación se extiende a otros campos distintos a las artes escénicas. En el caso de Brest se incluyen museos (como el Museo Nacional de la Marina) y centros de arte contemporáneo (como La Passerelle). La Passerelle se inauguró en 1988, pero recibió la categoría de Centro de Arte Contemporáneo de Interés Nacional (*Centre d'art contemporain d'intérêtnational*) del Ministerio de Cultura treinta años después. Este intervalo de tiempo entre la creación de un centro y su acreditación nacional también se puede ver en el centro de arte callejero Le Fourneau, el cual se inauguró a finales de los años noventa y se acreditó en 2005 como centro nacional del arte callejero y del espacio público (CNAREP, por sus siglas en francés). Es importante señalar que Le Fourneau, al igual que La Passerelle, es una organización sin ánimo de lucro. Por tanto, los representantes de la sociedad civil, y no las autoridades públicas, son los que principalmente se encargan de las instalaciones y de los proyectos culturales en la ciudad de Brest. Además, la autoridad local (*ville de Brest*) participa en los eventos nacionales, de manera que la ciudad obtiene otras categorías que contribuyen a promocionar la cultura local. Además de la *Fête de la Musique* (festival gratuito de música nacional creado en 1982 y que tiene lugar todos los años el 21 de junio) y de los Días de Patrimonio Europeo (creado en 1984 y celebrado el tercer fin de semana de septiembre), los servicios municipales

también trabajan para obtener las categorías de Ciudad del Arte y la Historia y de, como bien se ha mencionado antes, Capital Francesa de la Cultura. En 2017, Brest recibió el premio Ciudad del Arte y la Historia, el cual reconoce la apuesta de la ciudad por proteger y promover el patrimonio y fomenta las campañas de concienciación entre los residentes, en particular entre los jóvenes, así como el desarrollo del turismo cultural. La solicitud destacó tres aspectos de la identidad de Brest: el carácter militar y marítimo de la ciudad, su capacidad para ser reconstruida después de que fuera destruida casi por completo durante la Segunda Guerra Mundial y la solidez de su sector sin ánimo de lucro. Si Brest hubiera conseguido obtener la categoría de Capital Francesa de la Cultura al presentar su solicitud, la ciudad habría recibido un subsidio por parte del gobierno de un millón de euros, de manera que hubiera impulsado sus proyectos culturales para 2022.

Por tanto, desde comienzos de la década 2000, los actores culturales locales se han esforzado cada vez más por conseguir un reconocimiento nacional, financiero y simbólico, un proceso que se ha acelerado en la última década y que se ha combinado con diferentes campañas locales.

Por tanto, desde comienzos de la década 2000, los actores culturales locales se han esforzado cada vez más por conseguir un reconocimiento nacional, financiero y simbólico...

Donde la política local trasciende los marcos nacionales

La inclusión en una dinámica nacional no tiene por qué limitar las iniciativas de los actores culturales locales a los marcos y los objetivos definidos por los homólogos nacionales. De hecho, en los últimos años ha habido un claro auge de los servicios culturales dentro de las metrópolis francesas, lo cual ha contribuido a una despolitización relativa de los asuntos culturales desde finales de los años ochenta y a un aumento de los presupuestos correspondientes (Poulard, 2020). Desde finales de los años setenta, los alcaldes de centro-izquierda son los que han gobernado principalmente en Brest y, rara vez, alguno de centro-derecha. El alcalde actual (François Cuillandre, reelegido para su cuarto mandato en 2021) es socialdemócrata, lo que significa que la Oficina hace especial hincapié en las políticas culturales, una postura reflejada en el reparto de los recursos humanos y financieros: desde 2008, más del 10 % del presupuesto operativo se ha destinado a las políticas culturales, lo que significó en 2021 casi 20 millones de euros. Si se compara con otras ciudades más populosas, esta cantidad es bastante alta y hace posible que las políticas locales no se limiten a los marcos o fondos nacionales. Esta inversión local en equipamientos y servicios culturales tiene un desarrollo económico lógico: desde la perspectiva de la autoridad local, es importante apoyar el desarrollo local a través de la cultura, ya que el número de puestos de trabajos está disminuyendo en la ciudad debido al cese escalonado de las actividades industriales de la Armada francesa.

Aunque se tiene que determinar aún el impacto económico de esta estrategia, el número de equipamientos de las artes escénicas en la ciudad ha aumentado considerablemente desde principios de los años noventa: nada más que en el municipio de Brest hay una docena de estas instituciones de diferentes tamaños. El recinto más nuevo es el Teatro des Capucins, con una capacidad de 150 personas. Este nuevo equipamiento se inauguró en septiembre de 2021 y está ubicado cerca de la nueva biblioteca, en el

recinto de los Ateliers des Capucins (la restauración de estos antiguos talleres de construcción de barcos recibió fondos europeos para proyectos culturales locales) (Sassatelli, 2009). El teatro Maison du Théâtre se inauguró en 2011 y se instaló en un cine abandonado que se ha renovado por completo. Las actuaciones son principalmente para niños y adolescentes y se centra en el teatro para aficionados. El teatro fue financiado, en primer lugar, por el ayuntamiento y luego por el consejo departamental y regional. Un caso similar es el teatro municipal Mac Orlan, que cuenta con una capacidad de 450 personas y se centra en la creación coreográfica. Otras ciudades en la metrópolis de Brest también han aumentado el número de equipamientos culturales, en particular después de la creación en 2005 de la sala multiuso AvelVor en Plougastel. Esta sala tiene una capacidad de 2.500 espectadores y ofrece un programa ecléctico. Los esfuerzos llevados a cabo por las comunas periféricas, apoyadas en gran parte por la metrópolis, se encuentran en curso. Otro proyecto en trámite es una sala en Plouzanéde tamaño similar al AvelVor, cuya programación incluirá una mezcla de artistas de renombre nacional en producciones residenciales y de comunidad local. El gasto público se destina principalmente a la construcción de estas instalaciones. Asimismo, las autoridades locales se harán cargo de los gastos corrientes. Ocho millones de euros están destinados para los sueldos de los empleados de las bibliotecas multimedia, el conservatorio, los diferentes museos en la ciudad y los servicios culturales centrales. Además, las ayudas estatales no se otorgan mediante una escala de «legitimación» que favorezca el alto arte por encima del arte popular, ni jerarquiza formas de expresión artística. Este aspecto se refleja en el complejo de deportes y eventos nacionales e internacionales Brest Arena (inaugurado en 2014), con una capacidad de 5.000 personas. Este complejo es una entidad semipública en la que la ciudad de Brest participa en gran medida. Este tipo de financiación, que se puede ver en la mayoría de las zonas metropolitanas francesas, tiene como objetivo confirmar y legitimar el estatus más allá de las fronteras locales y regionales.

El incremento de los gastos públicos locales se debe a una creencia común entre los funcionarios locales en una causalidad sistemática entre el desarrollo cultural, la revitalización urbana y el crecimiento económico local. Decir que Brest está experimentando un «efecto Bilbao» sería excesivo, sobre todo si no hubiera importantes logros arquitectónicos. No obstante, las grandes inversiones financieras y humanas responden a los intereses de las autoridades locales: su objetivo es reforzar el atractivo del territorio a nivel regional o nacional, un objetivo que es totalmente necesario teniendo en cuenta el frágil estatus de Brest como metrópolis debido a su tamaño. Sin embargo, es difícil reconocer los efectos de este voluntariado político a efectos del atractivo económico territorial. La ciudad de Brest es parte de una región que cuenta con un índice de turistas muy elevado; sin embargo, no se le identifica como un lugar digno del turismo, sobre todo por los hoteles mal construidos y las ofertas de alquiler de temporada. La primera vez que se utilizó la cultura como medio para aumentar el atractivo turístico de la ciudad fue en el festival internacional marítimo, el cual se celebra en Brest en verano cada cuatro años. Además, en lugar de decir que ha surgido una «clase creativa» real (Florida, 2002), es más correcto referirse a una burguesía cultural pequeña, pero muy unida (Guéraut, 2017). Estas personas dinámicas y bien conectadas unas con otras son capaces de movilizarse, hacer que las cosas ocurran y satisfacer las expectativas en cualquier momento, y no únicamente durante periodos electorales o para beneficio político.

Las políticas culturales locales se basan en muchas iniciativas privadas que se fraguan en una sociedad civil muy estructurada. En Brest, hay más de 1.350 asociaciones y sus actividades se centran en la organización de múltiples festivales famosos a nivel nacional que se enmarcan dentro de diferentes ámbitos creativos y que suelen recibir ayuda de las autoridades públicas. Estos ámbitos son la música electrónica (Festival Astropolis), el baile contemporáneo (Festival Dansfabrik), la radio (Festival Longueurd'ondes) y el Festival Europeo de Cortometraje de Brest. Las organizaciones sin ánimo de lucro también forman parte de los más de veinte centros públicos comunitarios que ofrecen actividades socioculturales. Además, también son un espacio para las prácticas de los aficionados y ayudan a la difusión cultural. Aunque parece ser que los fondos locales se destinan cada vez más a la creación artística, las actividades socioculturales también reciben un apoyo importante por parte de la ciudad, ya que esta se esfuerza por mantenerse fiel a su postura de hacer accesible los derechos culturales a todas las personas, lo cual se consigue creando un programa de eventos que sea público, accesible y atractivo para todos. Sin embargo, los

mecanismos presupuestarios públicos de participación local que se han puesto en marcha en el ámbito cultural no tienen por qué ser eficaces (Marx, 2019): son útiles, principalmente, para consolidar los actores y los contactos que ya están bien posicionados a nivel local y los cuales ya han conseguido un reconocimiento nacional. Este es también el caso de las iniciativas de la UBO, las cuales movilizan principalmente a estos actores reconocidos a nivel local. Sin duda, la universidad puede mejorar la manera de satisfacer las demandas de la población estudiantil, pero hay que señalar que es muy difícil establecer iniciativas y medidas cuando la población de partida oscila de manera constante, por ejemplo, los estudiantes que completan solamente su primer año académico, aquellos que continúan sus estudios, pero no terminan el curso completo y los que al final reemplazan los estudios académicos por un aprendizaje más vocacional.

Cuando la universidad juega un papel importante en la vida cultural local

La UBO celebra su 50 aniversario en 2021. En sus comienzos fue un centro de grados unida a la Universidad de Rennes, de la cual se independizó en 1971 a raíz de las protestas de los estudiantes y los movimientos de los trabajadores que tuvieron lugar en todo el país en 1968 que catalizaron las exigencias regionalistas en torno al desarrollo autonómico (Bougeard, 2017). Por tanto, el desarrollo de la universidad precede a su creciente contribución a la vida cultural de Brest desde finales de los años noventa, en particular a través de la formación artística y cultural y del desarrollo de los servicios centrales enfocados a la cultura.

A pesar de su auge económico después de la Segunda Guerra Mundial, Bretaña seguía siendo en los años setenta una región agrícola relativamente pobre; de manera excepcional, tenía altos índices de alumnos matriculados en los institutos y de alumnos aprobados. A su vez, las matrículas de los estudiantes aumentaron a un ritmo constante tanto en la UBO como en Brest en general (24.000 y 30.000 en 2021, respectivamente). Respecto al personal académico, casi mil personas trabajan de manera fija en la universidad y 300 son temporales. La UBO es una universidad multidisciplinar, ubicada en varios puntos. Se compone de entidades fragmentadas que cuentan con sus propios objetivos, investigaciones, estatus y resultados previstos. Dispone de importantes departamentos de formación (biología, medicina, psicología, derecho y ciencias del deporte) en los que hay 800 estudiantes universitarios, así como cursos muy especializados (principalmente, másteres) con clases más pequeñas de aproximadamente diez estudiantes. Tradicionalmente, las ciencias marinas se han investigado de manera estructurada en Brest y han garantizado la inversión local por parte de importantes instituciones nacionales de investigación (por ejemplo, el CNRS (Centro Nacional Francés para la Investigación Científica) y el IFREMER (Instituto Nacional Francés para las Ciencias Oceánicas). Aparte de la visibilidad internacional que esta especialidad proporciona, la cual se materializó en 2019 al incluirse en la clasificación de Shanghái, la UBO se caracteriza sobre todo por su contratación multidisciplinar y principalmente local. Sin embargo, cumplir con la triple misión de formación, investigación y profesionalización tiene unas dificultades que se deben también superar: los índices de suspensos de los estudiantes universitarios en el primer ciclo y los estudiantes que no completan el curso, de manera que compensan la oferta vocacional y la académica, llenan el vacío que existe entre la oferta de formación no especialista durante los primeros años de estudio y la investigación y los objetivos por excelencia, y satisfacen de manera adecuada las necesidades económicas y sociales de la zona.

Este es el antecedente del Máster Universitario en Gestión de Proyectos e Instituciones Culturales en 1999, creado por profesores universitarios del ámbito de las artes y especializados en la gestión y la administración. Este máster universitario se oferta cada dos años para unos veinte estudiantes, tanto en la formación continua como en la inicial. Los fundadores del máster vieron la necesidad urgente de formar gestores que se ocuparan de los equipamientos y los proyectos culturales locales en la zona de Brest y, por tanto, propusieron que participaran líderes industriales locales. Muchos estudiantes que realizaron el máster trabajan en la actualidad en instituciones culturales de la ciudad y «para compensar» mantienen vínculos con la universidad. Por tanto, cuando se creó la asociación *Pays de Brest pour la culture* (la región de Brest para la cultura) en 2014 de acuerdo con las reformas previstas de la situación de los trabajadores en la industria del entretenimiento sin un empleo fijo (*intermittents du spectacle*), la universidad hizo de intermediaria a efectos de apoyo local: por un lado, personas que defendían la cultura y, por otro lado, como recurso de información sobre los recursos públi-

cos. Un ciclo de reflexión sobre los «derechos culturales», iniciado por este colectivo, dio lugar a seminarios liderados por estudiantes e investigadores-profesores contratados doctores del Máster entre 2016 y 2020. Desde 1999, se han creado en Francia nuevos másteres universitarios en gestión de proyectos e instituciones culturales, pero este curso de formación sigue siendo un curso de orgullo local, ya que fue precursor en este campo. En el año 2017, se inauguró un departamento de las Artes liderado por profesores universitarios, quienes son el motor del paisaje artístico de Brest y están muy involucrados en el máster mencionado anteriormente. En la actualidad, el máster reúne unos cien estudiantes universitarios, los cuales realizan prácticas artísticas en las instituciones culturales de la ciudad. Este máster sigue siendo un curso de formación muy demandado, pero no tiene suficientes fondos ni personal: los tres profesores que gestionan el curso mantienen viva la base filosófica de hace veinte años a pesar de los pocos fondos estatales, los cuales no se suplen con inversiones locales, ya que el déficit es demasiado alto.

Aparte de estos dos cursos de formación, en los últimos años ha surgido un interés general por una política cultural en la UBO. Durante mucho tiempo, los profesores universitarios han ayudado a desarrollar políticas culturales locales, al igual que han elegido a los oficiales, y en la actualidad se están esforzando por conectar mejor la ciudad y la universidad. La reciente delegación que conllevó a que las universidades pudieran controlar mejor la gestión de sus propios presupuestos, sus activos y su política de contratación implicó que la UBO creara el cargo de vicepresidente para la cultura y el desarrollo sostenible. La primera ocupante del cargo fue N. Leclerc, desde 2016 hasta 2020, quien ayudó a estructurar la oferta cultural de la universidad y a fortalecer los lazos con los socios culturales de la ciudad. Como codirectora de una revista de noticias culturales para la región de Bretaña desde 2014 hasta 2017, también publicó numerosos artículos y entrevistas realizadas a artistas, autores y otros profesionales de la cultura. Se involucró sobre todo en la reflexión acerca de la puesta en práctica de los derechos culturales, el nuevo marco de referencia para las políticas culturales nacionales presentado en la Declaración de Friburgo. En la actualidad, dirige el programa de eventos artísticos y culturales organizados en los diferentes campus de la UBO, y el espacio de exposición Les Abords se creó en el campus ubicado en el centro de la ciudad para tal fin. Su sucesora es C. Paillard, quien está desarrollando un enfoque importante de las Artes y las Ciencias, lo cual ha implicado la creación del festival RESSAC (*RechercheS en ScienceSArts et Création*). La segunda edición del festival tendrá lugar en marzo de 2022. Su éxito radica en la gran conexión que tiene con las políticas de la metrópolis. Asimismo, se está estructurando el servicio cultural y, aunque aún se encuentra en las primeras etapas en cuanto a los recursos y al personal con contratos temporales, ya se han creado las actividades y las expectativas son altas. Además de los precios especiales en los equipamientos culturales de la ciudad negociados con socios locales (cines de arte y ensayo, teatros, festivales, etc.), el servicio gestiona una serie de talleres culturales, organiza competiciones artísticas y ha puesto en marcha un programa dinámico de eventos culturales en el campus. Finalmente, estas ambiciones culturales se refuerzan gracias alapoyo de la universidad en proyectos con una dimensión artística, como los fondos aportados por la Facultad de Filosofía y Letras y Humanidades para el personal y los proyectos estudiantiles, o una dimensión más cohesiva y festiva, como los conciertos organizados por el Decano de la Faculta de Derecho en el campus para marcar el inicio del año académico 2021. Tanto la ciudad como la universidad apoyan el festival anual de bienvenida de estudiantes Les Pétarades, el cual se puso en marcha en 2010 y tiene lugar cada mes de septiembre.

***

En la actualidad, la ciudad de Brest es muy dinámica en cuanto a los asuntos culturales, sobre todo respecto al tamaño de su población, mucho más inferior que en la mayoría de las metrópolis francesas y europeas. Formada tradicionalmente por una intervención estatal central, aunque dotada de una fuerte identidad bretona y marítima, la ciudad se está desarrollando gracias a los gastos de las autoridades locales y a las muchas iniciativas respaldadas por una sociedad civil local muy estructurada. La universidad, como entidad pública nacional con una autonomía cada vez mayor, encaja lógicamente en este panorama local y se ha esforzado por ampliar sus actividades culturales y artísticas desde principios de la década 2000. Los socios culturales de la ciudad quieren trabajar con el servicio cultural de la UBO y ofrecer con asiduidad precios especiales a los estudiantes en un intento de atraer a este público tan difícil de convencer. Una encuesta

empírica, comenzada en 2019, confirma esta desconexión relativa entre la vitalidad cultural de Brest y la poca presencia de estudiantes en la vida local, sobre todo de estudiantes universitarios. En 2018, el Ministerio de Cultura presentó el programa nacional Pass Culture, una solicitud que proporcionaba 300 € de bonos culturales durante 24 meses a los jóvenes de 18 años. Aún está por verse si esta iniciativa aumentará la presencia de estudiantes en los recintos de cultura local, ya que no todos los estudiantes se han registrado en la oferta y, cuando lo hacen, suelen optar por las opciones culturales digitales, en lugar de visitar en persona los eventos locales. En la actualidad, Brest ya cuenta con una gran población de estudiantes, pero aún no está considerada una ciudad estudiantil en el sentido tradicional del término. Sin embargo, puede que esta percepción pertenezca pronto al pasado gracias a las asociaciones en curso y a los esfuerzos continuos de la universidad, las autoridades y la industria local.

Notas

1. La candidatura de Brest en vídeo.

Referencias bibliográficas

Bougeard, C. (2017): *Les années 68 en Bretagne. Les mutations d'une société (1962-1981)*, Rennes: PUR.

Dubois, V. (dir) (2012): *Le politique, l'artiste et le gestionnaire. (Re)configurations locales et (dé)politisation de la culture*, Vulaines-sur-Seine: Editions du Croquant.

Dubois, V. (1999): *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, París: Belin.

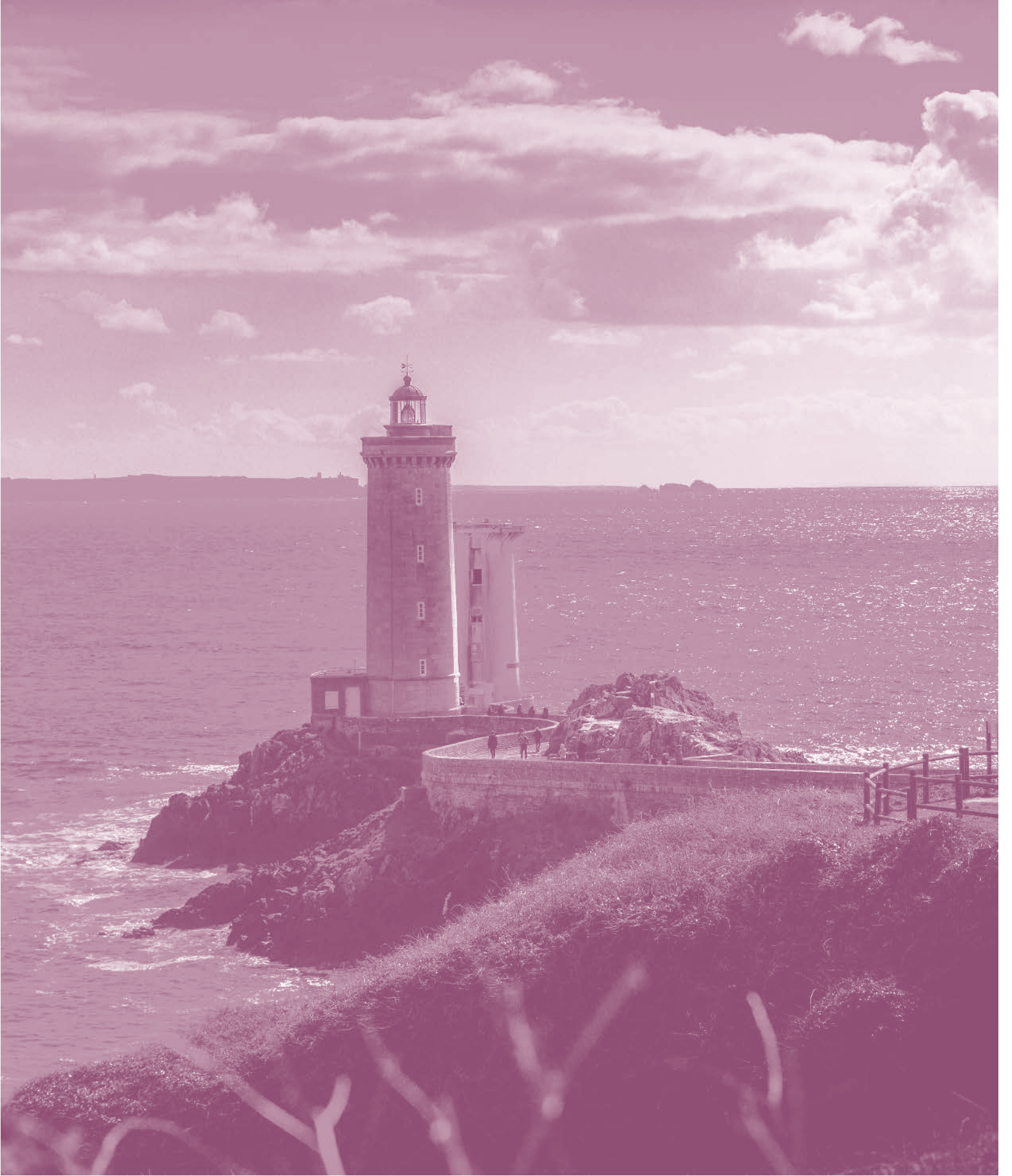
Florida, R. (2002): *The Rise of the Creative Class and HowIt's Transforming Work, Leisure, Community and EverydayLife*, Nueva York: Basic Books.

Guéraut E. (2017): Quand les sociabilités numériques consolident les frontières sociales. Enquête sur le « milieuculturel » d'une ville moyenne, *Sociologie*, 8 (1), 39-56.

Poulard, F. (2020): «Administrer la culture dans les collectivités françaises. Les services culturels et leurs légitimations professionnelles», *Pyramides* [Disponible en: http://journals.openedition.org/pyramides/1774].

Marx, L. (2019): *Participation* as policy in local cultural governance, *Cultural Trends*, 28 (4), 294-304.

Sassatelli, M. (2009): *Becoming Europeans. Cultural Identity and Cultural Policies*, Basingstoke, Routledge.



Cultural policies in a small university metropolis: national frameworks and local dynamics in the city of Brest

Bénédicte Havard Duclos and Pierre-Edouard Weill
Assistant Professor in Sociology, LABERS, Université de Bretagne Occidentale and Assistant Professor in Sociology, Lab-LEX, Université de Bretagne Occidentale.
Co-Directors of the Master's degree in Management of Cultural Projects and Institutions, Université de Bretagne Occidentale.
France.
Benedicte.havard-duclos@univ-brest.fr and pierreedouard.weill@gmail.com

Article received: 10/14/2021. Revised: 10/19/2021. Accepted: 10/28/2021

Abstract: Brest metropolis is a university town with some 30,000 students out of a population of 215,000 inhabitants. However, it is not truly a typical student city and its status of cultural metropolis still needs to be strengthened. Cultural policies have been put in place alongside the gradual withdrawal of the city's military activities and this has boosted the city's metamorphosis. Since the early 2000s, Brest has evolved from a working-class, naval city, built around its arsenal, to a more academic and cultural city. The implemented cultural policies, that are based on dynamic local initiatives, are strongly shaped by national frameworks. Brest's cultural institutions (non-profits and public organizations) are increasingly gaining national and European recognition.

Keywords: cultural policies; university; metropolis; national frameworks; local dynamics.

Introduction

In 2020, Brest was shortlisted for the first French Capital of Culture award, a French Ministry of Culture label designated every two years to a medium-sized city with an outstanding offer in terms of fostering creation, valorizing heritage, developing artistic and cultural transmission, encouraging the mobilization of inhabitants, and facilitating the involvement of local artists and cultural actors1. Brest's bid lost out to Villeurbanne in Lyon in the end, but its application serves to highlight not only the city's cultural dynamism but also its seemingly ambiguous population size (140,000 inhabitants, 215,000 in the whole metropolis). In a typical example of how local and national cultural policies interact, the latter means that Brest occupies what can only be described as an undetermined policy space in which it is prevented from participating in the competition to become a candidate city for the European Capital of Culture label, or accessing funding from the French government that has been earmarked for medium-sized cities. Since the beginning of the 2000s, Brest's cultural institutions (both non-profits and public organizations) have been increasingly seeking national, financial and symbolic recognition. This trend has accelerated over the last decade, as state recognition is part of the institutionalization and professionalization of the local cultural worlds in Brest, as in many other cities (Dubois, 2012).

Brest is located at the western-most tip of France, on the Atlantic coast, and, along with its seven surrounding municipalities, is the second largest city in the Brittany region and the smallest metropolis in France. It obtained metropolitan status because of, inter alia, its peninsular location which for a large city in the region is unparalleled (Rennes and Nantes are 250 and 300 km away, respectively), the presence of a multidisciplinary university, major research centres, and an international airport. In fact, Brest extends over a larger area with a population of one million inhabitants and its metropolitan status means that it has wide-ranging powers and responsibilities, particularly as regards cultural matters. Structured around its military port, which was developed by Louis XIV in the 17th century, Brest is a working-class city that also has a high population of public-sector workers. The navy still has a significant influence over the city's architectural and social structure to this day, for example, access to the sea is mainly reserved for military activities and

thus inaccessible to Brest residents and the general public. However, since the late 1990s, these military zones have been undergoing regeneration to open them up to the public and in some cases, to create new cultural venues such as the former shipbuilding workshops the Ateliers des Capucins, which have become the largest covered public space in Europe. Historically, Brest is an industrial city and is still a working-class city today; gentrification is slow and although social inequalities are increasing, most neighbourhoods are both socially and architecturally mixed. Brest was almost entirely destroyed by the bombings in the Second World War and rebuilt in the aftermath, which has led to perceptions of it being a city with no heritage or cultural significance. The area is best known for two strong cultural markers that are attractive for tourists: linguistic, musical and festive practices, and maritime culture. These are present both at the local and regional level, but are more likely to be found in Brest's surrounding areas than in Brest itself.

Like the city, the University of Western Brittany (UBO) is medium-sized. However, its student population is steadily growing: student intake surpassed 24,000 in the 2021-22 academic year. UBO first appeared on the Shanghai ranking in 2019 in recognition of its world-leading oceanography research, an achievement that not only heightened the university's attractiveness, but also, along with its international outlook, extended its outreach beyond the regional level. However, the university also has a particularly strong local base and draws on support from public authorities and the local socio-economic environment. In return, the university has a significant impact on the city, especially in terms of demographics, as the metropolis has over 30,000 students registered in higher education programs. However, students are not always permanent residents in Brest and as such, are not major participants in the city's cultural life. In fact, as a large part of the student population live in surrounding towns, their student life is not necessary based in Brest itself. This has created a paradoxical situation in which students make up a large percentage of the city's overall population but the city's student identity is not very strong, with hardly any student presence in the city centre. As such, Brest has become a student city that does not conform to the usual representations, for example, it has low pedestrian and cycling rates and very few student spaces and venues identified as such.

The objective of the present article, therefore, is threefold: it will present how the city of Brest's cultural life is shaped by the implementation of (1) national policies, (2) local initiatives, and will analyse (3) the specific role of the University in the local cultural life and policies to gain a better understanding of the paradoxical place that students occupy in the city.

Cultural Policy: how the national shapes the local

Centralization in France has meant that the state is highly involved in cultural policies. However, the path to this type of governance was not straightforward as there were a great deal of responsibility conflicts between the local and national actors at the end of the 19th century and between the two World Wars. This led to the creation of a Ministry of Culture with significant powers in 1959 (Dubois, 1999) and since its foundation, it has played an important role in cultural matters, despite political changes and relatively low financial resources (less than 1% of the government's overall budget). Some municipalities have shown their capacity for initiating and implementing local cultural policies that fit into national frameworks, partly formalized by the laws on decentralisation, to obtain public funding and symbolic recognition. Brest's cultural life, like that of many other metropolises, received public funding under François Mitterrand's presidency in the early 1980s, especially when Jack Lang was the Culture Minister. Local authority representatives and national senior civil servants often share the same objectives regarding democratization (support for artistic creation and for artists in the form of grants and benefits) and creation development (believing in the need to disseminate "high culture" and facilitating the widest possible access to culture by removing material and symbolic obstacles), and agree on the logics of institutionalization and formalization of their activities (Dubois, 2012).

The French national cultural policy largely underpins the local one and can take different forms. In Paris and large cities in general, the convention is for the government to directly oversee the funding and management of cultural institutions (operas, theatres, orchestras, museums, etc.), without any specific delegation to local authorities. The opposite is true for Brest, which is a city that has highly developed its labelling mechanisms, related funding, and partnerships

with other regional, departmental or municipal public entities. In this situation, national policies directly support local cultural policies, which is highly effective in terms of visibility, recognition and access to public funding. However, as these projects are the result of several decades of work carried out by public and private actors to legitimize their activities, there is often a time lag between the actual creation of a cultural venue and its national accreditation. Brest has several labelled venues, notably Le Quartz, which opened in 1988 and was awarded scène nationale (national performing arts centre) status in 2001. This is the main local public cultural institution for the contemporary performing arts. It has two 1,500- and 500-seater capacity halls, rehearsal rooms, and recording studios. Le Quartz is nationally renowned for its theatre, choreography and music programme offering a wide range of genres and aesthetics, and boasts exceptional annual attendance figures.

In the musical sector, since the late 1980s, the government has been working alongside local authorities to develop contemporary creation. This co-creation process launched the "Café musiques" programme whose objective was to officially recognize amplified music, which in turn led to the creation of the National Centre for Musical Creation (CNCM) in Brest in 1989, which was the first centre for contemporary music in Brittany. In 2007, the concert hall La Carène took over the CNCM certification. This important structure, located in the commercial port, has a large performance hall with 1,500-seat capacity, a smaller 350-seater room for more intimate performances, a 500-seat concert venue on the deck, and seven rehearsal studios. Since the hall's creation, the government has been an effective partner and is also involved to a certain extent in its daily management. La Carène, however, is not part of the government's contemporary music centre (SMAC) national network. There are two SMAC establishments in the *département*: a modest establishment located 50km away from Brest in a town of less than 10,000 inhabitants and the Penn Ar Jazz association (based in Brest since 1997) working in the dissemination and promotion of jazz and improvised electronic music. By keeping the SMAC label in the smaller town, the Ministry of Culture was demonstrating their commitment to maintaining a national balance and continuing to make funding accessible to small towns by ensuring that it is not just concentrated in the larger cities. In addition, a regional conservatoire, which hosts 2,000 students per year, is also part of a national programme for the dissemination of arts and culture.

This labelling policy extends to fields other than the performing arts. In Brest, such examples include museums (Musée National de la Marine) and contemporary art (Centre d'Art Contemporain La Passerelle). Although the latter opened in 1988, it would be thirty years before it received the Ministry of Culture's Contemporary Art Centre of National Interest (Centre d'art contemporain d'intérêt national) label. This time lag between the creation of an establishment and its national accreditation can also be seen with the street arts centre Le Fourneau, which opened at the end of the 1990s and only became accredited as a national centre for street arts and public space (CNAREP) in 2005. It is important to note that Le Fourneau, like La Passerelle, is a non-profit organisation. It is therefore civil society representatives rather than public authorities who are mostly behind cultural facilities and projects in the city of Brest. Moreover, the local authority (ville de Brest) is fully involved in national events and the city has other labels that contribute to promoting local culture. In addition to the Fête de la Musique (free national music festival that takes place on 21 June every year, created in 1982), and the European Heritage Days (third weekend in September, created in 1984), municipal services also work towards labels such as "City of Art and History" and, as previously mentioned, "French Capital of Culture". In 2017, Brest was awarded the City of Art and History label which recognizes the city's commitment to the protection and promotion of heritage, encourages awareness-raising campaigns among residents, particularly young people, and the development of cultural tourism. The application highlighted three dimensions of Brest's identity: the city's military and maritime character, its ability to rebuild itself after it was nearly completely destroyed in the Second World War, and the strength of its non-profit sector. Had Brest's application for French capital of culture been successful, the City of Brest would have received a one-million euro government subsidy, which would have given a boost to its cultural projects for 2022.

Since the early 2000s, local cultural actors have thus increasingly strived for national, financial and symbolic recognition, a process that has accelerated over the last decade and been combined with various local drives.

Where local policy extends national frameworks

Inclusion in a national dynamic does not necessarily confine the initiatives of local cultural actors to the frameworks and objectives defined by their national counterparts. Indeed, there has been a clear boom in cultural services within French metropolises in recent years, which has been favoured by a relative depolitization of cultural affairs since the end of the 1980s, coupled with an increase in related budgets (Poulard, 2020). Since the late 1970s, Brest has mostly been governed by centre-left mayors, and more rarely by centre-right ones. The current mayor (François Cuillandre, re-elected for a fourth term in 2021) is a social-democrat. This means that the Office places great emphasis on cultural policies, a stance reflected in the City of Brest's allocation of human and financial resources: since 2008, over 10% of its operating budget has been designated for cultural policy, which in 2021 was almost €20 million. When compared to other more populous cities, this amount is particularly high and makes it possible for local policies to break free from the limitations of national frameworks and funding. This localized investment in cultural facilities and services has an economic development logic: from the local authority perspective, it is vitally important to support local development through culture as the town is losing jobs due to the gradual withdrawal of the industrial activities of the French Navy.

While the economic impact of this strategy is still to be determined, the city's performing arts facilities have greatly increased since the early 1990s and in the municipality of Brest alone there are now a dozen such institutions of various sizes. The newest venue is the 150-seat Théâtre des Capucins. This new facility opened in September 2021 and is located next to a new state of the art library on the Ateliers des Capucins site (the renovation of these former shipbuilding workshops received European funding for local cultural projects (Sassatelli, 2009). The Maison du Théâtre opened in 2011 on the site of an abandoned cinema that had been completely renovated. Its performances are mainly aimed at young children and teenagers, with an amateur theatre focus. It is primarily funded by the city council, and secondarily by the departmental and regional council. This is also the case for the Mac Orlan, a 450-seat municipal theatre that focuses on choreographic creation. Other towns in the Brest metropolis have also seen a sharp increase in their cultural facilities, notably with the creation in 2005 of the Avel Vor multi-purpose hall in Plougastel. This can accommodate up to 2,500 spectators and offers an eclectic programme. The efforts made by the peripheral communes, largely supported by the metropolis, are ongoing; another project in the pipeline is for a similar-sized hall to Avel Vor in Plouzané, whose programming will involve a mix of nationally renowned artists in residence and local community productions. Public expenditure is largely dedicated to the actual construction of these facilities and the running costs are also covered by the local authorities. Eight million euros are allocated for employee wages at the media libraries, conservatoire, various city museums, and central cultural services. Moreover, state subsidies are

> **S**ince the early 2000s, local cultural actors have thus increasingly strived for national, financial and symbolic recognition, a process that has accelerated over the last decade and been combined with various local drives.

not granted by means of a "legitimacy" scale that favours high art over popular art, nor do they hierarchize forms of artistic expression. This can be seen by the 5,000 capacity national and international sports and events venue Brest Arena (opened in 2014), which is a semi-public entity in which the city of Brest has a majority stake. This type of financing, which can be found in most French metropolitan areas, aims to affirm and legitimize such a status beyond local and regional borders.

This increase in local public spending is fuelled by a widely shared belief among local officials in a systematic causality between cultural development, urban revitalization and local economic growth. To say that Brest is experiencing a "Bilbao effect" would be going too far, especially in the absence of major architectural achievements. Nevertheless, the significant financial and human investments respond to the local authorities' specific concerns: they are seeking to reinforce the territory's attractiveness at the regional or national scale, an objective that is all the more imperative bearing in mind Brest's fragile status as a metropolis considering its size. However, it is rather difficult to recognize the effects of such political voluntarism in terms of territorial economic attractiveness. The city of Brest is part of a region that has an extremely high tourism rate, however, it is not identified as a tourism-worthy place, which is evidenced by the poorly developed hotel or seasonal rental offer. The first time that culture was used as the conduit to heighten the city's mainly tourism-related attractiveness, was for the international maritime festival which takes place every four years in Brest during the summer. Moreover, rather than the emergence of a real "creative class" (Florida, 2002), it is more fitting to refer to a small, highly cohesive cultural bourgeoisie (Guéraut, 2017). These dynamic, well-connected people, are able to mobilize, make things happen and satisfy expectations at any time, not just during electoral periods or for political gain.

Local cultural policies are largely based on a multitude of private initiatives that come from a highly structured civil society. In Brest, over 1,350 associations exist, employing their activities through the organization of numerous nationally renowned festivals in different creative fields, which very often receive support from the public authorities. Such fields include electronic music (Astropolis), contemporary dance (Dansfabrik) radio (Longueur d'ondes), and the Brest European Short Film Festival. Non-profit organizations are also involved in over 20 public community centres providing socio-cultural activities; their offer fluctuates between social and cultural activities but they are still a space for amateur practice and support cultural dissemination. Although local funding appears to be increasingly focused on artistic creation, socio-cultural activities also receive significant support from the City as it strives to stay true to its position of making cultural rights accessible to all, which it does so by creating an events programme that is open, accessible and attractive to all. However, the local participatory public budgeting mechanisms that have been put in place in the cultural field are not necessarily effective (Marx, 2019): they mainly serve to strengthen actors and networks that are already well established at the local level and who have already achieved national recognition. This is also the case for UBO initiatives which also mainly mobilize these locally-recognized actors. The university could certainly improve how it meets such demands from the student population, but it must be noted that it is extremely difficult to set up initiatives and actions when the base population fluctuates constantly, e.g., students who only complete their first year of study, those who continue their studies but who do not go the full course, and students who ultimately move away from academic study to more vocational learning.

When the university plays a greater role in local cultural life

The University of Western Brittany (UBO) celebrates its 50th anniversary in 2021. UBO was initially an undergraduate centre annexed to the University of Rennes and gained its autonomy in 1971, following the protests by student and worker movements that swept through the country in 1968 and catalysed local regionalist demands around the issue of autonomous development (Bougeard, 2017). The university' development thus predates its growing contribution to the cultural life of Brest from the end of the 1990s, notably through the creation of artistic and cultural training and the development of central services dedicated to culture.

Despite its economic boom after the second world war, Brittany was still a relatively poor agricultural region in the 1970s with exceptionally high secondary school enrolment

and pass rates. In parallel to this, there was a steady increase in student enrolments both at UBO and in Brest as a whole (in 2021 this was 24,000 and 30,000, respectively). There are nearly 1,000 permanent academic staff who work at the university, with some 300 temporary staff. The UBO is a multidisciplinary and multi-site university that is made up of scores of fragmented entities with their own particular objectives, research, statuses, and expected outcomes. Alongside the very large training departments (biology, medicine, psychology, law, sports sciences) with up to 800 undergraduate students, there are also highly specialized courses (mostly at Master's degree level) with much smaller classes of around ten students. Historically, marine sciences have structured research in Brest and have secured significant local investment by major national research institutions (e.g., CNRS – the French National Centre for Scientific Research, and IFREMER – the French National Institution for Ocean Sciences). Beyond the international visibility that this speciality affords, which in 2019 materialized into entry into the Shanghai ranking, UBO is above all characterized by its multidisciplinarity and its essentially local recruitment. However, fulfilling a triple mission of training, research and professionalization comes with its own challenges that must also be overcome: undergraduate failure rates in the first cycle, students who do not finish their course of studies, balancing the vocational and academic offer, bridging the gap between the non-specialist training offer during early years of study and the niche research and missions of excellence further down the line, and adequately meeting the area's economic and social needs.

This forms the background for the creation of the Master's degree in Management of Cultural Projects and Institutions in 1999 that was set up by academics from the field of arts who were specialized in management and administration. This Master's degree is open to around twenty students in both continuing and initial training every two years. The founders of this degree identified the pressing need to train administrators for local cultural facilities and projects in the Brest area, and therefore set out to involve local industry leaders in the degree course. Many students who followed this course are now working in the city's cultural institutions and "give back" by maintaining links to the university. Therefore, when the association "Pays de Brest pour la culture" (Brest region for culture) was created in 2014 following the planned reforms of the status of workers in the entertainment industry with no steady employment ("intermittents du spectacle"), the university served as an intermediary in terms of local support: people who defended culture and a source of information on dedicated public resources. A cycle of reflection on "cultural rights" initiated by this collective gave rise to seminars led by students and researcher-lecturers of the Master's course between 2016 and 2020. Since 1999, many new Master's degrees in Management of Cultural Projects and Institutions have appeared across France, but this training course is still a source of local pride because it was a forerunner in its field. 2017 saw the opening of an Arts department that is led by academics who are a driving force in Brest's artistic landscape and have been strongly involved in this above-mentioned Master's degree. This now brings together around one hundred undergraduate students, who engage in artistic practices in the city's cultural institutions. This is still a highly sought-after training course, but it suffers from insufficient funding and staffing: the three professors who run this course manage to keep its 20-year old founding philosophy of the local dynamic alive despite insufficient state funding, which cannot be topped up by local investment because the deficit is far too high.

Beyond these two training courses, general interest in a UBO cultural policy has recently sprung up. For a long time, academics have helped build local cultural policies, as have elected officials, and now efforts are being made to better connect the city and the university. The recent devolution that gave universities more control over managing their own budget, assets and recruitment policy, led to the UBO creating the role of Vice President for culture and sustainable development. The first post holder was N. Leclerc from 2016 to 2020, who helped structure the university's cultural offer and strengthen links with the city's cultural partners. As co-editor-in-chief of a cultural news magazine for the Brittany region from 2014 to 2017, she has also published numerous articles and interviews with artists, authors and other cultural professionals. She was particularly involved in reflection on the implementation of cultural rights, the new reference framework for national cultural policies set out in the Freiburg Declaration. She now manages the programming of artistic and cultural events organized on the different UBO campuses,

for which the Les Abords exhibition space was created on the city-centre campus. Her successor is C. Paillard who is developing a strong Arts and Sciences focus, which has led to the creation of the RESSAC (RechercheS en ScienceS Arts et Création) festival. The second edition of this festival will take place in March 2022 and its success lies in its strong link with the policies of the metropolis. Similarly, the cultural service is being structured and although it is still in its early stages in terms of resources and staff on fixed-term contracts, its activities have developed and it has high ambitions. In addition to preferential rates in the city's cultural facilities negotiated with local partners (arthouse cinemas, theatres, festivals, etc.), the service manages a series of cultural workshops, runs artistic competitions and has launched a dynamic program of on-campus cultural events. Finally, these cultural ambitions are reinforced with support from the university for projects with an artistic dimension, such as funding provided by the Faculty of Arts and Humanities for staff or student projects, or a more cohesive and festive dimension such as the on-campus concerts organized by the Dean of the Faculty of Law to mark the start of the 2021 academic year. Both the City and the university support the annual student welcoming festival Les Pétarades, which was launched in 2010 and is held each September.

***

The city of Brest is today highly dynamic in cultural matters, particularly with regard to the size of its population, which is much smaller than that of the majority of French and European metropolises. Historically shaped by central state intervention, but endowed with a strong Breton and maritime identity, the city is developing largely through increased spending by local authorities and a profusion of initiatives from a highly structured local civil society. The university, as a national public entity with an ever-increasing autonomy, logically fits into this local landscape, and has been striving to expand its cultural and artistic activities since the early 2000s. The city's cultural partners are keen

to work with the UBO cultural service and consistently offer preferential rates for students in a bid to attract this difficult-to-reach public. An empirical survey begun in 2019 already attests to this relative disconnect between Brest's cultural vitality and the low presence of students in the local life, especially regarding undergraduates. In 2018, the Ministry of Culture launched the national programme "Pass Culture", an application providing 18 year olds with €300 of cultural vouchers for 24 months. It remains to be seen whether this initiative will boost the student presence in local culture venues as not all students sign up for this offer, and when they do, they tend to opt for digital cultural options rather than in-person attendance at local events. As the current situation stands, Brest already has a large student population but is not yet considered a student town in the traditional sense of the term. However, with the ongoing partnerships and continued efforts by the university, local authorities and industry, this perception may soon belong to the past.

Notes

1. In sound and pictures – Brest's candidacy

References

Bougeard, C. (2017), *Les années 68 en Bretagne. Les mutations d'une société (1962-1981)*, Rennes : PUR.

Dubois, V. (dir) (2012), *Le politique, l'artiste et le gestionnaire. (Re)configurations locales et (dé)politisation de la culture*, Vulaines-sur-Seine : Editions du Croquant.

Dubois, V. (1999), *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris : Belin.

Florida, R. (2002), *The Rise of the Creative Class and How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York: Basic Books.

Guéraut E., (2017), Quand les sociabilités numériques consolident les frontières sociales. Enquête sur le « milieu culturel » d'une ville moyenne, *Sociologie*, 8 (1), 39-56.

Poulard, F. (2020), « Administrer la culture dans les collectivités françaises. Les services culturels et leurs légitimations professionnelles », *Pyramides* [online at: http://journals.openedition.org/pyramides/1774].

Marx, L. (2019), *Participation* as policy in local cultural governance, *Cultural Trends*, 28 (4), 294-304.

Sassatelli, M. (2009), *Becoming Europeans. Cultural Identity and Cultural Policies*, Basingstoke, Routledge.

¿Para qué es necesaria una política cultural? La política cultural de Kiel en el desarrollo de la ciudad, la cohesión social y los valores intrínsecos

Andrea Cederquist y Johannes Crückeberg
Fundación Heinrich Böll Schleswig-Holstein, Sostenibilidad y Cultura y Coordinador del proyecto en el Instituto de Investigación para la Cohesión Social - Ubicación de Hannover en la Universidad Leibniz de Hannover. Alemania
cederquist@boell-sh.de y jcruecke@gmail.com

Artículo recibido: 14/10/2021. Revisado: 19/10/2021. Aceptado: 28/10/2021

Resumen: Kiel es un caso especial en cuanto a la política cultural. Al contrario que en gran parte de las ciudades alemanas medianas, la política cultural ha cobrado una gran importancia y está relacionada con la idea de posicionar Kiel como «ciudad creativa». Parece que hay unanimidad en que toda la ciudad de Kiel tenga un gran potencial para la creatividad, la cual, sin embargo, aún no está agotada. Este texto ofrece una visión de conjunto y su objetivo es averiguar de dónde proviene esta excepcional posición de Kiel. Asimismo, se identifica la decisión estratégica para aplicar una aproximación de ciudad creativa, se centra en las industrias creativas como un hito, se hace una mayor aproximación a la ciudad creativa y se propicia cada vez más una iniciativa impulsada por los ciudadanos. La integración política en un sistema de muchos niveles, el carácter sociocultural de la ciudad y la influencia de los institutos de enseñanza superior ofrecen enfoques explicativos. .

Palabras clave: Kiel; política cultural; ciudad creativa; clase creativa; cohesión social.

1. Introducción

Kiel es la capital estatal del estado federal alemán Schleswig-Holstein, así como una de las dos principales ciudades del estado. A diferencia de otras muchas ciudades alemanas medianas, la política cultural juega un papel importante en Kiel dentro de la estrategia global de urbanismo.

Como el resto de ciudades, Kiel afronta problemas sociales y medioambientales que van en aumento. Asimismo, cada vez más se es consciente de que estos problemas se tienen que tratar de un modo sistemático e integrado. Los cambios sostenibles son necesarios en casi todas las áreas de la sociedad. Para ello, se deben crear y probar estrategias, así como identificar y alentar a los actores a contribuir de manera responsable en el inicio, el apoyo y la puesta en práctica de las innovaciones sociales (Beck & Kropp, 2012), un proceso en el que las Artes y la Cultura tienen un papel fundamental para aumentar la creatividad y la habilidad de la sociedad para innovar.[1]

Parece que en Kiel existe un compromiso político para provocar un cambio de paradigma en el urbanismo de la ciudad y comprender lo que aún se tiene que materializar y lo que se manifestará con el paso del tiempo en la interacción de las políticas culturales y urbanas. También se tiene la noción de integrar una política económica, una política cultural de urbanismo y, por último, una política social, de manera que la política cultural salga de su zona marginal y se manifieste en el centro del urbanismo que conecta las diferentes áreas políticas con cada una de ellas; es decir, que sea la unión de la sociedad.

La capital estatal de Kiel no interpreta el arte y la cultura como un servicio voluntario, sino más bien como un deber evidente de una sociedad democrática y como parte de la provisión de los servicios públicos (1). Este aspecto apenas se menciona en las instituciones culturales bien situadas, así como las largas tradiciones culturales o el gran interés cultural entre la población, sino más bien la idea de combinar una política cultural y la creación de una ciudad creativa dentro de la política de urbanismo. El concepto de Ciudad Creativa (Landry, 2009) juega un papel fundamental. Su objetivo es utilizar la inteligencia colectiva, el potencial y los recursos de Kiel y crear las condiciones necesarias para que las personas, las organizaciones y la ciudad en general piensen, planifiquen y actúen utilizando la imaginación para así promover las oportunidades y solucionar los problemas comunes y no tan comunes de nuevas maneras. En 2018 (1), la Asamblea

del Ayuntamiento de Kiel ordenó a la administración municipal a preparar un mayor desarrollo de la orientación estratégica de Kiel como ciudad creativa. Esta aproximación vertical está flanqueada por un número creciente de iniciativas activas horizontales, muchas de las cuales parten de las esferas de las instituciones de enseñanza superior en Kiel en las que la creatividad y la sostenibilidad están vinculadas. A continuación, veremos más en profundidad el *desarrollo estratégico* de la política cultural de la ciudad de Kiel durante los últimos diez años. Proporcionaremos una visión de conjunto sobre los supuestos que hay detrás de la estrategia centrada en las políticas culturales y el desarrollo de la ciudad.

Este artículo describe el desarrollo de la formación de políticas en Kiel. No se ha aplicado una visión teórica para la observación; sin embargo, se sugiere que se podría aplicar un marco de corrientes múltiples (MSF, por sus siglas en inglés) en el caso de Kiel. También se describe el proceso de la formación de políticas como una elección colectiva basada en «el resultado combinado de las fuerzas estructurales y los procesos cognitivos y afectivos» (2).

El MSF distingue tres corrientes conceptualmente distintas que influyen en la formación de las políticas: los problemas, las políticas y la política. Cada corriente tiene su propia dinámica y normas. Creemos que, en este caso, el objetivo de las tres corrientes ha sido un cambio de políticas, por lo que han creado una ventana de oportunidades. Las variables que se le pueden atribuir a las corrientes del MSF son:

1. Corriente de los problemas: se basan en el carácter sociocultural de Kiel y su implicación en la ciudad, como los problemas sociales, la fuga de talentos de la clase creativa, la falta de oportunidades de empleo y la distribución desigual de los «servicios» culturales en la ciudad, entre otros.
2. Corriente de las políticas: en 2010, la decisión de declarar la categoría de Ciudad Creativa e Innovadora como un objetivo estratégico. En 2013, la Asamblea del Ayuntamiento se dio cuenta de que la promoción de las industrias creativas debe ir de la mano del fortalecimiento de la cultura.
3. Corriente de la política: como consecuencia de las elecciones de 2008, la Asamblea del Ayuntamiento de Kiel tuvo nuevas mayorías y el liderazgo político cambió.

Estas variables se tratan de manera más individual en los siguientes capítulos.

2. La política cultural local dentro de la gobernanza cultural multinivel

La gobernanza cultural multinivel en Alemania proporciona el marco para la política cultural municipal en Kiel. Por tanto, es necesario tratar este punto en primer lugar. En Alemania, la gobernanza se practica mediante un sistema federalista en diversos ámbitos de políticas, incluida la política cultural. El objetivo es que no solo el Estado, sino también los actores privados y los de la sociedad civil participen en el proceso de estructurar esta política. La forma alemana de gobernanza multinivel también prevé varios niveles federales para actuar al mismo tiempo en un ámbito político. De hecho, hay que señalar que la interdependencia política entre los niveles federales, estatales y locales va en aumento, sobre todo en la política cultural (3).

Dentro de la estructura federal de Alemania, las responsabilidades gubernamentales se dividen entre el gobierno federal y los *länder* (estados federales). Conforme a esta estructura, los *länder* tienen la responsabilidad principal en lo que respecta a asuntos culturales (*Kulturhoheit*). Sin embargo, y contrario a la opinión general, la Ley Fundamental también le otorga al gobierno federal varios poderes legislativos, administrativos y financieros dentro del ámbito cultural (4).

Kiel forma parte del estado federal de Schleswig-Holstein. En consonancia con la constitución del estado, la divulgación de la cultura se entiende como una tarea conjunta del Estado, los municipios y los distritos. El apoyo financiero del Estado se centra en proyectos y estructuras estatales, al menos de importancia «supraregional». Por lo general, se basa en requisitos legales y en directrices de financiación.

El Estado, además de apoyar a importantes instituciones artísticas y culturales y a sus proyectos correspondientes, financia las actividades individuales, como los festivales y los proyectos artísticos que protegen de forma constante el patrimonio cultural o que promueven la educación cultural, así como las becas artísticas y las iniciativas socioculturales. Gracias a los fondos estatales, se garantiza una oferta cultural atractiva y fácilmente accesible en la zona. La infraestructura cultural en Schleswig-Holstein se caracteriza por dos grandes teatros municipales en Lübeck y Kiel, así como por el teatro estatal,

que cuenta con el apoyo de 19 ciudades, condados y municipios. Es parte del perfil del Estado que cuenta con solo algunas instituciones culturales (excepto los Museos Estatales de Schleswig-Holstein en el castillo Gottorf y los museos de Lübeck). Los grandes eventos son los que se llevan toda la atención, pero la agencia de servicios para los fondos culturales de Schleswig-Holstein intenta ponerse al lado de las ciudades y los municipios principales para también apoyar a los actores culturales más pequeños y a los voluntarios en su objetivo de buscar y tramitar una financiación adecuada.

A su vez, el Ayuntamiento establece los objetivos y los principios para administrar la ciudad. Además, autoriza a la administración a incurrir en gastos. En la actualidad, existen nueve comités técnicos permanentes que preparan las resoluciones para el Ayuntamiento y toman decisiones finales en cuestiones que no le conciernen de manera expresa a la Asamblea. El comité cultural es responsable de los asuntos generales relacionados con la cultura, teniendo en cuenta la preocupación por la protección y la preservación de los monumentos, así como del centro de educación para mayores, la biblioteca municipal, los museos y el teatro Kiel. También coopera con las universidades dentro del ámbito del arte y la cultura.

En consecuencia, gran parte de los fondos destinados a la infraestructura cultural se facilita a nivel municipal. El estado de Schleswig-Holstein financia la cultura con moderación si se compara con otros estados federales. Además, apenas existen debates a nivel estatal sobre la política cultural. Gracias a estas circunstancias, la ciudad de Kiel tiene mucha libertad de acción y responsabilidad en el ámbito político de la cultura (5).

3. El carácter sociocultural de Kiel

Kiel no es una ciudad conocida en Alemania por su cultura, ni es un típico destino turístico ni cultural (6). De hecho, la ciudad de Kiel se ha nombrado a sí misma como «Ciudad de la Navegación». La ciudad es famosa a nivel internacional como lugar para la construcción de barcos, la ciencia y la investigación, como puerto de cruceros y ferris y como meca para los entusiastas de los deportes acuáticos (7). Algunos eventos como la *Kieler Woche* (Semana de Kiel), un festival en el que se combina la navegación y lo folclórico, han mostrado que el estilo marítimo es la marca y la identidad cultural de la ciudad. Sin embargo, el Muddi Market, una asociación sin ánimo de lucro que conciencia sobre el desarrollo sostenible, organiza desde 2013 un programa comercial alternativo menos ruidoso en la Semana de Kiel. Su origen se encuentra en las iniciativas integrales y en los voluntarios con el fin de contribuir a un desarrollo más sostenible en el panorama cultural de Kiel. El objetivo es fomentar e inspirar un modo de vida más sostenible de manera divertida y con muchas oportunidades para participar.

Al calificarse como «ciudad de la navegación», Kiel se considera una ciudad de puerto, con acceso limitado a este. Al tener un puerto militar, los astilleros y las principales terminales de ferri, los ciudadanos de Kiel apenas tienen acceso al puerto. Sin embargo, esta situación ha mejorado en los últimos años. El hecho de que Kiel haya sufrido un cambio estructural importante también ha tenido algo que ver, ya que los pilares económicos, en particular la industria, la administración y los militares, estaban perdiendo importancia de manera previsible. Asimismo, los sectores como las industrias y los servicios creativos están experimentando un gran crecimiento. De ahí que la marca «ciudad de la navegación», aunque sea muy reconocida por el Ayuntamiento, sea en parte una limitación, ya que en realidad no es una marca inclusiva para muchos ciudadanos. Además, la ciudad ofrece muchas más cosas aparte del mar y la navegación. No obstante, es necesario hacérselo saber al mundo exterior de una manera más clara presentando la ciudad como parte de una región metropolitana entre Hamburgo y Copenhague.

En la ciudad habitan unas 250.000 personas y también se enfrentan a grandes problemas. El Informe Social de Kiel, el cual se publica todos los años, muestra con claridad los problemas sociales de la ciudad (8), incluidos el desempleo de larga duración, la falta de viviendas suficientes y asequibles y la pobreza infantil. En 2019, el 28,2 %, o aproximadamente uno de cada tres niños menores de 15 años, vivía en Kiel de beneficios sociales. En concreto, los distritos de Gaarden y Mettenhof se enfrentan a problemas socioeconómicos: tienen más paro que el resto de Kiel. Esta estructura social desequilibrada de manera geográfica presenta el riesgo de división social. Por ello, es aún más necesario esforzarse por la igualdad de las condiciones de vida para no poner en peligro la cohesión social. Una medida para lograrlo es la distribución igualitaria de los servicios públicos. Dentro del marco de la política cultural, se incluyen de manera explícita

los servicios culturales, como bibliotecas, teatros, conservatorios, etc.

La situación financiera del municipio de Kiel estaba aún limitada en 2013/2014. Las primeras decisiones importantes sobre los aumentos de los presupuestos para la cultura se tomaron en 2013 para el presupuesto del año 2014. Aunque hubo una gran oposición debido al enorme déficit que aún se esperaba, se tomó la decisión basándose en el argumento de que, al aumentar los fondos del sector cultural, la prosperidad de la ciudad se vería influenciada positivamente. La situación ha mejorado desde entonces: los ingresos tributarios por habitante han aumentado y la deuda ha disminuido a un ritmo constante.

4. El papel de las instituciones de enseñanza superior

Kiel alberga tres instituciones de enseñanza superior, las cuales influyen en la ciudad de diferentes maneras. La Universidad de Kiel (CAU, por sus siglas en alemán) es la universidad más grande y la más completa de Schleswig-Holstein. Al ser una de las ciudades más antiguas e importantes del norte de Alemania (la única universidad completa), su función es ser el eje cultural regional (9). Además, juega un papel importante en la ciudad gracias a sus áreas de excelencia y a sus casi 27.000 estudiantes. Como resultado de sus colaboraciones internacionales, la universidad ofrece diferentes puntos de partida para establecer nuevos contactos, como la Universidad Europa de los Mares. Se complementa con la Universidad de Ciencias Aplicadas en Kiel, que cuenta con casi siete mil alumnos, y la Academia de Bellas Artes y Diseño Muthesius (MKH, por sus siglas en alemán), con casi 600 alumnos.

Casi de manera automática, los programas de estudios creativos tienen un gran potencial de innovación para la ciudad de Kiel y juegan un papel importante en la política cultural local. Uno de los principales intereses de la política cultural de Kiel es dirigirse directamente a la clase creativa y, en concreto, a los titulados de los cursos creativos. Gracias a la MKH, Kiel tiene una institución educativa de renombre en los campos de diseño de la comunicación, diseño industrial, escenografía/diseño interior y bellas artes/artes contemporáneas. Hasta aproximadamente el año 2013, los titulados de los cursos creativos no se quedaban en Kiel, sino que se marchaban a las ciudades grandes, sobre todo a Hamburgo y Berlín, después de terminar sus estudios. La ciudad fue consciente de este potencial desaprovechado y, desde entonces, ha desarrollado nuevas estrategias para que las mentes creativas se queden en Kiel, aspecto que ha tenido un fuerte impacto en el desarrollo de la política cultural. En la actualidad, se ha creado un panorama creativo y sostenible en Kiel a raíz de las colaboraciones formales e informales por parte de los centros creativos, los estudiantes (de arte), los emprendedores, los profesores de universidad y otros grupos de la sociedad civil y se han establecido múltiples proyectos que le dan forma a la sociedad urbana. En un estudio que investigaba la creatividad en Kiel, el 9,4% de los encuestados consideraron que las universidades eran muy creativas, mientras que el 42,7% las consideró bastantes creativas (10). La región de Kiel está incluida en el radar de innovación a nivel nacional como una de las regiones más inno-

> Con el objetivo de fortalecer las industrias culturales y creativas, la ciudad creó centros creativos repartidos por la zona urbana, de los cuales cuatro están siendo financiados en la actualidad por los costes operativos y las inversiones necesarias.

vadoras de Alemania. El estudio subraya la importancia de las universidades en Kiel gracias a sus potenciales creativos, con casi 40.000 alumnos en la actualidad (el 16% de la población). Sin embargo, también señala la tarea de aumentar el porcentaje de aquellos que se quedan en la ciudad después de concluir los estudios o que regresan con el tiempo.

5. La política cultural de Kiel[2]

En 2008, después de las elecciones, hubo un cambio en la Asamblea del Ayuntamiento con una nueva coalición mayoritaria y, en 2010, el Ayuntamiento tomó la decisión de formular la categoría de «Ciudad Creativa e Innovadora» como un objetivo estratégico, el cual en los años posteriores influenció bastante los desarrollos del urbanismo de Kiel y su política cultural.

Sin embargo, la política cultural de Kiel se clasificó como conservadora hasta 2013. Se prestaba atención a las principales instituciones culturales de la ciudad: el Teatro de Kiel, la Orquesta Filarmónica de Kiel, el museo de arte Kunsthalle y la galería de arte Stadtgalerie. La política cultural común se centraba principalmente en las instituciones centrales, todas ubicadas en el centro de la ciudad. El objetivo principal era administrar lo que ya existía y apoyar las balizas culturales de la ciudad. Una de las razones para establecer esta política era la estrecha situación presupuestaria, la cual también afectó al departamento de cultura.

A partir de 2013, la política cultural de Kiel cambió de manera considerable. Después de las elecciones de ese año, la coalición mayoritaria se dio cuenta de que la promoción de las industrias creativas debía ir de la mano del fortalecimiento de la cultura. A pesar de la difícil situación presupuestaria, el aumento de los fondos culturales se justificó con el hecho de que con el tiempo implicaría efectos positivos (y financieros) para la ciudad[3]. La Asamblea del Ayuntamiento adoptó en 2013 las directrices para la Promoción Municipal de la Cultura en la capital estatal de Kiel, las cuales se reiteraron en 2018. Estas directrices resumían que la política cultural de la ciudad debía insistir en tres objetivos: el mantenimiento de la memoria cultural, la revitalización del espacio público y la diversificación de la educación y la integración cultural (11).

Este realineamiento desembocó en una política cultural cuyo objetivo fue combinar la promoción de la cultura y la consolidación del urbanismo y la cohesión social.

Los tres puntos principales de esta política cultural son:

1) Se planteó que la política cultural no debía estar dirigida únicamente al centro de Kiel y a las principales instituciones culturales. El objetivo era promover la diversidad de las instituciones culturales en la ciudad. Después de analizarlas, se identificaron cinco zonas culturales (*Kultur Areale*) en varios distritos de Kiel, cada uno de los cuales alberga varias instituciones culturales. El esfuerzo se centró en aumentar los fondos institucionales para las iniciativas culturales pequeñas (desde 600.000 euros hasta cerca de 1,5 millones de euros) y señalar cinco zonas culturales para fortalecer la colaboración entre las instituciones culturales dentro de las zonas culturales de Dietrichsdorf/Wellingdorf, Gaarden/Mettenhof, Marinequartier-Wik/Holtenau y Friedrichsort/Schilksee. En este contexto, los distritos socialmente marginados también se reconocieron como zonas culturales. La oficina de cultura coordina el trabajo de las *KulturAreale*. Inician y apoyan las actividades conjuntas de las instituciones culturales, promueven la colaboración de las instituciones culturales con los colegios, acompañan los proyectos de arte relacionados con el distrito en los espacios públicos y apoyan la oficina de proyectos de la administración cultural dentro de las tareas adicionales relacionadas con el distrito.
Además del incremento de los fondos institucionales, la financiación para los proyectos culturales ha aumentado de manera significativa y se han creado fondos más cuantiosos para proyectos destinados a los barrios de la ciudad. Como resultado, en los últimos años se han podido llevar a cabo cientos de proyectos en el espacio urbano.

2) Se intentó poner en práctica el concepto de Ciudad Creativa en Kiel, cuyo objetivo era hacer que la ciudad fuese más atractiva como ubicación para «la clase creativa» (12). Uno de los principales intereses de esta política era crear espacios y perspectivas que hicieran de Kiel una localización atractiva para las industrias culturales y creativas.
La idea de Ciudad Creativa se convirtió en un pilar de la política cultural de Kiel. Incluso a día de hoy, la

ciudad tiene su propio departamento de Educación, Juventud, Cultura y Ciudad Creativa. No hay otro departamento en ninguna ciudad en Alemania que incluya en su denominación «Ciudad Creativa». El objetivo es formar una política cultural que no se centre solamente en fortalecer el sector cultural, sino que lo combine con el cambio estructural de la economía y, ante todo, con la ampliación de las industrias creativas. En 2015, se publicó un estudio exhaustivo (13) del potencial de innovación y de los requisitos para ampliar las industrias culturales y creativas en Kiel. Este estudio fue el resultado de un proceso participativo llevado a cabo con los accionistas de las universidades y de los sectores importantes de las industrias culturales y creativas. Uno de los requisitos que se identificaron fue la creación de espacios como un impulso central por fortalecer las industrias culturales y creativas. Además, fue obvio que las estructuras del sector cultural deben fortalecerse para agrupar mejor los recursos. De ahí que el acceso al espacio y el alineamiento de los actores se vieran como requisitos claves, los cuales sirven desde entonces para orientar la estrategia de Ciudad Creativa de Kiel y sus políticas culturales (14).

Con el objetivo de fortalecer las industrias culturales y creativas, la ciudad creó centros creativos repartidos por la zona urbana, de los cuales cuatro están siendo financiados en la actualidad por los costes operativos y las inversiones necesarias. Esto crea espacios favorables para iniciativas creativas. En general, los centros creativos tienen una superficie de unos 10.000 m² y casi 50 trabajadores. Mientras tanto, se ha formado un panorama variado de espacios de cotrabajo en la ciudad. Los centros creativos, junto con las colaboraciones formales e informales de los estudiantes (de arte), los emprendedores y otros grupos de la sociedad civil, han creado en los últimos años un panorama de creatividad y sostenibilidad que ha dado lugar a numerosos proyectos que ahora conforman la sociedad urbana. Entre los proyectos se incluye el festival anual de puesta en marcha Waterkant, el proyecto Tiny Rathaus, el festival de innovación, el festival artístico Future-Festival y el proyecto Planificación Cultural/ Centro para el Urbanismo Artístico, entre otros.

La idea estratégica del Ayuntamiento es atraer (más) talentos (creativos) a Kiel y hacer que se queden en la ciudad, ya que ha habido una falta de oportunidades de trabajo para estos destinatarios en la capital estatal. Aunque el primer objetivo fue establecer centros creativos, con el tiempo ha habido un mayor interés por implicar a las organizaciones de sociedad civil, las instituciones de enseñanza superior, las iniciativas locales y los ciudadanos en la formación de la ciudad. Un estudio científico investigó en 2021 la «creatividad» que hay en Kiel (15), la cual estuvo relacionada con cuatro áreas:

- Como un medio abierto (a los resultados) y no sujeto a las limitaciones espaciales u objetivas.
- La creatividad es la habilidad de encontrar nuevas soluciones para desafíos o problemas actuales y futuros.
- Si nos desviamos de las rutinas y de los procesos de cuestionamiento, podría haber nuevos impulsos e innovaciones.
- La creatividad es interactuar e intercambiar unos con otros. Los contactos y la colaboración en un proceso creativo son elementos importantes.

La creatividad no es solamente crear ideas, sino ponerlas en práctica. El éxito de esta puesta en práctica juega, al principio, un papel subordinado; se trata principalmente de pensar «fuera de la caja» y probar cosas nuevas.

3) Se persigue la idea de ir más allá de la «clase creativa» para captar también la atención de los ciudadanos de una manera más sólida para el desarrollo la ciudad. Este aspecto se manifiesta en la decisión del consejo en el año 2018 de perseguir la idea de Ciudad Creativa, pero a causa de la pandemia, el proceso se ralentizó y, en la actualidad, se encuentra en proceso de adaptación. Para diseñar un mayor desarrollo de una orientación estratégica, se estableció una relación laboral con Charles Landry, quien inventó el concepto de Ciudad

Creativa a finales de los años ochenta. Este concepto se centra en la manera en que las ciudades pueden crear condiciones propicias para que las personas y las organizaciones piensen, planeen y actúen usando la imaginación para solventar problemas y crear oportunidades. Un punto de partida para desarrollar una estrategia concreta es el índice creativo de una ciudad, el cual es un método para valorar las ciudades de forma holística (Landry and Hyams, 2012). El objetivo del índice es medir las habilidades y el potencial creativo de las ciudades, una condición previa para las innovaciones posteriores, así como para la energía económica y cultural. El objetivo de esta herramienta estratégica es actuar como marco para pensar y debe ayudar a generar una narrativa para una ciudad destacando lo que hay que lograr. En Kiel, el proceso se está alineando con la estrategia de visión propuesta para el 800 aniversario, «Kiel 2042» (16).

El concepto subyacente de Ciudad Creativa sostiene que las ciudades necesitan una «ecología creativa» para tratar los problemas complejos y en la que todos los sistemas interconectados, que hacen que una ciudad funcione, se puedan revalorar cuando sea necesario. Ser creativo no significa que se tenga que reinventar todo. Sin embargo, está la voluntad de mirar las cosas desde una nueva perspectiva, con lo cual se considera que algunas cosas tienen que cambiar y otras, no. Esto también implica que la creatividad y la construcción de la ciudad no se pueden limitar a una «clase creativa». Aunque esta clase es fundamental en estos procesos, también es necesaria la participación ciudadana, así como una administración susceptible, aunque no limitada a las instituciones culturales.

Un elemento central de la estrategia para construir la ciudad creativa es un mayor desarrollo de la administración en el sentido de una cultura propicia. Para ello, se creó un área de «Ciudad Creativa e Innovadora» y se puso en marcha otra área con dos empleados. Junto con el área económica del departamento del alcalde y la agencia de desarrollo económico de la ciudad, se puso en marcha el desarrollo estratégico para que fuera una ciudad creativa e innovadora.

Para un mayor desarrollo de la administración de la ciudad, el área de Ciudad Creativa trabaja junto con el urbanista Charles Landry y lleva a cabo un proceso para determinar el Índice Creativo. La Asamblea del Ayuntamiento instruyó a la administración para preparar un mayor desarrollo de la orientación estratégica de Kiel como ciudad creativa y para involucrar la experiencia demostrada como asesoramiento. En un Laboratorio Urbano creado dentro del marco de proyecto de planificación urbana cultural, el concepto de índice creativo para Kiel se estudió con Charles Landry en un ejercicio de simulación (17). Otro proyecto en curso es el pabellón emergente en el centro de la ciudad en el que las propias iniciativas creativas se pueden presentar al público. Las iniciativas Tiny Town Hall y Popup Pavilion han contribuido a que la capital estatal de Kiel obtenga el Premio a la Colaboración de las Ciudades Alemanas 2021. Kiel también recibió en 2021 el Premio Alemán a la Sostenibilidad dentro de la categoría de las ciudades más grandes, superando a Munich y Stuttgart. Este premio se les otorga a los municipios que afrontan el cambio con un urbanismo exhaustivo y sostenible.

En los últimos años, el número de tareas de la administración cultural ha aumentado debido a la importancia que se le da al trabajo cultural para mejorar los distritos y la sociedad civil, así como al aumento del apoyo financiero y de las actividades que se realizan en la ciudad. Respecto a la política cultural, en 2020 se acordó la cuota cultural, por la cual se entiende que no se debe reducir la parte de los gastos culturales en el presupuesto global de la ciudad.

6. Conclusión

En este artículo hemos querido averiguar el motivo por el que la política cultural de Kiel tiene un enfoque diferente al de otras muchas ciudades y de dónde viene el interés por la política cultural. Basándonos en el contenido descrito anteriormente, nuestras conclusiones apuntan a una combinación de decisiones estratégicas verticales, así como a iniciativas horizontales, muchas de las cuales se adhieren a las esferas de las instituciones de enseñanza superior en la ciudad.

Un posible factor es la decisión política tomada en 2010 para manifestar la idea de Ciudad Creativa e Innovadora como uno de los cuatro objetivos para la ciudad a largo

plazo. A su vez, la decisión política de aumentar los fondos culturales, tomada en 2013, parece haber sido un detonante para el cambio.

Se reforzó el deseo de usar la política cultural para el beneficio de la ciudad. Por un lado, estaba la noción de integrar una política económica, una política cultural de urbanismo y, por último, una política social. Por tanto, no era una cuestión de *l'artpourl'art*, sino más bien de reconocer el potencial desaprovechado en el sector cultural, así como el potencial que atraería si se manifestara en el lugar del urbanismo, conectando diferentes zonas políticas.

El realineamiento de la política cultural de Kiel tuvo lugar a raíz de tres circunstancias. Por un lado, se reconoció el potencial sin explotar de la clase creativa. Las instituciones de enseñanza superior jugaron un papel decisivo en este aspecto. Los alumnos fueron uno de los principales destinatarios de la nueva estrategia de política cultural, así como el deseo global de retener no solo a las personas del «sector creativo» de la ciudad, sino a los estudiantes. Kiel iba a convertirse en una ubicación más atractiva para las ideas creativas y su puesta en práctica, de manera que se beneficiaría del potencial innovador. De este modo, nuevas iniciativas horizontales de creatividad y sostenibilidad se adhirieron a las esferas de la universidad.

Además, se reconoció que una política cultural centralizada no reflejaba la situación de la ciudad. Por tanto, se crearon zonas culturales para promover el diverso panorama cultural en los distritos individuales y para utilizar los barrios como lugar central para la «creación de las ciudades». Esta compensación de los servicios culturales en la ciudad también tenía el objetivo de fortalecer la cohesión social en Kiel.

Por último, Kiel quiere posicionarse como una Ciudad Creativa en la que haya más participación ciudadana en el desarrollo de la ciudad. El objetivo es promover la creatividad entre los ciudadanos. Esto no solamente sirve para el urbanismo sostenible y el *placemaking*, sino para que las personas se identifiquen con el barrio y el lugar en el que viven.

Aunque no hemos aplicado una visión teórica para la observación, nos hemos percatado de que se puede aplicar un marco de corrientes múltiples (MSF, por sus siglas en inglés). Este marco describe el proceso de formación de las políticas como una elección colectiva basada en «el resultado combinado de las fuerzas estructurales y de los procesos cognitivos y afectivos». En el proceso MSF, hay un papel clave adherido al «emprendedor de políticas», quien adquiere un papel activo en la corriente de las políticas. Él o ella es o, si es colaborativo, ellos son los actores más importantes para entender la configuración de la agenda en el MSF. Desarrollan alternativas políticas y las unen a los problemas. Sin embargo, es necesario llevar a cabo un estudio exhaustivo para verificar la aplicabilidad del MSF e identificar unas variables más robustas, como el emprendedor de políticas en este caso, de manera que se aporte información más detallada sobre la constelación de los actores y el proceso de toma de decisiones.

Notas

1. Las Artes y la Cultura no se interpretan en este artículo como un «proveedor de servicios», sino que nos referimos a que, como bien interpreta Henning Mohr, Director del Instituto para la Política Cultural, «*cada vez hay más y más artistas que hablan de una comprensión funcionalizada del arte, participan de forma activa en contextos sociales y trabajan en comunidad, de manera que también este aspecto se refleja en la esfera social y se introducen innovaciones sostenibles en las condiciones de vida, al igual que se suscita un debate sobre la reactualización de la sociocultura y su potencial artístico para formar la sociedad y, dentro este contexto (y este es un asunto muy cultural y político), mirar más detenidamente la interacción entre el arte y la sociedad*».

2. Este capítulo se basa principalmente en entrevistas semiestructuradas que se realizaron a expertos locales en política cultural.

3. Declaraciones de Dirk Sheelje, presidente del Comité Cultural de Kiel desde 2013.

Notas bibliográficas

(1) Landeshauptstadt Kiel (2018).
(2) ZAHARIADIS, N. (2019), p. 66.
(3) JACOBSEN, K (2019), pp. 292-293.
(4) OGOREK, M., & PU, T. (2005), pp. 1335-1336.
(5) LÄTZEL, M. (2019), p. 260.
(6) WETZEL, L. (2021).
(7) JUNGHÖLTER, M (2016).
(8) Landeshauptstadt Kiel (2021c).
(9) TAUSCHEK, M. (2016).
(10) Hardiman M. (2021).
(11) Landeshauptstadt Kiel (2018).
(12) FLORIDA R. (2002).
(13) Landeshauptstadt Kiel (2015).
(14) Landeshauptstadt Kiel (2021a).
(15) Hardiman M. (2021).
(16) Landeshauptstadt Kiel (2021b).
(17) Heinrich-Böll-Stiftung Schleswig-Holstein (2020).

Referencias bibliográficas

Beck G., Kropp C. (2012): "*Die Gesellschaftwirdinnovativ – und die Wissenschaftvonihr? ZurEinleitung*". En: Gesellschaftinnovativ eWersind die Akteure? Wiesbaden. Springer VS, pp 11-28.

FLORIDA R. (2002), *The Rise of the Creative Class*. Nueva York: Basic Books.

Hardiman M. (2021): Wiekreativist Kiel? Disponible en: https://www.kiel.de/de/kultur_freizeit/kreative_stadt/Ergebnisbericht_Website.pdf [Consultado 09-10-2021]

Heinrich-Böll-Stiftung Schleswig-Holstein (2020): Urban Labon "Strategic Goal Setting and Creative Bureaucracy. Disponible en: https://www.cultural-planning-kiel.de/fileadmin/user_upload/Documentation_Urban_Lab_2020.pdf [Consultado 09-10-2021]

JACOBSEN, K (2019): "Verhandeln, kooperierenundPerspektivenschaffen. RUHR.2010 undseineFolgenalsBeispieleinerMultilevel Cultural Governance". En: GAD, D., SCHROECK, K. & WEIGL, A. (eds.): *ForschungsfeldKulturpolitik - eineKartierungvonTheorieund Praxis*. Hildesheim: Georg OlmsVerlag, pp. 291-302.

JUNGHÖLTER, M (2016): *Kiel: KleineStadtgeschichte*. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet.

Landeshauptstadt Kiel (2021a). Haushaltsplander-Landeshauptstadt Kiel 2021, Band 1. Disponible en:

https://www.kiel.de/de/politik_verwaltung/finanzen/_haushaltsplanung/2021/Haushaltsplan_2021_LH_Kiel_Band_1.pdf [Consultado 09-10-2021]

Landeshauptstadt Kiel (2021b): Kiel 2042 Zukunftsdialog. Disponible en: https://www.kiel.de/de/kiel_zukunft/2042/index.php [Consultado 09-10-2021]

Landeshauptstadt Kiel (2021c): Sozialbericht 2021. Disponible en: https://www.kiel.de/de/gesundheit_soziales/sozialplanung_berichte_konferenzen/_dokumente_sozialbericht/kieler_sozialbericht_2021.pdf [Consultado 09-10-2021]

Landeshauptstadt Kiel (2018): Leitlinienfür die kommunaleKulturförderungderLandeshauptstadt Kiel. Disponible en: https://www.kiel.de/de/kultur_freizeit/kreative_stadt/_dokumente_foerderung_kulturamt/leitlinie_kommunale_kulturfoerderung_kiel.pdf [Consultado 09-10-2021]

Landeshauptstadt Kiel (2015): KreativKiel – StadtimDialogzurEntwicklungderKulturundKreativwirtschaft. Disponible en: https://www.kiel.de/de/kultur_freizeit/kreative_stadt/_projekt_kreativ_kiel_stadt_im_dialog/dokumentation_kreativkiel.pdf [Consultado 09-10-2021]

LANDRY, C. (2009): *The creative city: A toolkitfor urban innovators*. Londres: Earthscan.

LANDRY, C., Hyams J. (2012): *The Creative City Index: Measuring the Pulse of the City,* Gloucestershire, Reino Unido, Comedia.

MOHR, H., 2020: Interview Statement in Kultur Management Network, Den Kulturblick in die Zukunftrichten. Disponible en:https://www.kulturmanagement.net/Themen/Innovation-und-Kulturpolitik-Den-Kulturblick-in-die-Zukunft-richten,4193, Consultado 10-10-2021]

LÄTZEL, M. (2019): "Kulturpolitik in Schleswig-Holstein". En: KNELANGEN, W. & BOYKEN, F. (eds.). *PolitikundRegieren in Schleswig-Holstein*. Wiesbaden, Springer VS, pp. 259-277.

OGOREK, M., & PU, T. (2005): "The Allocation of Cultural Policy Powers in the Federal Republic of Germany", *German LawJournal*, 6(10), pp. 1335-1354 DOI: 10.1017/S2071832200014358.

TAUSCHEK, M. (2016): *Macht, PolitischeKultur, Widerstand. StudentischerProtestanderUniversität Kiel*. Münster/Nueva York: Waxmann.

WETZEL, L. (2021): *Nachhaltigkeitsbilanzierungfür den Tourismus in derDestination Kiel*, Bachelors Final Project., Hochschule Bremen.

ZAHARIADIS, N. (2019). Themultiplestreamsframework: Structure, limitations, prospects. En: SABATIER, P. (ed.) Theoriesofthepolicyprocess. Routledge, 2019. pp. 65-92.

Cultural policy for what? Kiel's cultural policy between city development, social cohesion and intrinsic values

Andrea Cederquist and Johannes Crückeberg
Heinrich Böll Schleswig-Holstein Foundation, Sustainability and Project Coordinator
at the Research Institute for Social Cohesion - Hannover Location
at the Leibniz University of Hannover.
Germany
cederquist@boell-sh.de and jcruecke@gmail.com

Article received: 10/14/2021. Revised: 10/19/2021. Accepted: 10/28/2021

Abstract: Kiel is a special case in terms of cultural policy: Unlike in most other medium-sized German cities, cultural policy has become highly relevant and is linked with the idea of positioning Kiel as an "creative city". There seems to be an unanimity that the city of Kiel as a whole has a great deal of potential for creativity, which, however, has not yet been exhausted. The following text gives an overview and tries to find out where this unique position of Kiel comes from. It has identified the strategic decision to apply a creative city approach, while focusing on creative industries as a milestone, taking a wider approach to the creative city, increasingly fostering citizen driven initiative. Explanatory approaches are offered by the political integration into a multi-level system, the socio-cultural character of the city, as well as the influence of the institutes of higher education.

Keywords: Kiel; cultural policy; creative city; creative class; social cohesion.

1. Introduction

Kiel is the state capital of the German federal state Schleswig-Holstein and one of two major cities in the state. Unlike many other medium-sized German cities, cultural policy plays an important role in Kiel in the overall urban development strategy.

Like most cities, Kiel is also facing increasing social and environmental challenges, and there is a growing awareness that these challenges need to be approached in a systematic way and tackled in an integrated way. Sustainable changes are necessary in almost all areas of society. To achieve this, strategies must be developed and tested, and actors must be identified and encouraged to responsibly drive forward the initiation, support and implementation of social innovations (Beck & Kropp, 2012). A process in which Arts and Culture play a key role in enhancing the creativity and the ability of society to innovate.[1]

In Kiel, there seems to be a political commitment to bring about a paradigm shift in the city's urban development. The realization of which still needs to be materialized, and will overtime be manifested in the interaction of cultural and urban policies. There is the notion of integrating economic policy, cultural policy urban development, and ultimately also social policy. Whereby cultural policy, steps out of its marginal area, and manifests itself at the centre of urban development, that connects the various policy areas with each other i.e. being the glue in society.

Art and culture are not regarded by the state capital Kiel as a voluntary service, but rather as a self-evident duty of a democratic society and as part of the and as part of the provision of public services (1). This is expressed less in well-situated cultural institutions, long cultural traditions, or a high degree of cultural interest among the population but rather in the idea of combining cultural policy with creative city making in urban development policy. The concept of the Creative City (Landry, 2009) which aims to harness the collective intelligence, potential and resources of Kiel and create the conditions for people, organizations and the city as a whole to think, plan and act with imagination to promote opportunities and solve ordinary and extraordinary problems in new ways, plays hereby a key role. In 2018 (1) the City Council Assembly of Kiel instructed the City administration to prepare the further

development of Kiel's strategic orientation as a creative city. This top-down approach is flanked with an increasing number of active bottom-up initiatives where creativity and sustainability are interlinked, many of which radiate from the realms of the higher educational institutions in Kiel. In the following, we will take a closer look at the *strategic development of* cultural policy of the city of Kiel in the last ten years. We will give an overview on the assumptions behind the strategy emphasizing cultural policies and city development.

This paper is a description of the development of policy formation in Kiel. We have not directly applied a theoretical lens for the observation, however it suggests itself that a framework of multiple streams (MSF) could be applicable in the case of Kiel. It describes the process of policy formation as a collective choice that is based on "the combined result of structural forces and cognitive and affective processes" (2).

MSF distinguishes three conceptually distinct streams that influence policy formation: problems, policies and politics. Each of these streams has its own dynamics and rules. We believe that, in the present case, all three streams have worked towards policy change, creating a window of opportunities. Variables that can be assigned to the steams of the MSF are:

1. Problems steam: This is based on the socio-cultural character of Kiel and the implication thereof it has on the city such as the social problems, the creative class brain drain, lack of employment opportunities, unequal distribution of cultural "services" in the city area etc.
2. Policies steam: in 2010 the decision to declare Creative and Innovative City a strategic goal. In 2013 the realization by the City Council Assemby that the promotion of the creative industries must go hand in hand with the strengthening of culture.
3. Politics steam: In aftermath of the election in 2008 the City Council Assembly of Kiel had new majorities and also the political leadership changed.

These variables are discussed more individually in the subsequent chapters.

2. Local cultural policy within multilevel cultural governance

The multilevel cultural governance within Germany provides the framework for municipal cultural policy in Kiel. Therefore, it is necessary to discuss this in a first step. In Germany, governance is practiced through the federalist system in a variety of policy fields, including cultural policy. The aim is to involve not only the state but also private and civil society actors in the process of shaping policy. The German form of multi-level governance also provides for several federal levels to act at the same time in one policy field. And indeed, it should be noted that policy interdependence between the federal, state and local levels is increasing, especially in cultural policy (3).

In Germany's federal structure, governmental responsibilities are divided between the federal government and the Länder. According to this structure, the Länder bear the main responsibility for cultural matters (Kulturhoheit). Contrary to widespread opinion, however, the Basic Law grants the federal government a number of legislative, administrative and financial powers in the cultural sphere as well (4).

Kiel is part of the federal state Schleswig-Holstein. In accordance with the state constitution, the promotion of culture is understood here as a joint task of the state, municipalities and districts. The state's financial support focuses on projects and structures of statewide, at least "supra-regional" importance. As a rule, it is based on legal requirements and funding guidelines.

In addition to supporting artistically and culturally outstanding institutions and their projects, the state also funds individual activities such as artistic festivals and projects that permanently protect cultural heritage or promote cultural education, but also artist scholarships and socio-cultural initiatives. With the help of the state funds, a qualitatively appealing and spatially easily accessible cultural offer is to be ensured in the area. The cultural infrastructure in Schleswig-Holstein is characterized by the two large municipal theaters in Lübeck and Kiel as well as the state theater with its supporting structure of 19 cities, counties and municipalities. It is part of the state's profile that there are only a few large cultural institutions (with the exception of the Schleswig-Holstein State Museums at Gottorf Castle and the Lübeck museums). While there is a focus on larger events, the Service Agency for

Cultural Funding Schleswig-Holstein tries to align with the major cities and municipalities to also support smaller and voluntary cultural actors in particular in their search for and processing of suitable funding.

On a City level, the City council determines the objectives and principles for the administration of the city. In addition, it authorizes the administration to incur expenditure. There are currently nine standing technical committees that prepare the resolutions for the City Council, and which in certain questions take final decisions on matters not expressly reserved for the Council Assembly. The Cultural committee is responsible for general cultural related issues, taking into account the concerns of monument protection and preservation, adult education center, municipal library, museums, the Kiel Theatre as well as the cooperation with the universities in the field of art and culture.

Accordingly, most of the funding for the cultural infrastructure is provided at the municipal level. The state of Schleswig-Holstein funds culture only modestly compared to other federal states. In addition, there is hardly any cultural policy debate at the state level. These circumstances give the city of Kiel quite a lot of leeway, but also, responsibility in the policy field of culture (5).

3. Socio-cultural character of Kiel

Kiel is not well known in Germany as an outstanding location for culture and is not a typical cultural tourist destination (6). Instead, the City of Kiel has positioned itself as the "Sailing City". The city is internationally renowned as a location for shipbuilding, science and research, as a cruise and ferry port, as well as a Mecca for water sports enthusiasts (7). Events like the "Kieler Woche", a combined sailing and folk festival have manifested the maritime flair as the city's brand and cultural identity. However, since 2013 the Muddi Market, a non-profit association promoting awareness of sustainable development, has been organizing a less noisy and commercial alternative program at Kiel Week. This originates from bottom-up initiatives and volunteers to contribute to a more sustainable development in Kiel's cultural landscape. With the goal to encourage and inspire a more sustainable way of life with fun and many opportunities to join in.

While being branded as the "sailing city" Kiel is also perceived as a harbor city with limited access to the waterfront. Due to the military harbor, the shipyards and the major ferry terminals, there has been little access for the citizens of Kiel to the waterfront. In recent years, however, access to the waterfront has been steadily improved. This is also linked to the fact that Kiel has undergone a major structural change, because the mainstays of the economy, especially industry, administration and the military, were foreseeably losing their importance. At the same time, sectors such as the creative industries and services are experiencing strong growth. Hence the brand "sailing city", although with a high value of recognition for the City, is by some perceived restraining, as it is not really an inclusive brand for many citizens, and also that the city has much more to offer than water and sailing. However, this needs to be communicated more strongly to the outside world, by presenting itself as part of the metropolitan region between Hamburg and Copenhagen.

The city with its approx. 250,000 inhabitants is also facing major challenges. The Kiel Social Report, which is published every year, shows very transparently the social challenges of the city (8). These include long-term unemployment, the lack of sufficient and affordable housing and child poverty. In 2019, 28.2% in Kiel, or nearly one in three children under the age of 15, was living on social benefits. The districts of Gaarden and Mettenhof in particular are struggling with socioeconomic challenges: there is significantly higher unemployment here than in the rest of Kiel. This geographically unbalanced social structure poses the risk of social division. This makes it all the more important to strive for equal living conditions so as not to endanger social cohesion. One measure to achieve this is the equal distribution of public services. In the context of cultural policy, this explicitly includes cultural services such as libraries, theaters, music schools, etc.

The financial situation of the Kiel municipality although still tight in 2013/2014. The first major decisions on budget increases for culture were in 2013 - for the 2014 budget. Although there was a considerable opposition because a large deficit was still expected, the decision was taken based on the argument that increased funding in the cultural sector will have a positive effect on the prosperity of the city. Since then, the situation has improved: tax revenues per inhabitant have risen and the burden of debt has steadily declined.

4 The role of the institutions of higher education

Kiel is home to three institutions of higher education, which have a differing influence on the city. The Kiel University (CAU) is the biggest and only comprehensive university in Schleswig-Holstein. As one of the oldest and most relevant universities in northern Germany (the only comprehensive university), it functions as a regional cultural hub (9). Further, with its excellence clusters and around 27,000 students it plays an important role in the city. With its many international co-operations, the university offers different starting points for innovative networks, one of which is the European University of the Seas Network. It is complemented by the Kiel University of Applied Sciences with about 7,000 students and the Muthesius Academy of Fine Arts (MKH) with about 600 students.

Almost by default, the creative study programs hold a high innovation potential for the city of Kiel and play a crucial role regarding the local cultural policy: One of the main concerns of Kiel's cultural policy is to directly address the creative class and with it, in particular, the graduates of the creative courses of study. With the Muthesius University of Fine Arts and Design (MKH), Kiel has a renowned educational institution in the fields of communication design, industrial design, scenography/interior design, fine /contemporary arts. Until around 2013, graduates of the creative courses hardly ever stayed in Kiel, but moved to the big cities, especially Hamburg and Berlin, after completing their studies. The city recognized this wasted potential and has since developed new strategies to keep creative minds in Kiel. This has had a significant impact on the development of cultural policy. Today the formal and informal collaborations from creative centers, (art-)students, entrepreneurs, university professors, and other civil society groups has developed the creative and sustainability scene in Kiel and given rise to numerous projects that are now shaping urban society. In a study exploring the creativity in Kiel, the universities were considered very creative by 9.4% of respondents and mostly creative by 42.7% (10). On the nationwide innovation radar, the Kiel region is listed as one of the most innovative regions in Germany. The study underscored the importance of the universities in Kiel with their creative potentials, now numbering close to 40,000 students (16% of the population). However, it also clearly described the task of increasing the proportion of those who stay in the city after their studies or return later.

5. Kiel's cultural policy[2]

In 2008 in the aftermath of the election there was a change City Council Assembly, with a new majority coalition, and in2010 the City Council took the decision to formulate the "Creative and Innovative City" as a strategic goal, which in the subsequent years had strong implications on the developments of Kiel's urban development and its cultural policy.

However, until 2013, cultural policy in Kiel could be classified as classically conservative: The focus was on the city's major cultural institutions: the Kiel Theater, the Kiel Philharmonic Orchestra, the Kunsthalle, and the Stadtgalerie. Communal cultural policy here was mainly focused on central institutions, all located in the center of the city. The main goal was to administer the existing and support the cultural beacons of the city. One reason for this policy was the tight budget situation, which also affected the culture department.

As of 2013, there was a fundamental change in Kiel's cultural policy. In 2013 after elections, the majority coalition there was the notion that the promotion of the creative industries should go hand in hand with the strengthening of culture. Increase and expansion of cultural funding despite the difficult budget situation, was justified by the fact that this would over time lead to positive (also financial) effects for the City[3]. The Guidelines for the Municipal Promotion of Culture in the State Capital Kiel were adopted by the Council Assembly in 2013 and, reiterated in 2018, which outlined that the City's cultural policy should particularly emphasize three goals: the maintenance of cultural memory, the revitalization of public space as well as a diversification of cultural education and integration (11). This realignment led to a cultural policy that was intended to combine the promotion of culture with a strengthening of urban development and social cohesion. This cultural policy had three focal points, which are described below:

First, it was stated that cultural policy must no longer address only the center of Kiel and the important cultural institutions. The aim was to promote the diversity of cultural institutions throughout the city. An analysis of cultural institutions identified five cultural areas (Kultur Areale) in different districts in Kiel, each of which is home to several different cultural institutions. Efforts focused on expanding institutional

funding for small cultural initiatives (from €600 thousand to about €1.5 million) in conjunction with the designation of five cultural areas to strengthen cooperation between the cultural institutions in the cultural areas of Dietrichsdorf/Wellingdorf, Gaarden, Mettenhof, Marinequartier-Wik/Holtenau, Friedrichsort/Schilksee. In this context, the socially deprived districts were also recognized as cultural areas. The Cultural office is coordinating the work of the Kultur Areale. They initiate and support the joint activities of the cultural institutions, promote the cooperation of the cultural institutions with schools, accompany district-related projects on art in public space and support the project office of the cultural administration in district-related additional tasks.

In addition to the increase of institutional funding, project funding for cultural projects has been significantly expanded and several larger funds for projects in the city's neighborhoods have been created, as a result of which several hundred projects could now be realized in the urban space in the last years.

Secondly, attempts were made to implement the concept of the Creative City in Kiel, which were aimed at making the city more attractive as a location for "the creative class" (12). One of the main concerns of this policy was to create spaces and perspectives that would make Kiel an attractive location for cultural and creative industries.

The idea of the Creative City became a pillar of Kiel's cultural policy. Even today, the city has its own department for Education, Youth, Culture and Creative City. In no other city in Germany does a department bear the Creative City in its name. The aim is to shape a cultural policy that is not only focusing on strengthening the cultural sector but combines this with structural change in the economy and, above all, the expansion of the creative industries. A comprehensive study (13) of the innovation potential and the prerequisites for expanding the cultural and creative industries in Kiel was published in 2015. This was a result of a participatory process conducted with stakeholders from universities and the relevant sectors of the cultural and creative industries. One of the specific needs identified was the creation of spaces as a central momentum for strengthening the cultural-creative industries. In addition, it became clear that the structures in the cultural sector needed to be strengthened in order to better bundle resources. Hence, access to space and alignment of actors were seen as key requirements, which since then serve as orientation for Kiel's Creative City strategy and its cultural policies (14).

In order to strengthen the cultural and creative industries, the city introduced for creative centers distributed throughout the urban area, from which four centers are currently being funded for their operating costs and for necessary investments.. This creates favorable spaces for initiatives and creative starters. Overall, the creative centers have about 10,000 m² of space and about 50 employees. In the meantime, a diverse landscape of co-working spaces has formed in the city. The creative centers, but also through formal and informal collaborations from (art-) students, entrepreneurs, and other civil society groups have in recent years developed the creative and sustainability scene and given rise to numerous projects that are now shaping urban society. These include the annual start-up festival "Waterkant", the project "Tiny Rathaus", the innovation festival, the artistic lead Futur3-Festival, the project Cultural Planning/Centre for Artistic Urban Development, etc.

The strategic idea by the City is to attract (more) (creative) talent to Kiel and/or keep them in Kiel, as there has been a lack of job opportunities for these target groups in the state capital. Starting with a strong focus on establishing creative centers, over time there has been an increasing interest to involve civil society organizations, higher education institutions, but also local initiatives and citizens in city making. The "creativity" in Kiel was in 2021 explored in a scientific study (15). Creativity was here relating to four major areas:

- As means being open (to results) and not being subject to spatial or factual limitations.
- Creativity is the ability to find new solutions for current and future challenges/problems.
- By deviating from routines and questioning processes, new impulses could beset and innovations created.
- Creativity is interaction and exchange with each other. Networks and cooperation are important components of a creative process.

Creativity is not only the generation of ideas, but also includes implementation. The success of the implementation initially plays a subordinate role; it is primarily about thinking "out of the box" and trying out new things.

Third, the notion to move beyond the "creative class" to also engaging citizens more strongly in city making is being pursued. This is manifested in the council decision from 2018 to pursue the idea of the Creative City, but due to the pandemic, the process was slowed down considerably, and is currently in the process of adaptation. For the process design of the further development of a strategic orientation, a working relationship was established with Charles Landry, who invented the concept of the Creative City in the late 1980's. Its focus is how cities can create the enabling conditions for people and organizations to think, plan and act with imagination to solve problems and develop opportunities. Starting point for developing the specific strategy, is the creative index assessed for a city, which is a method for assessing cities holistically (Landry and Hyams ,2012). The index aims at measuring their creative abilities and potential, a precondition for downstream innovations and economic and cultural vigor. This strategic tool is thought of as a framework for thinking and should help generate a narrative for a city by highlighting what it needs to achieve. In Kiel, this process is being aligned with the visioning strategy proposed by Kiel for the 800th anniversary "Kiel 2042" (16).

The underlying concept of Creative City argues that cities need a "creative ecology" to address their complex challenges, where all the interconnected systems that make a city work well are open to being reassessed as needed. Being creative does not mean that everything has to be reinvented. However, there is a willingness to look at things in a new way, whereupon some things are deemed in need of change and others are not. It also implies that creativity and city making cannot be reduced to a "creative class". Although being key in such processes it needs citizen involvement as well as a susceptible administration, not limited to the cultural institutions.

A core element of the strategy for the development of the creative city is the further development of the administration in the sense of an enabling culture. For this purpose, a unit "Creative and Innovative City" was created and a unit with two employees was set up. Together with the economic unit in the Lord Mayor's department and the city's own economic development agency, the task of implementing the strategy development for a creative and innovative city is carried out.

For the further development of the city administration, the Creative City unit works together with the urban developer Charles Landry and carries out a process to determine the Creative Index. The Council Assembly instructed the administration to prepare the further development of Kiel's strategic orientation as a creative city and to involve proven expertise such as advice. In an Urban Lab carried out in the context of the urban cultural planning project, the concept of the creative index for Kiel was jointly with Charles Landry explored in a mock exercise (17).

Another ongoing project is the pop-up pavilion in the middle of the city center where creative initiatives can present themselves to the public. The "Tiny Town Hall" and "Popup Pavilion" initiatives have contributed significantly to the state capital Kiel being awarded the Cooperation Prize of German Cities 2021. Kiel also received the German Sustainability Award in the category of larger cities, outcompeting Munich and Stuttgart, in 2021. The award is given to municipalities that face up to change with comprehensive, sustainable urban development.

In recent years, the tasks of the cultural administration have grown considerably due to the increasing importance of cultural work for district development and civil society and the accompanying increase in financial support and city-owned activities. For cultural policy, the so-called cultural quota was agreed politically in 2020, by which is meant that the share of cultural spending in the overall city budget must not shrink.

6. Conclusion

In this article, we wanted to find out why Kiel's cultural policy has a different focus than many comparable cities and where the emphasis on cultural policy comes from. Based on the content described above, our conclusions point at a combination of top-down strategic decisions, as well as bottom-up initiatives many of which adhere in the realms of the institutions of higher education in the city.

One factor seems to be the political decision in 2010 to manifest the idea of a Creative and Innovative City as one of the four strategic long-term goals for the city. While the political decision to increase cultural funding, in 2013, seems to have been a major trigger for change.

The will to use cultural policy for the benefit of the city developed in city politics was strengthened. On one hand there was the strategic notion of integrating economic policy, cultural policy urban development, and ultimately also social

policy. Therefore, it was not a matter of l'art pour l'art, but rather of recognizing the wasted potential in the cultural sector, and the potential this would adhere if manifested at the locus of urban development, connecting various policy areas with each other.

The realignment of Kiel's cultural policy was shaped by three circumstances. For one thing, the previously untapped potential of the creative class was recognized. The institutions of higher education played a decisive role in this. Their alumni became one of the main target groups for the new cultural policy strategy, as well as the overall wish to retain student, not only from the so called "creative sector" in the city. Kiel was to become more attractive as a location for creative ideas and their implementations, thus benefit from the innovative potential. New bottom-up creative and sustainability initiatives were often adhered to the realms of the university.

Moreover, it was recognized that a centrally focused cultural policy did not reflect the situation of the city. Therefore, the cultural areas were introduced to promote the diverse cultural landscape in the individual districts, and to tap into neighborhoods as a central place for collaborative "city making". This equalization of cultural services across the city also aimed to strengthen social cohesion in Kiel.

Lastly, Kiel wants to position itself as a Creative City, where there is more citizen participation in the development of the city. The goal is to fostering creativity among its citizens. This not only serves sustainable urban development and place making but also strengthens the identification with one's own neighborhood and place of living.

Although we did not directly apply a theoretical lens for the observation, we sensed that the framework of multiple streams (MSF) could be applicable. It describes the process of policy formation as a collective choice that is based on "the combined result of structural forces and cognitive and affective processes". In the MSF process a key role is adhered to the "Policy entrepreneur", who takes an active role in the policy stream. He or she is - or if collaborative they are- the most important actors in understanding agenda-setting in the MSF. They develop policy alternatives and couple them to problems. However, to verify the applicability of the MSF framework, as well as the identification of more robust variables and the policy entrepreneur in this case, a more in depth study would be needed. This could provide more detailed information about the actor constellation and decision-making process.

Notes

1. Arts and culture is in this paper not seen as a "service provide" but we refer to it, as in the understanding of Henning Mohr, Director of the Institute for Cultural Policy, that "*There are more and more artists who themselves speak of a functionalized understanding of art, actively intervene in social contexts and work in a community-based way, so that this is also reflected in the social sphere and brings sustainable innovations into the living environment, and to stimulate a debate about the reactualisation of socio-culture and its artistic potential for shaping society, and in this context - and this is a very cultural-political question - take a closer look at the interaction of art and society*".

2. This chapter is largely based on semi-structured interviews conducted with local experts in cultural policy.

3. Statement from Dirk Sheelje, Chairman of the Cultural Committee in Kiel since 2013.

Bibliographical notes

(1) Landeshauptstadt Kiel (2018).
(2) ZAHARIADIS, N. (2019), p. 66.
(3) JACOBSEN, K (2019), pp. 292-293.
(4) OGOREK, M., & PU, T. (2005), pp. 1335-1336.
(5) LÄTZEL, M. (2019). P. 260.
(6) WETZEL, L. (2021).
(7) JUNGHÖLTER, M (2016).
(8) Landeshauptstadt Kiel (2021c).
(9) TAUSCHEK, M. (2016).
(10) Hardiman M. (2021).
(11) Landeshauptstadt Kiel (2018).
(12) FLORIDA R. (2002).
(13) Landeshauptstadt Kiel (2015).
(14) Landeshauptstadt Kiel (2021a).
(15) Hardiman M. (2021).
(16) Landeshauptstadt Kiel (2021b).
(17) Heinrich-Böll-Stiftung Schleswig-Holstein (2020).

References

Beck G., Kropp C. (2012), „*Die Gesellschaft wird innovativ – und die Wissenschaft von ihr? Zur Einleitung*". In: Gesellschaft innovative Wer sind die Akteure? Wiesbaden. Springer VS, pp 11-28.

FLORIDA R. (2002), *The Rise of the Creative Class*. New York: Basic Books.

Hardiman M. (2021). Wie kreativ ist Kiel? Available at: https://www.kiel.de/de/kultur_freizeit/kreative_stadt/Ergebnisbericht_Website.pdf [Accessed 09-10-2021]

Heinrich-Böll-Stiftung Schleswig-Holstein (2020). Urban Lab on "Strategic Goal Setting and Creative Bureaucracy. Available at: https://www.cultural-planning-kiel.de/fileadmin/user_upload/Documentation_Urban_Lab_2020.pdf [Accessed 09-10-2021]

JACOBSEN, K (2019). "Verhandeln, kooperieren und Perspektiven schaffen. RUHR.2010 und seine Folgen als Beispiel einer Multilevel Cultural Governance" In: GAD, D., SCHROECK, K. & WEIGL, A. (eds.): *Forschungsfeld Kulturpolitik - eine Kartierung von Theorie und Praxis*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, pp. 291-302.

JUNGHÖLTER, M (2016), *Kiel: Kleine Stadtgeschichte*. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet.

Landeshauptstadt Kiel (2021a). Haushaltsplan der Landeshauptstadt Kiel 2021, Band 1. Available at: https://www.kiel.de/de/politik_verwaltung/finanzen/_haushaltsplanung/2021/Haushaltsplan_2021_LH_Kiel_Band_1.pdf [Accessed 09-10-2021]

Landeshauptstadt Kiel (2021b). Kiel 2042 Zukunftsdialog. Available at: https://www.kiel.de/de/kiel_zukunft/2042/index.php [Accessed 09-10-2021]

Landeshauptstadt Kiel (2021c). Sozialbericht 2021. Available at: https://www.kiel.de/de/gesundheit_soziales/sozialplanung_berichte_konferenzen/_dokumente_sozialbericht/kieler_sozialbericht_2021.pdf [Accessed 09-10-2021]

Landeshauptstadt Kiel (2018). Leitlinien für die kommunale Kulturförderung der Landeshauptstadt Kiel. Available at: https://www.kiel.de/de/kultur_freizeit/kreative_stadt/_dokumente_foerderung_kulturamt/leitlinie_kommunale_kulturfoerderung_kiel.pdf [Accessed 09-10-2021]

Landeshauptstadt Kiel (2015). KreativKiel – Stadt im Dialog zur Entwicklung der Kultur und Kreativwirtschaft. Available at: https://www.kiel.de/de/kultur_freizeit/kreative_stadt/_projekt_kreativ_kiel_stadt_im_dialog/dokumentation_kreativkiel.pdf [Accessed 09-10-2021]

LANDRY, C. (2009). *The creative city: A toolkit for urban innovators*. London: Earthscan.

LANDRY, C., Hyams J. (2012). *The Creative City Index : Measuring the Pulse of the City*, Gloucestershire, United Kingdom, Comedia

MOHR, H., 2020. Interview Statement in Kultur Management Network, Den Kulturblick in die Zukunft richten, Available at: https://www.kulturmanagement.net/Themen/Innovation-und-Kulturpolitik-Den-Kulturblick-in-die-Zukunft-richten,4193, Accessed 10-10-2021]

LÄTZEL, M. (2019). "Kulturpolitik in Schleswig-Holstein". In: KNELANGEN, W. & BOYKEN, F. (eds.). *Politik und Regieren in Schleswig-Holstein*. Wiesbaden, Springer VS, pp. 259-277.

OGOREK, M., & PU, T. (2005) "The Allocation of Cultural Policy Powers in the Federal Republic of Germany", *German Law Journal*, 6(10), pp. 1335-1354 DOI: 10.1017/S2071832200014358.

TAUSCHEK, M. (2016), *Macht, Politische Kultur, Widerstand. Studentischer Protest an der Universität Kiel*. Münster/New York: Waxmann.

WETZEL, L. (2021). *Nachhaltigkeitsbilanzierung für den Tourismus in der Destination Kiel*, Bachelors Final Project., Hochschule Bremen.

ZAHARIADIS, N. (2019). The multiple streams framework: Structure, limitations, prospects. In: SABATIER, P. (ed.) Theories of the policy process. Routledge, 2019. pp. 65-92.

Política y gestión cultural en las ciudades SEA-EU: Malta

Karsten Xuereb
Investigador y coordinador de proyectos Universidad de Malta.
Investigador en el Ministerio de Cultura de Malta.
Malta
karsten.xuereb@um.edu.mt

Artículo recibido: 14/10/2021. Revisado: 19/10/2021. Aceptado: 28/10/2021

Resumen: Este artículo analiza el desarrollo reciente de la política cultural en Malta en el contexto de la membresía de la Universidad de Malta en la red SEA-EU. La parte introductoria de la narrativa se relaciona estrechamente con los preparativos para unirse a la Unión Europea en 2004 que incluyeron la creación de varias instituciones de gobernanza y financiación, las relacionadas con la Capital Europea de la Cultura en 2018 y el impacto de COVID-19 en la práctica cultural. y comunidades creativas. A esta primera sección, que ofrece un análisis crítico del sector, le sigue la segunda parte central del texto, que informa sobre los diversos aspectos de la política, los programas de educación superior y las manifestaciones (a través de festivales, exposiciones y expresiones multimedia). que se relacionan con académicos e investigadores de la Universidad de Malta e instituciones satélites. El documento concluye que, si bien se ha realizado un gran esfuerzo en muchos frentes culturales y se han tomado muchas iniciativas, la relación entre la Universidad de Malta, sus miembros académicos e investigadores, y la sociedad en general, es en gran medida laxa y está basada en proyectos. que orientada a las políticas.

Palabras clave: académicos; creativos; diversidad global; convergencia; universidad.

Una introducción general a Malta

Malta tiene una superficie de 316 km² y una población de más de 450.000 personas, lo que la convierte en uno de los estados más poblado y urbanizado del mundo (Wordlometers, 2021). Se encuentra a menos de cien kilómetros del sur de Sicilia y a menos de 500 kilómetros del sudeste de Túnez. Al igual que otros pequeños territorios periféricos, tiene una posición «de encrucijada» debido a razones geográficas y políticas (VELLA, R. ed. 2008).

Esto siempre ha sido así. Desde el año 2004, cuando Malta se convierte en miembro de la Unión Europea (UE), la ciudad cuenta con un número cada vez mayor de comunidades étnicas y culturales del Mediterráneo y de otras partes del mundo, incluidas Asia y Sudamérica. Gracias a estas conexiones, se han potenciado formas globales de expresión cultural comunitaria para así prosperar, desde las formas relacionadas con cuestiones de género hasta la afirmación de los grupos tradicionalmente marginados por la sociedad. La economía, la construcción floreciente, los sectores de servicios i-Gaming y financieros y el turismo, que se está recuperando del duro golpe de la pandemia en 2020 y 2021 (The Malta Independent, 2021), han atraído inversiones internacionales, así como decenas de miles de europeos, africanos y asiáticos que buscan trabajo y mejores condiciones económicas.

Los antecedentes de la política cultural

Las dos décadas de desarrollo de la política cultural tuvieron lugar principalmente por la adhesión a la UE. Con el apoyo del Consejo de Europa (2002), los preparativos implicaron medidas legales e institucionales que permitieron la gobernanza, incluida la financiación directa para las entidades estatales, tales como las organizaciones culturales públicas (PCOs, por sus siglas en inglés). El Consejo de las Artes de Malta (ACM, por sus siglas en inglés) dirige estas entidades, las cuales se unen a las iniciativas privadas/comerciales, no gubernamentales/sin ánimo de lucro, así como a la profesionalización de un sector. Además, el Grupo de Trabajo de la Economía Creativa (2012) fue partidario de los derechos culturales y de la inclusión, al mismo tiempo en el que se ponían en marcha las actuaciones para la gobernanza, las finanzas, la profesionalización y la internacionalización.

Subyacente a estos cambios estaba la intención de generar una Industria Cultural Creativa (ICC) y proporcionar

un resultado tangible de la Política Cultural (Parliamentary Secretariat for Tourism, Culture and the Environment, 2011) y la Creación 2020 (Arts Council Malta, 2015). El patrimonio y el cine ganaron influencia económica al estar relacionados con el turismo y, más en concreto, con el programa de Inversión Directa Extranjera para el cine. Las artes escénicas, las artes plásticas y el trabajo impulsado por la comunidad establecieron un perfil local e internacional como parte de los objetivos del ACM. A su vez, se utiliza la estrategia organizativa del ACM como estrategia nacional.

Valoración crítica

Desde una perspectiva crítica, esta modernización llevada a cabo por el sector cultural impulsado por el estado maltés puede hacer que uno considere las causas por las que preocuparse. Una de estas áreas une el esfuerzo local con la agenda europea para la maximización comercial de los sectores culturales y creativos. Podría decirse que la gran diversificación de la influencia y la extensión en cuanto a la distribución de la geografía, la nacionalidad y el género han estado acompañadas de un enfoque estrecho de la viabilidad económica de las iniciativas culturales, como se puede ver mediante la estrategia cultural nacional que abarca los años 2016-2020. De hecho, el parlamento maltés aprobó en 2015 una nueva estructura legal del ACM. Esta ley (Ley 15 de 2015) cambia la misión del Consejo por una que estimule y promueva los sectores culturales y creativos dentro de una perspectiva amplia de la actividad socioeconómica.

Los objetivos del Consejo, tal y como establece la ley, están en la actualidad más enfocados a la actividad económica y financiera que años atrás. Estos objetivos se basan en el esfuerzo de promover y ser un líder estratégico y catalizador para los sectores culturales y creativos mediante la puesta en marcha de las estrategias, centrándose concretamente en: «(i) un desarrollo cultural y creativo basado en el conocimiento; (ii) la educación y la formación; (iii) la inteligencia y la construcción de datos; (iv) el desarrollo, la financiación y la inversión de negocios; (v) la diversidad y las comunidades y (vi) la internacionalización». El Consejo también se compromete a: «(b) fomentar la innovación en los sectores y estimular un ecosistema creativo para crear contenido creativo contemporáneo; (c) iniciar, establecer y fomentar las estrategias, los programas y las iniciativas necesarias para mejorar la actuación de los sectores; (d) actuar como agente de los sectores culturales y creativos y como puente con otros sectores; (e) fomentar la propiedad intelectual en el sector; (f) garantizar el desarrollo de una economía creativa sostenible, [y] (g) facilitar y promover el desarrollo sostenible de las personas y organizaciones creativas (Arts Council Malta, 2015, p. 4).

El mismo cambio económico se puede ver en la nueva política cultural, cuyo objetivo es ampliar hasta 2025 las directrices operacionales del ACM y de las organizaciones culturales estatales vinculadas. Mientras que los resultados de las negociaciones públicas acerca del borrador político están aún en trámite, ya que fueron interrumpidos por las repercusiones de la COVID-19 en la sociedad, el énfasis de los debates que se mantuvieron durante la fase de negociación con diferentes sectores de la sociedad se encuentra en los factores económicos que pueden ayudar a una sostenibilidad financiera y al desarrollo de la cultura y de las artes en Malta. Se han reforzado las impresiones generales acerca de la prioridad de la medición cuantitativa de los logros en el sector cultural, a diferencia de, por ejemplo, los asuntos de gobernanza e interferencia política (Times of Malta, 2018).

Vínculos entre la política cultural en Malta y la política de la UE

Por las limitaciones de extensión del presente artículo, los lectores que deseen obtener más información acerca de la dinámica entre la política y la práctica cultural en Malta y en la UE pueden consultar el artículo de Xuereb (2018).

La política cultural en relación con la COVID-19

En medio de la segunda ola de contagios de la COVID-19 en agosto de 2020, las nuevas fuentes maltesas publicaron datos que reflejaban el gran número de personas en riesgo de pobreza en 2018 y 2019 (Times of Malta, 2020). Resulta curioso que, el año anterior, los datos mostraron una imagen más positiva del clima económico (Borg, A. 2019). Parecía que Malta tenía el quinto índice de riesgo de pobreza activa más bajo de los países de la UE (incluido Reino Unido): con un 5,9%, el riesgo en la pobreza activa en Malta era mucho menor que la media en la UE (9,6%). Esta tendencia se pudo ver en 2012, cuando la tasa de pobreza en el trabajo era de 5,2% en Malta, frente al 8,9% en la UE.

Desde la perspectiva de la política local, este periodo de cinco años de crecimiento económico está relacionado con el impulso en la inver-

sión local y extranjera en Malta debido al cambio,a finales de la cuarta parte del siglo, del gobierno conservador por un movimiento político más joven, más liberal y, supuestamente, de izquierdas. De hecho, este periodo está marcado por un desarrollo y un crecimiento económico y financiero centrado en la inversión directa extranjera que se benefició de importantes incentivos financieros y de mecanismos de gestión y reguladores que impulsaron la construcción, el juego internacional en Malta y el turismo de masas.

Mientras que la población crecía según el número relativamente alto de una fuerza laboral que llegaba a la ciudad, diferentes sectores disfrutaban su parte del Producto Interior Bruto (PIB) en crecimiento. No obstante, este crecimiento económico tiene importantes limitaciones en cuanto a su sostenibilidad.

Las áreas claves que se han visto afectadas de forma negativa fueron las siguientes: el medioambiente, puesto en peligro y socavado a un ritmo constante por la construcción agresiva que las fuerzas regidoras y económicas favorecían de forma activa para conservar los espacios abiertos al público y el patrimonio cultural; el estado de derecho democrático, que disminuyó en Malta y en otros lugares de la UE después de que los miembros del bloque europeo estuvieran seguros y las prioridades económicas suplantaran los intereses de los ciudadanos; la disminución de la reputación internacional de Malta y su estancamiento por el asesinato aún no resuelto de la periodista de investigación de gran repercusión mediática Daphne Caruana Galizia en octubre de 2017, lo que implicó que el Grupo de Acción Financiera Internacional (GAFI) incluyera a Malta en la lista gris del país en junio de 2021 (Times of Malta, 2021), y un empobrecimiento general de la calidad de vida de las personas en Malta y de la gente corriente sin ninguna influencia o conexión política, desde una perspectiva económica (CALLUS, G.L., 2019).

Dentro de este contexto, el comienzo de la expansión de la COVID-19 en marzo de 2020 pareció que iba a reducir aún más el aparente bienestar de las personas en Malta, al igual que ha ocurrido en otros lugares de la UE y de todo el mundo.

Debilidades culturales: antes y después de la pandemia de la COVID-19

Algunos de los problemas de las personas y las organizaciones que trabajan y se ganan la vida precedieron la pandemia de la COVID-19, así como su sentido de satisfacción en las áreas de la cultura y de las artes. Se puede decir que el virus no *creó* los problemas porque ya existían, aunque para algunos han empeorado como muestras los ejemplos más abajo. Otros puede que tuvieran su origen en la mala administración de la situación que el coronavirus provocó, más que en el virus en sí.

De hecho, algunos de los problemas que tuvieron que afrontar los festivales y las producciones, así como las instituciones y las organizaciones públicas o privadas, desde los museos hasta los cines, desde las tradicionales *festi* religiosas hasta las producciones interiores y exteriores, como el teatro o la música, están muy relacionados con el contagio del virus entre las personas al permanecer cerca unas de otras. Sin embargo, la puesta en práctica de las directrices y las normas de distancia social, así como la aplicación irregular de las normas, información que en ocasiones ha sido contradictoria, ocultada, censurada o simplemente falseada tanto por fuentes oficiales como no oficiales, son responsabilidad de la sociedad y sus instituciones. La situación continuó en el verano de 2021, lo que implicó una claridad y una actuación urgente por parte de la Asociación de la Industria del Entretenimiento y las Artes de Malta (MEIA, por sus siglas en inglés) (The Malta Independent, 2021a).

A continuación, se muestran algunos ejemplos de cómo la infraestructura maltesa, al igual que en otros territorios, ha fallado en la planificación anticipada y, como consecuencia, se han tenido que afrontar limitaciones importantes durante la pandemia:

1. En los últimos cuarenta años, una de las principales áreas de inversión en el sector creativo ha sido la producción del cine extranjero (BORG & CAUCHI, 2015, p.5).[1] Entre 2013 y 2019, una estrategia agresiva fue el rodaje de cincuenta producciones en Malta, las cuales superaron los 200 millones de euros en la inversión directa extranjera que se inyectó en la economía.[2] No obstante, los efectos de la COVID-19 pusieron de relieve la planificación sostenible, aunque débil y a largo plazo, y el mantenimiento de las infraestructuras que han paralizado el sector. Es curioso que el sector de la realización de películas, representado por la Asociación de Productores de Malta (MPA, por sus siglas en inglés), tuviera que llevar a cabo actividades promocionales con las autoridades

nacionales para conseguir cierto apoyo estatal.[3] La MPA, al igual que otras asociaciones en los sectores creativos y en otros sectores dentro de la economía, se sintió sola durante mucho tiempo y presentó solicitudes constantes para reunirse con las autoridades pertinentes, las cuales se ignoraban o se las denegaban (Times of Malta, 2020a, 2020b; The Shift, 2020).

2. Por desgracia, gran parte de la gobernanza cultural en Malta refleja el enfoque clientelista de la gestión de la vida económica y social.[4] Los sistemas de autogobernanza, que venden más barato iniciativas privadas que no dependen o son serviles a los agentes y las agencias estatales, recuerdan la descripción del «aparato estatal» creado por Louis Althusser.[5]
3. Se ha encontrado apoyo financiero y consultivo suficiente por parte de las agencias gubernamentales orientadas al arte. El ACM intervino con la recanalización de fondos para las artes con un Fondo Especial 2020 limitado a 7.500 euros por cada subvención. El propio ACM dijo que recibió una «respuesta abrumadora» a este fondo destinado para apoyar a los artistas en medio de la crisis, aunque los 75.000 euros disponibles se reubicaron en lugar de dar más dinero y fueron accesibles para solo once solicitantes (Arts Council Malta, 2020).

Por tanto, no se consideraron o no fue posible disponer de fondos especiales para la supervivencia de los artistas y sus organizaciones, al igual que en otro caso mencionado anteriormente (XUEREB, 2020). De acuerdo con el objetivo de este capítulo, que se basa en unir la cultura y las artes con el resto de la sociedad, uno puede decir que, en Malta, teniendo en cuenta que incluso no existe un apoyo básico al sector de las artes o simplemente no se le considera lo suficientemente importante, no es posible llevar a cabo iniciativas, como un plan de ingresos universal y básico que se incluya en el sector cultural. De nuevo, el contexto alemán aporta un contexto perspicaz que aún puede ser una inspiración.[6]

Mientras que la población crecía según el número relativamente alto de una fuerza laboral que llegaba a la ciudad, diferentes sectores disfrutaban su parte del Producto Interior Bruto (PIB) en crecimiento.

Parece que las autoridades nacionales emitieron un comunicado aclarando que los bonos estatales presentados a principios de año para subvencionar los gastos públicos también se pueden utilizar para las artes. Esto se hizo como respuesta a otro esfuerzo realizado por los representantes de los sectores de las artes y del entretenimiento para que las autoridades admitieran la situación crítica a la que se enfrentan sus colegas y miembros.[7]

Los artistas y las organizaciones son conscientes de la autosuficiencia que tienen que desarrollar, incluidas las alternativas financieras. De una manera muy relacionada con el punto b, esto también ocurre porque incluso una organización cultural del Estado se beneficia del plan de premios del Estado (no es la primera vez, pero puede que sea más notable debido al contexto de la COVID-19). Este caso se planteó, en primer lugar, como un proyecto de Capital Europea de la Cultura (celebrado en Valletta en 2018), luego como un proyecto de legado y, finalmente, el proyecto se dividió por etapas entre finales del 2020

y del 2021, en concreto el proyecto Valletta Design Cluster (SWALE, L. 2020).

Las organizaciones independientes y las nacionales no lo tienen fácil para acceder a las fuentes financieras alternativas al Estado. Aprovecharse de los fondos de la UE es un reto para muchas organizaciones y para muchos artistas individuales como muestra las bajas tasas de participación y de éxito, incluso desde que Malta se unió a la UE en 2004.[8]

La importancia de la creatividad en Malta: antes y después de la COVID-19

El papel de la Universidad de Malta (UM) en el contexto local es interesante. Por un lado, la institución es visible y tiene un lugar privilegiado en la conciencia y percepción nacional desde que la UM es la única universidad en Malta, salvo un puñado de campus internacionales extranjeros en la localidad. Por otro lado, puede que la UM juegue un papel menor en el compromiso con la esfera pública cultural en lo que respecta a la política, la gobernanza y la acción, ya sea proactiva o reactiva. Esto no quiere decir que un pequeño número de profesores e investigadores no tengan ningún papel. De hecho, son ellos, la mayoría relacionados con las facultades de educación y las artes, los que asumen la responsabilidad.

Por ejemplo, la importancia de la creatividad en la sociedad se ha tratado mucho antes de que comenzara la COVID-19. A continuación, se muestran un par de ejemplos.

Raphael Vella, profesor titular de la Facultad de Educación en la UM, ha sido responsable de muchas colaboraciones creativas entre el campo de la educación y las artes. Es un artista plástico reconocido a nivel internacional, quien representó a Malta en la Bienal de Venecia en 2015, y ha expresado de forma activa su preocupación acerca de la importancia de las artes en la sociedad maltesa.

Asimismo, ha manifestado la aparente falta de concienciación de los valores artísticos y culturales en muchas áreas de la sociedad, así como graves brechas a varios niveles. Como educador, ha presenciado esta brecha en los comienzos y en las etapas sucesivas del ciclo educativo, que está por supuesto presente en la sociedad adulta. Con el tiempo parece que este defecto se ha institucionalizado, ya que las propias instituciones educativas y culturales manifiestan bajos niveles de entendimiento y sensibilidad hacia las artes y hacia las personas que trabajan en el sector.[9]

Desde la perspectiva de la empresa social, esta área de actividad económica que se esfuerza por hacer valer su práctica en los resultados orientados a la comunidad no se salvó de los tiempos difíciles antes de la pandemia. En una Conferencia Europea COST sobre este tema, celebrada en noviembre de 2019 y convocada por el Dr. Ċensu Caruana, educador y practicante ambiental de la UM, se expusieron estas dificultades al reunir a diferentes emprendedores creativos que trabajan con socios sociales y culturales.[10]

Asimismo, se puede ver el papel individual de los profesores residentes y visitantes de la UM en otros contextos, como los que se mencionan a continuación. A partir de la propagación de la COVID-19, muchos encuentros y grupos de trabajo centrados en la creatividad han creado plataformas en línea para mantener debates que muestren puntos de vista similares a aquellos mencionados antes de marzo de 2020, aunque desde entonces se han afrontado otras dificultades. En tales conversaciones se ha sugerido una diversidad global de la experiencia, así como una conveniencia de esfuerzos para buscar los mejores medios. Se han activado con rapidez iniciativas locales, como las iniciadas por la consultoría de investigación ARC Research Consultancy para los laboratorios del Consejo de las Artes de Malta, liderado por Davinia Galea, quien da clases en la Escuela de Artes Escénicas; Culture Venture, dirigido por Toni Attard, quien da clases en la Facultad del Entorno Construido y la Facultad de Educación, y las series Meetings of Minds de Experience Design, que incluyen diferentes colaboradores.

En general, se expresan diferentes grados de escepticismo y se suavizan las esperanzas y las ambiciones siempre presentes que también manifiestan los creativos y los artistas. El 20 de agosto de 2020, durante una de las sesiones celebradas por el YCI, un grupo informal de artistas dirigido por mujeres, la educadora y practicante de teatro y música, Rosetta Debattista, habló de forma elocuente sobre la importancia de mantener las artes en la sociedad. Le envié un mensaje en el que le pedía información para reflejar lo más fiel posible sus ideas sobre el tema y ella me contestó:

> «Las Artes, en toda su esencia, se refieren a la expresión y la conexión. En estos tiempos de prueba, hay mucho que decir y cada oportunidad de conexión es solo beneficio para el alma. La humanidad es resiliente y parte de esa resiliencia se debe a nuestra naturale-

> za, la que busca liberar y recibir emociones. Las Artes permiten este intercambio de una forma maravillosa. Esta pandemia global requiere un lenguaje universal: las Artes».[11]

Desde una perspectiva práctica, los profesionales y los practicantes creativos en Malta no son capaces de planificar con tiempo de una manera sólida o estable. En cuanto a las medidas de apoyo estatales, es preciso mencionar que sí se aplican suplementos en los salarios del sector creativo, aunque estén literalmente en la última categoría de la última lista. No obstante, existe la posibilidad de solicitar un subsidio de una ayuda mensual de cerca de 600 euros para los trabajadores a tiempo completo y de 375 euros para los trabajadores a tiempo parcial, y esto es mejor que nada. Será interesante esperar a la posibilidad de acceder a las estadísticas oficiales de la tasa de demanda de esta fuente de fondos mínimos para la supervivencia a corto plazo.[12]

Una editorial ha reflejado la triste perspectiva de las artes en Malta en el periódico inglés líder en la ciudad, *Times of Malta*[13]. Pamela Kerr, educadora de danza y miembro de la MEIA, asociación mencionada anteriormente que representa la danza dentro de la organización, ha plasmado muy bien esta perspectiva. En un escrito con fecha de 12 de septiembre de 2020, dijo:

> «El presidente de MEIA, Howard Keith, piensa que el sector de la danza es uno de los pilares del sector creativo. Recientemente ha dicho que todo el mundo quiere trabajar y, aunque todos comprenden las restricciones impuestas por la COVID-19, todos en el sector esperan que se adopten medidas importantes. "Llevamos seis meses de retraso", señaló Keith. "Por desgracia, no solo no se reconoce nuestro esfuerzo y nuestro aporte, sino que nos subestiman y nos tenemos que arreglar por nuestra cuenta", se lamentaba» (KERR, 2020).

Una semana más tarde, el 20 de septiembre, Toni Attard, vicepresidente del MEIA, continuó en esa misma línea al comentar, por fin, el plazo limitado que tienen que afrontar muchos creadores y profesionales de las artes, a menos que se tomen medidas y políticas importantes para dar apoyo financiero antes que los compromisos monetarios y las cargas los obliguen a renunciar a sus carreras y actividades y se tengan que buscar la vida en otro lugar. Las cifras de las personas contratadas en el sector (4.924) y de los autónomos (414) pueden parecer pequeñas, pero en relación con Malta, son importantes y reflejan una comunidad diversa y con iniciativa que, sin embargo, necesita que los sistemas de apoyo estatales los reconsideren y valoren de manera urgente (VASSALLO, 2020).

Qué esperar de la era post COVID-19

A la fecha en la que se escribe este artículo (septiembre de 2021), no se ha planificado ni puesto en práctica gran cosa en Malta, aparte del esfuerzo mínimo y poco sistemático descrito anteriormente. El Consejo de las Artes de Malta establece de manera regular una serie de encuentros en línea con personas y organizaciones del sector para así aportar una plataforma de asesoramiento y consultas sobre cómo reducir el esfuerzo de los practicantes del sector de las artes a raíz de la COVID-19. Aunque los esfuerzos son bien intencionados, parece que no consiguen mucho y, si consiguen algo, lo hacen tarde[14]. A un nivel más tangible y financiero, el objetivo de los documentos preparatorios para el presupuesto financiero nacional de 2021, elaborado por el ministerio de desarrollo económico, es aumentar las medidas para mantener a los artistas mediante un suplemento de salario mínimo y promover su categoría desde lo más bajo a lo más alto. En la práctica, esto puede significar un aumento de sueldo de 400 a 650 euros al mes[15].

¿En qué lugar se encuentran las personas y las organizaciones que no pertenecen al gobierno para poner en práctica sus habilidades y ganarse la vida? Se puede decir que el artista-empresario individual está de nuevo solo en el camino. Por fortuna, parece que hay personas y empresas pequeñas que se unen para captar el pensamiento común y realizan campañas de apoyo y cabildeo dirigidas al estado y al sector privado, como indica el nuevo MEIA mencionado anteriormente (Times of Malta, 2020c).

Al terminar de leer esta sección sobre la política cultural en Malta en relación con los problemas mitigados por la COVID-19, uno puede decir que las formas tradicionales de juntar y captar la atención en las artes parecen estar experimentando un proceso de recuperación, además de descubrirse de nuevo en la práctica y en la investigación. En un informe escrito recientemente por el Dr. Ed Duca y Daniela

Quacinella, del Centro de Emprendimiento y Administración de Empresas de la UM, así como por Nika Levikova, de la Facultad de las Letras, Ciencia y Tecnología de Malta (MCAST, por sus siglas en inglés), se señala que el valor de ampliar y mantener los contactos va acompañado de una comprensión renovada de la importancia de reconocer la recuperación del sector de las artes como un asunto vital de la diversidad, ya que la sociedad y la economía están formadas por diferentes colaboradores y participantes (LEVIKOV, QUACINELLA, DUCA, 2020). Sin embargo, la perspectiva de Malta, como en otros lugares, supone un reto, incluso si el sector de los servicios, la cultura y las artes tiene un papel económico directo, así como otros muchos indirectos (ZAMMIT, 2020).

Un enfoque sobre la contribución de la UM en la política y la práctica cultural en Malta

Como bien se ha mencionado anteriormente, los profesores y los investigadores de la UM participan, por lo general, en los asuntos públicos de política cultural y en las acciones individuales que reflejan su desarrollo personal y su trayectoria profesional. Sin embargo, la conexión entre la UM y la vida cultural es más sistemática cuando el papel institucional es evidente en la gestión de la enseñanza superior, en concreto en el diseño y en la oferta de una variedad de cursos sobre la gestión cultural y los cuales, en ocasiones, también se superponen unos con otros y se duplican.

A continuación, se describen las facultades, los departamentos y los institutos de la UM comprometidos en esta actividad a nivel de grado y posgrado. Sin embargo, la dimensión de la educación formal viene acompañada de algunas actividades que la UM organizó en el pasado o que aún organiza como parte de su interacción con la vida cultural social, en concreto con los eventos y las comunicaciones; estos aspectos también se mencionan a continuación. Los detalles están disponibles en las URLs que se añaden justo debajo de cada ítem.

La Facultad del Entorno Construido oferta un Máster en Ciencias de la Gestión del Patrimonio Cultural coordinado por el vicedecano, la profesora Jo Ann Cassar.

https://www.um.edu.mt/courses/overview/PMSCCHMFTR8-2020-1-F

El Departamento de Estudios Teatrales dentro de la Escuela de Artes Escénicas (SPA, por sus siglas en inglés) oferta un curso grado de Gestión Artística y Cultural, con clases impartidas por Davinia Galea.

https://www.um.edu.mt/courses/studyunit/THS2107

En cuanto a los recursos físicos, la SPA dirige el teatro Valletta en la capital, el cual se encuentra en el edificio histórico del siglo XVII de la UM. A lo largo de los años, este espacio ha permitido que al menos dos generaciones de creadores de teatros, estudiantes de danza y profesionales, así como otros creadores, hayan colaborado en un lugar conducente al trabajo experimental y a los encuentros dinámicos.

https://www.um.edu.mt/performingarts/theatre
https://www.um.edu.mt/performingarts/facilities/vct

El Departamento de las Artes Digitales de la Facultad de los Medios de Comunicación y las Ciencias del Conocimiento también oferta un curso de grado de Gestión de las Artes, con clases impartidas por Toni Attard. Esta misma facultad ofrece una formación muy práctica y permite a los estudiantes exponer sus trabajos cada año a través de diferentes medios físicos y digitales en colaboración con los socios externos.

https://www.um.edu.mt/courses/studyunit/DGA3007

El Instituto de Turismo, Viajes y Cultura (ITTC, por sus siglas en inglés) ofrece cursos de grado y posgrado que incluyen elementos de gestión cultural relacionados con el turismo y el *marketing* turístico. Cuentan con la colaboración de varios profesores especializados en turismo y en la interpretación del patrimonio.

https://www.um.edu.mt/courses/studyunit/TTC5003
https://www.um.edu.mt/courses/overview/PMATCUPET8-2021-2-O

Este mismo instituto proporciona una mayor experiencia basada en la práctica, así como formación en línea, a través de la participación en un número pequeño de proyectos financiados por la UE, incluido el proyecto Erasmus+ projects Bluesprout, que trata la gestión turística de la economía azul en las zonas costeras; el proyecto EU Heritage, que se centra

en las habilidades de gestión del patrimonio cultural en Europa central y del sur; el proyecto 3Economy+, que proporciona formación y puestos de trabajo en el turismo cultural en los territorios periféricos, y el proyecto Erasmus Mundus Tour DC, que colabora con cuatro universidades europeas.

https://www.um.edu.mt/ittc/ourprojects

Otra dimensión europea que el ITTC supervisa es el número de miembros de la UM en las Universidades de Red de las Capitales Europeas de la Cultura (UNeECC, por sus siglas en inglés), en colaboración con el Instituto de Estudios Malteses.

https://uneecc.org/

En relación con las Capitales Europeas de la Cultura (ECOC, por sus siglas en inglés) celebrado en Malta en 2018, profesores individuales de la UM se comprometieron entre 2014 y 2018 a título personal y por encargo del órgano coordinador del ECOC en Malta a colaborar, mediante investigaciones, en el proceso de evaluación requerido por la Comisión Europea. Hubo un compromiso similar, no institucional, por parte de un grupo de profesores, esta vez mediante una convocatoria pública, dentro de la coordinación del asesoramiento en línea de una estrategia cultural actual, para 2025, en representación de la ACM.

https://valletta2018.org/evaluation-monitoring/
https://acmstrategy2025.mt/

El Departamento de Arte e Historia del Arte oferta formación profesional para dar oportunidades a los estudiantes de grado, en concreto, trabajos de poco tiempo en la agencia nacional del patrimonio cultural, Heritage Malta, así como en otras instituciones públicas y privadas, como las fundaciones de patrimonios y las ONGs.

https://www.um.edu.mt/courses/programme/UBAHARTFT-2020-1-O

El departamento también trabaja dentro del campo de la arqueología con algunos proyectos. Uno de los más recientes es la exploración en curso de un buque fenicio naufragado y su yacimiento a las afueras de la isla de Gozo.

https://phoenicianshipwreck.org/

Los miembros del departamento participan de manera activa en la producción y el comisariado de eventos relacionados con las artes plásticas y la historia del arte en la esfera pública. Un logro conseguido recientemente por el departamento es la participación del Prof. Keith Sciberras, el Prof. Giuseppe Schembri Bonaci y la Dra. Nikki Petroni en la Bienal de Venecia de 2021 representando a Malta.

https://www.um.edu.mt/newspoint/news/2021/06/biennale-venezia-diplomazija-astuta

El Departamento de Clásicas y Arqueología proporciona profesionales prospectivos con formación y oportunidades de trabajo en diferentes disciplinas gracias a la colaboración en curso con organizaciones estatales, privadas y de sociedad civil.

https://www.um.edu.mt/arts/classics-archaeo

El Departamento de Información Bibliotecaria y Servicios de Archivo ha relanzado recientemente un curso de grado, a la vez que ha creado una amplia oferta de posgrado en la gestión de archivos, registros y bibliotecas.

https://www.um.edu.mt/maks/las

El Departamento de Malta (*Id-Dipartiment tal-Malti*) dirige un emocionante proyecto sobre las tradiciones orales en la lengua maltesa (*TradizzjoniOrali*), el cual ha llegado a estudiantes de idiomas y a profesionales, así como a la sociedad en general.

https://tradizzjoniorali.org/
https://www.facebook.com/um.tradizzjoniorali

El área de las Artes, las Comunidades Abiertas y la Educación Adulta, dentro de la Facultad de Educación, proporciona experiencia holística a los estudiantes que se preparan para enseñar educación artística y están comprometidos con las artes sociales y comunitarias.

https://www.um.edu.mt/courses/overview/PMAS-PEPET8-2021-2-O

El área permite que sus miembros utilicen los talleres, así como otros recursos físicos y digitales. Asimismo, también permiten que las personas que no son miembros los utilicen para proyectos locales o financiados por la UE que incluyen diferentes comunidades, como el proyecto Horizonte 2020, Actuar sobre los Marginados y las Artes como Escultura Social (AMASS, por sus siglas en inglés), liderado por el Prof.

Raphael Vella y un equipo de artistas, conservadores, gestores de proyectos e investigadores.

https://www.um.edu.mt/educ/ourresearch/amass

El Centro de Educación e Investigación Medioambiental apoya a científicos y estudiantes a entablar debates y actividades públicas tanto en su trabajo como fuera de él.

https://www.um.edu.mt/ceer

Participa de forma activa a nivel europeo, es parte de la Asociación COST que dirige la Cooperación Europea en Ciencia y Tecnología, con base en Bruselas, y colabora con la Red de investigación EMES para empresas sociales, con base en la Universidad de Lieja.

https://www.cost.eu/

https://emes.net/

Esta visión de conjunto de las colaboraciones de la UM y las relaciones con el resto de la sociedad concluye con una breve referencia a dos elementos. El primero es una serie de eventos culturales anuales que se organizaron durante más de dos décadas, llamados Eveningson Campus, y en los primeros años ofrecieron un espacio original para la colaboración y la expresión creativa.

https://www.um.edu.mt/marketingcommunications/eveningsoncampus

En los últimos años, se ha creado un festival anual de ciencias. El principal motor de los muchos aspectos del contenido del festival son los propios profesores de la UM; sin embargo, al igual que otros ejemplos mencionados en este capítulo, la UM no actúa como organizador ni coordinador de eventos, ni tampoco se caracteriza como tal.

https://scienceinthecity.org.mt/

El segundo elemento es la emisora de radio de la UM, la Campus FM, anteriormente *Ir-Radju tal-Università* (*University Radio*), la cual produce y emite programas educativos y culturales de calidad desde 1995.

https://www.um.edu.mt/services/campusfm

Conclusión

El presente capítulo ofrece una visión de conjunto, así como una reflexión, de la relación entre la UM y la vida cultural de la sociedad maltesa. Se ha sostenido que mientras que el papel cultural de la UM se limita a la esfera de la educación formal, existen algunos ejemplos en los que los miembros del personal, y en concreto las áreas dentro de la institución, se comprometen de forma más activa. Estos comentarios se han realizado dentro del amplio marco de la relación entre la política cultural nacional y la de la UE, con especial atención al impacto de la pandemia de la COVID-19 en la política y expresión cultural.

Referencias bibliográficas

Arts Council Malta (2015): *Create 2020 Strategy*, https://www.artscouncilmalta.org/files/uploads/misc/English-Create2020_web.pdf (Consultado 28-07-2021).

BORG, A. (2019): *ESPN the maticre porton In-workpoverty: Malta*, Bruselas: European Social Policy Network (ESPN), European Commission, https://www.um.edu.mt/library/oar/handle/123456789/46188 (Consultado 28-07-2021).

BORG, J.P., CAUCHI, C. (2015): *World Film Locations Malta*. Bristol: Intellect Books.

CALLUS, G. L. (2019): *Clientelismor corruption?: the pattern of influence trading in Maltese politics and government* (Trabajo de Fin de Máster), https://www.um.edu.mt/library/oar/handle/123456789/52063 (Consultado 28-07-2021).

Council ofEurope (2002): *European Programme of National Culture Policy. National Cultural Policy in Malta. Report of a European group of experts by Anthony Everitt*, Estrasburgo: Consejo de Europa, https://rm.coe.int/CoERMPublicCommonSearchServices/DisplayDCTMContent?documentId=0900001680696404 (Consultado 28-07-2021).

Creative Economy Working Group (2012): *A report on Malta's creative economy and a strategy for the cultural and creative industries. Preface and part 1*, Malta: Gobierno de Malta, https://www.um.edu.mt/library/oar//handle/123456789/27760 (Consultado 28-07-2021).

KERR, P. (2020): 'The dance situation in Malta', *Times of Malta* https://timesofmalta.com/articles/view/the-dance-situation-in-malta.817554 (Consultado 29-07-2021).

LEVIKOV, N., QUACINELLA, D., DUCA, E. (2020): Embedding RRI in a Higher Education Institution: Lesson slearned from Malta. International Journal of Higher Education Management, (7)1, https://ijhem.com/cdn/article_file/2020-08-30-12-27-58-PM.pdf?fbclid=IwAR0IAoRLP-

FuAdXeDdIzalglppNl09-RkyoIvQ0B5nvjMTlNZQGzN-QWdR3BA (Consultado 29-07-2021).

Parliamentary Secretariat for Tourism, Culture and the Environment, 2011: *National Cultural Policy 2011*, https://www.artscouncilmalta.org/files/uploads/misc/POLICY%20ENG%202011%209%20jun%20low%20res%20.pdf (Consultado 28-07-2021).

SWALE, L. (2020): 'After thestorm–howwill COVID-19 impactthearts?', *Times of Malta*. https://timesofmalta.com/articles/view/after-the-storm-how-will-covid-19-impact-the-arts.792605?fbclid=IwAR3jXg-NwHOtqzTIWuqihVN9-KppWQUrT2-YlLvfLwx9rW-03JHGUTA4YKCUs (Consultado 29-07-2021).

The Malta Independent (2021), 'Updated: MHRA forecasts a 'steadyrecovery' this summer for the tourism sector', https://www.independent.com.mt/articles/2021-06-25/local-news/MHRA-forecasts-a-steady-recovery-this-summer-for-the-tourism-sector-6736234674) (Consultado 28-07-2021).

The Malta Independent (2021a): 'Covid-19 measures need to be relaxed before the situation explodes – MEIA president', https://www.independent.com.mt/articles/2021-06-19/local-news/Covid-19-measures-need-to-be-relaxed-before-the-situation-explodes-MEIA-president-6736234498 (Consultado 28-07-2021).

The Shift (2020): ''Jurassic' film scales back production dueto COVID mishandling', https://theshiftnews.com/2020/08/19/jurassic-film-production-scales-back-production-due-to-covid-mishandling/ (Consultado 29-07-2021).

Times of Malta (2021): 'FATF votes togreylist Malta', https://timesofmalta.com/articles/view/fatf-votes-togreylist-malta.881531 (Consultado 28-07-2021).

Times of Malta (2020): 'EU survey finds 82,758 at riskofpoverty in Malta', https://timesofmalta.com/articles/view/eu-survey-finds-82758-at-risk-of-poverty-in-malta.813069 (Consultado 28-07-2021).

Times of Malta (2020a): 'Film producers say industry in Malta 'mustdiversify'', https://timesofmalta.com/articles/view/film-producers-say-industry-in-malta-must-diversify.813138 (Consultado 29-07-2021).

Times of Malta (2020b): 'Review of Malta Film Commission being keptunderwraps, association says', https://timesofmalta.com/articles/view/review-of-malta-film-commission-being-kept-under-wraps-association.814470 (Consultado 29-07-2021).

Times of Malta (2020c): 'Arts sector wants full COVID wage supplement', https://timesofmalta.com/articles/view/arts-sector-wants-covid-wage-supplement.813561 (Consultado 29-07-2021).

Times of Malta (2018): 'Towards a new cultural policy', https://www.timesofmalta.com/articles/view/20180513/business-news/Towards-a-new-cultural-policy-nbsp.678962(Consultado 28-07-2021).

VASSALLO, R. (2020): 'Our economy depends on creativity, too', *Malta Today*, https://www.maltatoday.com.mt/news/interview/104820/our_economy_depends_on_creativity_too_toni_attard#.YAGs2-hKiUl (Consultado 29-07-2021).

VELLA, R. ed. (2008), *Cross-Currents: CriticalEssayson Art and Culture in Malta*, Malta: AlliedPublications

Worldometers (2021): https://www.worldometers.info/world-population/malta-population/ (Consultado 28-07-2021).

XUEREB, K. (2020): 'Facing up to COVID-19 with Culture 2020', https://timesofmalta.com/articles/view/facing-up-to-covid-19-with-culture-2020.786443 (Consultado 29-07-2021).

XUEREB, K. (2018): 'The Impacto the European Union on Cultural Policy in Malta', *Croatian International RelationsReview*, XXIV(82), pp. 38-61.

ZAMMIT, L. (2020): What creates our economic wealth. Times of Malta. https://timesofmalta.com/articles/view/what-creates-our-economic-wealth.817329 (Consultado 29-07-2021).

Notas

1. *Gladiador* (1999) se considera el catalizador de la nueva inversión en el sector.

2. https://maltafilmcommission.com/about-us/

3. http://mediterranee-audiovisuelle.com/malta-the-malta-producers-association-mpa-makes-its-point/?lang=en

4. Esta observación del ex primer ministro Alfred Sant se centra en el meollo de la cuestión: https://www.independent.com.mt/articles/2020-08-31/blogs-opinions/Clientelism-6736226526.

5. Este informe ilustra la cuestión en relación con Malta: https://theshiftnews.com/2020/06/13/government-accused-of-monopolising-culture/

6. Los siguientes informes aportan nuevas percepciones: https://www.businessinsider.com/germany-begins-universal-basic-income-trial-three-years-2020-8?utm_source=facebook.com&utm_campaign=sf-bi-main&utm_medium=social&fbclid=IwAR3QHq58wsLfqMl5lWxTYZcdjlg6NFTbm2c6ecDUtGru8mvttEyWVg5WQMc; https://www.thetimes.co.uk/edition/world/germans-sign-up-for-universal-basic-income-5qng9bdkj?fbclid=IwAR0ki9VZooDRgMVoo9817HYQ4O5MN9ttDMu7d-iIrjpkIRRy0sc2m9YR4TI

7. Para más información: https://lovinmalta.com/news/give-people-in-malta-e20-vouchers-to-spend-on-the-arts-entertainment-group-says/; https://www.gov.mt/en/Government/DOI/Press%20Releases/Pages/2020/September/17/pr201753en.aspx

8. https://www.i-portunus.eu/about-the-programme/i-portunus-statistics/third-call-2019/; https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/sites/creative-europe/files/library/creative-europe-monitoring-report-2018.pdf

9. Estos informes muestran las perspectivas del Prof. Vella con más detalle: https://timesofmalta.com/articles/view/in-malta-arts-are-a-means-to-a-commercial-end-raphael-vella.722095;

https://www.maltatoday.com.mt/news/interview/101641/home_is_where_the_art_is__raphael_vella#.X0D8nMgzZPY;

https://www.um.edu.mt/newspoint/news/features/2020/04/art-new-path-raphael-vella;

https://lovinmalta.com/opinion/guest-commentary-the-conspicuous-absence-of-the-arts-in-maltas-proposed-sixth-form-syllabus-reform/

10. http://www.empowerse.eu/events/3rd-wg-2-research-workshop-on-unlocking-the-transformative-potential-of-culture-and-the-arts/?fbclid=IwAR1WFEMLKiOSBTv4rdihBx056MnUeagQOTGpNh8n51nSvnrlVBFAfz0OkU8

11. Correo electrónico privado con fecha de 24 de septiembre de 2020. El escritor y guionista Teo Reljic expuso una primera visión global de los problemas que tienen que afrontar los artistas y de aquellos expresados a través de diferentes medios:

https://www.maltatoday.com.mt/arts/cultural_diary/101371/can_our_cultural_sector_survive_the_pandemic#.X0D_b8gzZPY

12. Para más información, se puede visitar la siguiente página web: WageSupplement — July – December – Malta Enterprise Regeneration Business AssistanceInformation Portal

13. https://timesofmalta.com/articles/view/second-wave-struggles-in-arts.816057

14. https://www.covid19transitionarts.mt/?fbclid=IwAR07b3nP4ITqrQIX3x1jK1sJYn3N9p3STzng0aVBP1IxXqWRbe2oa43H92A; se puede acceder a los informes de las reuniones en el siguiente enlace: https://www.covid19transitionarts.mt/meetings

15. La información se compartió con el autor de manera informal mientras se escribía el artículo.

Cultural policy and management in SEA-EU cities: Malta

Karsten Xuereb
Researcher and project coordinator University of Malta.
Researcher at the Ministry of Culture of Malta
Malta
karsten.xuereb@um.edu.mt

Article received: 10/14/2021. Revised: 10/19/2021. Accepted: 10/28/2021

Abstract: This article looks at the recent development of cultural policy in Malta in the context of the membership of the University of Malta in the SEA-EU network. The introductory part of the narrative engages closely with preparations in joining the European Union in 2004 that included the setting up of various governance and funding institutions, those related to the European Capital of Culture in 2018, and the impact of COVID-19 on cultural practice and creative communities. This first section, which provides a critical analysis of the sector, is followed by the second, core part of the text, which reports on the various aspects of policy, higher education programmes and manifestations (through festivals, exhibitions and multi-media expressions) that relate to academics and researchers based at the University of Malta and satellite institutions. The paper concludes that while a great deal of effort has been done on many cultural fronts, and many initiatives taken, the relationship between the University of Malta, its academic and research members, and society at large, is largely loose and project-based rather than policy-oriented.

Keywords: academic; creative; global diversity; convergence; university.

General introduction to Malta

Malta has a surface area of 316 km² and a population of more than 450,000 people. This makes it one of the mostly densely populated and urbanised states in the world (Wordlometers, 2021). It lies less than a hundred kilometres south of Sicily and less than 500 kilometres south-east of Tunis. Like other small, peripheral territories, it enjoys a 'cross-roads' position due to geographical reasons as well as political ones (VELLA, R. ed. 2008).

This has been so historically; since European Union (EU) membership in 2004 Malta has experienced a growing number of different ethnic and cultural communities from around the Mediterranean as well as from elsewhere around the world including Asia and South America. Further connectedness has also allowed and encouraged global forms of community cultural expression to flourish, from those related to gender issues to the assertion of traditionally marginalised groups in society. In terms of economics, the booming construction, i-gaming and financial services industries, together with tourism, already reviving after the pandemic struck harshly in 2020 and 2021 (The Malta Independent, 2021), have attracted international investment and tens of thousands of European, African and Asian people seeking work and better economic conditions.

Cultural policy background

The two decades of developments in cultural policy have been mostly due to accession to the EU. Supported by the Council of Europe (2002), preparations led to legal and institutional steps that enabled governance, including direct funding for state entities such as Public Cultural Organisations (PCOs). These entities fall under the Arts Council Malta (ACM) and can engage with private/commercial, non-governmental/not-for-profit initiatives, and professionalisation of a sector. Furthermore, the Creative Economy Working Group (2012) advocated for cultural rights and inclusivity, along with the implementation of actions for governance, finance, professionalisation, and internationalisation.

Underlying these changes was the intention to generate a Creative Cultural Industry (CCI) and provide a tangible outcome of the Cultural Policy (Parliamentary Secretariat for Tourism, Culture and the Environment, 2011)

and Create 2020 (Arts Council Malta, 2015). Heritage and film gain economic clout through their connection to tourism, and more specifically, the Foreign Direct Investment scheme for film. The performing arts, visual arts, and community-driven work developed a local and international profile as part of ACM's direction. In turn, the organisational strategy for ACM is being used as a national strategy.

Critical assessment

From a critical perspective, this process of modernisation undertaken by the Maltese state-driven cultural sector may lead one to observe causes for concern. One main such area ties local efforts with the broader European agenda for the commercial maximisation of the cultural and creative industries. Arguably, the greater diversification in influence and spread in terms of the distribution of geography, nationality and genre has been accompanied by a narrowing of focus on the economic viability of cultural initiatives, as can be witnessed by the national cultural strategy spanning 2016-2020. Indeed, in 2015, the Maltese Parliament approved a new legal structure for ACM. This law, Act 15 of 2015, shifts the mission of the Council towards one that encourages and promotes the culture and creative sectors within a wide perspective of socio-economic activity.

The Council's objectives, as set by law, are now decidedly more tuned to economic and financial activity, than previously. They consist of efforts to 'advocate and be a strategic leader and catalyst for the cultural and creative sectors, through the implementation of strategies, with a particular focus on: (i) knowledge-based cultural and creative development; (ii) education and training; (iii) intelligence and data building; (iv) business development, funding and investment; (v) diversity and communities; and (vi) internationalisation.' The Council is also committed to: '(b) promote innovation in the sectors and stimulate a creative ecosystem for the generation of contemporary creative content; (c) initiate, develop and promote strategies, programmes and initiatives necessary to enhance the performance of the sectors; (d) act as a broker for the cultural and creative sectors and as a bridge with other sectors; (e) promote intellectual property in the sector; (f) ensure the development of a sustainable creative economy; [and] (g) facilitate and promote the sustainable development of creative individuals and organisations' (Arts Council Malta, 2015, p.4).

The same economic shift may be noted of the new cultural policy aiming to extend the operational guidelines for ACM, and related state cultural organisations, till 2025. While the results of the public consultation on the policy draft are still in the pipeline, having been disrupted by COVID-19 repercussions on society, the emphasis of many of the discussions held during the consultation phase with various sectors of society lay on the economic factors that may contribute to the financial sustainability and development of culture and the arts in Malta. General impressions about the prioritisation of quantitative measurement to achievements in the cultural sector, as opposed to, for instance, matters of governance and political interference, have been reinforced (Times of Malta, 2018).

Links between cultural policy in Malta and EU policy

Due to constraints related to the length of this contribution, readers who would like to go into some of the details of the dynamics between cultural policy and practice in Malta on the one hand, and the EU on the other, are invited to consult this paper Xuereb (2018).

Cultural policy in relation to COVID-19

In the midst of what became the second wave of contagion of COVID-19 in August 2020, Maltese news sources published data reflecting the significant and growing number of people at the risk of poverty in 2018 and 2019 (Times of Malta, 2020). Interestingly only a year earlier data showed a significantly more positive picture of the general economic climate (Borg, A. 2019). Malta had seemed to enjoy the fifth-lowest risk of in-work poverty among EU countries (including the UK); at 5.9% the risk of in-work poverty in Malta was significantly lower than the EU average (9.6%). This trend can be noted as far back as 2012, when the in-work poverty rate in Malta was 5.2%, as against 8.9% at the EU level.

From the perspective of local politics, this five-year period of economic growth is generally linked to the momentum enjoyed in local and foreign investment in Malta due to a shift from a conservative government at the end of a quarter of a century in power to a younger and more liberal and purportedly left-leaning political movement. Indeed, this period is marked by economic and financial development and growth

centred on foreign direct investment that benefited from serious financial incentives and management and regulatory mechanisms that boosted construction, international gaming based in Malta and mass tourism.

While the population grew on the basis of relatively large numbers of an incoming labour force, various sectors seemed to enjoy their own slice of the growing Gross Domestic Product (GDP). However, underlying this economic growth lay severe limitations to its sustainability.

The key areas negatively affected were the environment, constantly compromised and undermined by aggressive construction actively facilitated by governing and economic forces at the expense of the conservation of public open spaces and cultural heritage; the democratic rule of law eroded, in Malta as elsewhere in the EU, once membership of the European block was secured and economic priorities superseded citizenship concerns; the diminishing of Malta's international reputation and standing encapsulated by the still unresolved murder of high-profile investigative journalist Daphne Caruana Galizia in October 2017 and leading to the greylisting of the country by the Financial Action Task Force (FATF) in June 2021 (Times of Malta, 2021); and a general impoverishment of the quality of life of people in Malta as well as, for common people without enough political clout or connections, from an economic perspective (CALLUS, G.L., 2019).

In this context, the beginning of the spread of COVID-19 in March 2020 seemed to further incline the apparent and existing general well-being of people in Malta, in ways that have been witnessed elsewhere in the EU as well as globally.

Cultural weaknesses: from pre-COVID-19 to the pandemic

Certain problems experienced by people and organisations that work in and earn a living and their sense of satisfaction in the areas of culture and the arts once COVID-19 pre-dated the pandemic. It may be argued that none of the problems were *created* by the virus itself; rather, some of them seem to have become worse, but clearly existed before, as illustrated by examples that follow. Others may be traced to the mismanagement of the situation induced by coronavirus, rather than simply due to it.

Indeed, some significant challenges faced by festivals and productions, as well as public and private institutions and organisations, from museums to cinemas, from traditional religious *festi* to indoor and outdoor productions like theatre or music, are strongly related to the contagion of the virus between people if these are close together. However, the implementation of social distancing guidelines and rules, the uneven application of regulations, information which has been at times contradictory, suppressed, censored or simply false, both from official sources as well as non-official ones, is the responsibility of society and its institutions, rather than the virus itself. The situation persists as of summer 2021, prompting the Malta Entertainment Industry and Arts Association (MEIA) for clarity and urgent action (The Malta Independent, 2021a).

The following are a few examples, hinted at above, of how the Maltese infrastructure, in similar ways to other territories, seems to have failed to plan enough ahead, and was consequently faced by serious limitations during the pandemic:

1. Over the past forty years, one of the prioritised areas for investment in the creative sector has been foreign film production (BORG & CAUCHI, 2015, p.5).[1] Between 2013 and 2019, an aggressive strategy led to more than 50 productions being filmed in Malta in excess of €200 million in foreign direct investment being injected into the economy.[2] However, the effects of COVID-19 highlighted the weak long-term and sustainable planning and infrastructure maintenance that has hamstrung the industry. Interestingly, the film-making sector, represented by the Malta Producers Association (MPA), had to engage in intense advocacy actions with national authorities to garner a degree of state support.[3] The MPA, like others in the creative industries and elsewhere in the economy, felt left to its own devices for long stretches of time, with repeated requests for close consultations with the pertinent authorities being ignored or denied (Times of Malta, 2020a, 2020b; The Shift, 2020).
2. Unfortunately, much of cultural governance in Malta reflects the clientelist approach of managing economic and social life.[4] Self-serving governance

systems that undercut private initiative that are not reliant on or servile to state agents and agencies are reminiscent of the description of 'state apparatus' as elaborated by Louis Althusser.[5]

3. Sufficient financial and consultative support by arts-oriented government agencies, when in existence, have also been found performing below expectations. Arts Council Malta (ACM) stepped in by re-channelling funding for the arts with a Special Fund 2020 capped at €7,500 per grant. By its own admission, ACM received an 'overwhelming response' to this fund issued specifically to support artists amidst the crisis, albeit the €75,000 made available consisted of a relocation of money, rather than new, and made accessible only to 11 applicants (Arts Council Malta, 2020).

Therefore, no special funds addressing the survival of artists and their organisations, as was the case elsewhere and as discussed above, were considered or made possible (XUEREB, 2020). In the line with the intention of this chapter to link culture and the arts to the rest of society, one may argue that, in Malta, considering that even basic support to the arts sector is denied or simply not considered to be important enough, other initiatives like a universal basic income scheme that is installed and inclusive of the cultural sector seem unlikely. Once again, the German context provides an insightful context that may still act as an inspiration should there be the political and economic will to follow up.[6]

The most national authorities seem to have been ready to concede was a press release clarifying that state vouchers issued earlier in the year to subsidise public spending could also be used for the arts. This was done in response to yet another effort by arts and entertainment sectors representatives to bring authorities to acknowledge the critical situation faced by their colleagues and members.[7]

Artists and organisations are aware of the self-sufficiency, including funding alternatives, they need to develop. This is also because, interestingly in a way that is closely related to point b. above, even a state-owned cultural organisation has benefitted from the state's own awards scheme (not for the first time, but maybe more strikingly due to the COVID-19 context). This case belongs to what was first planned as a European Capital of Culture (held in Valletta in 2018) project, then as a legacy project, eventually opening in stages between the end of 2020 and 2021, namely the Valletta Design Cluster (SWALE, L. 2020).

Alternative funding sources to the state are not easily accessible for independent organisations as well as national ones. Tapping into EU funds remains challenging for many organisations and individual artists as shown by low participation and success rates ever since Malta joined the EU in 2004.[8]

The relevance of creativity in Malta: pre- and post-COVID-19

The role of the University of Malta (UM) in the local contex is an interesting one. On the one hand the institution is visible and enjoys a privileged place in national awareness and consiousness since, with the exception of a handful of foreign international campuses hosted locally, UM is the only university in Malta. On the other, arguably UM plays a minor role in engaging with the public cultural sphere in terms of policy, governance and informing action, either of the proactive or reactive kind. That is not to say that no role is played by a small number of its academics and researchers. Indeed it is they, mostly related to the faculties addressing education and the arts, that take on that responsibility.

For instance, the topic of the relevance of creativity to society at large has been discussed long before the onset of COVID-19. Below are two instances of this.

Prof Raphael Vella, associate professor at the Faculty of Education at UM has been responsible for enabling many creative collaborations in between the field of education and the arts. He is an internationally recognised visual artist who represented Malta at the Venice Biennale (2015), and has actively expressed concern about the relevance of the arts in Maltese society.

He has noted the seemingly lack of awareness of artistic and cultural values in many areas of society, manifesting serious gaps at various levels. As an educator he witnesses this gap at early and advanced stages of the education cycle, which emerges clearly in adult society. Over time this defect seems to become institutionalised, with educational and cultural institutions themselves now displaying low levels

of understanding and sensitivity towards the arts and people who work in the sector.[9]

From the perspective of social enterprise, this area of economic activity that strives to assert its practice in community-oriented outcomes was not spared challenging times before the pandemic. A European conference (COST) on the topic in November 2019 and convened by Dr Ċensu Caruana, an environmental educator and practitioner at the UM, exposed these difficulties by bringing together various creative entrepreneurs working closely with social and cultural partners.[10]

The individual role of UM resident and visiting academics may also be observed in the context of other endeavours such as the following ones. Since the spread of COVID-19, many encounters and working groups involving creatives have developed online platforms hosting discussions that reflect similar points of view to those expressed before March 2020, albeit with the added difficulties faced since. Such conversations suggest a global diversity of experience as well as a convergence of efforts towards seeking the better ways forward. Locally led initiatives have been rapidly active, such as those initiated by ARC Research Consultancy for the Arts Council Malta Labs led by Davinia Galea who lectures at the School of Performing Arts, Culture Venture directed by Toni Attard who lectures at the Faculty for Built Environment and the Faculty of Education, and the Meetings of Minds series by Experience Design involving various contributors.

In general, varying degrees of scepticism are expressed and temper the ever-present hope and ambition also manifested by creatives and artists. During one such session hosted by the informal female-led arts group YCI on 20 August 2020, theatre and music educator and practitioner Rosetta Debattista spoke eloquently about the importance of keeping the arts relevant to society. In a comment I asked her to provide in order to represent her thoughts on the matter as faithfully as possible, Rosetta wrote to me saying:

'The Arts in their very essence are about expression and connection. During such testing times, there is much to be expressed and every opportunity for connection would only be of benefit to the human soul. Humanity is resilient and part of that resilience is due to our very nature, one that seeks to release and receive emotions. The Arts can allow this exchange so beautifully. This global pandemic needs a universal language - the Arts.'[11]

From a practical perspective, creative professionals and practitioners in Malta are not being able to plan much ahead in a sound or stable manner. With regard to state support measures, it is worth noting that wage supplements do apply to the creative sector although literally featured as the last category in the last list. Nevertheless, the possibility of applying for a subsidy that provides a monthly support of circa EUR600 for full-timers and EUR375 for part-timers exists and is literally better than nothing. It will be interesting to wait for the possibility of accessing the official statistics regarding the rate of take-up of this source of minimal funding for survival in the short term.[12]

The bleak outlook for the arts in Malta is well captured by an editorial in the leading English language newspaper in Malta, namely *Times of Malta.*[13] This perspective is elaborated on well by Pamela Kerr, dance educator and member of the Malta Entertainment Industry and Art Association (MEIA), hinted at earlier, and representing dance within the organisation. Writing on 12 September 2020, she said:

'MEIA president Howard Keith believes that the dance sector is one of the pillars of the creative sector. He recently said that everyone is eager to work and although everyone understands the restrictions imposed due to COVID-19, everyone in the industry expects significant action to be taken. "It's already six months too late," Keith noted. "Unfortunately, currently not only is our effort and contribution not being recognised but we are being devalued and left to fend for ourselves," they lamented' (KERR, 2020).

A week later, on 20 September, Toni Attard, vice president of MEIA, kept up the tempo by commenting at length on the limited timeline many creatives and professionals in the arts were facing unless consequential policies and measures were taken to provide finance support before monetary commitments and burdens forced them to give up their careers and pursuits and seek to earn a living elsewhere. The figures for people employed in the sector, 4,924, and the self-employed, 414, may appear small in general terms, but relative to Malta, they are significant and reflective of a diverse and resourceful community that however urgently needs a rethink, and recalibration, of state support systems (VASSALLO, 2020).

What to expect post-COVID-19

At the time of writing (September 2021) not much has been planned or implemented in Malta beyond the piecemeal and minimal efforts described above. Arts Council Malta regularly sets out series of online meetings with people and organisations from the sector to provide a platform of advice and consultation on how to mitigate the efforts of COVID-19 on practitioners of the arts sector. While well-intentioned, the efforts seem to fulfil the adage of too little, too late.[14] On a more tangible and financial level, preparatory documents for the national financial budget for 2021 generated by the ministry for economic development show an intention to prolong measures to sustain artists through the minimum wage supplement and promote its category from the lowest to the highest; in practice this may mean an increase from an average of EUR400 per month to EUR650 per month.[15]

Where does this leave people and organisations outside government in the practice of their skills and the earning of their livelihood? It may be argued that it is the individual artist-entrepreneur who is again left to their own devices to find a way forward. Fortunately, there seem to be occurrences of individuals and small companies coming together in order to engage in joint-up thinking and run advocacy and lobbying campaigns, addressed at the state and the private sector, as indicated by the newly formed MEIA, referred to above (Times of Malta, 2020c).

In concluding this section on cultural policy in Malta in relation to the challenges extenuated by COVID-19, one may note that traditional ways of coming together and engaging in the arts seem to be undergoing a process of revival and are being rediscovered in practice as well as research. A recent report by Dr Ed Duca and Daniela Quacinella of the Centre for Entrepreneurship and Business Administration at UM, and Nika Levikova of the Malta College for Arts, Science and Technology (MCAST) notes how the value of extending, maintaining and sustaining networks is accompanied by a renewed realisation of the importance of recognising recovery of the arts sector as a fundamental matter of diversity, since society and the economy are made of different contributors and participants (LEVIKOV, QUACINELLA, DUCA, 2020). The outlook for Malta, as is the case elsewhere, is nevertheless challenging, even though within the services sector, culture and the arts have a direct economic role, as well as many indirect ones (ZAMMIT, 2020).

A focus on the contribution of the University of Malta (UM) to cultural policy and practice in Malta

As noted earlier, academics and researchers at the UM generally participate in public cultural policy matters and related actions on an individual basis that reflects their personal development and professional trajectories. However, the connection between UM and cultural life becomes more systematic when the institutional role of managing the higher education process is evident. This is paritcularly evident in the design and delivery of a variety of courses addressing cultural management that sometimes also overlap and double one another.

Below is a detailed look at those UM faculties, departments and institutes that engage in this activity at undergraduate and postgraduate level. This dimension of formal education is however accompanied by a few activities that the UM has in the past or still organises as part of its interaction with societal cultural life, especially in the field of events and communications; these are also referred to below. Online details described are avaialable in the URLs immediately below each item.

A Master of Science in Cultural Heritage Management is delivered by the Faculty for the Built Environment coordinated by Deputy Dean Prof JoAnn Cassar.

https://www.um.edu.mt/courses/overview/PMSCCHMFTR8-2020-1-F

An undergraduate course in Arts & Cultural Management is delivered by the Department of Theatre Studies within the School of Performing Arts (SPA) with lectures by Davinia Galea.

https://www.um.edu.mt/courses/studyunit/THS2107

In terms of physical resources, the SPA manages the Valletta Theatre, based in the seventeenth-century historic building of the UM in the capital city. Throughout the years this space has provided the possibility for at least two generations of theatre makers, dance students and

professionals and other creatives to collaborate in a place conducive to experimental work and dynamic encounters.

https://www.um.edu.mt/performingarts/theatre
https://www.um.edu.mt/performingarts/facilities/vct

Another undergraduate course in Arts Management is available at the Department of Digital Arts within the Faculty of Media & Knowledge Sciences with lectures delivered by Toni Attard. The same Faculty provides a very hands-on education and enables its students to exhibit their works annually through various physical and digital means in collaboration with external partners.

https://www.um.edu.mt/courses/studyunit/DGA3007

Undergrad and postgrad courses with elements of cultural management linked to tourism and tourism marketing are delivered by the Institute for Tourism, Travel & Culture (ITTC) with a number of tourism and interpretation heritage lecturers contributing.

https://www.um.edu.mt/courses/studyunit/TTC5003
https://www.um.edu.mt/courses/overview/PMATCUPET8-2021-2-O

The same institute has been active in providing further practice-based experience and online instruction by participating in a small number of EU-funded projects namely the Erasmus+ projects Bluesprout addressing blue economy tourism management in coastal areas, EU Heritage focusing on cultural heritage management skills in central and southern Europe, 3Economy+ providing training and job placements in cultural tourism in peripheral territories, and the rolling Erasmus Mundus Tour DC in collaboration with four European universities.

https://www.um.edu.mt/ittc/ourprojects

One other European dimension the ITTC oversees is the membership of the UM in the Universities Network of European Capitals of Culture (UNeECC), in collaboration with the Institute of Maltese Studies.

https://uneecc.org/

In relation to the topic of European Capitals of Culture (ECOC) held in Malta in 2018, between 2014 and 2018, individual academics from UM were engaged in their own personal capacity on commission by the coordinating body of the ECOC in Malta to contribute, by carrying out research, to the evaluation process required by the European Commission. A similar non-institutionall engagement of a group of academics, this time through an open call, featured in the coordination of the online public consultation for an updated cultural strategy, aiming towards 2025, on behalf of ACM.

https://valletta2018.org/evaluation-monitoring/
https://acmstrategy2025.mt/

The Department of Art and History of Art provide training job shadowing opportunities for students at undergrad level, particularly with short placements with the national agency for cultural heritage, Heritage Malta, other public and private institutions like heritage foundations and NGOs

https://www.um.edu.mt/courses/programme/UBAHARTFT-2020-1-O

The department is also active in the field of archaeology with a number of projects. One of the most recent ones is the ongoing exploration of a Phoenician shipwreck and its site off the island of Gozo.

https://phoenicianshipwreck.org/

Members of the department are actively involved in producing and curating events related to the visual arts and the history of art in the public sphere. A recent feather in the cap of the department is the participation of Prof Keith Sciberras, Prof Giuseppe Schembri Bonaci and Dr Nikki Petroni at the Venice Biennale of 2021 representing Malta.

https://www.um.edu.mt/newspoint/news/2021/06/biennale-venezia-diplomazija-astuta

The Department of Classics and Archaeology provides prospective professionals with training and placement opportunities in various disciples thanks to ongoing collaboration with state, private and civil society organisations.

https://www.um.edu.mt/arts/classics-archaeo

The Department of Library Information and Archive Services has recently relaunched its undergraduate course while developing further its postgraduate offer in archives, records and library management.

https://www.um.edu.mt/maks/las

The Department of Maltese (*Id-Dipartiment tal-Malti*) runs an exciting project on the oral traditions in the Maltese language (*Tradizzjoni Orali*) that has reached out to language students and professionals as well as society at large.

https://tradizzjoniorali.org/

https://www.facebook.com/um.tradizzjoniorali

The Arts, Open Communities and Adult Education unit within the Faculty of Education is very active in provided a holistic experience to students preparing to teach art education and engage with social and community arts in particular.

https://www.um.edu.mt/courses/overview/PMASPEPET8-2021-2-O

The unit enables its members to make use of studios and other physical as well as digital resources. It also opens them up for use by non-members in the case of local or EU-funded projects that involve various communities, such as the Horizon 2020 project Acting on the Margins: Arts as Social Sculpture (AMASS) led by Prof Raphael Vella and a team of artists, curators, project managers and researchers.

https://www.um.edu.mt/educ/ourresearch/amass

The Centre for Environmental Education & Research supports researchers and students to engage in public debate and action as part of its course work as well as outside it.

https://www.um.edu.mt/ceer

It is active on a European level, is part of the COST Association addressing European Cooperation in Science and Technology, based in Brussels, and collaborates with the EMES Research Network for Social Enterprise based at the University of Liege.

https://www.cost.eu/

https://emes.net/

This overview of the contributions of UM and relations to the rest of society concludes with a brief reference to two elements. The first is the series of annual cultural events that ran for more than two decades, called Evenings on Campus, that especially in the first years offered an original space for creative collaboration and expression.

https://www.um.edu.mt/marketingcommunications/eveningsoncampus

More recently, a festival of the sciences has established itself on an annual basis. The original and core driving force of many fundamental aspects of the content of the festival may be traced directly to UM academics; however, as with other instances noted in this chapter, UM does not act as, and subsequently feature, as an organiser or coordinator of events.

https://scienceinthecity.org.mt/

The second is the radio station of UM, Campus FM, previously *Ir-Radju tal-Università* (University Radio), that has produced and broadcast quality cultural and educational programmes since 1995.

https://www.um.edu.mt/services/campusfm

Conclusion

This chapter has provided an overview of, accompanied by a reflection on, the relationship between UM and the cultural life of Maltese society. It has argued that while UM's cultural role is largely restricted to the formal education sphere, there are a small number of instances where members of staff, and particular units within the institution, that are more actively engaged. These comments were made in the wider context of the relationship between national and EU cultural policy, with special attention paid to the impact of the COVID-19 pandemic on cultural policy and expression.

References

Arts Council Malta (2015), *Create 2020 Strategy*, https://www.artscouncilmalta.org/files/uploads/misc/English-Create2020_web.pdf (accessed 28 July 2021)

BORG, A. (2019), *ESPN thematic report on In-work poverty: Malta*, Brussels: European Social Policy Network (ESPN), European Commission, https://www.um.edu.mt/library/oar/handle/123456789/46188 (accessed 28 July 2021)

BORG, J.P., CAUCHI, C. (2015), *World Film Locations Malta*, Bristol: Intellect Books

CALLUS, G. L. (2019), *Clientelism or corruption? : the pattern of influence trading in Maltese*

politics and government (Master's dissertation), https://www.um.edu.mt/library/oar/handle/123456789/52063 (accessed 28 July 2021)

Council of Europe (2002), *European Programme of National Culture Policy. National Cultural Policy in Malta. Report of a European group of experts by Anthony Everitt*, Strasbourg: Council of Europe, https://rm.coe.int/CoERMPublicCommonSearchServices/DisplayDCTMContent?documentId=0900001680696404 (accessed 28 July 2021)

Creative Economy Working Group (2012), *A report on Malta's creative economy and a strategy for the cultural and creative industries. Preface and part 1*, Malta: Government of Malta, https://www.um.edu.mt/library/oar//handle/123456789/27760 (accessed 28 July 2021)

KERR, P. (2020), 'The dance situation in Malta', *Times of Malta*, https://timesofmalta.com/articles/view/the-dance-situation-in-malta.817554 (accessed 29 July 2021)

LEVIKOV, N., QUACINELLA, D., DUCA, E. (2020) Embedding RRI in a Higher Education Institution: Lessons learned from Malta. International Journal of Higher Education Management, (7)1, https://ijhem.com/cdn/article_file/2020-08-30-12-27-58-PM.pdf?fbclid=IwAR0IAoRLPFuAdXeDdIzalglppNl09-RkyoIvQ0B5nvjMTlNZQGzNQWdR3BA (accessed 29 July 2021)

Parliamentary Secretariat for Tourism, Culture and the Environment, 2011, *National Cultural Policy 2011*, https://www.artscouncilmalta.org/files/uploads/misc/POLICY%20ENG%202011%209%20jun%20low%20res%20.pdf (accessed 28 July 2021)

SWALE, L. (2020), 'After the storm – how will COVID-19 impact the arts?', *Times of Malta*. https://timesofmalta.com/articles/view/after-the-storm-how-will-covid-19-impact-the-arts.792605?fbclid=IwAR3jXgNwHOtqzTIWuqihVN9-KppWQUrT2-YlLvfLwx9rW03JHGUTA4YKCUs (accessed 29 July 2021)

The Malta Independent (2021), 'Updated: MHRA forecasts a 'steady recovery' this summer for the tourism sector', https://www.independent.com.mt/articles/2021-06-25/local-news/MHRA-forecasts-a-steady-recovery-this-summer-for-the-tourism-sector-6736234674) (accessed 28 July 2021)

The Malta Independent (2021a), 'Covid-19 measures need to be relaxed before the situation explodes – MEIA president', https://www.independent.com.mt/articles/2021-06-19/local-news/Covid-19-measures-need-to-be-relaxed-before-the-situation-explodes-MEIA-president-6736234498 (accessed 28 July 2021)

The Shift (2020), ''Jurassic' film scales back production due to COVID mishandling', https://theshiftnews.com/2020/08/19/jurassic-film-production-scales-back-production-due-to-covid-mishandling/ (accessed 29 July 2021)

Times of Malta (2021), 'FATF votes to greylist Malta', https://timesofmalta.com/articles/view/fatf-votes-to-greylist-malta.881531 (accessed 28 July 2021)

Times of Malta (2020), 'EU survey finds 82,758 at risk of poverty in Malta', https://timesofmalta.com/articles/view/eu-survey-finds-82758-at-risk-of-poverty-in-malta.813069 (accessed 28 July 2021)

Times of Malta (2020a), 'Film producers say industry in Malta 'must diversify'', https://timesofmalta.com/articles/view/film-producers-say-industry-in-malta-must-diversify.813138 (accessed 29 July 2021)

Times of Malta (2020b), 'Review of Malta Film Commission being kept under wraps, association says', https://timesofmalta.com/articles/view/review-of-malta-film-commission-being-kept-under-wraps-association.814470 (accessed 29 July 2021)

Times of Malta (2020c), 'Arts sector wants full COVID wage supplement', https://timesofmalta.com/articles/view/arts-sector-wants-covid-wage-supplement.813561 (accessed 29 July 2021)

Times of Malta (2018), 'Towards a new cultural policy', https://www.timesofmalta.com/articles/view/20180513/business-news/Towards-a-new-cultural-policy-nbsp.678962 (accessed 28 July 2021)

VASSALLO, R. (2020), 'Our economy depends on creativity, too', *Malta Today*, https://www.maltatoday.com.mt/news/interview/104820/our_economy_depends_on_creativity_too_toni_attard#.YAGs2-hKiUl (accessed 29 July 2021)

VELLA, R. ed. (2008), *Cross-Currents: Critical Essays on Art and Culture in Malta*, Malta: Allied Publications

Worldometers (2021), https://www.worldometers.info/world-population/malta-population/ (accessed 28 July 2021)

XUEREB, K. (2020), 'Facing up to COVID-19 with Culture 2020', https://timesofmalta.com/articles/view/facing-up-to-covid-19-with-culture-2020.786443 (accessed 29 July 2021)

XUEREB, K. (2018), 'The Impact of the European Union on Cultural Policy in Malta', *Croatian International Relations Review*, XXIV(82), pp. 38-61

ZAMMIT, L. (2020) What creates our economic wealth. Times of Malta. https://timesofmalta.com/articles/view/what-creates-our-economic-wealth.817329 (accessed 29 July 2021)

Notes

1. *Gladiator* (1999) is identified as the catalyst for novel investment in the industry.

2. https://maltafilmcommission.com/about-us/

3. http://mediterranee-audiovisuelle.com/malta-the-malta-producers-association-mpa-makes-its-point/?lang=en

4. This comment by former Prime Minister and current MEP Alfred Sant goes to the heart of the matter: https://www.independent.com.mt/articles/2020-08-31/blogs-opinions/Clientelism-6736226526.

5. This report illustrates the point with reference to Malta: https://theshiftnews.com/2020/06/13/government-accused-of-monopolising-culture/

6. Insights are provided by these reports: https://www.businessinsider.com/germany-begins-universal-basic-income-trial-three-years-2020-8?utm_source=facebook.com&utm_campaign=sf-bi-main&utm_medium=social&fbclid=IwAR3QHq58wsLfqMl5lWxTYZcdjlg6NFTbm2c6ecDUtGru8mvttEyWVg5WQMc; https://www.thetimes.co.uk/edition/world/germans-sign-up-for-universal-basic-income-5qng9bdkj?fbclid=IwAR0ki9VZooDRgMVoo9817HYQ4O5MN9ttDMu7d-iIrjpkIRRy0sc2m9YR4TI

7. Further context is provided by these sources: https://lovinmalta.com/news/give-people-in-malta-e20-vouchers-to-spend-on-the-arts-entertainment-group-says/; https://www.gov.mt/en/Government/DOI/Press%20Releases/Pages/2020/September/17/pr201753en.aspx

8. https://www.i-portunus.eu/about-the-programme/i-portunus-statistics/third-call-2019/; https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/sites/creative-europe/files/library/creative-europe-monitoring-report-2018.pdf

9. These reports illustrate Prof. Vella's viewsv in greater detail: https://timesofmalta.com/articles/view/in-malta-arts-are-a-means-to-a-commercial-end-raphael-vella.722095;

https://www.maltatoday.com.mt/news/interview/101641/home_is_where_the_art_is__raphael_vella#.X0D8nMgzZPY;

https://www.um.edu.mt/newspoint/news/features/2020/04/art-new-path-raphael-vella;

https://lovinmalta.com/opinion/guest-commentary-the-conspicuous-absence-of-the-arts-in-maltas-proposed-sixth-form-syllabus-reform/

10. http://www.empowerse.eu/events/3rd-wg-2-research-workshop-on-unlocking-the-transformative-potential-of-culture-and-the-arts/?fbclid=IwAR1WFEMLKiOSBTv4rdihBx056MnUeagQOTGpNh8n51nSvnrlVBFAfz0OkU8

11. From private email dated 24 September 2020. An early overview of the challenges facing artists and expressed across different media was put together by writer and scriptwriter Teo Reljic:

https://www.maltatoday.com.mt/arts/cultural_diary/101371/can_our_cultural_sector_survive_the_pandemic#.X0D_b8gzZPY

12. For further information refer to: Wage Supplement — July – December – Malta Enterprise Regeneration Business Assistance Information Portal

13. https://timesofmalta.com/articles/view/second-wave-struggles-in-arts.816057

14. https://www.covid19transitionarts.mt/?fbclid=IwAR07b3nP4ITqrQIX3x1jK1sJYn3N9p3STzng0aVBP1IxXqWRbe2oa43H92A; the reports of the meetings held are accessible here: https://www.covid19transitionarts.mt/meetings

15. Information was shared informally with the author at the time of writing.

PERIFÉRICA

Revista para el análisis de la cultura y el territorio

MARIACKA

Instituciones de inteligencia cultural y política cultural urbana. El caso del Observatorio Cultural en la ciudad de Gdansk

Natalia Brylowska y Marcin Poprawski
Gestora del Instituto de Cultura Urbana, Observatorio Cultural, Gdansk, y Profesor en la Universidad Adam Mickiewicz, Observatorio Cultural, Poznan. Polonia
natalia.brylowska@ikm.gda.pl y poprawski@amu.edu.pl

Artículo recibido: 19/11/2021. Revisado: 29/11/2021. Aceptado: 30/11/2021

Resumen: En este artículo se aborda la colaboración entre el Observatorio Cultural del Instituto de Cultura Urbana en Gdansk y la comunidad y las actividades académicas dirigidas a los círculos universitarios de la ciudad. Dentro del ecosistema cultural, el Observatorio Cultural es un intermediario, un espacio para el diálogo y un puente entre la ciudad, los funcionarios que toman las decisiones y los investigadores que obtienen e interpretan los datos de las actividades culturales y de los procesos creativos, así como de las necesidades y las debilidades de los públicos culturales. Los académicos apoyan la toma de decisión sistémica de las políticas culturales urbanas, las acciones estratégicas para desarrollar competencias culturales y las actividades creativas realizadas por los habitantes del ecosistema urbano. Las universidades en Gdansk no suelen actuar de manera directa, sino en colaboración con otras instituciones del conocimiento, como los observatorios culturales, ya que estos integran mejor la teoría y la práctica en la política y gestión cultural.

Palabras clave: observatorio cultural; política cultural urbana; ciudad de Gdansk; inteligencia cultural; sectores creativos.

Vivimos en una época interesante en la que los presidentes y los alcaldes tienen en su mesita de noche libros sobre la clase creativa, la ciudad creativa y la economía creativa y sueñan con una ciudadanía creativa, próspera, talentosa y competitiva. De hecho, adquieren conocimientos sobre la «gramática» de la creatividad, los detalles de los procesos creativos y el funcionamiento de las instituciones artísticas. Es posible que el lema de una de las mejores universidades de Australia, «¡cuestiona la respuesta!» capte la esencia de la actitud creativa. Después de todo, no es fácil considerar como creativas aquellas ciudades en la que los habitantes aceptan el *statu quo* sin pensar, «contestan las preguntas» de forma rutinaria y copian ideas en lugar de crear respuestas (formulando preguntas relacionadas con las soluciones existentes). Los lugares que se crearon de forma natural para cuestionar el *statu quo* y para experimentar son, por un lado, las organizaciones de arte y los artistas que trabajan dentro y fuerza de los marcos institucionales y, por otro lado, el mundo académico, las universidades, los investigadores, los estudiantes y los críticos del conocimiento y de las soluciones no estándar, aunque efectivas, dirigidas a los habitantes de la ciudad y a los visitantes.

Existen muchos conceptos e historias acerca de la ciudad creativa como idea. El relato de Richard Florida sobre la clase creativa atrajo mucha atención, aunque a nosotros nos inspiraron más los escritos de Franco Bianchini y de Charles Laundry, así como los numerosos proyectos llevados a cabo por equipos de investigación europeos, cuyos conceptos relacionados con la ciudad creativa se encontraban inmersos en la lógica investigativa de las políticas culturales. Estas visiones, más o menos coherentes con la realidad y resistentes al paso del tiempo, no hubieran sido posible sin una sociología sólida de la ciudad y de los estudios culturales, sin los estudios culturales urbanos o el estudio del patrimonio cultural tangible e intangible y sin los estupendos trabajos de muchos teóricos y practicantes del urbanismo y de la arquitectura, así como de filósofos, estéticos, historiadores o antropólogos de la ciudad. En definitiva, no hubieran tenido lugar sin aquellas personas que pertenecen al mundo universitario. En este sentido, la producción intelectual de la ciudad creativa es valiosa y constantemente inspiradora. Existe también una segunda dimensión, es decir, aquellas ideas que las visiones y

los pensamientos suscitan en las prácticas de las políticas culturales urbanas. La creatividad de los habitantes suele estar a menudo atrapada en las circunstancias actuales reguladas por los mandatos del gobierno local y en el ritmo de absorción de los fondos europeos o del presupuesto de la ciudad. El lenguaje y el vocabulario son diferentes, cercanos a la gestión como práctica económica y alejados de la gestión como letras y como comunicación interpersonal. Los ciudadanos, los artistas, los políticos locales, los concejales y los empleados de los municipios en ocasiones no se entienden, hablan en diferentes dialectos y se pierde bastante información en las interpretaciones. Los observatorios culturales asumen el papel de mediadores e intérpretes. Son organizaciones que actúan como puente entre la ciudad, los artistas, los habitantes, los funcionarios, los consejeros y el mundo académico. Utilizan e involucran a investigadores y expertos de las universidades, pero traducen los resultados de su trabajo en la gestión cultural y en las políticas culturales.

Las universidades son transmisoras intergeneracionales del valor del conocimiento y de su aplicación en la vida social. Asimismo, se encargan de la gestión en las instituciones y en las organizaciones culturales que participan en las actividades culturales. Los académicos apoyan la toma de decisión sistémica de las políticas culturales urbanas, las acciones estratégicas para desarrollar competencias culturales y las actividades creativas realizadas por los habitantes del ecosistema urbano. Las universidades de la ciudad no suelen actuar de manera directa, sino en colaboración con otras instituciones del conocimiento, como los observatorios culturales.

El presente artículo describe las actividades realizadas por el Observatorio Cultural, el cual trabaja como parte de la institución cultural municipal, el Instituto de Cultura Urbana (CCI, por sus siglas en inglés) en Gdansk, en colaboración con el mundo académico de la ciudad. Dentro de este sistema, el Observatorio Cultural es un intermediario, un espacio para el diálogo y un puente entre la ciudad, los funcionarios que toman las decisiones y los investigadores que obtienen e interpretan los datos de las actividades culturales y de los procesos creativos, así como de las necesidades y las debilidades de los públicos culturales.

¿Qué son los observatorios culturales y cómo se relacionan con los responsables de la toma de decisiones municipales, las universidades y los centros de investigación, así como con el público cultural y los creadores de la oferta cultural? Peter Inkei[1] formula la pregunta y le sorprende que la única definición de observatorio cultural en Wikipedia esté en polaco. La famosa enciclopedia define observatorio cultural como una «red de organización e investigación cuyo objetivo es supervisar las políticas culturales, recopilar datos estadísticos y llevar a cabo investigaciones relacionadas con el sector cultural. Además, la razón fundamental de la existencia de los observatorios es la falta de estadísticas públicas en el ámbito de la cultura y la necesidad de basar la política cultural en el conocimiento»[2]. Peter Inkei estudia el papel de los observatorios culturales y hace referencia a la literatura existente en la materia. Los observatorios culturales observan, describen y analizan en tiempo real los cambios y las tendencias futuras y controlan las actividades políticas. Asimismo, influyen y suscitan decisiones políticas. Los observatorios culturales trabajan para obtener resultados e influenciar y actuar a favor del cambio. Asimismo, unen a instituciones de investigación y centros académicos, oficinas estadísticas, empresas consultoras y organizaciones defensoras del cambio. Por un lado, Cristina Ortega Nuere[3] identifica como principal objetivo de los observatorios culturales la función de facilitar la transferencia del conocimiento y el acceso a la información y al conocimiento para apoyar la toma de decisión a través de los sistemas de información. Por otro lado, Michele Trimarchi[4] señala los modelos organizativos que los observatorios culturales adoptan. Los observatorios culturales son diversos: desde instituciones que forman parte de la administración pública hasta fundaciones independientes. Cumplen su papel a efectos de información y evaluación, aunque también elaboran guías para el rediseño de las políticas culturales en las ciudades. Los diferentes papeles de los observatorios culturales son fundamentales y delicados.

El conocimiento como apoyo de la gestión cultural y el caso de la ciudad de Gdansk

La cooperación entre el Observatorio Cultural del CCI en Gdansk y las instituciones culturales se basaba en la idea de crear conocimientos que apoyaran las tomas de decisiones en dichas organizaciones, así como las estrategias o los programas de comunicación. El objetivo era promover el crecimiento de los públicos en los actores locales que crean la vida cultural de Gdansk. Algunos de los primeros proyectos se centraron en

una simple pregunta: ¿de qué manera el público local busca información sobre los eventos culturales? El siguiente proyecto tuvo un enfoque más amplio y cooperativo. Todas las instituciones culturales ubicabas en Gdansk se involucraron en el proceso que duró un año. El público de cada organización se determinó a través de un estudio cuantitativo llevado a cabo en todas las instituciones durante los eventos culturales. Asimismo, en estudios individuales, aunque coherentes entre sí, se han reflejado las preferencias, las motivaciones y las prácticas del público cultural de Gdansk. Uno de los aspectos que promovieron el espíritu colaborativo de estos estudios fue la percepción del flujo de los públicos culturales entre las instituciones locales de diferentes perfiles (museos, galerías de arte, centros culturales, teatros, salas de música, filarmónicas y óperas). Los investigadores asistieron con regularidad a las reuniones de los gestores de comunicación y a programas de formación, en donde se mencionaron diferentes enfoques y métodos para investigar los públicos. Esto les proporcionó a los participantes las herramientas necesarias para continuar y profundizar en sus estudios individuales.

Un proceso similar tuvo lugar con los centros culturales de la zona metropolitana durante la pandemia de la COVID-19. El objetivo era obtener información básica del público, por ejemplo, sus prácticas durante el confinamiento y antes de la pandemia. Los gestores culturales participaron en dos sesiones de formación: en la primera se habló del conocimiento que necesitaban para decidir qué acciones llevarían a cabo en el futuro y, en la segunda, de trabajar de manera conjunta en las recomendaciones basándose en los resultados y en las posibles actividades llevadas a cabo durante el tiempo de confinamientos periódicos y las inauguraciones de instituciones culturales.

Durante la pandemia, el Observatorio Cultural en Gdansk quería satisfacer con rapidez las necesidades de la escena cultural local con el mapeo de la situación y de los sentimientos desde la perspectiva de los públicos culturales de la ciudad, así como reunir las voces de los actores culturales locales dentro de este cambio dinámico. La primera parte del estudio acerca de la cultura durante el confinamiento estuvo orientado hacia las prácticas culturales en línea y fuera de internet, las diferentes formas de experimentar la cultura, las motivaciones y los patrones de participación. El objetivo era conocer a los públicos para comunicarse con ellos y así poder relacionarse a través del arte y del programa cultural. La segunda parte del estudio fue un acto de apoyo para visibilizar las necesidades de los artistas y de los trabajadores culturales (tanto de instituciones públicas como de ONGs). Fue un tiempo en el que los responsables de la toma de decisiones de la ciudad tenían que continuar la política de apoyar la cultura como un importante valor colectivo, pero había que cambiar las herramientas de gestión para responder a esta nueva situación. Para ello, se necesitó un conocimiento preciso y una comunicación eficaz con el entorno cultural local.

Valoración del sector cultural local y de la participación cultural

Gracias a que el Observatorio Cultural empezó a ser parte del CCI de Gdansk, se inició la colaboración con los investigadores de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Gdansk. Asimismo, se comenzó a realizar una serie de proyectos de investigación llamados «Estudios culturales de Gdansk» para ampliar los conocimientos sobre la situación de la cultura en la ciudad desde la perspectiva de diferentes actores: creadores, instituciones, ONGs y participantes en la vida cultural local. El objetivo era desarrollar un trasfondo para construir una gran política cultural local, teniendo en cuenta aquello que está presente en la vida cultural de la ciudad, los aspectos que se necesitan resolver y las nuevas tendencias que podrían llevar al cambio. En el estudio *The Expanding the Field of Culture* (2012)[5] se han buscado nuevos cambios dinámicos en la cultura relacionados en parte con el candidato de la ciudad al título de Capital Europea de la Cultura. En el estudio se identificó la inestabilidad de los límites existentes entre participantes y creadores, así como entre instituciones que no pertenecen al sector cultural, pero persiguen objetivos culturales, y las instituciones culturales tradicionales. Asimismo, se describen las tendencias y los procesos de desarrollo característicos de la cultura contemporánea: la «dictadura del exceso», los vínculos cada vez más estrechos entre cultura y economía, la influencia de la tecnología y la circulación de la cultura.

Las investigaciones y las recomendaciones se desarrollaron con la ayuda de los representantes municipales que participaron en las sesiones de «evaluaciones» de expertos. Dichas sesiones fueron útiles para debatir los resultados con ojo crítico, así como su enorme influencia en la política cultural local. Este proceso de investigación y de

desarrollo ha resultado ser efectivo para unir los ámbitos académicos y administrativos.

Gracias a la colaboración, surgieron otros dos estudios: *Points of Contact: Between Culture and the Practice of (Non) Participation* (2013-2014)[6] y *The Cultural Hierarchy. New Distinctions and Duties in Culture and Social Stratification* (2016)[7]. *Points of Contact* da respuesta a las preguntas relacionadas con la baja participación en la cultura: ¿qué personas no participan en la cultura que las instituciones municipales ofertan y por qué? ¿Qué significa que no participen?

En el estudio se propuso un nuevo enfoque hacia una participación cultural que incluyera visitas a instituciones culturales y actividades culturales ascendentes, incluida la participación en una cultura casera y privatizada cada vez más importante. La sociabilidad se ha convertido en un aspecto importante que a menudo da sentido a las prácticas culturales. En la actualidad, la participación está relacionada no solo con la educación o las oportunidades financieras, sino también con la situación social de las personas. Los obstáculos más relevantes a la hora de participar son la soledad, las relaciones profesionales o familiares que quitan mucho tiempo, la pasividad y las barreras espaciales (la distancia al centro). Asimismo, se ha redefinido la manera de comprender la categoría de capital cultural. Esta categoría se entiende, no como un conjunto estático de competencias, sino como la capacidad para organizar recursos.

En el tercer proyecto se estudia la relación entre la estructura social y las prácticas culturales. El resultado fue descubrir que las correlaciones estructurales tradicionales ejercen una influencia dominante sobre la actividad; aun así, es imposible distinguir los modelos de clase simples. Gracias a la investigación, se concluyó que los patrones de participación están establecidos no solamente por la posición social, sino también por las actitudes relativamente autónomas, las creencias o la personalidad. Como resultado de los proyectos, los cuales pueden ser útiles para las organizaciones culturales, se propuso un catálogo de los perfiles de participantes culturales en el que se describen sus actitudes, motivaciones y prácticas.

Durante la pandemia, el Observatorio Cultural en Gdansk quería satisfacer con rápidezlas necesidades de la escena cultural local con el mapeo de la situación y de los sentimientos desde la perspectiva de los públicos culturales de la ciudad...

Estos estudios se han resumido en un libro titulado *Game of Culture. Transformations of the Field of Culture in the Era of Expansion*[8]. La larga colaboración con los científicos culturales y sociales ha conllevado a tener una buena posición dentro del campo de los estudios culturales. No obstante, los cambios académicos han puesto punto y final a la forma de colaboración inicial, ya que los científicos de la Universidad de Gdansk han creado su propio centro, el Centro de Estudios Culturales de Pomerania.

Actividad investigativa para vivir mejor en los distritos de Gdansk

El carácter urbano de Gdansk se define por su forma: una estructura lineal a lo largo de la costa, sobre las colinas de morrena (en los últimos diez años se puede subir rápidamente). De manera paulatina, se le han incorporado ciudades más pequeñas y pueblos cercanos. Este proceso, junto con la alargada forma de la ciudad, tuvo como resultado la división entre los distritos y las identidades locales a pesar de las fluctuaciones dinámicas dentro de la población. Asimismo, el transporte en dicha estructura implica que el centro histórico no sea un centro como tal y puede ser complicado en-

contrar un centro en el que se desarrolle la vida de la ciudad; más bien veremos una serie de locales situados a lo largo de la arteria principal. La gente de la zona utiliza a menudo el lema «distrito-capital» para caracterizar este estilo de vida urbano. Por tanto, uno de los objetivos del CCI es trabajar en esos espacios locales, observarlos desde diferentes perspectivas y activar su potencial mediante el arte, la cultura y la investigación. Algunos de nuestros proyectos se basan en el método de actividad investigativa, el cual mapea el ADN local y posibilita a la comunidad a solventar temas locales, de manera que se cuida a los vecinos y se fortalece su voz en los debates sobre su futuro dentro de los procesos oficiales de planificación de la ciudad.

Przymorze, Zaspa y Żabianka, tres distritos de Gdansk y olvidados en cierta manera a pesar de su importancia en muchos aspectos, fueron el tema principal de la cooperación investigativa del Observatorio Cultural entre estudiantes y graduados en Sociología en la Universidad de Gdansk. Estos distritos son el fruto de un gran proyecto arquitectónico y urbano llevado a cabo en la posguerra. A pesar de que, en la actualidad, se suelen considerar vestigios de la era comunista, el tamaño de los distritos, el aumento constante del número de habitantes y la atractiva ubicación junto a las zonas costeras son impresionantes. Nuestro interés era conocer la forma de vida actual en los tres distritos. Para ello, nos hicimos las siguientes preguntas: ¿qué lugares son importantes para las personas?, ¿cuáles tienen potencial para ser explotados?, ¿cómo funcionan en la actualidad los proyectos urbanos modernistas de la posguerra (incluida la autosuficiencia de los distritos)? y ¿cumplen las infraestructuras, es decir, los patios de recreo, las zonas verdes, las urbanizaciones y los centros culturales con su función?

Los proyectos internacionales Urb Cultural Planning[9], incluidos los proyectos demostradores en Nowy Port y Stare Przedmieście (ambos distritos experimentan la regeneración formal que el municipio planificó), nos dieron la posibilidad de combinar las actividades artísticas con la percepción de la vida local, así como evaluar nuevos métodos de trabajo. Mapear la red sociocultural y el carácter de estos lugares, visionar su futuro cercano y lejano y debatir e implantar los resultados son acciones culturales que unen a expertos y estudiantes de la Universidad Tecnológica de Gdansk y de la Academia de Bellas Artes de Gdansk, así como a los ciudadanos, a los activistas, a los artistas, a los responsables de la toma de decisiones en la ciudad y a la administración regional.

Ese tipo de investigación influencia de manera directa e indirecta las políticas públicas dentro de los ámbitos de la cultura, el urbanismo y el desarrollo cultural. El objetivo principal es que los responsables de la toma de decisiones y los residentes se comprometan a tomar medidas para vivir mejor en los distritos mencionados. Asimismo, se ofrece una alternativa a la consulta pública formal, con formatos más abiertos y más atractivos. El papel del observatorio cultural o de la institución cultural es intermediar entre dichos grupos, conectarlos, transformar los documentos oficiales en diálogos vivos y romper con el miedo de los desacuerdos y de los estereotipos de los actores de la renovación urbana. No obstante, y a raíz de nuestra experiencia, este papel resultó ser complicado. Asumirlo significa crear confianza en todos los actores involucrados, lo cual conlleva mucho más tiempo que el empleado en los proyectos concedidos; sin embargo, es posible cambiar las actitudes de manera gradual y equilibrar el poder en la toma de decisiones públicas.

Espacio urbano y política de ciudad creativa

En 2021, el CCI se ha desafiado a sí mismo con la tarea de mapear los lugares creativos de Gdansk, crear una tipología y encontrar factores que construyan lugares en los que la creatividad prospere. Este estudio fue una oportunidad para que Charles Landry evaluara la teoría de la ciudad creativa y, por supuesto, la idea de la clase creativa descrita por Richard Florida. Los investigadores también quisieron incluir el enfoque ecosistémico en el estudio de las industrias creativas, esto es, los actores y los centros de la ciudad.

Muchas ciudades en Polonia han intentado conseguir el estatus de ciudad creativa. Para ello, la mayoría de los centros culturales más importantes de la ciudad han estudiado y medido su índice creativo, así como los ingresos estimados de la industrias culturales y creativas. Dicho análisis se ha llevado a cabo en Gdansk en numerosas ocasiones dentro del contexto de la región; no obstante, en pocos estudios se ha abordado la relación entre el trabajo creativo y el lugar en el que se practica. Este proyecto de investigación llamado Lugares Creativos analiza este aspecto. A nivel de sistema urbano, se buscan los centros creativos de la ciudad y se estudian los ecosistemas locales y, a nivel individual, se conocen las motivaciones, las necesidades y los vínculos con los lugares

desde el punto de vista de los creadores y de los artistas. Asimismo, se describen las características locales de los lugares que los actores creativos eligen para trabajar y se crea una tipología de estos lugares en la ciudad. Además, se ha prestado especial atención a la esencia de las industrias creativas: creadores, artistas, productores culturales y organizaciones que representan a las instituciones públicas, ONGs y empresas.

En este proyecto participaron investigadores de diferentes áreas: urbanistas, sociólogos, arquitectos e investigadores culturales. En el estudio interdisciplinar, coordinado por el CCI, trabajaron expertos del ámbito académico local, como la Universidad Tecnológica de Gdansk, la Universidad de Gdansk y la Academia de Bellas Artes de Gdansk, así como expertos de la Universidad Adam Mickiewicz de Poznan. Parte de las actividades investigativas se llevaron a cabo durante el confinamiento por la pandemia de la COVID-19, la cual afectó el proceso de diversas maneras. En primer lugar, los lugares de trabajo creativo cambiaron, como muchos trabajos que se han trasladado a las casas. Asimismo, lugares de encuentro que antes estaban muy animados han perdido el ambiente y la conexión con la comunidad. En segundo lugar, y en comparación con el pasado, fue posible la colaboración entre equipos de diferentes sitios gracias al uso creciente de las comunicaciones en red y de las herramientas digitales.

En el estudio se utilizaron herramientas de investigación de los diferentes campos de las ciencias. Por un lado, los urbanistas utilizaron el análisis cartográfico para mapear las ubicaciones de los lugares de trabajo (dividiendo las principales industrias culturales y las industrias creativas más amplias) y unirlas con otras industrias. Por otro lado, el análisis arquitectónico de los lugares se basó en los estudios visuales y en las gra-

baciones de campo realizadas durante la investigación en el terreno. Asimismo, se hicieron entrevistas individuales para comprender la relación con el lugar (dependencia, vecindario, distrito y ciudad), las necesidades de las condiciones del lugar de trabajo y los vínculos con el ecosistema local.

Con los resultados se pretendía contribuir a la política creativa de la ciudad, incluidas las estrategias culturales y los departamentos de planificación urbana y de desarrollo empresarial. El objetivo era que fuesen un complemento del estudio de la estimación económica del sector creativo en Gdansk llevado a cabo por el Departamento de Cultura de la ciudad[10]. Se prestó especial atención a las características de los lugares creativos y se evaluaron las preferencias típicas de la clase creativa descritas por Florida, por lo que se pueden dar recomendaciones a diseñadores, arquitectos, promotores e inversores que quieran crear dichos espacios. Su influencia a escala urbana reside en conocer la ubicación de los espacios creativos que aparecen en el espacio urbano. Además, se puede evaluar la política de crear «distritos culturales» en zonas de regeneración urbana, así como los programas creados para facilitar estudios de arte para creadores en los locales municipales (*Otwarte pracownie*) liderados por el Departamento de Cultura desde 2017.

Previsión del futuro lejano como inspiración estratégica

En 2020, el Observatorio Cultural del CCI se unió al centro Infuture Institute, especializado en la investigación relacionada con el futuro. El proyecto se inspiró en el festival artístico NARRACJE (narraciones), el cual se organiza todos los años en espacios públicos. En 2020[11], se centró en uno de los temas del Congreso de Futurología, Gdansk 2080. El objetivo era unir las actividades artísticas e investigativas y así estimular la concienciación sobre la responsabilidad actual del futuro de la ciudad a nivel individual y colectivo, de manera que también se influenciaran varios campos de las políticas locales.

El método de previsión es un método de percepción estratégica que nos prepara para los próximos cambios. Los escenarios de futuro utilizados en este método son una herramienta para comprender mejor cómo actuar en una realidad dada. Por tanto, no se deben considerar como una profecía que hay que cumplir, sino como una visión de futuro que permite identificar posibles oportunidades y amenazas. En otras palabras, te enseña a prepararte para posibles cambios, sobre todo si son discontinuos (es decir, no una continuidad de fenómenos o procesos que ocurrieron en el pasado), a desarrollar la mejor estrategia de actuación y a lograr un consenso en el caso de haber diferentes puntos de vista.

¿A qué desafíos se enfrentará Gdansk y sus habitantes en los próximos 50 años? En un proyecto de previsión de varios meses, en el que estuvieron involucrados expertos, funcionarios y residentes de Gdansk (incluidos los activistas sociales, los artistas y los niños), se crearon cuatro escenarios de futuro para la ciudad: *Spoleczznoczule technium* (Técnica de sensibilidad social), *Pogrążone megapolis* (Megalópolis hundida), *Kooperatywna homeostaza* (Homeostasis cooperativa) y *Błękitna autonomia* (Autonomía azul). El informe[12] se complementó con una lista de los doce desafíos de Gdansk (clasificados en diferentes áreas: clima, economía, salud, seguridad, alimentación, comunidad y transporte). Se presentaron en forma de 37 cartas. Cada carta describe el desafío identificado en el escenario futuro y anima a pensar sobre las soluciones potenciales para dicho problema. Las cartas, junto con las instrucciones de su utilización, se pueden imprimir, de manera que las organizaciones, los individuos y las administraciones municipales las puedan utilizar en la planificación y en los procesos estratégicos. Aparte de la investigación, se llevó a cabo una gran campaña social en los espacios públicos de la ciudad, así como en los establecimientos con internet. Los responsables de la toma de decisiones más importantes (el presidente, los diputados y los directores de departamentos, así como las grandes empresas locales, los promotores y las ONGs activas) tenían una serie de cartas para adquirir conocimientos. La gran cantidad de actividades realizadas y de información fue crucial para enfatizar la importancia de los resultados y crear un momento de reflexión.

El Gdańsk Lab[13], una iniciativa que reúne a los funcionarios de la ciudad, quienes trabajan en varios departamentos en relación con las formas innovadoras de la gestión de la ciudad, organizó un taller para reflexionar acerca de los desafíos mapeados y de las posibles soluciones que se podrían implantar. La propia ciudad de Gdansk se está preparando para construir una nuestra estrategia. Los conocimientos adquiridos del estudio de previsión pueden fortalecer el proceso, utilizarse en programas y estrategias actuales de estrés en vista de los futuros desafíos sociales, económicos, culturales o

climáticos y crear políticas reales que sirvan para cambiar el futuro de la ciudad y la vida de los ciudadanos.

Conclusión

En 2009, el Ministerio de Cultura y Patrimonio Nacional implementó un programa de subvenciones del Observatorio Cultural con el objetivo de crear conocimientos que pudieran ser útiles para la política cultural nacional. Cada año, la convocatoria para las propuestas de investigación por parte de varias organizaciones (universidades, municipios, instituciones culturales y ONGs) ha estado guiada por las prioridades establecidas por los diseñadores de políticas. Asimismo, esta afluencia de apoyo financiero para los estudios culturales, el análisis cultural y las actividades investigativas de los observatorios culturales ha tenido un gran impacto. Se dieron las condiciones en las que los proyectos de investigación centrados en la práctica cultural, en las políticas a diferentes niveles o en las nuevas tendencias y fenómenos se consideraban un importante ámbito de estudio y se valoraban por su influencia en las direcciones llevabas a cabo por las autoridades públicas. Hasta 2016, tuvo lugar un panorama sólido de organizaciones culturales de investigación, como las organizaciones regionales. Se crearon observatorios y proyectos culturales, lo que conllevó a un gran número de informes y a nuevas percepciones. Como resultado, esta atmósfera creó oportunidades para establecer nuevas relaciones transversales entre la cultura y el mundo académico, ya que se comenzaron a construir puentes entre los estudios y la práctica. No obstante, aún queda mucho por hacer. A través de los metaanálisis de los informes y los resultados acerca de la escena cultural polaca, se ha sabido que aproximadamente el 35 % de los gestores culturales en Polonia conocían los informes creados por este programa y solo el 28 %[14] estaba convencido de su valor práctico en la gestión cultural.

Desde el cierre del esquema de subvenciones en 2016, las instituciones nacionales, como el Centro Nacional de Cultura, son las responsables de los proyectos de investigación y los dividen en proyectos locales más pequeños. Las organizaciones, como el Observatorio cultural del CCI, no pueden acceder a los fondos de investigación dirigidos a entidades académicas formales o centros de investigación, por lo que únicamente cuentan con sus propios medios debido a la ausencia de financiación pública de los recursos culturales para la investigación. Por otro lado, la falta de fondos centrales o locales para los proyectos de investigación cultural han puesto punto y final a la larga colaboración. Asimismo, las reformas en las universidades han cambiado las condiciones y los objetivos del ámbito académico, y la colaboración con el centro de investigación no académico ya no es beneficiosa para los científicos, quienes prefieren publicar en revistas y editoriales de su propio campo para así obtener más puntos en los sistemas de evaluación.

El trabajo del Observatorio Cultural de Gdansk lo lleva a cabo un equipo interno pequeño dentro del organismo (2 personas), que cuenta con el apoyo de expertos externos de diferentes campos de la ciencia. El catalizador de la innovación se encuentra dentro de este modelo de colaboración, pero también es la única manera de crear conocimiento. Las relaciones duraderas con las universidades son vitales, pero pueden cambiar con el tiempo a causa de la dinámica externa: esquemas de financiación, reformas en el sistema educativo central y las prioridades internas de las partes involucradas, como movimientos individuales para obtener intereses científicos de los investigadores involucrados. Las colaboraciones a corto plazo con agencias de investigación se basan en la ventaja que tienen los procesos investigativos más rápidos, en un ejemplo investigativo a mayor escala y en los métodos de investigación en los que estén especializados. A pesar de que es una relación contractual con carácter empresarial, la comprensión del tema de la investigación, la experiencia y la confianza son valores claves que garantizan buenas colaboraciones y resultados valiosos.

Después de todo, dentro del ámbito de las políticas y la gestión cultural, sobre todo en la realidad de las instituciones públicas y las actividades culturales de las ONGs cofinanciadas por los fondos de los contribuyentes, no es importante únicamente la relación entre universidades y el ayuntamiento y sus instituciones subordinadas: lo que ocurre entre los líderes de las comunidades locales, las organizaciones y los grupos informales de ciudadanos es más importante que lo que ocurre en las oficinas. Asimismo, las soluciones sistémicas, las facilidades, los puentes, los incentivos y las condiciones favorables son necesarios para actuar y así poder cooperar y convivir en las ciudades. Desafortunadamente, los sistemas apenas se adaptan a las necesidades de la gente creativa, ya que se crean de manera inapropiada, sin sentido o en forma de rutina. Hay que rehacer las estructuras; hay que

humanizar los sistemas. Deseo, tanto para mí como para los demás ciudadanos, que los funcionarios, por un lado, valoren de manera profesional la situación de la ciudad y hablen con los expertos de la práctica y la teoría. Por otro lado, deberían buscar herramientas útiles y adaptadas para inspirar a las instituciones, las organizaciones, los círculos y los individuos en la creatividad y en la colaboración. Sería muy beneficioso que los empleados del ayuntamiento, apoyados por los círculos académicos y los equipos expertos de observatorios culturales, fueran mediadores y estimuladores en las actividades creativas llevabas a cabo por los residentes, en caso de apreciar el lenguaje diferente a la nueva jerga y de comprender la esencia del proceso creativo y de la necesidad de unas condiciones apropiadas para la creatividad. No se trata de que los aficionados y los artistas profesionales se sientan cómodos, se trata de equilibrio creativo, de las condiciones para la coexistencia de fricción creativa entre lo que se conserva, se protege y lo que incita a pensar, a cambiar y a trabajar con la imaginación en una nueva cognición y una nueva acción, en una escucha mutua y en la cooperación de muchos entornos y centros de opinión en el ecosistema urbano de la cultura.

Notas

1. P. Inkei, The role of cultural observatories in the context of cultural activities of elderly people / Rola obserwatorium kultury w kontekście aktywności kulturalnej osób starszych, Studia Kulturoznawcze nr 2 (4), 53-58 2013.

2. http://pl.wikipedia.org/wiki/Obserwatorium_kultury [Consultado 19-11-2021].

3. C. Ortega, M. Claudio, A. Bunten, The State of Art of Cultural Observatories in Europe: SaCO Report, p. 136. En: New challenges of cultural observatories, ed. Cristina Ortega Nuere, Bilbao: Universidad de Bilbao, 2011.

4. M. Trimarchi, Models of Observation and Cultural Policy in Europe, p. 67-78. En: New challenges of cultural observatories, ed. Cristina Ortega Nuere, Bilbao: Universidad de Bilbao, 2011.

5. S. Czarnecki et.al. *Poszerzenie pola kultury/The Expanding the Field of Culture,* Gdansk: CCI, 2012, http://obserwatorium.ikm.gda.pl/projekty/poszerzenie-pola-kultury-diagnoza-potencjalu-kultury-w-gdansku/ [Consultado 19-11-2021].

6. A. Bachórz, et al. *Punkty styczne między kulturą a praktyką (nie)uczestnictwa/Points of Contact: Between Culture and the Practice of (Non)Participation*, Gdansk: CCI, 2014 http://obserwatorium.ikm.gda.pl/projekty/punkty-styczne-miedzy-kultura-a-praktyka-nieuczestnictwa/ [Consultado 19-11-2021].

7. A. Bachórz et al. *Kulturalna hierarchia. Nowe dystynkcje i powinności w kulturze a stratyfikacja społeczna/Cultural Hierarchy. New Distinctions and Duties in Culture and Social Stratification*, Gdansk: CCI, 2016.

8. A. Bachórz, C. Obracht-Prondzyński, K. Stachura, P. Zbieranek, *Gra w kulturę. Przemiany pola kultury w erze poszerzenia,* Gdansk: CCI, 2019.

9. http://obserwatorium.ikm.gda.pl/projekty/urb-cultural-planning/ [Consultado 19-11-2021].

10. Por desgracia, se suspendieron a causa de la COVID-19.

11. Se pospuso en 2021 a raíz de la pandemia de la COVID -19.

12. Disponible en www.gdanskprzyszlosci.pl [Consultado 19-11-2021]

13. Desafortunadamente, esta entidad tan valiosa no tiene fondos ni actuación directa, por lo que se centra principalmente en el cambio ascendente de los procesos de gestión de la ciudad dentro del ambiente de trabajo de sus miembros.

14. T. Szlendak, K. Olechnicki, „Raport o raportach. Wielowymiarowa i wielofunkcyjna ocena trafności, recepcji i użyteczności raportów o stanie kultury" 2016, http://raportoraportach.bibel.pl/efekty/raport-z-raportu-o-raportach-o-stanie-kultury/

Bibliografía

BACHÓRZ, A. et al. (2014), *Punkty styczne między kulturą a praktyką (nie)uczestnictwa/Points of Contact: Between Culture and the Practice of (Non)Participation*, Gdansk: CCI.

BACHÓRZ, A. et al. (2016), *Kulturalna hierarchia. Nowe dystynkcje i powinności w kulturze a stratyfikacja społeczna/Cultural Hierarchy. New Distinctions and Duties in Culture and Social Stratification*, Gdansk: CCI.

CZARNECKI, S, et.al. (2012), *Poszerzenie pola kultury/The Expanding the Field of Culture,* Gdansk: CCI.

INKEI, P. (2013). "The role of cultural observatories in the context of cultural activities of elderly people / "Rola obserwatorium kultury w kontekście aktywności kulturalnej osób starszych". En: POPRAWSKI, M. et al. (ed.) *Seniors and Culture. Cultural Activities of Senior Citizens / Senior i kultura. O*

aktywności kulturalnej osób starszych, Studia Kulturoznawcze 2, Poznan: Wydawnictwo Naukowe WNS UAM, pp. 53-58.

ORETGA, C., Claudio M. and Bunten A. (2011). "The State of Art of Cultural Observatories in Europe: SaCO Report". En: ORTEGA, C. (ed.) *New challenges of cultural observatories*, Bilbao: Universidad de Bilbao, pp. 133-160.

SZLENDAK, T., OLECHNICKI K. (2016), *Raport o raportach. Wielowymiarowa i wielofunkcyjna ocena trafności, recepcji i użyteczności raportów o stanie kultury*.

TRIMARCHI, M. (2011). "Models of Observation and Cultural Policy in Europe". En: ORTEGA, C. (ed.) *New challenges of cultural observatories*, Bilbao: Universidad de Bilbao, pp. 67-78.

Institutions of cultural intelligence and urban cultural policy. The case of the Cultural Observatory in the city of Gdansk

Natalia Brylowska and Marcin Poprawski
City Culture Institute, Cultural Observatory, Gdansk,
and Adam Mickiewicz University, Cultural Observatory, Poznan.
Poland.
natalia.brylowska@ikm.gda.pl and poprawski@amu.edu.pl

Article received: 19/11/2021. Revised: 29/11/2021. Accepted: 30/11/2021

Abstract: This paper addresses the cooperation of the City Culture Institute's Cultural Observatory in Gdańsk with academic community and the activities directed to universities' circles of that city. In the cultural ecosystem of the city, the cultural observatory is an intermediary, a space for dialogue and a bridge between the city, the officials who make decisions and the researchers who acquire and interpret data on cultural activities, creative processes, and cultural audiences' needs and deficits. Academics support systemic decision-making in urban cultural policies, strategic actions to develop cultural competences, and inhabitants' creative activities. In this area, universities usually do not act directly, but in cooperation with other institutions of knowledge, such as cultural observatories, that are much fluent in integration of theory and practice when applied in the domains of both cultural policy and cultural management.

Keywords: cultural observatory; urban cultural policy; city of Gdańsk; cultural intelligence; creative sectors..

We live in interesting times where city presidents or mayors keep books on their night tables about the creative class, the creative city and the creative economy, dreaming of creative, prosperous, talented and competitive citizens. But from where can they acquire knowledge about the 'grammar' of creativity, the specifics of creative processes and the functioning of artistic institutions? The essence of creative mindset is perhaps captured in the motto of one of Australia's best universities: "question the answer!". After all, it is difficult to consider as creative those cities in which the inhabitants unreflectively accept the status quo, routinely 'answer the questions', and copy ideas instead of creating -posing questions in the face of existing solutions- answers. The places naturally created to both question the status quo and experiment, are, on the one hand, art organizations and artists operating within or outside institutional frameworks and, on the other hand, academia, universities, researchers, students and critical explorers of knowledge and non-standard but effective solutions to serve city dwellers and visitors.

There are many concepts and stories about creative city as an idea. Many were attracted by the narrative on the creative class by Richard Florida. We were more inspired by Franco Bianchini and Charles Landry, as well as by the numerous projects of European research teams whose creative city concepts were immersed in the cultural policy research logic. These visions, more or less coherent and resistant to reality and the passing of time, would not have been possible without the tradition of a solid sociology of the city and cultural studies, the output of cultural urban studies and the study of tangible and intangible cultural heritage, as well as without the excellent work of many theorists and practitioners of urban planning and architecture, philosophers, aestheticians, historians or anthropologists of the city. In short, university people. In this regard, the intellectual output of the creative city is valuable and constantly inspiring. There is also a second dimension based on what these visions and thoughts embed in the practices of urban cultural policies. Here, inhabitants' creativity all too often gets caught up in the rush of current circumstances regulated by local government terms of office and the rhythm of absorption of European funds or the city budget. The

language and vocabulary are different, close to management as an economic practice and far from management as the humanities - interpersonal communication. City dwellers, artists, local politicians, city councillors and municipalities employees sometimes stop understanding each other as they talk in different dialects and much gets lost in translation. Mediators and interpreters' roles are taken on by cultural observatories, which are organisations that act as a bridge between the city, artists, inhabitants, officials, city councillors and academia. They use and involve researchers and experts from universities but translate the results of their work into the practice of cultural management and cultural policies.

Universities are intergenerational transmitters of both the value of knowledge and its application in the practice of social life. They also encompass management practices in the cultural institutions and organisations involved in cultural activities. Academics support systemic decision-making in urban cultural policies, strategic actions to develop cultural competences and inhabitants' creative activities. In this area, universities usually do not act directly, but in cooperation with other institutions of knowledge and competence such as cultural observatories.

The subject of this paper is to describe activities carried out by the cultural observatory functioning as part of the municipal cultural institution –the City Culture Institute (CCI) located in Gdańsk– in cooperation with the academic environment of the city. In this system, the cultural observatory is an intermediary, a space for dialogue and a bridge between the city, the officials who make decisions and the researchers who acquire and interpret data on cultural activity, creative processes, and cultural audiences' needs and deficits.

What are cultural observatories and how they build their relations with municipal decision-makers, on one hand, with universities and research centres on the other, and with cultural audience and creators of cultural offer on the third? This question is addressed by Peter Inkei[1], who was surprised by the fact that cultural observatory was defined in the popular Wikipedia appears only in Polish. Cultural observatory is defined as an 'organization, a research network whose purpose is to monitor cultural policies, to collect statistical data and to conduct research work on the cultural sector. Moreover, the rationale for the existence of observatories is both the lack of public statistics in the field of culture and the need to base cultural policies on knowledge'[2]. Peter Inkei took a closer look at the role of cultural observatories, referring to the existing literature on the subject. Cultural observatories observe, describe, and analyse in real time signal changes and future trends, and monitor political activities. Besides, they influence and provoke political decisions. The scope in which observatories operate is fact-finding and impact or action for change. Cultural observatories bring together research institutions or academic centres, statistical offices, consulting companies and organisations that are change advocates. As the main objective of cultural observatories, Cristina Ortega Nuere[3] identified the function of facilitating knowledge transfer and access to information and knowledge to support decision-making through information systems. Moreover, Michele Trimarchi[4] pointed to the organisational models adopted by cultural observatories, which are extremely diverse, including institutions that are part of public administration and independent foundations. They can fulfil their role in terms of information and evaluation, but they can also develop guidelines to redesign cultural policies in their cities. Different cultural observatories' roles are crucial and sensitive.

Knowledge to support cultural management and the case of the city of Gdańsk

The cooperation between the CCI's Cultural Observatory in Gdańsk and cultural institutions was based on the idea of creating knowledge that could support decision making processes in those organisations, as well as their communication strategies or programme. They were meant to promote the audience development approach in local actors who create Gdańsk's cultural life. Some of the early projects were focused on a simple question: How does local audience look for the information about cultural events? The next project took a broader and more cooperative approach. One-year process engaged all cultural institutions placed in Gdańsk. Quantitative study during cultural events and in all institutions gave insight to specificity of each organisation's audience. Individual but coherent studies created a portrait of the cultural audiences' preferences, motivations and practices in Gdańsk. One of the aspects that promoted the collaborative spirit of this action was the insight to the flow of cultural audiences among local institutions with different

profiles (museums, galleries, cultural centres, theatres, music venues, philharmonics, and opera). The research study was empowered with regular meetings of communication managers and training programme, presenting various approaches and methods that gave participants tools to continue and deepen their individual studies.

A similar process focused on the cultural centres of the metropolitan area during the COVID-19 pandemic. Basic knowledge on audiences, e.g., their practices during lockdown and before the pandemic, was provided. Cultural managers took part in two training sessions: the first one to decide what knowledge they needed to plan their future actions, and the second one to work together on recommendations based on the findings and the possible actions for the time of periodical lockdowns and openings of cultural institutions.

In the pandemic, the Cultural Observatory in Gdańsk wanted to respond quickly to the needs of local cultural scene by both mapping the situation and feelings from the perspective of Gdańsk's cultural audiences and collecting the voices of local cultural actors in this dynamically changing situation. The first part of the study about culture in lockdown focused on online and offline cultural practices, the difference in experiencing culture, motivations, and patterns of participation. It aimed at understanding audiences to communicate with them and to sustain relations through art and cultural programme. The second study was a supportive action to make artists and cultural workers' needs visible (from both public institutions and NGOs). It was a time where decision makers in the city needed to continue their policy of supporting culture as an important collective value, but management tools were changed to answer to the new situation, i.e., specific knowledge and efficient communication with the local cultural environment were needed.

Diagnosis of local cultural sector and cultural participation

The beginning of the Cultural Observatory as part of the CCI in Gdańsk marks a collaboration with researchers from the Faculty of Social Science of the University of Gdańsk. A series of research projects called "Gdańsk Cultural Studies" started with the need to develop knowledge of the state of Gdańsk's culture from the perspective of different actors: creators, institutions, NGOs and participants of local cultural life. The aim was to develop a background to build strong local cultural policies considering the elements involved in the cultural life of the city, the issues that should be solved, and the new trends that could lead to change. *The Expanding the Field of Culture* (2012)[5] has searched for new phenomena in culture in relation to the dynamic changes partly connected to city's candidacy to the title of the European Capital of Culture. The study showed the fluidity of existing boundaries: between participants and creators, institutions from outside the cultural sector pursuing cultural goals, and traditional cultural institutions. We have also described the tendencies and development processes of contemporary culture: the „dictatorship of excess", the increasingly strong links between culture and the economy, the influence of technology on circulation, and the circulation of culture.

The study and the recommendations were developed in collaboration with municipality representatives taking part in the "review" sessions of experts that were useful to critically discuss the findings and their potential influence on local cultural policy. Both the research model and the development process have been effective in keeping the academic and administration worlds together.

The collaboration resulted in two other studies: *Points of Contact: Between Culture and the Practice of (Non)Participation* (2013-2014)[6] and *The Cultural Hierarchy. New Distinctions and Duties in Culture and Social Stratification* (2016)[7]. *Points of Contact* elaborated the answer to the question related to low participation in culture: Who is not participating in the culture offered by municipal institutions and why? What does it mean not to participate?

The study proposed a new approach to cultural participation that incorporates both visits in cultural institutions and bottom-up activities of broad culture, including participation in an increasingly significant domesticated and privatized culture**.** Sociability becomes important as an aspect that often gives meaning to cultural practices. Participation is associated today not only with education or financial opportunities, but also with the social situation of the individual. The most important obstacles to participation are loneliness, too absorbing professional or family relationships, immobility and spatial barriers (suburban, remoteness from the center). The way of understanding the category of cultural capital has also been redefined: not as a static set of competences, but as the ability to organize resources.

A third project on the relationship between social structure and cultural practices showed that traditional structural correlates greatly influence activities, but at the same time it is impossible to distinguish simple class models on their basis. The study allowed us to conclude that participation patterns are determined not only by social position, but also by relatively autonomous attitudes, beliefs or personality traits. As an outcome of the projects that could be helpful to cultural organisations, we proposed a catalogue of cultural participants' profiles in which their attitudes, motivations and practices were described.

These studies has been summarized and included in a book called *Game of Culture. Transformations of the Field of Culture in the Era of Expansion*[8]. Long lasting collaboration with cultural and social scientists has established good position in the field of cultural studies. However, the changes in academia has put an end to the collaboration in its previous form: the scientists from the University of Gdańsk have established their own Pomeranian Centre for Cultural Studies.

Action research for living better in Gdańsk's districts

Gdańsk's urban character is defined by its shape, i.e., a linear structure along the coast climbing (fast in the last 10 years) moraine hills. The city has gradually incorporated smaller towns and villages on its way. This process and the elongated shape of the city resulted in the division between districts and strong local identities despite dynamic fluctuations in city's population. The issue of transportation in that structure causes that the historical centre is not actually a city centre, and it can be hard to find one centre of city's life –we would rather see a series of local hubs placed along the main artery. "District–capital" is a motto often used by locals to characterise this urban lifestyle. One of the main goals of the CCI is to work within those local spaces, looking at them from different perspectives and activating its potential by art, culture and research. Some of our projects are based on an action research method that maps local DNA and empowers community in solving local issues, taking care of their neighbourhoods and strengthens their voices when discussing about their future in official city planning processes.

Przymorze, Zaspa and Żabianka –districts of Gdańsk, although somewhat forgotten yet significant in many respects– were the subject of the Observatory's research cooperation with students and graduates of sociology at the University of Gdańsk. These places are the result of a great post-war architectural and urban project. Although today they are often perceived as a relic of the communist era, the size of the districts, the constantly increasing number of inhabitants and the attractive location next to the coastal areas are impressive. We were interested in how life is lived there today. We asked some questions: What places are important to people and which ones have untapped potential? How does the idea of post-war modernist urban projects (including districts' self-sufficiency) work now? Does infrastructure facilities, in the form of playgrounds, green areas, housing estates and cultural centres, fulfil its function?

Urb Cultural Planning[9], an international project with its local demonstrator projects in Nowy Port and Stare Przedmieście (both Gdańsk's districts undergoing formal regeneration planned by the municipality) gave us the possibility to combine artistic actions with an insight to the local life and to test new methods of work. Mapping the socio-cultural network and character of these places, visioning their near and far future, and discussing and implementing the findings are cultural actions that brought together experts and students from both the Gdańsk University of Technology and the Academy of Fine Arts in Gdańsk, citizens, activists, artists, and decision makers from the city and regional administration.

That kind of research has a direct and indirect influence on public policies in fields of culture, urban planning, and social development. It is aimed at engaging both decision makers and residents in taking action for the benefit of living better in the districts mentioned. It gives an alternative to formal public consultation: more open and engaging formats. The role of cultural observatories or cultural institutions is to intermediate between those groups, to connect them, to translate official documents into living dialogue, and to break the fear of misunderstanding and the stereotypes about the actors of urban renewal. This role was difficult to be taken. Building trust of all the actors involved takes a lot more time than time span of granted projects. However, consistency of undertaking it may gradually change attitudes and balance of power in public decision making.

Urban space and creative city policy

In 2021, CCI has challenged itself by mapping creative places in Gdańsk, creating typology and finding factors that build places where creativity can thrive. This study was an opportunity to test both Charles Landry's theory of creative city and the idea of creative class described by Richard Florida. Researchers also wanted to include the ecosystem approach to study the creative industry, i.e., its actors and hubs.

Many cities in Poland have tried to achieve the status of creative city. Most major cultural centres in the country have studied and measured their creative index and estimated income from culture and creative industries. That analysis has been performed several times in Gdańsk, as well as in the context of the region, but few studies have been focused on the relationship between creative work and the place where it is applied. The research project called Creative Places aims at analysing this aspect at the urban system level by finding creative centres in the city, studying local ecosystems, and individual level, and knowing the motivations, needs and ties with the places from creators and artists' perspectives. The project describes the local characteristics of the places chosen by creative actors to work and tries to create a typology of these spaces in the city. Special attention has been paid to the core of creative industries (i.e., individual creators, artists, cultural producers and organisations representing public institutions, NGOs and businesses).

This project involved researchers from different fields: urbanists, sociologists, architects and cultural researchers. The interdisciplinary study coordinated by the CCI employed experts from local academia (the Gdańsk University of Technology, the University of Gdańsk and the Academy of Fine Arts in Gdańsk), but it also included a collaboration with experts from the Adam Mickiewicz University in Poznań. Part of the research actions took place during lockdown due to the COVID-19 pandemic, thus influencing the process in various ways. Firstly, creative workplaces changed because many work activities were transferred to home environment; moreover, some previously vibrant meeting places lost its atmosphere and connection with community due to lockdown. Secondly, the increased use of online communication and digital tools made it easier to collaborate in a mixed location team than ever before.

The study applied research tools from mixed science fields. Urbanists used cartographical analysis to map the locations of creative workplaces (in division for the core, cultural industries and broader creative industries) and their links with other industries. The architectural analysis and the characteristic of the places were based on visual studies and field recording during on site research. Individual in-depth interviews were used to understand the relationship with the place (room, neighbourhood, district, and city), the needs regarding workplace conditions, and the links with the local ecosystem.

The findings are aimed at contributing to the city's creative policy, which involves not only cultural strategies but also city planning and business development departments. In addition, they could complement the study of the creative sector's economic estimates in Gdańsk led by the city's department of culture[10]. By both focusing on the features of creative places and testing the creative class' preferences described by Florida, recommendations can be given to designers, architects, developers and investors who want to create such spaces. Its influence on the scale of the city lies in knowing the position of the creative spaces that emerged in the urban space. The policy of creating "cultural districts" in areas of urban regeneration can be tested, as well as the programmes developed to provide art studios for creators in municipal premises ("*Otwarte pracownie*", eng. Open Studios) led by the Department of Culture since 2017.

Far future foresight as strategic inspiration

In 2020, the CCI's Cultural Observatory joined forces with Infuture Institute, specialised in research concerning the future. The project was inspired by NARRACJE (narrations), an artistic festival organised every year by CCI in public spaces and in 2020[11] took a theme of Gdańsk 2080 – Futurological Congress. Research and artistic actions aimed at interpenetrating each other, and together stimulated awareness about today's responsibility for the city's future at an individual and collective level, thus influencing various fields of local policies.

Foresight is a method of strategic insight aims at preparing for the upcoming changes. The future scenarios used are a tool to better understand how you can function in a given reality. Therefore, they should not be treated as prophecies to be fulfilled but as a certain future vision, which allows possible opportunities and threats to be identified:

how to prepare for possible changes, especially if they are discontinuous changes (i.e., not constant phenomena and processes occurring in the past), how to develop the best strategy of action, and how to reach a consensus in the event of a difference of views.

What challenges will Gdańsk and its inhabitants face in the next 50 years? During a several-month foresight project, in which experts, officials and residents of Gdańsk (including social activists, artists and children) were involved, four future scenarios were developed: Socially sensitive technium, Plunged megapolis, Cooperative homeostasis, and Blue autonomy. The report[12] was supplemented by a list of twelve challenges for Gdańsk (divided into areas such as climate, economy, health, safety, food, community, and transport). We presented them in a set of 37 shift cards. Every card describes the challenge identified in the future scenario and encourages to reflect on potential solutions to the problem presented. The cards, along with instructions for their use, are available for self-printing in the test report to be used by organizations, individuals and city administration in their planning and strategic processes. The study was accompanied by a broad social campaign in the city's public spaces and local internet sites. Important decision makers, i.e., the president and deputies, heads of departments, big local businesses, developers and active NGOs, were presented with a set of cards to draw knowledge from them. Dense actions and information was crucial to stress the importance of the findings and to create a moment of reflection.

Gdańsk Lab[13], an initiative that joins city officials who work in various departments in relation to the innovative forms of city management, arranged a workshop to reflect on both the mapped challenges and the possible solutions that could be today implemented. Gdańsk is preparing itself to build a new city strategy. The knowledge acquired from the foresight study could strengthen the process and be used in stress testing current programmes and strategies in the eye of future social, economic, cultural or climate challenges, thus creating policies that would change both the future of the city and citizens' life.

Many cities in Poland have tried to achieve the status of creative city. Most major cultural centres in the country have studied and measured their creative index and estimated income from culture and creative industries.

Epilogue

In 2009, the Ministry of Culture and National Heritage started a Cultural Observatory's grant programme to create knowledge that could feed the national cultural policy. Every year, the call for research proposals from many organisations (universities, municipalities, cultural institutions, and NGOs) were guided by the priorities picked by the policymakers. This inflow of financial support to the fields of cultural studies, cultural analysis and cultural observatories' research activities had a great impact. It created the conditions where research projects focusing on cultural practices, policies at different levels or new trends and phenomena were considered as an important field of study, also valued for their influence on directions taken by public authorities. Until 2016 a robust scene of cultural research organisations, such as regional or city led cultural observatories and projects, has risen, thus creating many reports and new insights to the field. This atmosphere created opportunities for new cross sectoral partnerships between culture and academia, which started to build bridges

between the worlds of studies and practice. Yet there was a lot of to be done. The metanalysis of produced reports and diagnosis about the Polish cultural scene has pointed that about 35% of cultural managers in Poland knew the reports created by this programme, and only 28%[14] was convinced about their practical value in cultural management.

Since the closure of the grant scheme in 2016, research projects have been centralised by national institutions, such as the National Centre for Culture, and divided into smaller local projects. Organisations such as the CCI's Cultural Observatory cannot access the research funds dedicated to formal academic entities or research centres, which leaves them to their own means in absence of public funding from cultural resources. The lack of central or local funds for cultural research projects has put an end to long lasting collaboration. Reforms at the Universities have changed academia's conditions and goals. Moreover, the collaboration with non-academic research centres is no longer beneficial to scientists who prefer to publish in journals and publishers from inside their field that give them more points in the evaluation system.

The Cultural Observatory in Gdańsk operates in a model with a small internal team in the institution (2 persons) supported by external experts representing different fields of science. In this model, collaboration is the catalyst of innovation and, at the same time, the only possible way to create knowledge. Long lasting partnerships with universities are vital but can change in time due to external dynamics: funding schemes, central educational system reforms and internal priorities of involved parties, such as individual shifts in direction of scientific interests of involved researchers. Short term collaborations with research agencies are based on the advantage of faster research processes and the bigger scale of research samples that they can reach or on unique research methods in which they are specialised. Even though this is a contract-based relationship with business character, the understanding of the subject of research, experience and trust are key values that guarantee good collaborations and valuable results.

After all, in the field of cultural policies and management, especially in the reality of public cultural institutions and the NGOs' cultural activities co-financed by taxpayers' funds, the relationship between universities and city halls, together with its subordinate institutions, is not the only important aspect. What happens between the leaders of local communities, organizations and informal groups of citizens is more important than what happens in the office. On the other hand, systemic solutions, facilities, bridges, incentives, and favourable conditions for action are required to cooperate and to live together in cities. Unfortunately, these are rarely tailored to creative people' needs. Systems are inadequately shaped, like routine and mindless shortcuts. Structures need to be healed; systems need to be humanized. I wish for myself and for other citizens that officials would, on the one hand, reach for a professional diagnosis of the situation in the city and talk to people who are well versed in practice and theory. On the other hand, they should look for good, tailored tools to inspire institutions, organizations, circles and individuals ready for creativity and cooperation. It would be good if city hall's employees, supported by academic circles and expert teams of cultural observatories, were mediators and stimulators of the creative activities undertaken by residents, if they appreciated language far from new-fashioned jargon, and if they understood the essence of the creative process and the need for appropriate creativity conditions. It is not about making amateur and professional artists comfortable, but about creative balance, conditions for the coexistence of creative friction between what preserves, protects, preserves and what provokes to thinking, to change, to work with imagination, to new cognition and action, to mutual listening and cooperation of many environments and opinion centres in urban ecosystem of culture.

Notes

1. P. Inkei, The role of cultural observatories in the context of cultural activities of elderly people / Rola obserwatorium kultury w kontekście aktywności kulturalnej osób starszych, Studia Kulturoznawcze nr 2 (4), 53-58 2013.

2. http://pl.wikipedia.org/wiki/Obserwatorium_kultury [Accessed 19.11.2021].

3. C. Ortega, M. Claudio, A. Bunten, The State of Art of Cultural Observatories in Europe: SaCO Report, p. 136. In: New challenges of cultural observatories, ed. Cristina Ortega Nuere, Bilbao: University of Bilbao, 2011.

4. M. Trimarchi, Models of Observation and Cultural Policy in Europe, p. 67-78, In: New challenges of cultural observatories, ed. Cristina Ortega Nuere, Bilbao: University of Bilbao, 2011.

5. S. Czarnecki et.al. *Poszerzenie pola kultury/The Expanding the Field of Culture,* Gdańsk: CCI 2012, http://obserwatorium.ikm.gda.pl/projekty/poszerzenie-pola-kultury-diagnoza-potencjalu-kultury-w-gdansku/ [Accessed 19.11.2021].

6. A. Bachórz, et al. *Punkty styczne między kulturą a praktyką (nie)uczestnictwa/Points of Contact: Between Culture and the Practice of (Non)Participation,* Gdańsk: CCI 2014 http://obserwatorium.ikm.gda.pl/projekty/punkty-styczne-miedzy-kultura-a-praktyka-nieuczestnictwa/[Accessed 19.11.2021].

7. A. Bachórz et al. *Kulturalna hierarchia. Nowe dystynkcje i powinności w kulturze a stratyfikacja społeczna/Cultural Hierarchy. New Distinctions and Duties in Culture and Social Stratification*, Gdańsk: CCI, 2016.

8. A. Bachórz, C. Obracht-Prondzyński, K. Stachura, P. Zbieranek, *Gra w kulturę. Przemiany pola kultury w erze poszerzenia,* Gdańsk: CCI, 2019.

9. http://obserwatorium.ikm.gda.pl/projekty/urb-cultural-planning/ [Accessed 19.11.2021].

10. Which was unfortunately suspended due to the COVID-19 situation.

11. Postponed to 2021 due to the COVID-19 pandemic.

12. Available via website www.gdanskprzyszlosci.pl [Accessed 19.11.2021].

13. A very valuable entity unfortunately lacking real funds and direct action, focuses mainly on the bottom-up change in the thinking of city management processes in the work environment of its members.

14. T. Szlendak, K. Olechnicki, „Raport o raportach. Wielowymiarowa i wielofunkcyjna ocena trafności, recepcji i użyteczności raportów o stanie kultury" 2016, http://raportoraportach.bibel.pl/efekty/raport-z-raportu-o-raportach-o-stanie-kultury/

Literature

BACHÓRZ, A. et al. (2014), *Punkty styczne między kulturą a praktyką (nie)uczestnictwa/Points of Contact: Between Culture and the Practice of (Non)Participation*, Gdańsk: CCI.

BACHÓRZ, A. et al. (2016), *Kulturalna hierarchia. Nowe dystynkcje i powinności w kulturze a stratyfikacja społeczna/ Cultural Hierarchy. New Distinctions and Duties in Culture and Social Stratification*, Gdańsk: CCI.

CZARNECKI, S, et.al. (2012), *Poszerzenie pola kultury/ The Expanding the Field of Culture,* Gdańsk: CCI

INKEI, P. (2013). "The role of cultural observatories in the context of cultural activities of elderly people / "Rola obserwatorium kultury w kontekście aktywności kulturalnej osób starszych". In: POPRAWSKI, M. et al. (ed.) *Seniors and Culture. Cultural Activities of Senior Citizens / Senior i kultura. O aktywności kulturalnej osób starszych*, Studia Kulturoznawcze 2, Poznań: Wydawnictwo Naukowe WNS UAM, pp. 53-58.

ORETGA, C., Claudio M. and Bunten A. (2011). "The State of Art of Cultural Observatories in Europe: SaCO Report". In: ORTEGA, C. (ed.) *New challenges of cultural observatories*, Bilbao: University of Bilbao, pp. 133-160

SZLENDAK, T., OLECHNICKI K. (2016), *Raport o raportach. Wielowymiarowa i wielofunkcyjna ocena trafności, recepcji i użyteczności raportów o stanie kultury*.

TRIMARCHI, M. (2011). "Models of Observation and Cultural Policy in Europe". In: ORTEGA, C. (ed.) *New challenges of cultural observatories*, Bilbao: University of Bilbao, pp. 67-78.

PEDRO DOMECQ
Fino La Ina
FUNDADOR

Las políticas culturales en las ciudades con campus de la provincia de Cádiz y la experiencia de la extensión universitaria de la UCA. Cádiz, Puerto Real, Jerez y Algeciras.

J. Luis Ben Andrés
Gestor cultural. Presidente de La Comuna del Sur.
España.
lben@dipucadiz.es

Artículo recibido: 28/10/2021. Revisado: 02/11/2021. Aceptado: 02/11/2021

Resumen: Las universidades son agentes culturales territoriales en el sentido de que ejercen una influencia clara en la vida cultural de las ciudades en las que tienen su sede. El caso de la Universidad de Cádiz (UCA) es peculiar en tanto que dicha institución tiene cuatro campus diferentes en la provincia de Cádiz (Algeciras, Cádiz, Jerez y Puerto Real). Este hecho hace que su influencia sea la de un agente provincial que alcanza como mínimo al 60% de la población de dicho territorio. En los últimos años, la UCA ha ejercido una clara influencia en las políticas culturales locales con un reparto equilibrado de sus recursos entre los cuatro municipios e incluso en algunos otros que no poseen campus. Sin duda, el ecosistema cultural de la provincia de Cádiz no estaría completo sin considerar a la UCA parte esencial del mismo.

Palabras clave: políticas culturales; territorio; municipios; campus universitarios.

La Extensión Universitaria o cultural como fenómeno educativo está relacionada con los pensamientos de la Institución Libre de Enseñanza, pero también con las corrientes internacionales que se habían puesto en marcha en el entorno de la enseñanza social. La experiencia internacional sigue dos corrientes: la Extensión Universitaria inglesa y las Universidades Populares francesas, ambas dentro de la dinámica de la enseñanza social que representaron una aproximación de los intelectuales al pueblo. Anatole France describe la experiencia francesa en estos términos: "vuestra asociación está constituida para solicitaros, los unos a los otros, pensar y reflexionar".

Chus Cantero
El concepto de Extensión Universitaria
a lo largo de la historia.

I.- Las políticas culturales municipales en la España democrática (1979-2021). Marco general.

En la historia reciente de España, durante el pasado siglo XX, los ayuntamientos han sido indicadores claros de que se abrían nuevas y esperanzadoras etapas de democratización, de que la sociedad española en general iniciaba procesos de cambio político profundo. Cambios que iban más allá del plano meramente local. Dos ocasiones lo demuestran de forma muy clara: las elecciones municipales del 14 de abril de 1931, que supusieron la llegada de la II República como un proyecto político democratizador y modernizador de la sociedad española. Luego, casi medio siglo más tarde, en abril de 1979, las primeras elecciones municipales libres tras la muerte del dictador nos señalaron en aquellos momentos que la aventura del retorno a la democracia iba en serio. Ambos proyectos, el republicano de 1931 y el de la Transición de 1979, tenían en los municipios motores y fuentes de vocación democrática. Y en ambos casos, más claramente en el segundo, la cultura fue un componente esencial de los municipios democráticos emergentes. Sin duda, cultura, municipio y democracia mantienen vínculos incuestionables y sólidos en la tradición política española.

En 1979 se celebraron las primeras elecciones municipales libres tras casi cuarenta años de dictadura. En las mismas accedieron al poder mayoritariamente candidaturas de izquierdas fruto de las coaliciones, sobre todo entre el Partido Socialista y el Partido Comunista, apoyados por otras fuerzas menores de la izquierda y algunos partidos regionalistas y nacionalistas. La principal consecuencia fue la renovación de las administraciones locales tanto en sus responsables políticos como el inicio de profundas reformas en sus estructuras organizativas y en sus objetivos políticos. La cultura destacó desde el primer momento entre los objetivos y las prioridades de las nuevas corporaciones. Se pasó de unos ayuntamientos culturalmente rancios y grises a una explosión de activismo, a veces desordenado pero siempre entusiasta, en plano de la vida cultural. En aquellos momentos no se hablaba tanto de políticas culturales como de hacer cultura. ¿Qué supusieron esos ayuntamientos para la vida cultural de los pueblos y ciudades? Podemos considerar cuatro aspectos en los que se comenzó a trabajar desde otro enfoque:

- La recuperación del espacio público. La recién estrenada libertad debía reflejarse en el espacio públi-

co, en sus posibilidades de uso creativo por parte de la ciudadanía.

- La modernización administrativa. La dictadura había dejado en casi todas las administraciones, pero especialmente en las locales, unas estructuras de gestión jibarizadas, obsoletas e ineficaces en la mayoría de los casos. La modernización de las administraciones era una prioridad de supervivencia.
- Ofertar más y mejores servicios públicos a la ciudadanía. Un objetivo muy ligado al anterior y, sobre todo, a la aspiración de la ciudadanía por acceder a los niveles de servicios de los países europeos del entorno.
- Aumento del protagonismo político de la cultura. La acción cultural municipal del franquismo se concretaba esencialmente en actividades puntuales del tipo juegos florales, algunas escasas becas y apoyo a grupos folclóricos tradicionales. Tan solo los denominados festivales de España llevaban a capitales de provincia actuaciones escénicas y musicales de gran formato y mayor calidad. El cambio político supuso una reivindicación de la cultura como espacio de libertad al que todos los ciudadanos y ciudadanas tenían derecho de acceder y, entre otros efectos, posibilitó que afloraran actividades culturales prohibidas o poco toleradas por las autoridades franquistas anteriores. En este sentido, los nuevos ayuntamientos hicieron de la cultura uno de sus pilares de acción cotidiana.

Desde el punto de vista de las políticas culturales, aquellos ayuntamientos, en el devenir del tiempo, dibujaban un paradigma bastante claro. Como se ha señalado por algún experto (FONT, 2002), "los Ayuntamientos han tratado de desarrollar, de manera más o menos explícita, los dos ejes básicos de toda política cultural democrática: la democratización de la cultura, garantizando de manera estable vías precisas de acceso de los ciudadanos a los bienes culturales. El avance progresivo hacia la democracia cultural, es decir, hacia aquel horizonte en el cual los ciudadanos tengan la capacidad de ser sujetos culturalmente activos, generadores de contenidos, creadores". Sin embargo, cuarenta años de municipalismo democrático, no exento de conflictos y problemas, dan mucho de sí en sus políticas culturales. Hemos de considerar que la orientación de las políticas municipales que nos indicaba Jordi Font se mantiene, pero también conocer que a lo largo del tiempo han sufrido altibajos importantes, así como el embate tanto de las periódicas crisis como de las derivas políticas generales del país en su conjunto.

Conocer qué es hoy la política cultural de un municipio español supone conocer algo de la historia de esas políticas en esos años. Y una breve sinopsis de sus distintas fases sería:

1. La era de la ***construcción y el descubrimiento.*** Un período de tiempo que va desde las citadas elecciones de 1979 hasta el año 1992, que supuso un hito en la historia contemporánea de España. Construcción en el sentido que hablábamos más arriba, de una nueva administración que incluía tanto estructuras organizativas como nuevas políticas (democratización y democracia cultural). 1992 parece ser la fecha que consolida al país como una sociedad democrática, moderna y europea capaz de organizar con éxito unas olimpiadas y una exposición universal. Un ambiente de euforia que alcanza también a los ayuntamientos que se creen capaces, en lo cultural, de ofertar servicios de calidad (bibliotecas, museos, teatro, casas de cultura y centros de proximidad, etc.), así como proyectos o espacios de gran contenido simbólico y espectacularidad a nivel local. Tendencias que se consolidarían en el siguiente período. Unos momentos en que se construyen las políticas culturales locales, en realidad a todos los niveles de gobierno, y en que se descubre que somos capaces de homologarnos a los estándares europeos de gestión y eficacia. O al menos eso creímos.
2. La fase de la ***consolidación y expansión***. A partir de 1992, pese a una crisis económica de tipo cíclico, que hoy visto lo visto llamaríamos menor, la cultura continúa siendo un ámbito de acción recurrente entre los poderes públicos españoles, más aún entre los municipios de todo tamaño. Puede que se trate del momento en que los departamentos y servicios de cultura adquieran mayor centralidad política, aumentan de manera considerable sus efectivos humanos y sus presupuestos de gasto son de lo más generosos. Igual-

mente coincide esta etapa con los inicios y auge de las estrategias de marketing de ciudad con las que sobre todo las grandes ciudades juegan a posicionarse en la globalización tratando de seguir la estela de éxito de Sevilla y Barcelona. Son los momentos de una eclosión de centros y museos de arte contemporáneo de dimensiones y ambición espectaculares. Nos solo asistimos al nacimiento o consolidación de grandes centros en ciudades como Madrid (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), Barcelona (MACBA) o Valencia (IVAM), sino a un despliegue por todo el territorio nacional. Una generalización de centros que abarcan todo tipo de ciudades y pueblos[1]. Es un lugar común achacar esta moda al éxito de un centro emblemático y que cambió la imagen de una ciudad: nos referimos al Museo Guggenheim de Bilbao[2]. Una operación cultural de envergadura que hace pasar a Bilbao de decadente y sucia ciudad industrial del siglo XX a hermosa metrópoli de servicios terciarios avanzados del siglo XXI, y de la que el museo se convierte en poderosos símbolo. Un éxito de imagen de ciudad y de reconversión de la misma que empuja a la imitación a muchas ciudades y numerosos pueblos de la geografía española, cada uno peleando por tener su Guggenheim local y global. Este fenómeno del arte contemporáneo, aplicable a otros ámbitos de la cultura, es un ejemplo de una cierta desmesura que se apodera de las administraciones culturales del país, también, y mucho, de los ayuntamientos. Si hubiéramos de dar un nombre a este período sería el del "ladrillo cultural". En cada ciudad y en cada pueblo, los alcaldes y concejales de cultura viven obsesionados por construir equipamientos culturales, a cual más avanzado y de imagen más vanguardista. Las políticas municipales pasan por construir teatros, salas expositivas, museos, nuevas bibliotecas, centros de arte, reconstruir patrimonio monumental, etc. A lo que asistimos es a una expansión sin planificación, una carrera que en numerosas ocasiones deja de lado las necesidades reales de los territorios, de los agentes del sector y de la ciudadanía. El reverso tenebroso de esta burbuja aún no se veía en el horizonte, pero llegaría.

3. Tiempos de ***economicismos y emprendedurías***. El cambio de milenio no supuso un milenarismo oscuro y pesimista de corte medieval. Por el contrario, el mundo de la cultura estaba esperanzado y confiado en sí mismo en esos momentos. Los problemas de las administraciones locales en esos momentos eran sobre todo de desbordamiento: demasiados equipamientos físicos que atender, que dotar de personal más o menos cualificado, que dotar de fondos para su funcionamiento regular, que dotar de normas de uso, etc. Municipios de todo tamaño se veían desbordados en el intento de sostener servicios públicos de calidad. Las plantillas de trabajadores públicos estaban al máximo y aun así no bastaban para sostener los equipamientos y servicios culturales de cada municipio. Pero en realidad, si escarbamos un poco, nos encontramos que el problema real, aparte del vicio municipal de crecimiento no planificado, es que existe una asignatura pendiente y esencial en las políticas culturales públicas en España: el reparto equilibrado de competencias y recursos económicos entre los tres niveles de la administración. Como señala Jordi Font de manera muy acertada, "respecto del gasto público en un Estado compuesto como el español, los entendidos sitúan una distribución razonable de los recursos en la siguiente proporción: 40% el Estado, 30% las Comunidades Autónomas, 30% la Administración Local. Partíamos, en los inicios de la democracia, de un 80-85% en manos del Estado. Con el desarrollo del Estado de las Autonomías, se planteó un primer objetivo –50%-25%-25%– que se ha alcanzado solo en parte: se ha producido una superación del 25% por las Comunidades Autónomas y un estancamiento de la financiación local, siendo la situación actual del gasto público la siguiente: 13% la Administración Local, alrededor del 30% las Comunidades Autónomas y sobre el 57% la Administración Central. El reequilibrio en favor de la Administración Local es una cuestión inaplazable" (FONT, 2002). La Constitución Española (1978) contemplaba una descentralización administrativa y política del estado y un muy profundo, casi federalizante, proceso que en cultura se lleva a cabo con rapidez y relativa facilidad. El

estado y las comunidades autónomas logran grandes y estables acuerdos competenciales y de recursos que se han mantenido hasta nuestros días. Sin embargo, tanto el ámbito competencial como de obligaciones públicas de los municipios y poderes locales, nunca ha quedado claro. Los municipios, en los tiempos de expansión y bonanza, cayeron en la trampa de asumir competencias y servicios, pero a la llegada de las vacas flacas les estalló el problema. Un problema no resuelto y que arrastramos en nuestros días. Jordi Borja afirmó en su día, anticipando ciertas disonancias del sistema que nacía, que ""una gran parte de las nuevas funciones sociales y económicas del Estado se han realizado por medio de las Administraciones locales y casi siempre se ha tratado de cuestiones básicas para la vida colectiva (urbanismo, salud pública, cultura, servicios sociales, transporte, agua, abastecimientos, vivienda, etc.). El moderno *Welfare State* no existiría sin esta acción de los poderes locales" (BORJA, 1988). Ante esta situación de exceso de obligaciones asumidas por los gobiernos locales, la reacción no pasó por la racionalización y planificación de sus servicios y deberes públicos, por el contrario, se aferraban desesperadamente a mantener abiertos dichos servicios en términos de precariedad y de falsas apariencias. Pero igualmente se les abrió un camino alternativo en el nuevo discurso emergente en el mundo de la cultura, un discurso de raíz profundamente economicista, el de las industrias culturales y los emprendedores. Esta opción propone situar a las industrias culturales en el centro de las políticas públicas y se fundamentaba en la potencial capacidad de crecimiento económico de las industrias derivadas del mundo de la cultura. La gran ventaja para los poderes locales, también para otras administraciones desbordadas como las autonómicas, era que descargaba la responsabilidad del desarrollo cultural en el mundo privado y en la energía de los emprendedores que resultaban ser sobre todo jóvenes a la búsqueda de empleos estables. El tema da para un debate amplio y no es este el lugar, pero a efectos de políticas locales podemos apuntar dos cuestiones esenciales: la primera es en qué lugar quedaba la idea de la cultura como derecho, un precepto constitucional recogido en varios artículos. Y en segundo lugar, ¿dónde quedaba la idea de la cultura como un servicio público de primer orden? Una pregunta, sin duda, derivada de la primera cuestión. A efectos de este trabajo, la conclusión es que se sustituyó un modelo de políticas de servicios a la ciudadanía por un paradigma de cultura como industria sostenida en la capacidad de trabajo innovador de los llamados emprendedores culturales.

4. Años de ***crisis superpuestas y retorno a los márgenes***. 2008 marca el inicio de una nueva época para toda la sociedad, pero muy especialmente para la cultura como sector. La gran crisis financiera que inaugura nuestro siglo golpea de forma inmisericorde al sector cultural y a las administraciones públicas locales más incluso que a los estatales y regionales. Por dos motivos, el primero a causa de sus dimensiones, ya que aunque los ayuntamientos y diputaciones suman y ganan en gasto, equipamientos y recursos humanos, su fragmentación y autonomía les hace más vulnerables tomados uno a uno. Pero además, como ya señalábamos más arriba, siguen al día de hoy soportando el mayor peso de gasto y servicios culturales del país, porque "mientras que el gasto público en España se sitúa, con pocas variaciones, en porcentajes del 57% para la Administración Central, 30% para el nivel autonómico y 13% para la Administración Local, si llevamos nuestra atención al gasto público en materia de cultura nos encontramos ante el hecho de que la Administración Central dedica un 0,5% de su presupuesto a cultura, un 4% la Administración autonómica y un 8% la Administración Local, siendo esta última la que cuenta con menor definición (y por tanto mayor vaguedad) de competencias. Sin embargo, una mirada rápida a nuestro país nos confronta con la realidad de que es la Administración Local la que se hace cargo de la mayor parte de los servicios culturales en España" (RODERO, 2016). Este desequilibrio ha hecho de los municipios los paganos públicos de ambas crisis, financiera y sanitaria, a la par que los ha lanzado, probablemente junto a gran parte del sector cultural, de nuevo hacia los márgenes del sistema. Al día de hoy, el Estado está en disposición de lanzar

nuevas y necesarias campañas de recuperación del sector cultural, las ayudas europeas y las afortunadas políticas anti austeridad lo hacen posible. Sin embargo, los municipios dependen tanto en el diseño como en el empuje de políticas de recuperación del sector y de los servicios de las decisiones del estado y de las comunidades autónomas. Se repite el mal de raíz: autonomía local sin autonomía financiera y de competencias, ni lo es en realidad ni se le parece. La marginalidad de las políticas culturales públicas en los municipios es algo tangible, es realidad.

Podemos afirmar a modo de balance que los municipios y los otros poderes locales han sostenido mal que bien la mayor parte de la política cultural pública del país. Pero "no obstante este ejercicio tiene, tuvo costes evidentes en las políticas culturales. Uno de los más graves fue la deserción de las administraciones públicas de políticas basadas en los derechos culturales para acogerse a modelos economicistas y de emprendimiento. Esta tendencia minimizó las aportaciones a servicios que podemos calificar sin duda alguna como básicos (lectura pública, proximidad, apoyo a la creación, etc.) en detrimento de un apoyo a las denominadas industrias culturales o creativas" (BEN, 2019). Sin embargo, también en lo local, los ayuntamientos cayeron en una trampa ya que "el discurso dominante de industrias y emprendimiento no es más que la justificación del adelgazamientos presupuestario y competencial de los servicios públicos culturales, esos que se apoyan en la batería de derechos y principios que enumera tan exhaustivamente la Constitución Española. Los poderes locales se han visto pillados a raíz de la crisis en una sofisticada trampa, de una parte la indefinición y flexibilidad del marco competencial les permitió desarrollar políticas culturales cercanas a las demandas ciudadanas e incluso de lucimiento institucional pero, una vez llegaron tiempos de vacas flacas, se vieron sobrepasados por las carencias, lastrados por los compromisos adquiridos (sobre todo en equipamientos y actividades periódicas) y finalmente desbordados por la falta de recursos económicos. La apelación al emprendimiento, la innovación y la narración economicista no parece tratarse más que de una tabla de salvación a la que agarrarse en momentos de ahogo" (BEN, 2019).

Si hacemos un ejercicio comparativo entre lo que quisieron ser los municipios españoles en 1979 y lo que probablemente son en 2021, obtendríamos del contraste un perfil muy acertado de cómo son nuestros municipios objetivos: Cádiz, Jerez, Puerto Real y Algeciras.

¿Qué querían en 1979 los municipios de sus políticas culturales para sus territorios y la ciudadanía? A veces de manera muy intuitiva y poco explicitada, a lo que aspiraban es a:

- Ser garantes de un uso eficaz y estético del espacio público.
- Poner en marcha políticas que impulsaran el desarrollo sostenible.
- Ser garantes de los derechos ciudadanos, en los que se incluían sin duda los culturales.
- La cultura como acción democratizadora.
- La cultura como instrumento de pedagogía cívica.
- Ofrecer servicios culturales de calidad y accesibles

Y en 2021, ¿qué panorama nos ofrecen en líneas generales los municipios? Tras cuarenta años, varias crisis económicas, una pandemia, un crecimiento desordenado de los servicios y los equipamientos. ¿Qué son las políticas culturales municipales hoy en día?

- Un conjunto de servicios públicos dispersos, mal diseñados y peor comunicados.
- Escaparates de otras políticas públicas más de moda: turismo, fomento, marca de ciudad, etc.
- Un conjunto de discursos políticos meramente propositivos, que son incapaces de descender de la palabra al presupuesto.
- Mausoleos de otros tiempos recordados como mejores.
- Espacios de una reelitización de corte populista. Propuestas adanistas y simplistas que desconocen la historia.
- Incapaces de apoyar la reestructuración tanto del sector cultural como de la sociedad civil que lo necesita.

En estas cuitas estamos en los tiempos de incertidumbre que aún no acaban. Una situación que aquí dibujada en términos generales podemos aplicar, como veremos, a las políticas culturales y a la situación del sector en Cádiz, Jerez, Puerto Real y Algeciras.

II.- Políticas públicas culturales de los municipios de la provincia de Cádiz con campus universitarios.

Si hay un elemento que diferencia a la Universidad de Cádiz (UCA en adelante) de otras universidades públicas de España es, sin duda alguna, su carácter supralocal o, si se quiere, provincial. La inmensa mayoría de las universidades se refieren, por tradición histórica normalmente, a una ciudad, a un municipio. De hecho en el caso de las grandes ciudades suelen convivir, cuando no competir, más de dos o de tres. Pensemos en Madrid o Barcelona, incluso en el más cercano de Sevilla, donde conviven dos universidades públicas. De lo que no cabe duda es que la UCA, desde la perspectiva territorial, obedece a una dinámica muy diferente de las universidades históricas que suelen estar ancladas a una ciudad aunque su espacio de influencia sea territorialmente más amplio; en algunos casos casi universal si así lo favorece su trayectoria histórica y académica. La Universidad gaditana, joven en el tiempo, responde desde su creación a una realidad territorial muy peculiar y de una historia compleja y marcada sobre todo por la diversidad. Campo y mar, herencias históricas diversas (hispanorromana, púnica, tartésica, ibérica, céltica, árabe, cristiana medieval, colonial inglesa, etc.), una larga historia que deja una extensa e híbrida herencia. Una herencia que en la actualidad se refleja en un territorio provincial fragmentado en tres cabeceras claras (Jerez, Cádiz y Algeciras) que a su vez se proyectan sobre sus entornos más inmediatos.

En este sentido arriba indicado, antes de entrar a cada municipio, quizás lo más conveniente es tratar de conocer el territorio común que comparten municipios de un lado y universidad de otro, o sea, la provincia.

a. La provincia de Cádiz

La provincia de Cádiz es el territorio más meridional del Andalucía y del Estado Español (a excepción de las islas Canarias) y uno de los más meridionales de la Unión Europea. Con una extensión de 7.442 km2 es la séptima de las ocho provincias de Andalucía en extensión territorial, mientras que con 1.244.049 habitantes es la tercera en población tras Sevilla y Málaga. Se trata de una provincia con cuarenta y cinco municipios, la de menos en España, y con numerosos núcleos urbanos (entre 20.000 y algo más de 200.000 habitantes), un total de quince, que acogen al 85% de la población. El resto de la población, algo menos de doscientos mil habitantes, se encuentra en los restantes 29 municipios que podemos denominar como rurales. De sus seis comarcas naturales, la UCA tiene presencia de tipo académico y cultural estable en la Bahía de Cádiz (con campus en Cádiz y Puerto Real), la Bahía de Algeciras (con campus en la propia Algeciras y presencia de cursos de verano en San Roque) y en Jerez (cuyo término municipal es un núcleo urbano rodeado de una gran y rica campiña). Por este motivo, esta distribución territorial, podemos afirmara que la universidad está presenten a la puerta de una 70% o más de la población de manera directa y muy accesible. Se podría aventurar que la universidad es sin duda una de las instituciones que vertebra la provincia de Cádiz. No lo hace en el mismo sentido que la Diputación Provincial cuyo encargo legal es el de reequilibrar el territorio en lo económico y social por lo que su presencia es, debe ser, más intensa en los ámbitos rurales que en los urbanos. Aparte, una diputación es una administración pública de gobierno cuyo alcance va más allá los fines concretos de las universidades. Sin embargo, esta característica de influencia territorial extensa y directa sobre los municipios hace de la universidad un agente político y administrativo más relevante en el caso de la provincia de Cádiz que en muchas otras universidades y provincias.

Pero siguiendo con la fotografía breve pero intensa que proponemos, podemos añadir algunos datos de interés para conocer el territorio en el que se mueve y trabaja la UCA. El principal problema de la provincia de Cádiz lo constituyen las altísimas tasas de desempleo arrastradas de lejos y que se han visto agravadas por la crisis. Mientras la tasa de desempleo nacional (datos de la EPA del segundo trimestre de 2021) era del 15,26%, en Andalucía se elevaba al 21,6%, y en el caso de Cádiz se colocaba en un 25,55%. Una situación que la coloca diez puntos por encima de la media nacional, una distancia que tradicionalmente se ha mantenido en ese entorno tanto en épocas buenas como de depresión. Un desempleo, sin duda, que tiene mucho de estructural y que acrecienta la necesidad de la provincia en contar con una universidad dinámica que eleve el nivel y la cualificación profesional de sus ciudadanos.

A pesar de este negativo panorama laboral, la provincia es la primera en exportaciones de Andalucía y tras las tres primeras de España (Barcelona, Madrid y Valencia) se encuentra en un grupo de provincias que destacan por su capacidad de ex-

portación como son Vizcaya, A Coruña y Murcia. En la actualidad, tanto el turismo como otras actividades económicas emergentes (alguna ligada a la cultura) se muestran incapaces de absorber los excedentes de mano de obra provenientes del sector naval, la agricultura o la pesca, entre otros, que fueron fuentes de empleo y riqueza. Problemas de capital humano y de capacidad de absorción de mano de obra de forma eficaz están en la raíz de este fenómeno.

En consonancia con lo anterior, Cádiz tiene un PIB per cápita muy distanciado del de España en su conjunto, siendo de 18.050 euros frente a los 25.750 euros de media nacional. Incluso se sitúa en un nivel algo menor de los 19.118 euros de PIB per cápita de Andalucía.

Desde una perspectiva cultural, la provincia de Cádiz es un territorio rico, diverso y bien equipado. En lo que se refiere a la cultura popular, el flamenco es su principal fuente de creatividad y constituye sin duda la forma de expresión literaria, musical y de danza con mayor proyección universal fuera de las fronteras españolas. En el caso de Cádiz capital, hemos de añadir el Carnaval como expresión festiva y cultural de raíz popular que le da una fuerte proyección externa. Las expresiones de modernidad y vanguardia en el mundo del arte son frecuentes y se detecta y constata la existencia de tendencias, artistas y grupos muy activos en este sentido.

Respecto a equipamientos culturales de todo tipo, una encuesta de la Diputación fijaba su número en 476 en el año 2006 y de esa fecha a nuestros días se ha añadido un número significativo de ellos. Teatros, bibliotecas, museos y/o casas de cultura proliferan por todos los municipios, pueblos y barrios. Posee diversos y suficientes centros de formación artística oficiales (conservatorios, centros de danza y teatro, escuelas de oficios artísticos, etc.) e informales (escuelas municipales y privadas).

La cultura, sus protagonistas los creadores, se han visto muy golpeados por las crisis tanto financiera de 2008 como pandémica de 2020. Un estudio reciente de la Asociación Andaluza de Profesionales de la Gestión Cultural[3] realizado en esta provincia ofrece algunos datos al respecto y resultan esclarecedores de la situación actual del sector. Señala en concreto que "la cultura, en tanto sector económico, en la provincia de Cádiz se encontraba en una situación precaria marcada por:

- Tejido empresarial débil y fragmentado.
- Escasa inversión y gasto públicos.
- Dependencia del sector público.
- Escasa inversión de las administraciones del estado y de la comunidad autónoma.
- Espectacularización de la cultura en torno a grandes eventos musicales veraniegos en manos de promotores externos.
- Subordinación excesiva (y no correspondida) al sector turístico".

Respecto a los hábitos culturales de los gaditanos, la Diputación de Cádiz realizó sendas encuestas en los años 2006 y 2010 para conocerlos. Muy resumidamente, a la luz de los resultados se puede afirmar que los gaditanos se mantienen los mismos niveles de consumo que el resto de los españoles y andaluces si comparamos los datos con las encuestas que realiza periódicamente el Ministerio de Educación y Cultura de España. Desgraciadamente no disponemos de estudios más recientes que nos confirmen si la situación se mantiene o ha variado de manera sensible.

b. Los municipios con campus de la UCA

Los cuatro municipios que acogen campus de la UCA pueden ser considerados como plenamente urbanos. De hecho, tres de ellos (Cádiz, Jerez y Algeciras) son los más poblados de la provincia y articulan dos grandes áreas territoriales consideradas como urbanas: la Bahía de Cádiz y la Bahía de Algeciras. El cuarto, Puerto Real, se enmarca en la Bahía de Cádiz. Como señalábamos más arriba, entre los cuatros acumulan un alto porcentaje de la población urbana de la provincia e igualmente, dadas las dimensiones geográficas y su distribución territorial, resultan accesibles a población del resto de la provincia e incluso de comarcas colindantes de otras provincias andaluzas.

Para tratar de adentrarnos en sus políticas culturales hemos elaborado un cuadro con las que se pueden considerar las cifras básicas de la cultura en dichos municipios, siempre a partir de la actividad de sus respectivos ayuntamientos y referidos a la intervención pública de los mismos. Los datos han sido obtenidos en su gran mayoría de las webs municipales y algunos mediante consultas puntuales a trabajadores públicos de los servicios culturales de los ayuntamientos[4].

Ayuntamientos Campus UCA

Cifras municipales de los ayuntamientos en cultura					
	Algeciras	Cádiz	Jerez	Puerto Real	Globales
Habitantes	123.078	115.439	213.105	41.700	493.322
Presupuesto de Gasto	119.348.249 €	164.847.610 €	224.463.970 €	32.962.829 €	541.622.658 €
Presupuesto Cultura	4.545.508 €	7.809.362 €	7.408.881 €	275.472 €	20.039.223 €
% Cultura	3,81 %	4,74 %	3,3 %	0,83 %	3,17 %
€ por habitante	36,93 €	67,65 €	34,77 €	6,60 €	36,49 €
Equipamientos de AA.EE.	1	3	2	1	7
Plazas espectadores AA.EE.	650	1.634	1.314	450	4.048
Plazas/1000 habitantes (1)	5,28	14,15	6,16	10,79	8,2
Espacios Expositivos	3	7	6	1	17
Bibliotecas (2)	3	4	9	1	17
Habitantes por bibliotecas	41.026	28.859	23.678	41.700	33.815,75
Equipamientos de Patrimonio (3)	4	3	3	2	12
Festivales artísticos	2	4	6	0	12
Órganos de Participación	No	Si	No	Si	50 %
(1)	Indicador Guía FEMP 2009				
(2)	Se han incluido bibliotecas de barrio y salas de lectura				
(3)	Museos, archivos, centros de arte.				

Para este análisis comparativo de los cuatro municipios hemos contemplado doce indicadores referidos a su acción y políticas culturales. El ejercicio de comparar datos, cifras o estadísticas sigue siendo un ejercicio difícil dada la heterogeneidad con que son recogidas y estructuradas las informaciones y datos de la cultura. El organismo que más datos e información ofrece es el Ministerio de Cultura y Deportes que lleva desde el año 2005 ofreciendo series estadísticas y de información sobre la cultura en España. Una labor muy meritoria y valiosa que sin embargo no alcanza al mundo local dado que el nivel de desagregación de dichas cifras solo llega al plano autonómico. Tanto el nivel provincial como el municipal carecen de cifras y datos seriados, normalizados y comparables. Por esta causa, hemos de acudir a las fuentes municipales y éstas se muestran diversas, con formatos diferentes a veces y en numerosas ocasiones unos ayuntamientos ofrecen una información, en otros no la consideran relevante y en muchas ocasiones buscar la información en sus respectivas webs es un trabajo incluso estéril. No obstante, pudimos encontrar y concretar la información precisa para estos doce indicadores. Resultan bastante sencillos pero nos pueden ofrecer una radiografía bastante aproximada de su situación actual.

1. Indicadores económicos y presupuestarios.

- Porcentaje del presupuesto de gasto que la corporación local destina a cultura. Este indicador es más expresivo que si tomamos simplemente el total de gasto en cultura. Saber la proporción sobre el total nos da información sobre la voluntad política de los responsables locales respecto a la cultura. En tres de los municipios supera el tres por ciento (Cádiz 4,74%, Algeciras, 3,81% y Jerez de la Frontera 3,3%) tan solo queda muy descolgado Puerto Real con un escaso 0,83%, probablemente se deba a que se trata de un ayuntamiento con graves problemas económicos arrastrados desde hace tiempo y agravados por las crisis. En este indicador es interesante hacer un ejercicio de comparación con los otros dos niveles de la administración en España. Las cifras que obtenemos del Ministerio de Cultura y Deporte del Gobierno de España nos devuelven un muy discreto 0,15% en el año 2018 y para la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía un 4,17%. Estos últimos datos nos hablan de que la descentralización cultural en España se ha producido desde el nivel central al autonómico tal y como vimos más arriba. De una parte puede resultar comprensible el nivel de gasto del Ministerio ya que básicamente se ha quedado con la gestión de grandes y emblemáticos equipamientos (Museo, del Prado, Museo Reina Sofía, Auditorio nacional, Biblioteca Nacional y similares) y algunas denominadas unidades de producción como la compañías danza y teatro que se gestionan desde el INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música), cediendo gran parte de la gestión y las competencias a las comunidades autónomas. Lo más expresivo de este indicador es que los ayuntamientos en general y en nuestro caso concreto realizan un esfuerzo presupuestario considerable de cara al sector de la cultura. Un esfuerzo que denota que siguen otorgando una cierta centralidad a las políticas culturales dentro de sus políticas generales.
- Euros por habitante invertidos en cultura según el presupuesto de gasto. En este caso nos encontramos dos situaciones extremas entre nuestros cuatro municipios. Cádiz invierte un total de 67,65 euros por habitante mientras Puerto Real apenas 6,6 euros por habitante, una proporción de diez a uno a favor del municipio capitalino. Los otros dos municipios se mueven en una misma franja con un gasto de 36,93 euros en Algeciras y 34,77 euros en Jerez. Para que el indicador fuera más expresivo, podemos realizar el ejercicio de compararlo en otras ciudades españolas con una población similar. Elegimos tres casos con una franja de población entre Cádiz y Jerez y en puntos geográficos dispersos. Así manejamos los datos de San Sebastián/Donostia (País Vasco), Tarragona (Cataluña) y Albacete (Castilla - La Mancha). El resultado lo tenemos en el siguiente cuadro:

Otras ciudades similares

	Habitantes	Presupuesto Cultura	€ x habitante
Albacete	173.050	9.776.941 €	56,50 €
San Sebastián/Donostia	186.665	39.812.351 €	213,28 €
Tarragona	132.299	7.075.605 €	53,48 €

Podemos comprobar que en los tres casos están por encima de la franja media que marcaban Jerez y Algeciras (34,77 y 36,93), aunque Albacete y Tarragona se encuentran por debajo del gasto de Cádiz capital. Mención aparte es el gasto de San Sebastián, que denota una ciudad con recursos enclavada en una de las regiones más ricas de la Unión Europea. Lo que nos muestra el indicador, caso aparte la excepción donostiarra, es que los municipios gaditanos realizan un esfuerzo considerable en su inversión cultural, no muy alejada de los estándares españoles aunque todavía deben recorrer cierto camino. La política cultural local en estas ciudades de la provincia de Cádiz todavía debe recorrer un cierto camino a la hora de hablar de inversión en cultura. Por último, reseñar que el gasto por habitante en las otras administraciones es de 14,8 euros en el caso del Ministerio y de 24 euros en la Junta de Andalucía. Como vemos por debajo de los municipios, además con el condicionante de que su distribución territorial del gasto no es equitativa territorialmente siéndolo más en el caso de los municipios.

Estos dos indicadores económicos nos indican que si bien las ciudades analizadas de la provincia gaditana realizan un esfuerzo en gasto cultural en sus presupuestos, aún están a cierta distancia de otras de similar tamaño. En estas condiciones el discurso político de los responsables locales de apuesta por la cultura como motor de desarrollo aun suena a propositivo más que a real.

2. Indicadores de equipamientos/infraestructuras culturales

Para estos indicadores nos hemos centrado exclusivamente en los espacios o equipamientos culturales de propiedad y gestión municipal ya que se trata de analizar las políticas públicas de las corporaciones locales. Lógicamente en estas ciudades existen otros equipamientos culturales tanto privados como dependientes de otras administraciones pero, como hemos dicho, se trata de analizar las políticas propias de los poderes locales en exclusiva, y más adelante la influencia de la universidad en las mismas.

Nos hemos centrado en tan solo algunos equipamientos básicos como son los escénicos, los expositivos y los patrimoniales, destacando de estos últimos las bibliotecas públicas municipales. Nos hubiera sido interesante incluir los denominados equipamientos de proximidad (casas de cultura y centros cívicos) pero la realidad es pobre en este aspecto. Antiguas redes como las que hubo en Jerez y se intentó en Cádiz no han sobrevivido al paso de los años ya que o bien se han deteriorado o los equipamientos han pasado a depender de otras áreas de gestión municipales. Si los equipamientos analizados nos dan información sobre la facilidad del acceso a la cultura por parte de la ciudadanía (democratización de la cultura), los segundos hubieran sido un buen índice del grado de desarrollo de la democracia cultural en estos municipios, pero como decían los clásicos "cada uno es el artífice de su propio destino"[5]. Consideremos pues los indicadores empleados y lo que nos dicen:

- **Número de equipamientos de Artes Escénicas.** Vemos que no son

demasiados en ningún caso. Quizás Cádiz ofrece una cifra más alta en la que se incluyen tres equipamientos cada uno de una clase: un teatro a la italiana de gran formato con más de un siglo de antigüedad (reformado en los años ochenta), un denominado teatro de títeres, que es una sala de medio formato para 330 espectadores y, por último, una sala de formato no tradicional para todo tipo de espectáculos escénicos y musicales de pequeño formato. Aun así, observamos que cada ciudad dispone de lo que, en proporción a sus habitantes, podemos llamar un gran teatro: el Teatro Villamarta en Jerez, el Teatro Florida en Algeciras, el Teatro Principal de Puerto Real y el Gran Teatro Falla de Cádiz. La conclusión es que los municipios están en condiciones, en lo que se refiere a los espacios adecuados, de ofrecer a la población producciones culturales en vivo del tipo teatro, ópera, danza, música en general y similares.

- **Plazas escénicas por cada mil habitantes**. En este caso hemos tomado un indicador de la Guía para la evaluación de las políticas culturales locales que diseño la FEMP (Federación Española de Municipios y Provincias) en 2009, un trabajo amplio y, por desgracia, escasamente aprovechado en su momento. Hemos tomado el indicador marcado como E170 y que literalmente tiene por objetivo "Medir la capacidad total de los espacios escénicos locales gestionados por el gobierno local con relación al número de habitantes". Se trata de un cálculo sencillo que nos devuelve la capacidad de los espacios escénicos en lo referido a públicos. La mayor capacidad la ofrece Cádiz con 14,15 plazas por cada mil habitantes, después Puerto Real con 10,79, lo que se explica por ser la población con menos habitantes. Jerez con 6,16 y Algeciras con 5,28 tienen unos índices muy próximos. En la actualidad disponemos de pocas cifras referidas a ayuntamientos en las que se concrete este indicador. El rastreo municipio a municipio resulta una tarea que no está a nuestro alcance y nuestras fuerzas. No obstante, podemos encontrar cifras documentadas que nos ayuden a interpretar mejor el indicador. Un estudio sobre sector de las Artes Escénicas desde la perspectiva económica nos ofrece algunas pistas (BONET, 2009). En el mismo se señala que Madrid cuenta con doce salas públicas y Barcelona con nueve. Dadas las dimensiones demográficas de ambas urbes podríamos aventurar que la relación butaca con habitante no es tan desfavorable para los municipios gaditanos. Cierto es que hemos de hacer la salvedad de que la oferta de butacas en espacio privados es incluso mayor, pero aun así no estaríamos ante unos déficits graves en nuestro caso.
- **Espacios expositivos.** Todos los municipios analizados poseen salas y espacios expositivos de distintos tamaños y posibilidades, algunos se encuentran en edificios y sitios de valor y catalogación patrimonial. Nuevamente Puerto Real es el municipio más débil, pues cuenta con tan solo un espacio expositivo municipal frente a los siete de Cádiz, seis de Jerez y tres de Algeciras. La diversidad de tamaños y capacidades de los espacios hace que en líneas generales se pueda afirmar que hay una suficiente dotación municipal.
- **Bibliotecas y habitantes por biblioteca.** La red pública de lectura es la única obligación competencial que tienen los ayuntamientos en España y que figure literalmente en el ordenamiento jurídico. En concreto la Ley Reguladora de las Bases del Régimen Local[6] señala en el artículo 26 que "Los municipios por sí o asociados deberán prestar, en todo caso, los servicios siguientes: (...) b.- En los municipios mayores de 5.000 habitantes (...) la biblioteca pública". Podemos afirmar que nos encontramos ante el único artículo que concreta una competencia cultural municipal de manera directa, concreta y sin ambigüedades. La realidad es que si las administraciones locales españolas se hubieran atenido al literal de la ley estarían ejerciendo prácticamente una competencia, la de la lectura pública a través del servicio de bibliotecas. Centrándonos en nuestros municipios vemos que hay un amplio abanico que va desde Jerez con nueve bibliotecas a Puerto Real con tan solo una. Una posible explicación es que Puerto Real, con menos habitantes, apenas tiene núcleos rurales de importancia mientras que Jerez, con cinco veces su población, sí que tiene en su

amplio término municipal un número considerable de las denominadas ELA (Entidades Locales Autónomas), algunas con una población considerable y que se gobiernan con sus propios ayuntamientos autónomos. Este hecho hace que la red de Jerez sea la más amplia con diferencia. En el caso de Cádiz hemos observado una cierta flexibilidad al dar el rango de biblioteca a alguna sala de lectura de barrio. Lo interesante puede ser a cuántos ciudadanos y ciudadanas da servicio de promedio cada equipamiento. Nos permitimos de nuevo realizar una comparativa con Madrid y Barcelona, las dos grandes urbes del país. Madrid posee una red de bibliotecas municipales de un total de 232 que darían cada una servicio a una media de 29.106 habitantes. Por su parte, Barcelona, con una red de 240 bibliotecas, daría servicio a una media de 23.602 habitantes por biblioteca. Como podemos comprobar las cifras en el caso de Cádiz y Jerez no distorsionan con respecto a las grandes ciudades, quedando Algeciras y Puerto Real algo más rezagadas.

- **Equipamientos del patrimonio.** En este epígrafe nos referimos esencialmente a museos, archivos y centros de arte. Se trata de una gama amplia de equipamientos que iría, por ejemplo, desde el Museo Arqueológico de Jerez al ECCO (Espacio de Creación Contemporánea) de Cádiz, pasando por el archivo histórico de cualquiera de los cuatro ayuntamientos. Espacios depositarios de la memoria documental tanto histórica como contemporánea. Nuestros municipios señalan entre cuatro y dos equipamientos de patrimonio y hay que destacar un predominio de los de tipo museístico. Las temáticas de los museos varían desde lo arqueológico (Jerez) al centrado en el período de la primeras cortes españolas de 1812 (Cádiz) o a un generalista museo municipal (Algeciras). En casi todos los casos se trata de pequeños museos, más o menos dotados y raramente con un proyecto museístico claro, más cercanos al coleccionismo que a la museología. En su gran mayoría, con alguna aislada excepción, carecen de suficiente personal cualificado y de presupuestos que les permitan acometer tareas de modernización y de mejora como servicios públicos.

3. Indicadores de participación

La participación es uno de los aspectos más complejos de abordar de las políticas públicas. Además, las propias administraciones no suelen dar muchos datos sobre la misma más allá de aportar cifras, a veces poco contrastadas y escasamente fiables, sobre asistencia a actividades culturales. Incluso en la mayoría de las ocasiones resulta complicado acceder a dichas estadísticas y cuando se obtienen se comprueba que los formatos de clasificación y estructuración de las mismas varían no ya de ciudad a ciudad sino casi de barrio a barrio. Acceder a las memorias anuales de actividades de estos ayuntamientos, caso de que existan, es una tarea de archivo tradicional in situ. No se comprende, a estas alturas de la digitalización y la transparencia, cómo no están accesibles en sus webs. En este sentido, señalar la modélica actuación de la propia universidad cuyas memorias de actividades están disponibles desde el año 1990 y que constituyen un auténtico repositorio utilísimo para la investigación y el análisis. Sin embargo, esta inaccesibilidad a los datos de gestión de los ayuntamientos nos obliga a tomar otros caminos, más aun en el caso de la participación.

La participación puede tener dos enfoques en el caso de la cultura. Primero la llamada participación pasiva, la del espectador de actividades culturales (teatro, cine, música, recitales, usuario de biblioteca, etc.), sin duda la más fácil de medir y consiste básicamente en contar las personas que asisten a los actos culturales. Desgraciadamente, como decíamos más arriba, carecemos de esos simples datos a partir de la información que los propios ayuntamientos nos ofrecen. Hemos entonces utilizado un indicador indirecto, conocer el número de festivales que organizan los municipios. Entendemos por festival un conjunto de actividades culturales, de programación extraordinaria, con una temática o sector común y que buscan tanto la difusión de una disciplina artística como fomentar el consumo cultural de los ciudadanos. Claros ejemplos en este caso serían tanto el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz como el Festival de Flamenco de Jerez . Opinamos que denotan, aparte de un escaparte cultural para la ciudad, un deseo por parte de las administraciones municipales de promocionar que la ciudadanía acceda a actividades culturales con criterios de calidad artística. El segundo enfoque se refiere a un modelo de participación más activa; preguntamos por la existencia de órganos institucionalizados de par-

ticipación ciudadana en la gestión y el diseño de las políticas culturales del municipio. Veamos ambos indicadores:

- Festivales artísticos. Las cifras varían desde los cero festivales de Puerto Real a los seis de Jerez, cuatro de Cádiz y dos de Algeciras. Los festivales son de muy variadas temáticas (teatro iberoamericano, flamenco, cine documental, ciencia ficción y fantasía, etc.) y sectores creativos (cine, teatro, literatura, cómic, etc.). Como apuntábamos antes, se observa en los ayuntamientos un deseo de ofertar a sus vecinos actividades culturales atractivas, de calidad y enriquecedoras. Sin embargo, existen serios obstáculos presupuestarios que frenan o limitan la oferta. De hecho, hay que reconocer que sin la participación de otras administraciones superiores (el Estado y la comunidad autónoma) estos festivales estarían fuera del alcance de los servicios municipales de cultura. Caso de estudio es Puerto Real, un municipio que en su día tuvo festivales de gran prestigio y tradición (teatro y jazz), prdidos en la actualidad.
- Órganos de participación ciudadana. Dentro del ámbito de las políticas locales, este sería un indicador de gobernanza, de buenas prácticas democráticas. Nuestro simple indicador tan solo se limita a constatar si existe o no este tipo de órgano y que normalmente suele aparecer bajo la denominación de Consejo Local de Cultura o similar. Los encontramos en dos de los casos: Cádiz y Puerto Real. En el primero de ellos se puso en marcha por parte del equipo de gobierno municipal en el mandato 2015-2019 y parece ser que se mantiene en los momentos actuales. Puerto Real posee un consejo de cultura desde hace más años. Este indicador nos señala, de entrada, que al menos en la mitad de los municipios existe una preocupación y un deseo de dar a la ciudadanía un papel en el diseño y evaluación de las políticas públicas. Cosa distinta es conocer su nivel de autonomía, influencia en las decisiones y políticas culturales municipales y, por último, su nivel de representatividad del sector cultural local.

Para complementar esta pequeña batería de indicadores, se remitió una encuesta breve y sencilla de cumplimentar a los responsables políticos locales de los municipios, a gestores municipales cualificados y a gestores culturales externos a los servicios municipales de cultura de cada localidad. El objetivo era obtener una información que complementara la que nos ofrecen los indicadores anteriores y con un carácter más cualitativo. De los delegados y delegadas municipales de cultura tan solo nos respondió al cuestionario uno de ellos, el de Jerez de la Frontera. Obviamente se le agradece la respuesta y su amabilidad, sin embargo la ausencia de respuesta por parte de los otros tres municipios nos anula la posibilidad de extraer una información útil para el conjunto de los municipios y a efectos de este estudio. En el caso de los gestores y gestoras culturales, tanto municipales como externos, la respuesta fue algo más significativa. De las ocho personas a las que se remitió el cuestionario, nos respondieron cinco, tres externos y dos municipales. Con esta proporción, siendo todos ellos buenos conocedores de la realidad de sus municipios, se pueden añadir algunas ideas y conclusiones que enriquezcan el cocimiento de las políticas culturales de los municipios en la actualidad. En este sentido los datos más significativos serían los siguientes:

1. Planificación estratégica local de la cultura. Cádiz posee un plan denominado Culturas Comunes y que fue elaborado por la corporación en el período 2015-2019. Jerez está en estos momentos elaborando un plan, encargo que ha trasladado a una consultora privada. Ni de Puerto Real ni de Algeciras hay referencias a planes estratégicos. Estos datos nos desvelan que el ejercicio de la planificación está bastante rezagado dentro del sector de la cultura en estos municipios. Tan solo un plan reciente y otro en construcción.
2. Es opinión general que las decisiones políticas claves las toma el Concejal/a de cultura. Ni los alcaldes(as) ni otros espacios de discusión o debate se señalan como decisivos en las políticas municipales culturales. De aquí podemos extraer dos hipótesis más que conclusiones. Primero, que el desinterés de las cabezas de los ayuntamientos muestra una marginalidad creciente de la cultura en las políticas de la localidad. Una segunda hipótesis podría ser que la cultura no es tanto considerada un derecho ciudadano o un elemento de desarrollo local como una

oferta de entretenimiento o bien complementaria de otras políticas ahora más centrales como es el caso del turismo.

3. La valoración que se hace de la calidad de los servicios que se ofertan a los ciudadanos es muy baja, un 1 en una escala de 0 a 5. Los propios profesionales detectan un problema grave, una realidad que convendría analizar muy en profundidad. Todos los gestores señalan las graves carencias presupuestarias así como de personal profesional.
4. Los Teatros son señalados casi por unanimidad como los equipamientos culturales emblemáticos en estas ciudades. Los grandes teatros se imponen a los museos y centros de arte con claridad. Sin embargo, en lo que se refiere al nivel de autonomía (para programación técnica y gestión de la comunicación) de estos mismos teatros, encontramos realidades muy diferentes que van desde el 1 de Cádiz al 4 de Jerez.
5. Los órganos de participación ciudadana y del sector cultural tan solo están presentes en dos municipios (Cádiz y Puerto Real), pero además se señala que tienen muy escasa influencia en las decisiones, diseño y evaluación referida a las políticas culturales de los municipios. Allá donde existen parece que importan poco, en Cádiz se valora con un 1 sobre 5 y en Puerto Real con un 2.

Con estos datos que nos ofrecen los cuestionarios, y con los indicadores antes analizados, podemos tratar de comprobar si las políticas y los servicios culturales de estos cuatro municipios se amoldan a la realidad general del país que señalábamos en el anterior capítulo. Veamos:

- ¿En las ciudades referidas son los servicios públicos culturales en general dispersos, mal diseñados y peor comunicados? Sin duda, en la actualidad, los servicios culturales luchan contra la penuria presupuestaria, las carencias de personal y suelen centrarse en tratar de mantener la inercia de otros tiempos más ilusionantes ya pasados.
- ¿Las actuales políticas culturales de estos municipios son en la actualidad escaparates de otras políticas públicas más de moda: turismo, fomento, marca de ciudad, etc.? Igualmente podemos afirmar que las políticas y los servicios culturales han perdido centralidad e impulso de manera clara.
- Las políticas y propuestas culturales de estos municipios, ¿son en la actualidad un conjunto de discursos políticos meramente propositivos que son incapaces de descender de la palabra al presupuesto? Obvio, la fragilidad presupuestaria y de recursos hacen poco creíbles los discursos oficiales de apoyo al sector de la cultura.
- ¿Son en la actualidad las políticas culturales de estas ciudades espacios de una reelitización de corte populista? ¿Propuestas adanistas y simplistas que desconocen la historia? Con los datos que tenemos y hemos podido reflejar en estas páginas, no estamos en condiciones de responder a una pregunta de este calado.
- ¿Son las políticas culturales de estos municipios incapaces de apoyar la reestructuración tanto del sector cultural como de la sociedad civil que lo necesita? Con el nivel presupuestario actual, con las plantillas actuales, con la pérdida de centralidad de las políticas culturales, con el bajo nivel de planificación existente y con la presión de otras políticas públicas que se consideran más prioritarias, creemos que estos municipios no están en la actualidad en condiciones de apoyar seriamente al sector cultura en su recuperación e, igualmente, en posición de ofertar unos servicios públicos con la calidad que exigen los derechos culturales de la ciudadanía.

c. El Vicerrectorado y Servicio de Extensión Universitaria de UCA como observador, dinamizador y apoyo de las políticas y servicios culturales en la provincia de Cádiz

La Universidad de Cádiz, a través de su Servicio de Extensión Universitaria, tiene en el ámbito cultural una influencia amplia de tipo territorial que va más allá de un municipio en concreto de la provincia. No tan solo en los cuatro municipios analizados sino en otros que reciben actividades y servicios de la UCA, como es el caso de san Roque con sus tradicionales Cursos de Verano. La necesidad de atender cuatro campus y al menos cuatro poblaciones, ha producido que la organi-

zación del servicio de extensión universitaria haya desarrollado estructuras, funciones y herramientas organizativas en distinta medida a otras universidades más limitadas en sus sedes y campus. Ya habíamos señalada el carácter vertebrador del territorio que posiblemente cumpla la UCA en la provincia. Podemos añadir también que el hecho de tener que atender de entrada cuatro campus ha producido un servicio en el que la diversidad de los territorios en que actuar lo ha marcado de manera clara.

En primer lugar es obligado reseñar que toda la información que nos ha permitido realizar el presente trabajo están obtenidas de las memorias que publica anualmente y de forma disciplinada y seria Extensión Universitaria desde el año 1990, como ya indicamos más arriba. Este hecho resulta bastante infrecuente en las administraciones españolas por lo que es de agradecer al facilitar ciertas tareas de investigación como la que tratamos de acometer aquí. Vamos a analizar la Extensión Universitaria de la UCA desde una doble perspectiva. Primero el servicio como estructura de gestión y organización de actividades. Luego trataremos de analizar los programas y actividades más importantes que realizan. En ambos casos, trataremos de seguir el rastro de la influencia de la UCA en las políticas culturales de las ciudades con campus.

Hemos de señalar que para esta tercera parte del trabajo hemos tomado los diez años que van de 2010 a 2019. De una parte, analizar desde las primeras memorias de los años noventa sería complicar en exceso la investigación más allá de los límites temporales y de espacio del encargo. Por otro lado, en una lectura rápida de todas sus memorias, se observa que la UCA ha mantenido una línea regular de trabajo y que sus programas y actividades y existe una estabilidad muy alta en sus programaciones, siendo la dinámica la de progresivas ampliaciones y consolidaciones.

1. Cultura organizativa y de gestión del servicio de extensión universitaria

Lo primero que llama la atención del servicio es su sólida cultura y tradición de desarrollar y aplicar herramientas técnicas de gestión. Una costumbre que debería ser obligatoria en toda la administración pública y que, sin embargo, es más infrecuente de lo deseable. Veamos esas buenas costumbres y usos:

- Una carta de servicios perfectamente definida, enunciada en términos claros, sencillos y revisada periódicamente. Lo primero es destacar que se concreta la Misión de la extensión universitaria de la UCA en cuatro aspectos esenciales: histórico, de servicio, de responsabilidad social y responsabilidad formativa. Es la responsabilidad social la que más nos interesa aquí y que es descrita en el sentido de que "la Universidad debe devolver a la sociedad de forma divulgativa el conocimiento y la cultura que almacena". Entendemos que este ejercicio de responsabilidad se traduce en este caso en la cooperación con los municipios para la realización de actividades culturales preferentemente. La carta recoge los derechos de los usuarios, fundamentalmente mecanismos de accesibilidad para la ciudadanía, así como el compromiso de respeto y guarda de algunos derechos fundamentales. La carta de servicios incluye un listado de ocho funciones principales de las que destacamos:
- La número 8, "coordinación y dirección de las relaciones culturales con otras instituciones y agentes", función que entendemos abre la puerta al trabajo con los ayuntamientos de las ciudades que tienen campus y con otros del entorno.
- Otro apartado concreta los servicios que presta extensión universitaria. Se trata de un listado extenso dividido en varios apartados. El primero de ellos, que habla de oferta cultural, es un listado de posibles actividades artísticas y culturales que casi nada difieren de las que ofertan otras instituciones públicas, sobre todo ayuntamientos y diputaciones. Hay referencia a dos productos propios (Coral Universitaria y Phersu Teatro Clásico).
- También dentro de la carta de servicios encontramos uno infrecuente en nuestros días: un observatorio cultural, el denominado Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya (OCPA). Los observatorios son herramientas de análisis del sector y del territorio que basan su utilidad en ofrecer información clara, precisa y ordenada que ayuden a la toma de decisiones de los responsables políticos y técnicos. Conforme a esta definición, podríamos deducir que en el caso de la provincia de Cádiz,

por sus dimensiones y distribución territorial de la población y los distintos municipios, se trataría de un organismo que correspondería al menos liderar a la Diputación Provincial. Sin embargo, no es así. Hubo una iniciativa en su día pero no llegó a cuajar. En ese proyecto participaba la UCA como uno de los socios y, probablemente por ello, decidió tomar el relevo o aprovechar el hueco. Además, Atalaya tiene un ámbito regional pues la UCA lidera este programa en el que se incluyen las diez universidades públicas de Andalucía. Es indudable que esto no sería posible si la extensión universitaria, su servicio, no tuviera una organización eficaz y un cierto prestigio consolidado.

- Un sistema de indicadores. Dibujado en la carta de servicios en la que no solo se concretan y definen cada uno de los dieciséis indicadores que lo componen sino que, además, se desglosan otros tantos compromisos que realizan la función de metas a alcanzar en el desarrollo de los dichos indicadores. Entre estos encontramos indicadores de diversos tipos: de procesos, satisfacción de usuarios, metas y objetivos y presupuestarios, esencialmente.

Un elemento destacable es el programa denominado Proyecto Opina y que básicamente es una encuesta de satisfacción dirigida a los usuarios de la Agenda Cultural. Se trata de una encuesta que, como se señala en las memorias anuales, se realiza con regularidad. Los resultados de la encuesta de 2019 arrojan un balance bastante positivo, con una nota de 6 a 7 sobre diez de media en casi todos los aspectos evaluados. El número de encuestas (anónimas) es de 1.228, lo que resulta una muestra bastante significativa.

Otro aspecto de la cultura organizativa del servicio es el referido a los *recursos humanos* y su organización. En el nivel técnico, que es el que nos interesa en este caso, en extensión universitaria trabajan nueve personas: un Director de Servicio de Actividades Culturales y las demás plazas se reparten en diferentes denominaciones que denotan un grado aceptable de cualificación técnica del personal. Otro aspecto es que los campus de Jerez y Algeciras tienen personal delegado propio que asiste a los servicios centrales (esta denominación es nuestra) en la actividad en esos campus. Dada la dimensión de actividad que genera la UCA en este servicio, la impresión es que no estamos ante una plantilla excesiva y para nada sobredimensionada. Consideremos que este equipo realiza una oferta dirigida a más de veinte mil estudiantes universitarios, cuatro municipios con campus, varios municipios más en el área de influencia de los anteriores, unos setecientos mil habitantes de los mismos y, para remate, programas para las otras nueve universidades públicas andaluzas.

Las memorias anuales de gestión también nos explicitan los colaboradores de la extensión universitaria. El dato es interesante porque de un lado nos dará la apertura exterior de la organización y la amplitud de la misma. En este sentido nos encontramos con un muy amplio listado de colaboradores la mayoría de ellos institucionales y que van desde instituciones financieras a festivales de iniciativa privada pasando por fundaciones literarias (GONZÁLEZ, 2020). Para nuestro caso nos centraremos en los ayuntamientos, seis son los reseñados: los cuatro con campus y objeto de este trabajo, y luego El Puerto de Santa María y San Roque. Ambos municipios están dentro del área de influencia de los cuatro campus. En concreto, El Puerto de Santa María es casi equidistante de los campus de Jerez, Puerto Real y Cádiz. San Roque se encuentra en la comarca de El Campo de Gibraltar y cercano al campus de Algeciras.

Como conclusión podemos afirmar que el servicio de Extensión Universitaria de la UCA se caracteriza desde la cultura organizativa por:

1. Ser un servicio abierto más allá de la comunidad universitaria. Su oferta es susceptible de alcanzar a un mínimo del 65% de la población de la provincia.
2. Se trata de un servicio que ha forjado numerosas y estables alianzas de gestión y oferta con una amplia diversidad de instituciones y organizaciones. En este caso, los municipios con campus tienen un papel preferente. Primero porque son receptores de la gran mayoría de las actividades y programas, como veremos en el siguiente epígrafe, y además porque muchas de las otras organizaciones colaboradoras tienen sus sedes en dichos municipios. Y no es una regla para el resto del Estado, más bien la excepción que confirma la regla: "La dimensión cultural no lidera la agenda compartida de las ciudades en las que se encuentra, ni tampoco ocupa un papel de coordina-

ción e integración que sería bien recibido por la sociedad y los agentes culturales (GONZALEZ y ARIÑO, 2020,219).

3. Su modelo organizativo, con las herramientas técnicas que utiliza, le permiten mantener sinergias positivas tanto con los municipios de sus campus como con los públicos y con las demás organizaciones colaboradoras.

2. El presupuesto de gasto del Servicio de Extensión Universitaria

Un aspecto fundamental a la hora de analizar una organización, más en las administraciones públicas, es conocer el presupuesto de gasto, cuánto, cómo y en qué se gasta el dinero de la organización. Comencemos conociendo el gasto en el tiempo y conforme a la variante recursos propios y recursos ajenos. El cuadro nos ayudará en esta tarea:

Tabla 1

Año	Recursos propios	Recursos externos	Total
2010	362.978,93 €	561.565,95 €	924.544,88 €
2011	362.345,25 €	692.563,85 €	1.054.909,10 €
2012	264.191,56 €	659.760,02 €	923.951,58 €
2013	110.900,90 €	601.730,17 €	712.631,07 €
2014	100.000,00 €	476.662,65 €	576.662,65 €
2015	90.000,00 €	564.524,02 €	654.524,02 €
2016	78.000,00 €	522.638,11 €	600.638,11 €
2017	94.207,69 €	443.480,29 €	537.687,98 €
2018	99.500,00 €	450.495,12 €	549.995,12 €
2019	93.000,00 €	597.162,83 €	690.162,83 €

De la observación del cuadro 3 podemos derivar algunas conclusiones interesantes:

En los años del estudio el servicio ha gestionado siempre más recursos externos, provenientes de los distintos colaboradores, que los propios asignados en los presupuestos de la universidad. Además, esos recursos externos siempre han sobrepasado el 60% del gasto, a veces ampliamente.

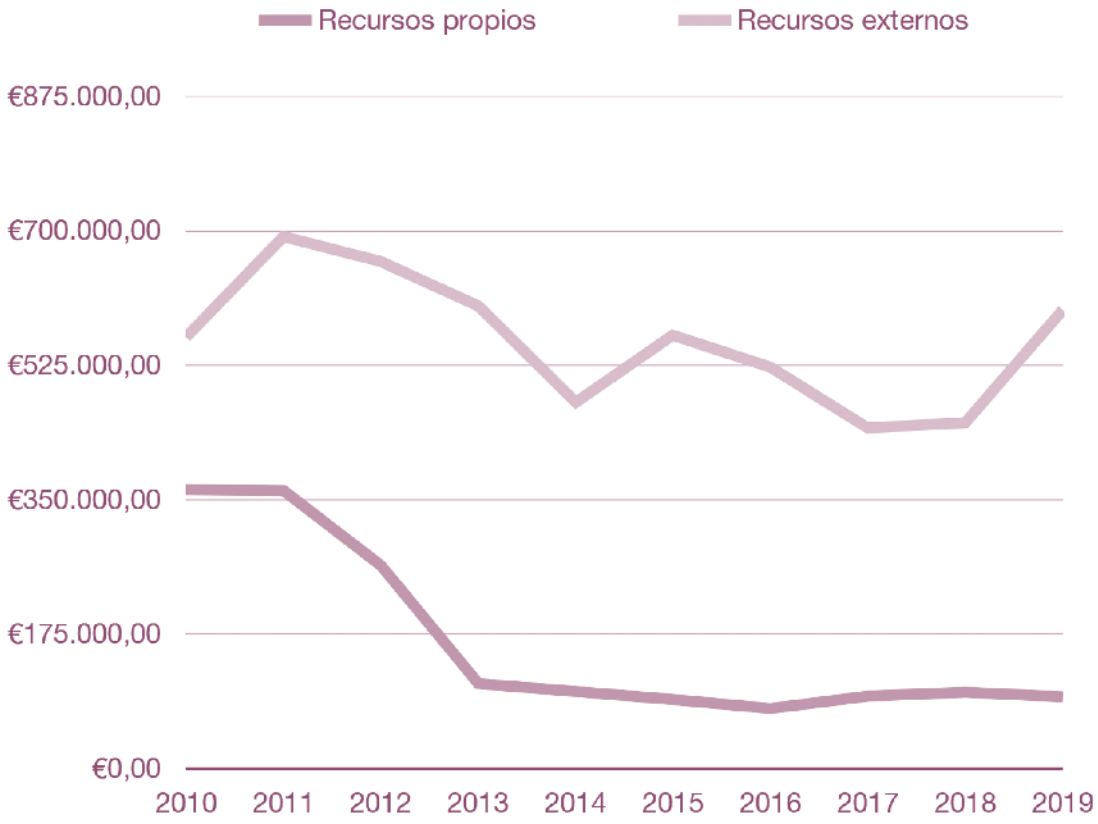
Se observa que en el tiempo, la tendencia es a que los recursos propios de la UCA, tanto en cifras totales como en porcentajes, han ido disminuyendo. El último año contemplado, 2019, la inversión de la universidad ha sido de tan solo 93.000 euros.

En este sentido no es aventurado afirmar que los servicios de extensión universitaria tiene una alta capacidad de atracción y captación de recursos ajenos. Una capacidad que no sería posible sin una buena organización y una gestión de calidad y atractiva.

Por contra existe un riesgo evidente de que al producirse una caída de recursos externos, y estamos en tiempos de incertidumbre, se produzca un efecto de pérdida de capacidad y eficacia del servicio. Así como la

capacidad de atracción de recursos es un buen indicador por contra, la excesiva dependencia de recursos externos puede ser una debilidad a considerar.

Observemos los mismos datos desde la perspectiva de un gráfico:

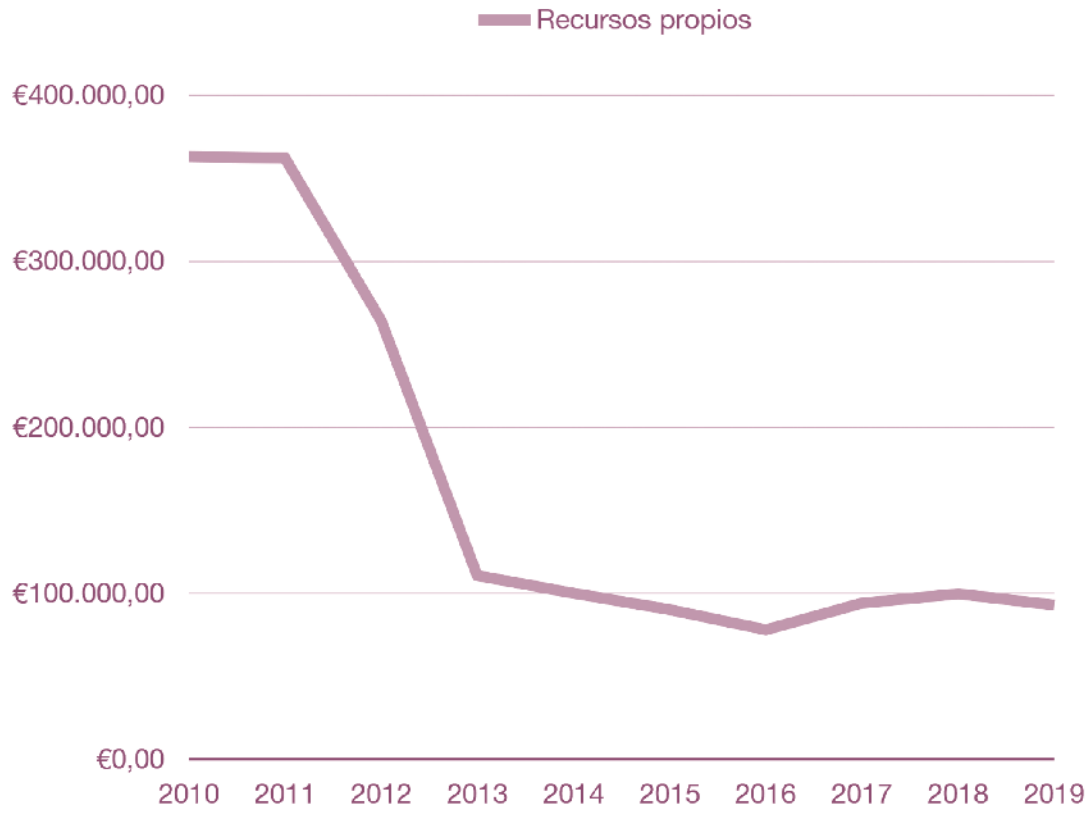


Comprobamos que:

Los recursos propios están permanente caída desde el comienzo de la década. La crisis financiera de 2008 afectó a la universidad como a las demás administraciones públicas, pero sin embargo ésta ha mantenido la austeridad en el gasto de recursos propios.

Los recursos externos aunque han ido descendiendo aunque se dan repuntes significativos en los años 2015 y 2019. En este aspecto podemos comprobar que ambas líneas no resulta exactamente paralelas. En ocasiones parecen seguir dinámicas significativamente diferenciadas.

El gasto de la UCA en cultura se caracteriza por capitalizar un alto porcentaje de gasto externo y por un alto impacto de la crisis 2008 en sus recursos propios del que aun no se ha recuperado tal y como se observa en el gráfico:



Observamos una cadena de caídas importantes, algunas como las de 2012 del 27% de los recursos propios y sobre todo la que se produce en el año 2013 y que es del 42%. Estos últimos datos no hacen sino reafirmarnos en las conclusiones antes avanzadas respecto a la inversión y gasto cultural de la UCA: gran capacidad de captación y debilidad potencial ante una retirada de los recursos externos. Las universidades tienen una gran atracción, dado el prestigio de lo académico, pero en este caso de la UCA creemos que influyen además otros dos elementos:

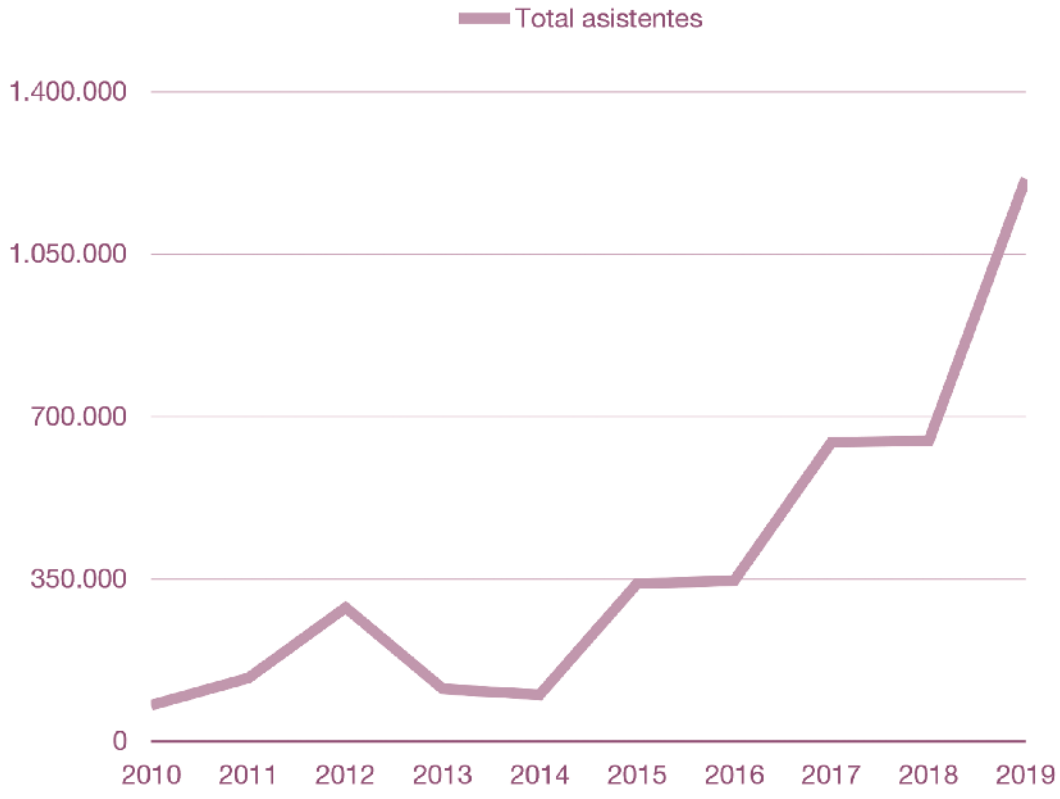
La amplitud territorial y de interlocutores que ofrecen los cuatro campus con las ciudades que incluyen y sus ámbitos de influencia. Cuatro municipios suponen evidentemente más servicios que prestar pero también más alianzas potenciales que forjar.

La buena gestión técnica sostenida en el tiempo que dota de credibilidad y garantía de calidad a la universidad cara a la búsqueda de alianzas y recursos externos.

3.- Programas, actividades y públicos del Servicio de Extensión Universitaria.

La Universidad y su servicio cultural son unos programadores muy activos y potentes en la provincia de Cádiz, sobre todo en los cuatro municipios con campus. En los años analizados han realizado un promedio anual de 449 actividades, destacando años como 2012 con un pico de 937 actividades, si bien se trató de una ocasión extraordinaria ya que se celebraba el bicentenario de la Constitución de Cádiz (1812). En ninguno de los períodos anuales bajó de trescientas cincuenta actividades, lo que es un índice, como reseñábamos antes, de una actividad y productividad muy singular.

Algo similar podríamos decir en lo que a asistentes a actividades se refiere. La asistencia a actos sigue una curva ascendente de participantes con escasa caídas. Se observa igualmente un crecimiento espectacular de los asistentes cuando la digitalización de las actividades aumenta. Las cifras se disparan hasta un 50% en el año 2019. En una década, la universidad pasa de 78.023 en 2010 a 1.213.786 asistentes en 2019. Está bastante claro que la extensión universitaria había tomado con fuerza la senda de la digitalización. El gráfico es elocuente y claro al respecto.



Un aspecto que nos interesa sobremanera en este trabajo es la tipología de los programas que gestiona el Servicio de Extensión Universitaria de la UCA en tanto su cooperación con los ayuntamientos y las posibles influencias e impactos que tienen sobre su vida cultural.

A través de las memorias anuales del servicio podemos hacer un aproximación al asunto. La UCA distingue los siguientes tipos de programas:

- Programas Propios. Son programas que entendemos de financiación mayoritaria de la propia universidad y de gestión directa por parte de su personal. Destacamos:
    - Kursala, una sala de exposiciones centrada en la fotografía y que está en el campus de la ciudad de Cádiz.
    - Sala de Exposiciones del Campus de la Merced (Jerez).
    - Presencias. Se trata de ciclos de conferencias que cuentan con la presencia de creadores o expertos

de diferentes disciplinas creativas. Se realizan en cuatro ámbitos (literarias, flamencas, cinematográficas y las llamada periféricas por la revista del mismo nombre que edita la propia universidad). Estas actividades se desarrollan en los distintos campus.

- Premios. De creación literaria, fotografía y pintura rápida. Van dirigidos sobre todo a los alumnos y por lo tanto se desarrollan en los municipios de los cuatro campus.
- Escuelas. Son espacios de formación para distintas formas de creación artística. Suelen tener un formato de taller y están abiertos a personas no pertenecientes a la comunidad universitaria. Se reparten por los cuatro campus.
- Producción propia o tutelada. Nos referimos a la Coral Universitaria y al grupo teatral Phersu Teatro Clásico. Sus producciones no solo se exhiben en los municipios con campus sino también otros de la provincia y fuera de ella.

- Programas estacionales. Se refiere a los cursos de verano y otoño, una fórmula tradicional de divulgación del conocimiento en las universidades españolas. La UCA organiza cuatro diferentes: de Verano, en Cádiz (71 ediciones); de Verano, en San Roque (40 ediciones); de Otoño, en Jerez (25 ediciones), y de Otoño, en Algeciras (25 ediciones). Estos cursos tienen evidentemente un impacto notable en las localidades de celebración y los ayuntamientos correspondientes suelen ser co-organizadores y patrocinadores de los mismos. Aquí resaltamos como detalle curiosos que el campus de Puerto Real no cuenta con ninguno de estos cursos estacionales y, sin embargo, una localidad sin campus, San Roque, cuenta con unos cursos de ya cierta tradición.
- Programas concertados con municipios. En este ámbito destacan dos que llevan por delante el nombre de Campus. Se trata de Campus Rock y Campus Jazz. En 2019, el primero de ellos celebró seis conciertos en Cádiz y el segundo cinco en Algeciras. Se trata de conciertos que en ambos casos han ido rotando por las distintas localidades con campus a lo largo de los años.
- Programas digitales. En esta tipología incluimos sobre todo el llamado Cultura Andaluza en Red que incluye secciones de Flamenco, Literatura andaluza, Rock y Cine. Al tratarse de actividades digitales es más complejo concretar las localidades de los usuarios, aunque es previsible que la provincia de Cádiz tenga un paseo importante en la cifra de los mismos. La Agenda Cultural de ya más de veinticinco años de existencia y las Alertas UCA (un sistema de newsletter) completan estos programas desde una perspectiva de comunicación de la actividad cultural de la universidad.
- Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya. Se trata de un programa original, singular y no frecuente en otras universidades del país. Básicamente es una propuesta financiada en gran medida por la Junta de Andalucía y en la que la UCA lidera y coordina un conjunto de programas que conforman un proyecto en el que lo esencial es la función observatorio, en este caso del ámbito de la cultura en el mundo de la universidad pública andaluza y de los territorios en que se asienta. Comprende acciones como el Manual Web de Gestión Cultural, la edición de la Revista Periférica de gestión y políticas culturales, estudios de usos, hábitos y demanda cultural, becas de investigación y el Centro de Recursos Culturales, entre otros. Pocos territorios cuentan con un observatorio cultural de este nivel en España aunque a efectos de nuestro trabajo es significativo por el servicio que presta al conjunto de la provincia y de Andalucía y porque, esencialmente, supone un servicio de calidad y de prestigio para la universidad.

Como podemos deducir de la descripción anterior, la universidad de Cádiz tiene una amplia presencia en los municipios campus de la provincia. En este orden de cosas, no es aventurado creer que la extensión universitaria, por recursos y por nivel de actividad generada, suponga una influencia importante en los municipios de los campus e incluso de muchos otros de la provincia de Cádiz. En esta relación Universidad/Municipios, y a modo de conclusiones, podemos afirmar:

1. El reparto territorial de recursos y actividades que realiza la universidad resulta equilibrado entre los respectivos campus que gestiona. Por ello mismo es

lógico deducir que su impacto en las políticas culturales locales, al menos en estos cuatro municipios, es importante y producen un sesgo en las mismas que las afecta en calidad y cantidad.

2. La UCA, por la acción de la Extensión Universitaria, es sin duda un agente cultural territorial de primer orden en la provincia de Cádiz y sobre todo en los municipios con campus universitario.
3. Extensión Universitaria es también un agente cultural colaborador y cooperante que ha hecho de su capacidad de generar alianzas una fortaleza que no solo le afecta a él sino que transmite sinergias en ese sentido a los municipios con campus.
4. La acción cultural de la UCA tiene sin duda una influencia considerable en las agendas culturales locales de los municipios con campus. Por el volumen de su programación, los modelos de programación que propone, la calidad de los contenidos y su implantación territorial, le otorgan un liderazgo en políticas culturales mayor del que tendría en un modelo más tradicional de gestión cultural universitaria.
5. El ecosistema cultural de la provincia de Cádiz, incluyendo los municipios con campus, no estaría completo ni podría ser comprendido en su totalidad sin contemplar a la UCA y su servicio de extensión universitaria como un agente cultural esencial en la provincia capaz de influir en las políticas culturales municipales y en sus modelos de gestión.
6. Si los poderes locales de la provincia de Cádiz (municipios con campus, diputación y restantes municipios) decidieran acometer la muy necesaria renovación y ajuste de las políticas culturales locales, la UCA debería ser un interlocutor activo en dicho proceso. El capital de conocimiento y talento que la Extensión Universitaria han acumulado en los últimos veinte años la hacen un aliado imprescindible en dicha tarea.

Notas

1. En este sentido, la provincia de Cádiz no es ajena a este fenómeno, y así podemos ver cómo en una población como Vejer de la Frontera, con algo menos de trece mil habitantes, se establece la Fundación Montenmedio. Ver https://fundacionnmac.org/es/. Hay otros ejemplos.

2. https://www.guggenheim-bilbao.eus

3. Análisis para el fortalecimiento de la cultura en Cádiz. VV.AA. GECA. Cádiz, 2020. Descargar en https://gecaandalucia.org/wp-content/uploads/2021/04/DOCUMENTO-ANÁLISIS-SECTOR-CULTURAL-PROVINCIA-CÁDIZ.pdf

4. El cálculo y procesado de los datos a partir de las fuentes primarias ha sido obra del autor de este trabajo. El año de referencia de los datos ha sido el 2018, primero por ser previo al choque que supuso la pandemia y que alteró todas las previsiones suponiendo un corte que merece atención aparte. Luego, igualmente, porque es el último en que encontramos datos de todas las instituciones y administraciones que precisábamos.

5. Faber est suae quisque fortunae. Pseudo Salustio, Epistula ad Cesarem senem de republica, 1, 1, 2

6. https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1985-5392

Bibliografía/Referencias

Ben, J. Luis: Ámbito competencial. Evolución y estado de la cuestión. ¿Se ha perdido la autonomía local? En Informe sobre el estado de la Cultura en España 2019. Cultura local, democracia, desarrollo. Fundación Alternativas. Madrid, 2019.

Bonet, Lluìs (Dir.): Análisis económico del sector de las Artes Escénicas en España. Barcelona, 2008.

Borja, Jordi: Estado y ciudad. Barcelona, 1988.

Escudero Méndez, Juana (Coord.): Guía para la evaluación de las políticas culturales locales. Federación Española de Municipios y Provincias (FEMP), Madrid, 2009.

Font i Cardona, Jordi: Radiografía de la política cultural local: competencias, funciones y perspectivas. En La política cultural en el municipio. Federación Española de Municipios y Provincias (FEMP) Madrid, 2002.

GONZÁLEZ RUEDA, A. J. y Ariño Villarroya, A. (2020): «La dimensión cultural de la universidad española. Estado de la cuestión», Debats. Revista de cultura, poder y sociedad, 134(1), pp. 217–232. doi: 10.28939/iam.debats.134-1.13.

GONZÁLEZ RUEDA, A. J.: Patrimonio literario y gestión cultural: fundaciones, legados y otras tribulaciones. Madara Editores, Jaén, 2020.

Rodero, Estefanía: Bailar con las manos atadas: Régimen local y políticas culturales en España (2016). https://estefaniarodero.es/bailar-con-las-manos-atadas-regimen-local-y-politicas-culturales-en-espana/ Consultado el 18 de octubre de 2021. Ciudad de Guatemala.

Cultural policies in the cities with campuses in the province of Cadiz and the experience of the university extension of the UCA. Cadiz, Puerto Real, Jerez and Algeciras.

J. Luis Ben Andrés
Cultural manager. President of La Comuna del Sur.
Spain.
lben@dipucadiz.es

Article received: 28/10/2021. Revised: 02/11/2021. Accepted: 02/11/2021

Abstract: Universities are territorial cultural agents in the sense that they exert a clear influence on the cultural life of the cities in which they are based. The case of the University of Cádiz (UCA) is peculiar in that said institution has four different campuses in the province of Cádiz (Algeciras, Cádiz, Jerez and Puerto Real). This fact means that its influence is that of a provincial agent that reaches at least 60% of the population of said territory. In recent years, the UCA has exerted a clear influence on local cultural policies with a balanced distribution of its resources among the four municipalities and even in some others that do not have a campus. Undoubtedly, the cultural ecosystem of the province of Cádiz would not consider the UCA an essential part of it.

Keywords: cultural policies; territory; municipalities; university campus.

University or cultural Extension as an educational phenomenon is related to the thoughts of the Institución Libre de Enseñanza, but also to the international currents that had been set in motion in the social teaching environment. The international experience follows two currents: the English University Extension and the French Popular Universities, both within the dynamics of social teaching which represented a rapprochement of intellectuals with the people. Anatole France describes the French experience in these terms: "your association is constituted to ask each other to think and reflect".

Chus Cantero
The concept of University Extension throughout history.

I.- Municipal cultural policies in democratic Spain (1979-2021). General framework

In Spain's recent history, during the twentieth century, town councils have been clear indicators that new and hopeful stages of democratisation were opening up, that Spanish society in general was initiating processes of profound political change. Changes that went beyond the merely local level. Two occasions demonstrate this very clearly: the municipal elections of 14 April 1931, which marked the arrival of the Second Republic as a democratising and modernising political project for Spanish society. Then, almost half a century later, in April 1979, the first free municipal elections after the death of the dictator signalled to us at that time that the adventure of the return to democracy was serious. Both projects, the republican of 1931 and the Transition of 1979, had in the municipalities the motors and sources of democratic vocation. And in both cases, more clearly in the second, culture was an essential component of the emerging democratic municipalities. Undoubtedly, culture, municipality and democracy maintain unquestionable and solid links in the Spanish political tradition.

In 1979 the first free municipal elections were held after almost forty years of dictatorship. In these elections, the majority of left-wing candidates came to power as a result of coalitions, above all between the Socialist Party and the Communist Party, supported by other minor left-wing forces and some regionalist and nationalist parties. The main consequence was the renewal of the local administrations both in terms of their political leaders and the beginning of profound reforms in their organisational structures and political objectives. From the outset, culture was one of the objectives and priorities of the new corporations. From culturally stale and grey city councils, there was an explosion of activism, sometimes disorderly but always enthusiastic, in the field of cultural life. What did these town councils mean for the cultural life of towns and cities? We can consider four aspects in which they began to work from a different approach:

- The recovery of public space. The new-found freedom was to be reflected in public space, in its possibilities for creative use by citizens.
- Administrative modernisation. The dictatorship had left in almost all administrations, but especially

in local administrations, a jibarised, obsolete and inefficient management structure in most cases. The modernisation of the administrations was a survival priority.

- Offering more and better public services to citizens. An objective closely linked to the previous one and, above all, to the aspiration of citizens to have access to the service levels of neighbouring European countries.
- Increasing the political protagonism of culture. Municipal cultural action under Franco's regime consisted essentially of one-off activities such as flower shows, a few grants and support for traditional folklore groups. Only the so-called festivals of Spain brought large-scale, high-quality stage and musical performances to provincial capitals. The political change brought about a vindication of culture as a space of freedom to which all citizens had the right of access and, among other effects, made possible the emergence of cultural activities that had been banned or little tolerated by the previous Francoist authorities. In this sense, the new town councils made culture one of the pillars of their daily action.

From the point of view of cultural policies, those town councils, in the course of time, drew a fairly clear paradigm. As has been pointed out by some experts (FONT, 2002), «the city councils have tried to develop, more or less explicitly, the two basic axes of any democratic cultural policy: the democratisation of culture, guaranteeing in a stable manner precise ways for citizens to access cultural goods. The progressive advance towards cultural democracy, that is, towards that horizon in which citizens have the capacity to be culturally active subjects, generators of content, creators». However, forty years of democratic municipalism, not exempt from conflicts and problems, have been a long time in cultural policies. We must consider that the orientation of municipal policies indicated by Jordi Font is maintained, but we must also be aware that over time they have suffered important ups and downs, as well as the onslaught of both the periodic crises and the general political drifts of the country as a whole.

To know what the cultural policy of a Spanish municipality is today means knowing something of the history of these policies in those years. A brief synopsis of its different phases would be as follows:

1. The era of **construction and discovery.** A period of time from the aforementioned 1979 elections until 1992, which was a milestone in the contemporary history of Spain. Construction in the sense we spoke of above, of a new administration that included both organisational structures and new policies (democratisation and cultural democracy). 1992 seems to be the date that consolidates the country as a democratic, modern and European society capable of successfully organising the Olympics and a universal exhibition. An atmosphere of euphoria also reached the local councils, which believed themselves capable, in the cultural sphere, of offering quality services (libraries, museums, theatre, cultural centres and community centres, etc.), as well as projects or spaces of great symbolic and spectacular content at the local level. These trends were to be consolidated in the following period. A time when local cultural policies were being constructed, in fact at all levels of government, and when it was discovered that we were capable of meeting European standards of management and efficiency. Or so we thought.
2. The **consolidation and expansion** phase. From 1992 onwards, despite a cyclical economic crisis, which today we would call minor, culture continued to be a recurrent area of action for Spanish public authorities, and even more so for municipalities of all sizes. This may be the moment when cultural departments and services acquire greater political centrality, their human resources increase considerably and their spending budgets are most generous. This stage also coincides with the beginnings and rise of city marketing strategies with which, above all, the big cities play at positioning themselves in globalisation, trying to follow in the footsteps of the success of Seville and Barcelona. These are the moments of an explosion of contemporary art

centres and museums of spectacular dimensions and ambition. We are not only witnessing the birth or consolidation of large centres in cities such as Madrid (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), Barcelona (MACBA) or Valencia (IVAM), but also a deployment throughout Spain. A eneralisation of centres that they cover all kinds of cities and towns[1]. It is commonplace to attribute this fashion to the success of an emblematic centre that changed the image of a city: the Guggenheim Museum in Bilbao[2]. A major cultural operation that transformed Bilbao from a decadent and dirty industrial city of the 20th century into a beautiful metropolis of advanced tertiary services of the 21st century, and of which the museum became a powerful symbol. A success in terms of the city's image and its reconversion that is pushing many cities and towns in Spain to imitate it, each one fighting to have its own local and global Guggenheim. This phenomenon of contemporary art, applicable to other spheres of culture, is an example of a certain excess that is taking hold of the country's cultural administrations, also, and very much so, of the town councils. If we had to give a name to this period, it would be that of the «cultural brick». In every city and town, mayors and cultural councillors are obsessed with building cultural facilities, each one more advanced and avant-garde. Municipal policies include building theatres, exhibition halls, museums, new libraries, art centres, reconstructing monumental heritage, and so on. What we are witnessing is an expansion without planning, a race that on many occasions leaves aside the real needs of the territories, the agents of the sector and the citizens. The dark side of this bubble was not yet on the horizon, but it would come.

3. Times of **economism and entrepreneurship.** The turn of the millennium was not a dark and pessimistic medieval millenarianism. On the contrary, the world of culture was hopeful and self-confident at the time. The problems of the local administrations at that time were mainly one of overflow: too many physical facilities to attend to, to provide more or less qualified staff, to provide funds for their regular functioning, to provide rules for their use, etc. Municipalities of all sizes were overwhelmed in their attempts to sustain quality public services. The number of public employees was at its maximum and still not enough to sustain the cultural facilities and services of each municipality. But in reality, if we dig a little deeper, we find that the real problem, apart from the municipal vice of unplanned growth, is that there is an unfinished business and essential in public cultural policies in Spain: the balanced distribution of competences and economic resources among the three levels of administration. As Jordi Font rightly points out, «with regard to public spending in a composite state such as Spain's, experts place a reasonable distribution of resources in the following proportion: 40% State, 30% Autonomous Communities, 30% Local Administration. In the early days of democracy, we started with 80-85% in the hands of the State. With the development of the State of Autonomies, a first objective was set - 50%-25%-25%-25% - which has only been partially achieved: the Autonomous Communities have exceeded 25% and local financing has stagnated, with the current situation of public spending being as follows: 13% by Local Administration, around 30% by the Autonomous Communities and over 57% by the Central Administration. The rebalancing in favour of Local Administration is an issue that cannot be postponed» (FONT, 2002). The Spanish Constitution (1978) envisaged an administrative and political decentralisation of the state and a very deep, almost federalising, process which in culture is being carried out rapidly and with relative ease. The State and the Autonomous Communities reached large and stable agreements on competences and resources that have been maintained to the present day. However, the scope of competences and public

obligations of municipalities and local authorities has never been clear. The municipalities, in times of expansion and prosperity, fell into the trap of taking on competencies and services, but when the lean times came, the problem exploded. A problem that has not been solved and that we are still dragging on today. Jordi Borja stated in his day, anticipating certain dissonances in the system that was being born, that «a large part of the new social and economic functions of the State have been carried out through local administrations and have almost always dealt with basic issues for collective life (urban planning, public health, culture, social services, transport, water, supplies, housing, etc.). The modern Welfare State would not exist without this action by local authorities» (BORJA, 1988). Faced with this situation of excessive obligations assumed by local governments, the reaction was not to rationalise and plan their public services and duties; on the contrary, they clung desperately to keeping these services open in terms of precariousness and false appearances. But an alternative path was also open to them in the new discourse emerging in the world of culture, a discourse with profoundly economistic roots, that of cultural industries and entrepreneurs. This option proposed to place cultural industries at the centre of public policies and was based on the potential capacity for economic growth of industries derived from the world of culture. The great advantage for the local authorities, also for other overwhelmed administrations such as the autonomous ones, was that it discharged the responsibility for cultural development in the private world and in the energy of the entrepreneurs who turned out to be above all young people in search of stable jobs. The topic is open for a broad debate and this is not the place, but for the purposes of local policies we can point out two essential questions: the first is where the idea of culture as a right remained, a constitutional precept collected in several articles. And secondly, where was the idea of culture as a public service of the first order? A question, without a doubt, derived from the first question. For the purposes of this work, the conclusion is that a model of citizen services policies was replaced by a paradigm of culture as an industry sustained by the innovative work capacity of the so-called cultural entrepreneurs.

4. 4. **Years of overlapping crisis and return to the margins.** 2008 marks the beginning of a new era for all of society, but especially for culture as a sector. The great financial crisis that opens our century mercilessly hits the cultural sector and local public administrations even more than the state and regional ones. For two reasons, the first because of their size, since although city councils and county councils add and gain in spending, equipment and human resources, their fragmentation and autonomy makes them more vulnerable taken one by one. But also, as we mentioned above, they continue to bear the greatest burden of spending and cultural services in the country today, because «while public spending in Spain stands, with few variations, at 57% percentages for the Administration Central, 30% for the regional level and 13% for the Local Administration, if we turn our attention to public spending on culture, we are faced with the fact that the Central Administration dedicates 0.5% of its budget to culture, a 4% the Autonomous Administration and 8% the Local Administration, the latter being the one with the least definition (and therefore greater vagueness) of competences. However, a quick look at our country confronts us with the reality that it is the Local Administration which is in charge of most of the cultural services in Spain «(RODERO, 2016). This imbalance has made the municipalities the pagan public of both financial and health crises, at the same time that it has thrown them, probably together with a large part of the cultural sector, back towards the margins of the system. To this day, the State is in a position to launch new and necessary campaigns

to recover the cultural sector, European aid and the fortunate anti-austerity policies make this possible. However, the municipalities depend on the decisions of the state and the autonomous communities both in the design and in the push for policies for the recovery of the sector and services. The root of the problem is repeated: local autonomy without financial autonomy and autonomy of competences is neither really autonomy nor is it anything like it. The marginality of public cultural policies in the municipalities is tangible, it is a reality.

We can affirm by way of balance that the municipalities and the other local authorities have supported, badly rather than well, most of the country's public cultural policy. But «this exercise has, however, had obvious costs in cultural policies. One of the most serious was the desertion by public administrations of policies based on cultural rights in favour of economic and entrepreneurial models. This trend minimised contributions to services that we can undoubtedly qualify as basic (public reading, proximity, support for creation, etc.) to the detriment of support for the so-called cultural or creative industries» (BEN, 2019). However, also at the local level, local councils have fallen into a trap, since «the dominant discourse of industries and entrepreneurship is nothing more than the justification for the budgetary and competence reduction of cultural public services, those that are based on the battery of rights and principles listed so exhaustively in the Spanish Constitution. The local authorities have been caught in a sophisticated trap as a result of the crisis: on the one hand, the lack of definition and flexibility of the framework of competences allowed them to develop cultural policies close to the demands of citizens and even for institutional showcasing, but once the lean times arrived, they were overwhelmed by the shortages, weighed down by the commitments made (especially in terms of equipment and periodic activities) and finally overwhelmed by the lack of economic resources. The appeal to entrepreneurship, innovation and the economistic narrative seems to be nothing more than a lifeline to cling to in times of strangulation» (BEN, 2019).

If we make a comparative exercise between what Spanish municipalities wanted to be in 1979 and what they probably are in 2021, we would obtain from the contrast a very accurate profile of what our target municipalities are like: Cádiz, Jerez, Puerto Real and Algeciras.

What did the municipalities want in 1979 from their cultural policies for their territories and citizens? Sometimes in a very intuitive and unspoken way, what they aspired to was to:

- To be guarantors of an efficient and aesthetic use of public space.
- To implement policies that would promote sustainable development.
- To be guarantors of citizens' rights, which undoubtedly included cultural rights.
- Culture as a democratising action.
- Culture as an instrument of civic education.
- To offer quality and accessible cultural services.

And in 2021, what outlook do the municipalities offer us in general terms? After forty years, several economic crises, a pandemic, a disorderly growth of services and facilities, what are municipal cultural policies today?

- A collection of scattered, poorly designed and poorly communicated public services.
- Showcases for other more fashionable public policies: tourism, promotion, city branding, etc.
- A set of merely propositional political speeches, which are incapable of descending from words to budget.
- Mausoleums of other times remembered as better.
- Spaces of a populist re-elitisation. Adamist and simplistic proposals that ignore history.
- Incapable of supporting the restructuring of both the cultural sector and the civil society that needs it.

We are in the midst of these uncertain times which have not yet come to an end. A situation which, as we shall see, can be applied in general terms to cultural policies and to the situation of the sector in Cádiz, Jerez, Puerto Real and Algeciras.

II.- Cultural public policies in the municipalities of the province of Cadiz with university campuses

If there is one element that differentiates the University of Cadiz (UCA) from other public universities

in Spain, it is undoubtedly its supralocal or, if you like, provincial character. The vast majority of universities, by historical tradition, normally refer to a city, a municipality. In fact, in the case of large cities, more than two or three usually coexist, if not compete with each other. Think of Madrid or Barcelona, or even the nearest one, Seville, where two public universities coexist. There is no doubt that the UCA, from a territorial perspective, obeys a very different dynamic from the historical universities which are usually anchored to one city although their sphere of influence is territorially wider; in some cases almost universal if their historical and academic trajectory favours it. The University of Cádiz, young in time, has responded since its creation to a very peculiar territorial reality and a complex history marked above all by diversity. Countryside and sea, diverse historical legacies (Hispano-Roman, Punic, Tartessian, Iberian, Celtic, Arab, medieval Christian, English colonial, etc.), a long history that leaves an extensive and hybrid heritage. A heritage that is currently reflected in a provincial territory fragmented into three clear headwaters (Jerez, Cádiz and Algeciras) which in turn are projected onto their immediate surroundings.

In this sense, before going into each municipality, perhaps the most convenient thing to do is to get to know the common territory shared by the municipalities on one side and the university on the other, i.e. the province.

a. The province of Cadiz

The province of Cadiz is the southernmost territory of Andalusia and the Spanish State (with the exception of the Canary Islands) and one of the southernmost of the European Union. With an area of 7,442 km2 it is the seventh largest of the eight provinces of Andalusia in terms of territorial extension, while with 1,244,049 habitants it is the third largest in terms of population after the

Seville and Malaga. It is a province with forty-five municipalities, the fewest in Spain, and with numerous urban centres (between 20,000 and just over 200,000 inhabitants), a total of fifteen, which are home to 85% of the population. The rest of the population, slightly less than 200,000 inhabitants, is to be found in the remaining 29 municipalities which can be described as rural. Of its six natural regions, the UCA has a stable academic and cultural presence in the Bay of Cádiz (with campuses in Cádiz and Puerto Real), the Bay of Algeciras (with a campus in Algeciras itself and summer courses in San Roque) and in Jerez (whose municipal district is an urban centre surrounded by a large and rich countryside). For this reason, this territorial distribution, we can affirm that the university is present at the doorstep of 70% or more of the population in a direct and very accessible way. It could be said that the university is undoubtedly one of the institutions that vertebrates the province of Cadiz. It does not do so in the same way as the Diputación Provincial, whose legal mandate is to rebalance the territory economically and socially, so its presence is, and should be, more intense in rural areas than in urban areas. Apart from this, a provincial council is a public administration whose scope goes beyond the specific aims of the universities. However, this characteristic of extensive and direct territorial influence over the municipalities makes the university a more relevant political and administrative agent in the case of the province of Cadiz than in many other universities and provinces.

However, continuing with the brief but intense photograph that we propose, we can add some interesting data to get to know the territory in which the UCA moves and works. The main problem in the province of Cadiz is the very high unemployment rates that have been dragging on for a long time and have been aggravated by the crisis. While the national unemployment rate (EPA data from the second quarter of 2021) was 15.26%, in Andalusia it rose to 21.6%, and in the case of Cadiz it stood at 25.55%. A situation that places it ten points above the national average, a distance that has traditionally been maintained in this environment both in good times and in times of depression. Unemployment, undoubtedly, is very much structural and increases the province's need for a dynamic university to raise the level and professional qualifications of its citizens

In spite of this negative employment panorama, the province is the first in Andalusia in terms of exports and after the first three in Spain (Barcelona, Madrid and Valencia) is in a group of provinces that stand out for their ability to export sectors such as Vizcaya, A Coruña and Murcia. At present, both tourism and other emerging economic activities (some of them linked to culture) are incapable of absorbing the surplus labour coming from the naval sector, agriculture or fishing, among others, which were sources of employment and wealth. Problems of human capital and the capacity to absorb labour efficiently are at the root of this phenomenon.

In line with the above, Cádiz has a GDP per capita far behind that of Spain as a whole, at 18,050 euros compared with the national average of 25,750 euros. It is even slightly lower than the 19,118 euros per capita GDP of Andalusia.

From a cultural perspective, the province of Cádiz is a rich, diverse and well-equipped territory. As far as popular culture is concerned, flamenco is its main source of creativity and is undoubtedly the form of literary, musical and dance expression with the greatest universal projection beyond Spain's borders. In the case of the city of Cádiz, we must add Carnival as a festive and cultural expression of popular roots which gives it a strong external projection. Expressions of modernity and avant-garde in the world of art are frequent and the existence of trends, artists and groups that are very active in this sense can be detected and confirmed.

With regard to cultural facilities of all kinds, a survey by the Diputación (provincial council) put their number at 476 in 2006, and from that date to the present day a significant number of them have been added. Theatres, libraries, museums and/or cultural centres proliferate in all municipalities, towns and neighbourhoods. There are several and sufficient official artistic training centres (conservatories, dance and theatre centres, artistic trade schools, etc.) and informal ones (municipal and public schools).

Culture and its protagonists, the creators, have been hit hard by the financial crisis of 2008 and the pandemic crisis of 2020. A recent study by the Andalusian Association of Cultural Management Professionals3 carried out in this province offers some enlightening data on the current situation of the sector. Specifically, it points out that "culture, as an economic sector, in the province of Cádiz was in a precarious situation marked by:

- Weak and fragmented business fabric.
- Low public investment and spending.
- Dependence on the public sector.
- Low investment by state and autonomous community administrations.
- Spectacularisation of culture around big summer music events in the hands of external promoters.
- Excessive (and unrequited) subordination to the tourist sector".

With regard to the cultural habits of the people of Cádiz, the Diputación de Cádiz carried out surveys in 2006 and 2010 to find out about them. Very briefly, in the light of the results it can be affirmed that the people of Cádiz maintain the same levels of consumption as the rest of the Spanish and Andalusians if we compare the data with the surveys carried out periodically by the Spanish Ministry of Education and Culture. Unfortunately, we do not have more recent studies to confirm whether the situation remains the same or has changed significantly.

b. Municipalities with UCA campuses

The four municipalities with UCA campuses can be considered as fully urban. In fact, three of them (Cádiz, Jerez and Algeciras) are the most populated in the province and articulate two large territorial areas considered as urban: the Bay of Cádiz and the Bay of Algeciras. The fourth, Puerto Real, is part of the Bay of Cádiz. As we pointed out above, between the four of them they account for a high percentage of the urban population of the province and also, given their geographical size and territorial distribution, they are accessible to people from the rest of the province and even from neighbouring regions in other Andalusian provinces.

In an attempt to delve into their cultural policies, we have drawn up a table with what can be considered the basic figures for culture in these municipalities, always based on the activity of their respective town councils and referring to their public intervention. The data have been obtained mostly from municipal websites and some by means of occasional consultations with public workers in the cultural services of the municipalities[4].

UCA Campus Town Councils

Municipal figures of the city councils in culture					
	Algeciras	Cádiz	Jerez	Puerto Real	Global
Habitant	123.078	115.439	213.105	41.700	493.322
Spending Budget	119.348.249 €	164.847.610 €	224.463.970 €	32.962.829 €	541.622.658 €
Budget Culture	4.545.508 €	7.809.362 €	7.408.881 €	275.472 €	20.039.223 €
% Culture	3,81 %	4,74 %	3,3 %	0,83 %	3,17 %
€ by population	36,93 €	67,65 €	34,77 €	6,60 €	36,49 €
Equipments AA.EE.	1	3	2	1	7
Spectator seats AA.EE.	650	1.634	1.314	450	4.048
Seat/1000 habitant (1)	5,28	14,15	6,16	10,79	8,2
Exhibition spaces	3	7	6	1	17
Libraries (2)	3	4	9	1	17
Habitant by libraries	41.026	28.859	23.678	41.700	33.815,75
Installations patrimonial (3)	4	3	3	2	12
Arts festivals	2	4	6	0	12
Organs of Participation	No	Yes	No	Yes	50 %
(1)	Guide Indicator FEMP 2009				
(2)	Neighborhood libraries have been included and reading rooms				
(3)	Museums, archives, art centers.				

For this comparative analysis of the four municipalities, we have considered twelve indicators referring to their cultural action and policies. Comparing data, figures or statistics is still a difficult exercise given the heterogeneity with which information and data on culture are collected and structured. The body that offers the most data and information is the Ministry of Culture and Sport, which has been offering statistical series and information on culture in Spain since 2005. This is a highly praiseworthy and valuable work, but it does not reach the local level, since the level of disaggregation of these figures only reaches the autonomous community level. Both the provincial and municipal levels lack standardised, standardised and comparable figures and data. For this reason, we have to turn to municipal sources, and these are diverse, sometimes with different formats, and on numerous occasions some councils offer information, others do not consider it relevant, and on many occasions searching for information on their respective websites is even a sterile task. Nevertheless, we were able to find and specify the precise information for these twelve indicators. They are quite simple but can give us a fairly approximate picture of the current situation.

1.- Economic and budgetary indicators.

- Percentage of the expenditure budget that the local corporation allocates to culture. This indicator is more expressive than if we simply take the total expenditure on culture. Knowing the proportion of the total gives us information on the political will of the local authorities with regard to culture. In three of the municipalities it exceeds three percent (Cádiz 4.74%, Algeciras, 3.81% and Jerez de la Frontera 3.3%), with only Puerto Real lagging far behind with a meagre 0.83%, probably due to the fact that it is a municipality with serious economic problems that have been dragging on for a long time and have been aggravated by the crisis. In this indicator, it is interesting to make a comparison with the other two levels of administration in Spain. The figures we obtain from the Ministry of Culture and Sport of the Government of Spain show a very discreet 0.15% in 2018, and for the Ministry of Culture of the Andalusian Regional Government, 4.17%. The latter data show that cultural decentralisation in Spain has taken place from the central to the regional level, as we saw above. On the one hand, the Ministry's level of expenditure is understandable, as it has basically taken over the management of large and emblematic facilities (Prado Museum, Reina Sofía Museum, National Auditorium, National Library and the like) and some so-called production units such as dance and theatre companies, which are managed by INAEM (National Institute of Performing Arts and Music), handing over a large part of the management and competencies to the autonomous communities. The most expressive aspect of this indicator is that local councils in general, and in our specific case, make a considerable budgetary effort in the cultural sector. This effort shows that they continue to give a certain centrality to cultural policies within their general policies.
- Euros per inhabitant invested in culture according to the expenditure budget. In this case we find two extreme situations between our four municipalities. Cádiz invests a total of 67.65 euros per inhabitant while Puerto Real invests only 6.6 euros per inhabitant, a ratio of ten to one in favour of the capital municipality. The other two municipalities are in the same range, with expenditure of 36.93 euros in Algeciras and 34.77 euros in Jerez. To make the indicator more expressive, we can compare it with other Spanish cities with a similar population. We chose three cases with a population range between Cádiz and Jerez and in dispersed geographical points. Thus, we used data from San Sebastián/Donostia (Basque Country), Tarragona (Catalonia) and Albacete (Castile-La Mancha). The result is shown in the following table:

Other similar cities

	Habitant	Budget Culture	€ x habitant
Albacete	173.050	9.776.941 €	56,50 €
San Sebastián/Donostia	186.665	39.812.351 €	213,28 €
Tarragona	132.299	7.075.605 €	53,48 €

We can see that in all three cases they are above the average range set by Jerez and Algeciras (34.77 and 36.93), although Albacete and Tarragona are below the expenditure of Cádiz capital. San Sebastian's expenditure is worthy of special mention, as it denotes a city with resources located in one of the richest regions of the European Union. What the indicator shows us, apart from the exception of San Sebastián, is that the municipalities of Cádiz make a considerable effort in their cultural investment, which is not very far from Spanish standards, although they still have some way to go. Local cultural policy in these cities in the province of Cadiz still has some way to go when it comes to investment in culture. Finally, it is worth noting that per capita spending in the other administrations is 14.8 euros in the case of the Ministry and 24 euros in the Junta de Andalucía. As we can see, this is lower than that of the municipalities, with the added condition that the territorial distribution of spending is not equitable, being more so in the case of the municipalities. These two economic indicators show that although the cities analysed in the province of Cádiz make an effort in terms of cultural spending in their budgets, they are still some way behind other cities of similar size. In these conditions, the political discourse of the local authorities in favour of culture as a driving force for development still sounds more like a proposal than a reality.

2.- Indicators of cultural facilities/infrastructures.

For these indicators, we have focused exclusively on cultural spaces or facilities owned and managed by the municipalities, as we are analysing the public policies of the local corporations. Logically, there are other cultural facilities in these cities, both private and dependent on other administrations, but, as we have said, the aim is to analyse the policies of the local authorities exclusively, and later on the influence of the university on these policies.

We have focused on only a few basic facilities such as stage, exhibition and heritage facilities, with the municipal public libraries standing out among the latter. It would have been interesting to include the so-called proximity facilities (cultural centres and civic centres), but the reality is poor in this respect. Old networks such as those that existed in Jerez and were tried in Cádiz have not survived the passing of the years, as they have either deteriorated or have been damaged. Or the equipament have come to depend on other areas of municipal management. If the facilities analysed give us information on the ease of access to culture by citizens (democratisation of culture), the latter would have been a good index of the degree of development of cultural democracy in these municipalities, but as the classics said, "each one is the architect of his own destiny"5. Let us consider the indicators used and what they tell us:

- **Number of Performing Arts facilities.** We see that there are not too many in any case. Perhaps Cadiz offers a higher figure in which three facilities

are included, each of one kind: a large-format Italian theatre more than a century old (reformed in the 1980s), a so-called puppet theatre, which is a medium-format hall for 330 spectators and, finally, a non-traditional format hall for all kinds of small-format stage and musical shows. Even so, we observe that each city has what, in proportion to its inhabitants, we can call a great theatre: the Teatro Villamarta in Jerez, the Teatro Florida in Algeciras, the Teatro Principal in Puerto Real and the Gran Teatro Falla in Cádiz. The conclusion is that the municipalities are in a position, as far as suitable spaces are concerned, to offer the population live cultural productions such as theatre, opera, dance, music in general and the like.

- **Stage venues per thousand inhabitants.** In this case we have taken an indicator from the Guide for the evaluation of local cultural policies designed by the FEMP (Spanish Federation of Municipalities and Provinces) in 2009, a comprehensive and, unfortunately, little used work at the time. We have taken the indicator marked E170, which literally aims to "measure the total capacity of the local stage spaces managed by the local government in relation to the number of inhabitants". This is a simple calculation that gives us the capacity of the performing arts venues in terms of audiences. Cadiz has the greatest capacity with 14.15 seats per thousand inhabitants, followed by Puerto Real with 10.79, which is explained by the fact that it has the least inhabitants. Jerez with 6.16 and Algeciras with 5.28 are very close. At present, we have few figures available for municipalities in which this indicator is specified. The survey municipality by municipality is a task that is beyond our reach and strength. However, we can find documented figures that help us to better interpret the indicator. A study on the Performing Arts sector from the economic perspective offers us some clues (BONET, 2009). It shows that Madrid has twelve public theatres and Barcelona has nine. Given the demographic dimensions of both cities, we could venture that the ratio of seats to inhabitants is not so unfavourable for the municipalities of Cádiz. It is true that the supply of seats in private venues is even greater, but even so, we would not be facing serious deficits in our case.
- **Exhibition spaces.** All the municipalities analysed have exhibition halls and spaces of different sizes and possibilities, some of which are located in buildings and sites of heritage value and cataloguing. Once again, Puerto Real is the weakest municipality, with only one municipal exhibition space, compared to seven in Cádiz, six in Jerez and three in Algeciras. The diversity of sizes and capacities of the spaces means that, in general terms, it can be said that there is sufficient municipal provision.
- **Libraries and inhabitants per library.** The public reading network is the only obligation that municipalities have in Spain and which literally appears in the legal system. Specifically, the Ley Reguladora de las Bases del Régimen Local6 states in Article 26 that "The municipalities, either on their own or in association with others, must provide the following services: (...) b.- In municipalities with more than 5,000 inhabitants (...) the public library". We can affirm that this is the only article that specifies a municipal cultural competence in a direct, concrete and unambiguous manner. The reality is that if Spanish local administrations had stuck to the letter of the law, they would practically be exercising a competence, that of public reading through the library service. Focusing on our municipalities, we see that there is a wide range, from Jerez with nine libraries to Puerto Real with only one. One possible explanation for this is that Puerto Real, with fewer inhabitants, has hardly any important rural centres, while Jerez, with five times the population, does have one. Has in its extensive municipal area a considerable number of so-called ELA (Entidades Locales Autónomas), some of which have a considerable population and are governed by their own autonomous town councils. This makes the Jerez network by far the largest. In the case of Cádiz we have observed a certain flexibility in giving the status of library to some neighbourhood reading rooms. What may be of interest is how many citizens on average are

served by each facility. Again, we would like to make a comparison with Madrid and Barcelona, the two largest cities in the country. Madrid has a network of 232 municipal libraries, each serving an average of 29,106 inhabitants. Barcelona, on the other hand, with a network of 240 libraries, would serve an average of 23,602 inhabitants per library. As we can see, the figures for Cadiz and Jerez do not distort the figures for the large cities, with Algeciras and Puerto Real lagging somewhat behind.

- **Heritage facilities.** Under this heading we refer essentially to museums, archives and art centres. This is a wide range of facilities, ranging, for example, from the Archaeological Museum in Jerez to the ECCO (Contemporary Creation Space) in Cadiz, via the historical archives of any of the four city councils. These spaces are depositories of both historical and contemporary documentary memory. Our municipalities report between four and two heritage facilities, with a predominance of museums. The themes of the museums vary from archaeological (Jerez) to the period of the first Spanish Cortes of 1812 (Cádiz) or a general municipal museum (Algeciras). In almost all cases they are small museums, more or less endowed and rarely with a clear museum project, closer to collecting than to museology. In the vast majority of cases, with a few isolated exceptions, they lack sufficient qualified staff and budgets to enable them to undertake modernisation and improvement tasks as public services.

3.- Participation indicators

Participation is one of the most complex aspects of public policy to address. Moreover, the administrations themselves do not usually provide much data on participation beyond the provision of figures, sometimes poorly contrasted and scarcely reliable, about attendance at cultural activities. In most cases, it is even difficult to access these statistics, and when they are obtained, the classification and structuring formats vary not only from city to city, but almost from neighbourhood to neighbourhood. Accessing the annual activity reports of these town councils, if they exist, is a traditional archiving task in situ. It is hard to understand, at this stage of digitalisation and transparency, how they are not accessible on their websites. In this respect, it is worth mentioning the exemplary performance of the university itself, whose activity reports have been available since 1990[7] and which constitute an authentic and extremely useful repository for research and analysis. However, this inaccessibility to local councils' management data forces us to take other paths, especially in the case of participation.

Participation can have two approaches in the case of culture. First, the so-called passive participation, that of the spectator of cultural activities (theatre, cinema, music, recitals, library users, etc.), which is undoubtedly the easiest to measure and basically consists of counting the people who attend cultural events. Unfortunately, as we said above, we lack such simple data from the information provided by the town councils themselves. We have therefore used an indirect indicator, namely the number of festivals organised by the municipalities. We understand a festival to be a set of cultural activities, with an extraordinary programme, with a common theme or sector and which seek both to disseminate an artistic discipline and to promote the cultural consumption of citizens. Clear examples in this case would be both the Ibero-American Theatre Festival of Cádiz[8] and the Jerez[9] Flamenco Festival. In our opinion, they denote, apart from being a cultural escape for the city, a desire on the part of the municipal administrations to promote citizens' access to cultural activities with criteria of artistic quality. The second approach refers to a more active participation model; we asked about the existence of institutionalised bodies for citizen participation in the management and design of the municipality's cultural policies. Let us look at both indicators:

- Arts festivals. The figures vary from zero festivals in Puerto Real to six in Jerez, four in Cádiz and two in Algeciras. The festivals have a wide variety of themes (Ibero-American theatre, flamenco, documentary film, science fiction and fantasy, etc.) and creative sectors (cinema, theatre, literature, comics, etc.). As we pointed out earlier, there is a desire on the part of local councils to offer their residents attractive, quality and enriching cultural activities. However, there are serious budgetary obstacles that slow down or limit the offer. In fact, it must be acknowledged

that without the participation of other higher administrations (the State and the autonomous community) these festivals would be beyond the reach of municipal cultural services. A case study is Puerto Real, a municipality that once had festivals of great prestige and tradition (theatre and jazz), now lost.

- Citizen participation bodies. In the field of local politics, this would be an indicator of governance, of good democratic practices. Our simple indicator is only limited to establishing whether or not this type of body exists, which usually appears under the name of the Local Cultural Council or similar. We found them in two of the cases: Cádiz and Puerto Real. In the first of these, it was set up by the municipal government team in the 2015-2019 term of office and seems to be maintained at the present time. Puerto Real has had a cultural council for more years. This indicator shows that at least in half of the municipalities there is a concern and a desire to give citizens a role in the design and evaluation of public policies. It is a different matter to know their level of autonomy, their influence on municipal cultural decisions and policies and, finally, their level of representativeness of the local cultural sector.

To complement this small battery of indicators, a short and easy-to-complete survey was sent to the local political leaders of the municipalities, to qualified municipal managers and to cultural managers external to the municipal cultural services of each locality. The aim was to obtain more qualitative information to complement the information provided by the previous indicators. Of the municipal delegates for culture, only one responded to the questionnaire, that of Jerez de la Frontera. Obviously, we are grateful for his response and his kindness, but the absence of a response from the other three municipalities makes it impossible to extract useful information for the municipalities as a whole and for the purposes of this study. In the case of cultural managers, both municipal and external, the response was somewhat more significant. Of the eight people to whom the questionnaire was sent, five replied, three and two municipal ones. With this proportion, all of them being well acquainted with the reality of their municipalities, it is possible to add some ideas and conclusions that enrich the knowledge of the cultural policies of the municipalities at present. In this sense, the most significant data would be the following:

1. Local strategic planning for culture. Cádiz has a plan called Culturas Comunes (Common Cultures) which was drawn up by the corporation in the period 2015-2019. Jerez is currently drawing up a plan, which has been entrusted to a private consultancy firm. Neither Puerto Real nor Algeciras have references to strategic plans. These data reveal that the exercise of planning is lagging behind in the cultural sector in these municipalities. There is only one recent plan and another under construction.
2. It is a general opinion that the key political decisions are taken by the Councillor for culture. Neither the mayors nor other spaces for discussion or debate are considered to be decisive in municipal cultural policies. From this we can draw two hypotheses rather than conclusions. First, that the lack of interest of the heads of local councils shows a growing marginalisation of culture in local policies. A second hypothesis could be that culture is not so much considered a citizen's right or an element of local development as an entertainment offer or complementary to other policies which are now more central, such as tourism.
3. The assessment of the quality of the services offered to citizens is very low, 1 on a scale of 0 to 5. The professionals themselves detect a serious problem, a reality that should be analysed in depth. All the managers point out the serious budgetary shortcomings as well as the lack of professional staff.
4. Theatres are almost unanimously pointed out as the emblematic cultural facilities in these cities. Large theatres clearly prevail over museums and art centres. However, with regard to the level of autonomy (for technical programming and communication management) of these same theatres, we find very different realities, ranging from 1 in Cadiz to 4 in Jerez.
5. Citizen and cultural sector participation bodies are only present in two municipalities (Cádiz and Puerto

Real), but it is also pointed out that they have very little influence on the decisions, design and evaluation of the cultural policies of the municipalities. Where they do exist, they seem to be of little importance: in Cádiz they are rated 1 out of 5 and in Puerto Real 2.

With these data provided by the questionnaires, and with the indicators analysed above, we can try to check whether the cultural policies and services of these four municipalities are in line with the general reality of the country as we pointed out in the previous chapter. Let's see:

- In the cities in question, are public cultural services generally dispersed, poorly designed and poorly communicated? Undoubtedly, at present, cultural services struggle with budget shortages, staff shortages and tend to focus on trying to maintain the inertia of more exciting times gone by.
- Are the current cultural policies of these municipalities nowadays showcases for other more fashionable public policies: tourism, promotion, city branding, etc.? We can also affirm that cultural policies and services have clearly lost centrality and momentum.
- Are the cultural policies and proposals of these municipalities currently a set of merely propositional political discourses that are incapable of being translated from words to budget? Obviously, the fragility of budgets and resources make official discourses of support for the cultural sector hardly credible.
- Are the cultural policies of these cities currently spaces of a populist reeliticisation? Adamist and simplistic proposals that ignore history? With the data we have and have been able to reflect in these pages, we are not in a position to answer a question of this depth.
- Are the cultural policies of these municipalities unable to support the restructuring of both the cultural sector and the civil society that needs it? With the current budget level, with the current staff, with the loss of centrality of cultural policies, with the low level of existing planning and with the pressure of other public policies that are considered more priority, we believe that these municipalities are not in the right place. Currently in a position to seriously support the culture sector in its recovery and, likewise, in a position to offer public services with the quality required by the cultural rights of citizens.

c.- The Vice-Rectorate and the University Extension Service of the UCA as an observer, dynamiser and supporter of cultural policies and services in the province of Cadiz

The University of Cadiz, through its University Extension Service, has a wide territorial influence in the cultural sphere that goes beyond a specific municipality in the province. Not only in the four municipalities analysed, but also in others that receive activities and services from the UCA, as is the case of San Roque with its traditional Summer Courses. The need to attend to four campuses and at least four towns has meant that the organisation of the university extension service has developed structures, functions and organisational tools to a different extent to other universities with more limited headquarters and campuses. We have already pointed out that the UCA may have a structuring role in the territory in the province. We can also add that the fact of having to attend to four campuses has produced a service in which the diversity of the territories in which it operates has clearly marked it.

First of all, it must be pointed out that all the information that has allowed us to carry out this work has been obtained from the reports published annually and in a disciplined and serious manner by the University Extension Service since 1990, as we indicated above. This is quite uncommon in Spanish administrations and is to be welcomed as it facilitates certain research tasks such as the one we are attempting to undertake here. We are going to analyse the UCA's University Extension from a double perspective. First, the service as a management structure and organisation of activities. Then we will try to analyse the most important programmes and activities they carry out. In both cases, we will try to trace the influence of the UCA on the cultural policies of the cities with campuses.

It should be noted that for this third part of the paper we have taken the ten years from 2010 to 2019. On the one hand, to analyse from

the first reports of the 1990s would be to overcomplicate the research beyond the temporal and spatial limits of the assignment. On the other hand, a quick reading of all its reports shows that the UCA has maintained a regular line of work and that its programmes and activities have a very high degree of stability in their programming, with the dynamic being one of progressive expansion and consolidation.

1.- Organisational and management culture of the university extension service

The first thing that is striking about the service is its solid culture and tradition of developing and applying technical management tools. A custom that should be obligatory in all public administration, but which, however, is more infrequent than desirable. Let's take a look at these good habits and practices:

- A perfectly defined charter of services, set out in clear, simple terms and periodically reviewed. The first thing to note is that the mission of the UCA's university extension is specified in four essential aspects: historical, service, social responsibility and formative responsibility. It is the social responsibility that interests us most here and which is described in the sense that «the University must give back to society in an informative way the knowledge and culture that it stores». We understand that this exercise of responsibility is translated in this case into cooperation with the municipalities for the realisation of cultural activities, preferably. The charter includes the rights of users, fundamentally accessibility mechanisms for citizens, as well as the commitment to respect and safeguard certain fundamental rights. The charter of services includes a list of eight main functions of which we highlight:
- Number 8, «coordination and management of cultural relations with other institutions and agents», a function that we understand opens the door to work with the city councils of the cities that have campuses and with others in the surrounding area.
- Another section specifies the services provided by university extension. It is an extensive list divided into several sections. The first of these, which deals with the cultural offer, is a list of possible artistic and cultural activities that are hardly any different from those offered by other institutions public, especially town councils and provincial councils. There is reference to two of its own products (Coral Universitaria and Phersu Teatro Clásico).
- Also within the list of services we find an unusual one nowadays: a Cultural Observatory, the so-called Cultural Observatory of the Atalaya Project (OCPA). The observatories are tools for analysing the sector and the territory that base their usefulness on offering clear, precise and ordered information that helps political and technical decision-makers to make decisions. According to this definition, we could deduce that in the case of the province of Cádiz, due to its size and territorial distribution of the population and the different municipalities, it would be a body that should at least be led by the Provincial Council. However, this is not the case. There was an initiative at one time but it did not come to fruition. The UCA participated in that project as one of the partners and, probably for that reason, decided to take over or take advantage of the gap. Moreover, Atalaya has a regional scope as the UCA leads this programme which includes the ten public universities of Andalusia. Undoubtedly, this would not be possible if university extension, its service, did not have an efficient organisation and a certain consolidated prestige.
- A system of indicators. This is set out in the service charter, which not only specifies and defines each of the sixteen indicators that comprise it, but also breaks down other commitments that act as goals to be achieved in the development of these indicators. Among these are indicators of various types: process, user satisfaction, goals and objectives and budgetary, essentially.

A noteworthy element is the programme known as the Opina Project, which is basically a satisfaction survey aimed at users of the Cultural Agenda. It is a survey that, as stated in the annual reports, is carried out regularly. The

results of the 2019 survey show a fairly positive balance, with an average score of 6 to 7 out of 10 in almost all the aspects evaluated. The number of (anonymous) surveys is 1,228, which is quite a significant sample.

Another aspect of the organisational culture of the service concerns human resources and their organisation. At the technical level, which is the one that interests us in this case, nine people work in university outreach: a Director of the Activities Service, a Director of the University Extension Service, a Director of the University Extension Service, and a Director of the University Extension Service.

The other positions are distributed in different denominations that denote an acceptable degree of technical qualification of the staff. Another aspect is that the campuses of Jerez and Algeciras have their own delegated staff who assist the central services (this denomination is ours) in the activity on these campuses. Given the scale of activity that the UCA generates in this service, the impression is that we are not faced with an excessive and not at all oversized staff. Let us consider that this team offers services to more than twenty thousand university students, four municipalities with campuses, several other municipalities in the area of influence of the above, some seven hundred thousand inhabitants and, to top it all off, programmes for the other nine Andalusian public universities.

The annual management reports also explain the university extension collaborators. This data is interesting because on the one hand it shows the external openness of the organisation and its scope. In this sense, we find a very broad list of collaborators, most of them institutional, ranging from financial institutions to private initiative festivals and literary foundations (GONZÁLEZ, 2020). In our case, we will focus on the municipalities, six of which are listed: the four with a campus and the subject of this work, and then El Puerto de Santa María and San Roque. Both municipalities are within the area of influence of the four campuses. Specifically, El Puerto de Santa María is almost equidistant from the campuses of Jerez, Puerto Real and Cádiz. San Roque is located in the region of El Campo de Gibraltar and close to the Algeciras campus.

In conclusion, we can affirm that the University Extension Service of the UCA is characterised by the following organisational culture:

1. Being a service open beyond the university community. Its offer is likely to reach a minimum of 65% of the population of the province.
2. It is a service that has forged numerous and stable management and supply alliances with a wide range of institutions and organisations. In this case, the municipalities with campuses have a preferential role. Firstly because they are the recipients of the vast majority of the activities and programmes, as we will see in the following section, and also because many of the other collaborating organisations have their headquarters in these municipalities. And this is not the rule for the rest of Spain, but rather the exception that proves the rule: «The cultural dimension does not lead the shared agenda of the cities». It does not occupy a coordinating and integrating role that would be welcomed by society and cultural agents (GONZALEZ and ARIÑO, 2020,219).
3. Its organisational model, with the technical tools it uses, allows it to maintain positive synergies both with the municipalities on its campuses and with the public and other collaborating organisations.

2.- The expenditure budget of the University Extension Service.

A fundamental aspect when analysing an organisation, especially in public administrations, is to know the spending budget, how much, how and on what the organisation spends its money. Let's start by knowing the expenditure over time and according to the variant of own resources and external resources. The table will help us in this task:

Year	Own resources	External resources	Total
2010	362.978,93 €	561.565,95 €	924.544,88 €
2011	362.345,25 €	692.563,85 €	1.054.909,10 €
2012	264.191,56 €	659.760,02 €	923.951,58 €
2013	110.900,90 €	601.730,17 €	712.631,07 €
2014	100.000,00 €	476.662,65 €	576.662,65 €
2015	90.000,00 €	564.524,02 €	654.524,02 €
2016	78.000,00 €	522.638,11 €	600.638,11 €
2017	94.207,69 €	443.480,29 €	537.687,98 €
2018	99.500,00 €	450.495,12 €	549.995,12 €
2019	93.000,00 €	597.162,83 €	690.162,83 €

From the observation of table 3 we can draw some interesting conclusions:

In the years of the study, the service has always managed more external resources, coming from the different

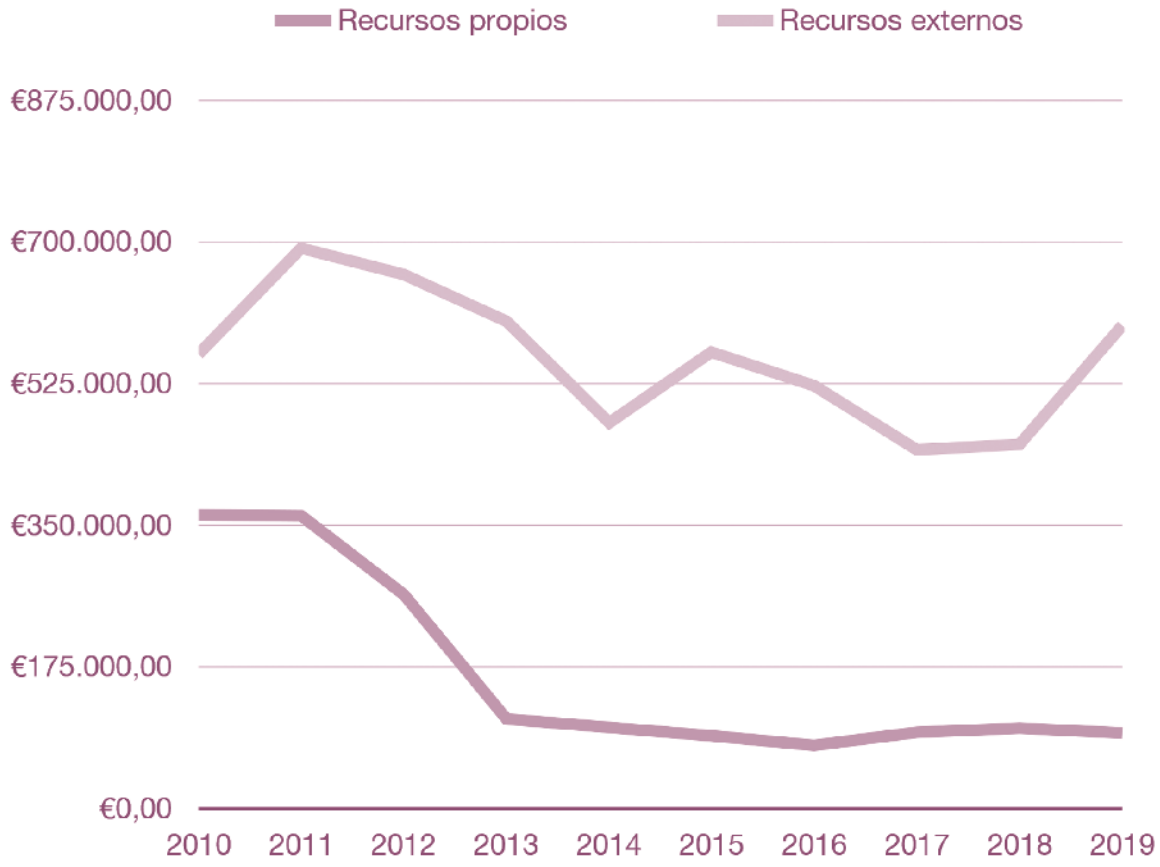
partners, than its own resources allocated in the university's budget. Moreover, these external resources have always exceeded 60% of expenditure, sometimes by far.

It can be seen that over time, the trend is that the UCA's own resources, both in total figures and in percentages, have been decreasing. In the last year under consideration, 2019, the university's investment was only 93,000 euros.

In this sense, it is safe to say that the university extension services have a high capacity to attract and capture external resources. A capacity that would not be possible without a good organisation and a quality and attractive management.

On the other hand, there is a clear risk that a drop in external resources, and we are in uncertain times, could lead to a loss of capacity and efficiency of the service. Just as the ability to attract resources is a good indicator, so too much dependence on external resources can be a weakness to be considered.

Let's look at the same data from the perspective of a graph:

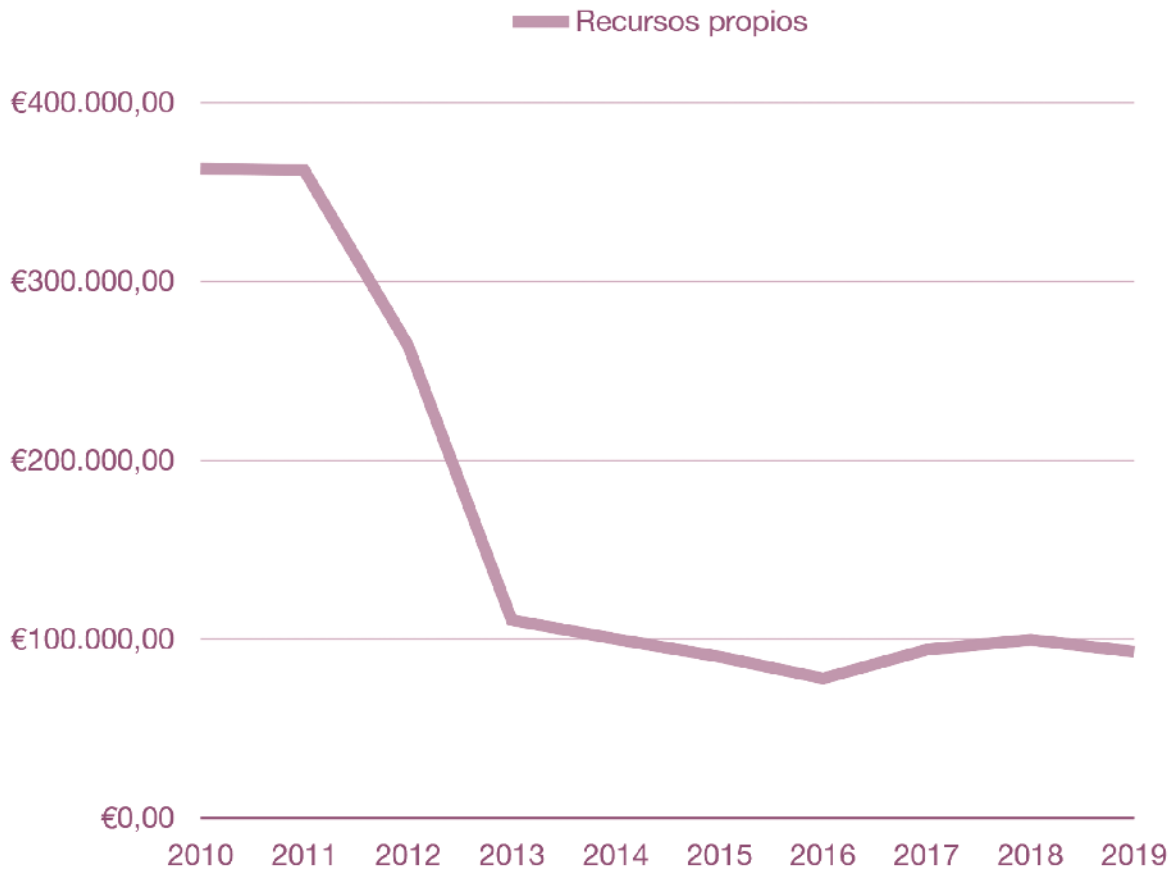


We can see that:

Own resources have been permanently falling since the beginning of the decade. The financial crisis of 2008 affected the university like other public administrations, but nevertheless it has maintained austerity in the expenditure of its own resources.

External resources have been decreasing, although there have been significant upturns in 2015 and 2019. In this aspect we can see that the two lines are not exactly parallel. Sometimes they seem to follow significantly different dynamics.

The UCA's expenditure on culture is characterised by capitalising a high percentage of external expenditure and by a high impact of the 2008 crisis on its own resources from which it has not yet recovered, as can be seen in the graph:



We can observe a chain of significant falls, some of which, such as those in 2012 of 27% of own resources, and above all the one that occurred in 2013, which was 42%. These latest data only reaffirm the conclusions drawn above regarding the UCA's cultural investment and expenditure: great capacity to attract and potential weakness in the face of a withdrawal of external resources. The universities have

The UCA is a great attraction, given its academic prestige, but in this case we believe that two other elements also play a role:

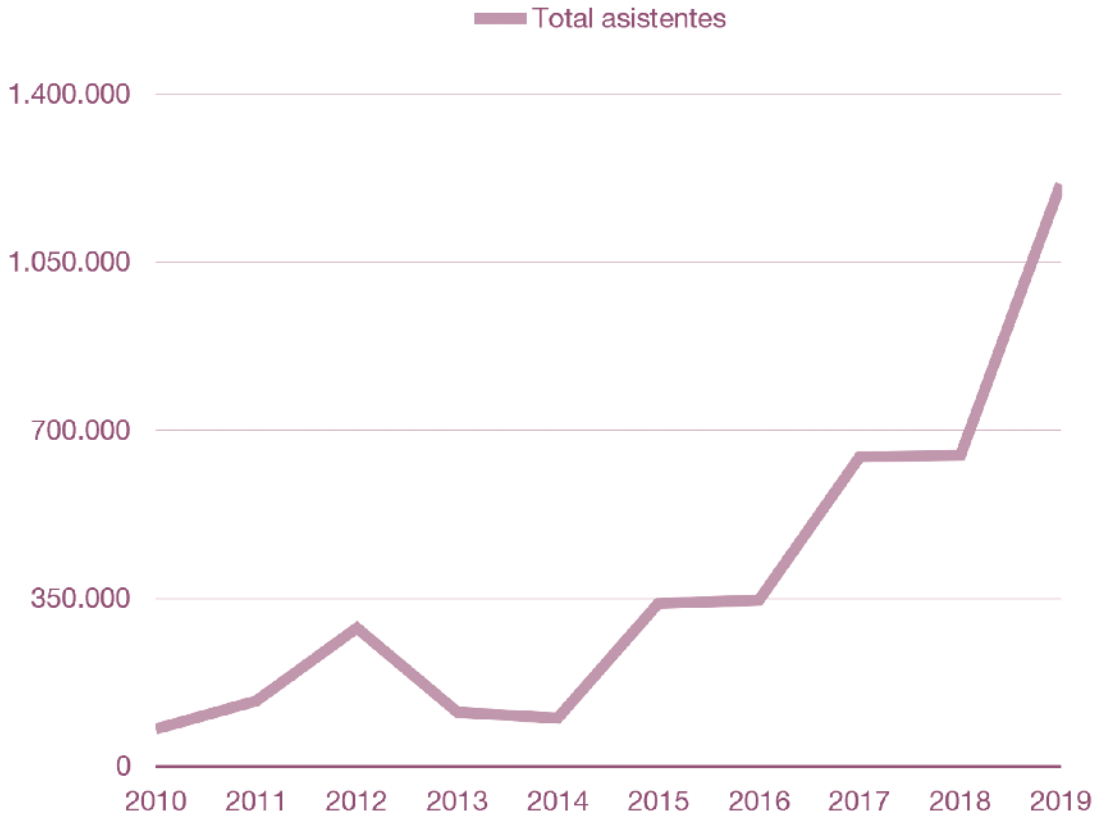
The territorial scope and the range of interlocutors offered by the four campuses with the cities they include and their spheres of influence. Four municipalities obviously mean more services to provide but also more potential alliances to forge.

Good technical management sustained over time, which gives the university credibility and quality assurance in the search for external alliances and resources.

3.- Programmes, activities and audiences of the University Extension Service.

The University and its cultural service are very active and powerful programmers in the province of Cadiz, especially in the four municipalities with campuses. In the years analysed they have carried out an annual average of 449 activities, highlighting years such as 2012 with a peak of 937 activities, although this was an extraordinary occasion as it was the bicentenary of the Constitution of Cadiz (1812). In none of the annual periods did it fall below three hundred and fifty activities, which is an index, as we pointed out earlier, of a very singular activity and productivity.

Something similar could be said with regard to the number of people attending activities. Attendance at events follows an upward curve of participants with little drop-off. There is also a spectacular growth in attendance when the digitisation of activities increases. The figures soar to 50% in 2019. In a decade, the university goes from 78,023 in 2010 to 1,213,786 attendees in 2019. It is quite clear that university extension had strongly taken the path of digitisation. The graph is eloquent and clear in this respect.



One aspect that interests us greatly in this work is the typology of the programmes managed by the University Extension Service of the UCA, in terms of its cooperation with the municipalities and the possible influences and impacts they have on their cultural life.

Through the annual reports of the service we can make an approximation of the issue. The UCA distinguishes the following types of programmes:

- Own Programmes. These are programmes which we understand to be mainly financed by the university itself and managed directly by its staff. We highlight:
  - Kursala, an exhibition hall focused on photography and located on the campus of the city of Cadiz.
  - Exhibition Hall of the Campus de la Merced (Jerez).
  - Presences. These are cycles of conferences with the presence of creators or experts from different creative disciplines. They are held in four areas (literary, flamenco, cinematographic and those called peripheral by the magazine of the same name published by the university itself). These activities take place on the different campuses.
  - Prizes. For literary creation, photography and fast painting. They are aimed above all at students and therefore take place in the municipalities of the four campuses.
  - Schools. These are training spaces for different forms of artistic creation. They usually have a workshop format and are open to people outside the university community. They are distributed throughout the four campuses.
  - Own or supervised production. We are referring to the University Choir and the theatre group Phersu Teatro Clásico. Their productions are not only shown in the municipalities with campuses but also in other municipalities in the province and beyond.
  - Seasonal programmes. This refers to the summer and autumn courses, a traditional formula for the dissemination of knowledge in Spanish universities. The UCA organises four different ones: Summer Courses in Cádiz (71 editions); Summer, in San Roque (40 editions); Autumn, in Jerez (25 editions), and Autumn, in Algeciras (25 editions). These courses obviously have a notable impact on the localities where they are held and the corresponding town councils are usually co-organisers and sponsors of the courses. A curious detail to note here is that the Puerto Real campus does not have any of these seasonal courses, while San Roque, a town without a campus, has some courses with a certain tradition.
- Programmes agreed with municipalities. In this area, there are two that bear the name Campus. These are Campus Rock and Campus Jazz. In 2019, the former held six concerts in Cádiz and the latter five in Algeciras. These are concerts that in both cases have been rotating through the different localities with campuses over the years.
- Digital programmes. In this typology we include above all the Andalusian Culture on the Net, which includes sections on Flamenco, Andalusian Literature, Rock and Cinema. As these are digital activities, it is more complex to specify the localities of the users, although it is foreseeable that the province of Cadiz will have a significant increase in the number of users. The Cultural Agenda, which has been in existence for more than twenty-five years, and the UCA Alerts (a newsletter system) complete these programmes from the perspective of communicating the university's cultural activity.
- Cultural Observatory of the Atalaya Project. This is an original programme, unique and not common in other universities in the country. Basically, it is a proposal financed to a large extent by the Andalusian Regional Government and in which the UCA leads and coordinates a set of programmes that make up a project in which the essential function is the observatory function, in this case of the field of culture in the world of the Andalusian public university and the territories in which it is located. It includes actions such as the Cultural Management Web Manual, the publication of the Peripheral Journal of cultural management and policies, studies

of cultural uses, habits and demand, research grants and the Cultural Resource Centre, among others. Few territories have a cultural observatory of this level in Spain, although for the purposes of our work it is significant for the service it provides to the province and Andalusia as a whole and because, essentially, it is a quality and prestigious service for the university.

As we can deduce from the above description, the University of Cadiz has a broad presence in the municipalities of the province's campuses. In this context, it is not a stretch to believe that the university extension, in terms of resources and the level of activity generated, has an important influence in the municipalities of the campuses and even in many others in the province of Cadiz. In this relationship between the University and the municipalities, and by way of conclusions, we can affirm:

1. The territorial distribution of resources and activities carried out by the university is balanced between the respective campuses it manages. Therefore, it is logical to deduce that its impact on local cultural policies, at least in these four municipalities, is important and produces a bias that affects them in terms of quality and quantity.
2. The UCA, through the action of the University Extension, is undoubtedly a territorial cultural agent of the first order in the province of Cadiz and above all in the municipalities with a university campus.
3. University Extension is also a collaborating and cooperating cultural agent that has made its capacity to generate alliances a strength that not only affects it but also transmits synergies in this sense to the municipalities with campuses.
4. The cultural action of the UCA undoubtedly has a considerable influence on the local cultural agenda of the municipalities with campuses. Due to the volume of its programming, the programming models it proposes, the quality of the contents and its territorial implantation, it has a greater leadership in cultural policies than it would have in a more traditional model of university cultural management.
5. The cultural ecosystem of the province of Cadiz, including the municipalities with campuses, would not be complete and could not be fully understood without considering the UCA and its university extension service as an essential cultural agent in the province capable of influencing municipal cultural policies and their management models.
6. If the local authorities of the province of Cadiz (municipalities with campuses, provincial councils and other municipalities) decide to undertake the much-needed renovation and adjustment of local cultural policies, the UCA should be an active interlocutor in this process. The capital of knowledge and talent that University Extension has accumulated over the last twenty years makes it an essential ally in this task.

Notes

1. In this sense, the province of Cádiz is no stranger to this phenomenon, and we can see how in a town like Vejer de la Frontera, with a little less than 13,000 inhabitants, the Montenmedio Foundation was established. See https://fundacionnmac.org/es/. There are other examples.

2. https://www.guggenheim-bilbao.eus

3. Analysis for the strengthening of culture in Cadiz. VV.AA. GECA. Cádiz, 2020. Download at https://gecaandalucia.org/wp-content/uploads/2021/04/DOCUMENTO-ANÁLISIS-SECTOR-CULTURAL-PROVINCIA-CÁDIZ.pdf

4. The calculation and processing of the data from primary sources was the work of the author of this paper. The reference year for the data has been 2018, firstly because it was prior to the shock of the pandemic, which altered all forecasts and caused a break that deserves separate attention. Then, also, because it is the last year in which we found data from all the institutions and administrations that we needed.

5. Faber est suae quisque fortunae. Pseudo Salustio, Epistula ad Cesarem senem de republica, 1, 1, 2

6. https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1985-5392

7. https://extension.uca.es/historico-de-extension-memorias-y-documentos/

8. https://www.fitdecadiz.org

9. https://www.festivaldejerez.es

Bibliography/References

Ben, J. Luis: Ámbito competencial. Has local autonomy been lost? In Informe sobre el estado de la Cultura en España 2019. Local culture, democracy, development. Fundación Alternativas. Madrid, 2019.

Bonet, Lluìs (Dir.): Economic analysis of the Performing Arts sector in Spain. Barcelona, 2008.

Borja, Jordi: State and city. Barcelona, 1988.

Escudero Méndez, Juana (Coord.): Guide for the evaluation of cultural policies local. Spanish. Federation of Municipalities and Provinces (FEMP), Madrid, 2009.

Font i Cardona, Jordi: Radiography of local cultural policy: competences, functions and prospects. In The cultural policy in the municipality. Spanish Federation of Municipalities and Provinces (FEMP) Madrid, 2002. 35 35.

GONZÁLEZ RUEDA, A. J. and Ariño Villarroya, A. (2020): "The cultural dimension of the Spanish university. State of the question ", Debats. Magazine of culture, power and society, 134 (1), pp. 217-232. doi: 10.28939 / iam. debats.134-1.13.

GONZÁLEZ RUEDA, A. J .: Literary heritage and cultural management: foundations, legacies and other tribulations. Madara Editores, Jaén, 2020.

Rodero, Estefanía: Dancing with your hands tied: Local regime and cultural policies in Spain (2016). https://estefaniarodero.es/bailar-con-las-manos-atadas-regimen-local-ypoliticas-culturales-en-espana/. Accessed 18 October 2021. Guatemala City

PERIFÉRICA

Revista para el análisis de la cultura y el territorio

MONOGRÁFICO II

FORMACIÓN EN GESTIÓN CULTURAL EN LATINOAMÉRICA

Introducción
Ana Luz Castillo / 290

La formación en gestión cultural. Historia y posibles futuros
Fernando Vicario Leal / 292

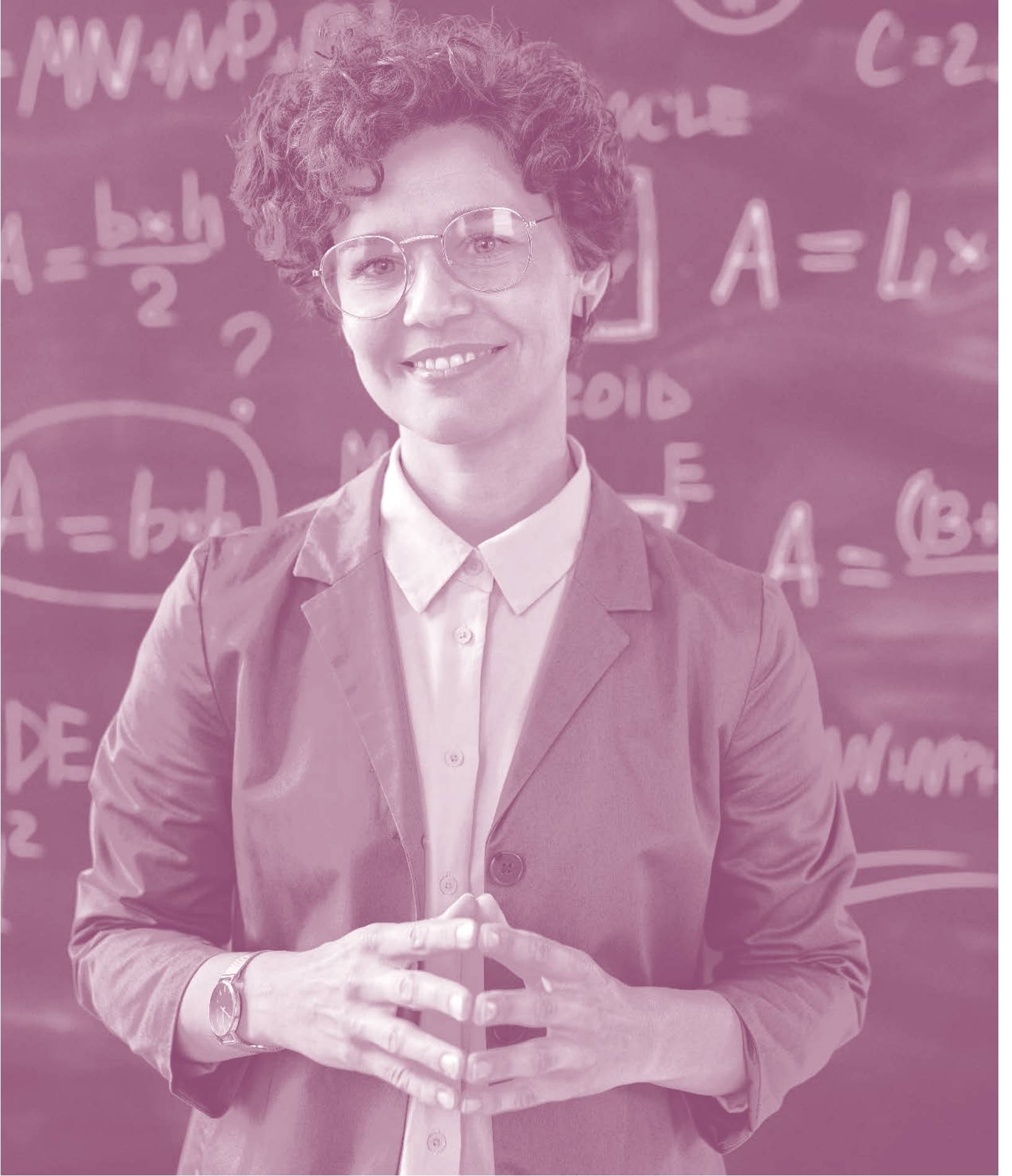
La profesionalización de la gestión cultural. La experiencia pionera CLACDEC
Carlos Enrique Guzmán Cárdenas / 304

La formación de gestores culturales y redes y enclaves de interpretación
Clara Mónica Zapata J. / 326

Saberes y haceres de la gestión cultural: una construcción territorial con acción y formación
Adriana Lis Maggio / 338

Formación en gestión cultural: enriquecimientos mutuos
Ángel Mestres Vila y Jordi Baltá Portolés / 346

Gestión cultural: aprender y desaprender para potenciar la cultura
Sylvie Duran Salvatierra / 359


A = b×h
2
A = bxh
A = L×
A = (B+
C = 2

Introducción

Ana Luz Castillo
Directora Movimiento Sutil.
Guatemala.

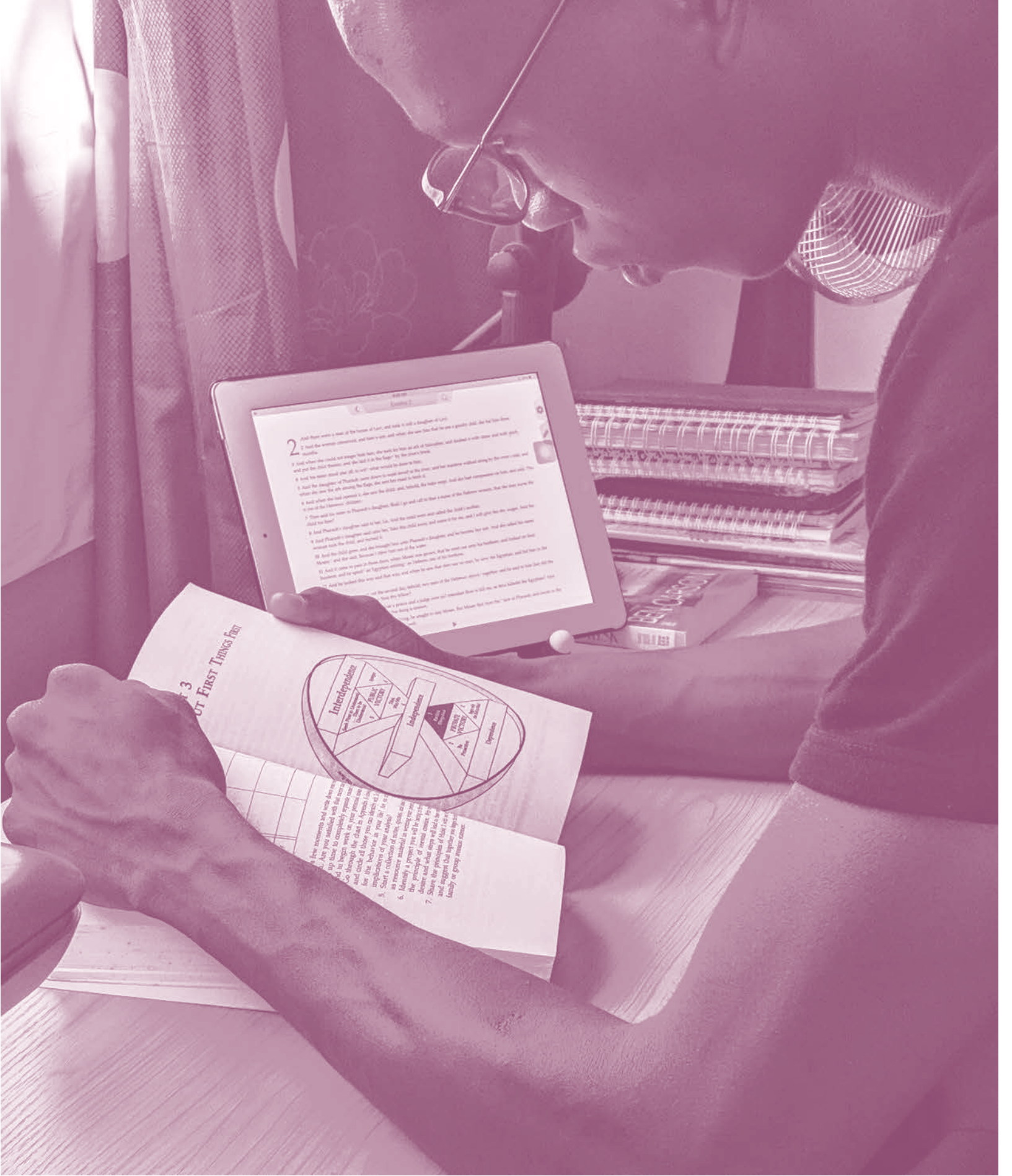
Artículo recibido: 03/06/2021. Revisado: 16/09/2021. Aceptado: 08/10/2021

La Gestión Cultural ha sido casi desde sus inicios una profesión en la que la formación, fuese cual fuese su formato, ha jugado un papel esencial, tanto en su consolidación como en la búsqueda del marco conceptual que necesitaba. Formar para hacer, formar para consolidar el oficio, formar para compartir, formar para la legitimación social, formar en definitiva para reconocerse como una profesión. Las y los profesionales de la Gestión Cultural han estado en una permanente búsqueda de espacios para su formación, de la academia a las instituciones más o menos territoriales, pasando por las empresas y el movimiento asociativo, y han sabido permear estos espacios con sus propuestas formativas y sus necesidades.

El camino de la formación en Gestión Cultural en el territorio iberoamericano es aún corto en términos relativos, quizás más en lo formal que en la práctica y en la reflexión. Sin embargo, es ya un camino de ida y vuelta, de cruces y acompañamientos que han enriquecido la profesión desde sus orígenes. No tenemos duda que las prácticas formativas en Gestión Cultural han realizado ya un tornaviaje más que simbólico sobre el Atlántico, y que nombres, textos, ideas de gestoras y gestores culturales de América y España comparten ya su eco y acogida en los territorios de ambas orillas. En su día, profesionales de España cruzaron el mar y se produjo un proceso claro de intercambio que se ha fortalecido con los aportes locales que, a su vez, ha impactado en el ámbito hispánico. Esta relación de influencia y enriquecimiento mutuo está aún por analizarse en profundidad. Las páginas que nos ofrece este monográfico son una primera aproximación a este fenómeno.

Los textos contenidos en el presente monográfico titulado *La formación en Gestión Cultural. Historia y posibles futuros*, buscan acercarnos al conocimiento, desde una perspectiva histórica, de diversas experiencias formativas, entidades, redes y espacios creados para la discusión, encuentro y formación de agentes culturales en el territorio iberoamericano que han facilitado la profesionalización de la Gestión Cultural. El "encuentro con pares en la curiosidad y la necesidad de contarnos, de aprender y de enseñar herramientas y posibilidades de gestión",

como dice una de las autoras, ha sido fundamental y continúa siéndolo. Identificar puentes, alianzas y convivencias en la gestión son solo algunos de los retos para el presente y futuro sobre los cuales los diferentes textos del monográfico nos invitan a reflexionar. Confiamos en que, además de la reflexión, este monográfico también estimule la acción.


2
3
Interdependence
Independence
Dependence

La formación en gestión cultural. Historia y posibles futuros

Fernando Vicario Leal
Organización de Estados Iberoamericanos. Consultor en procesos y programas de cultura. Colombia
fernando@fvicario.com

Artículo recibido: 03/06/2021. Revisado: 16/09/2021. Aceptado: 08/10/2021

Resumen: Ahora el conocimiento ya no es (únicamente) una mera transmisión de los saberes de otros, es construcción conjunta y compartida entre docentes, expertos en la profesión, académicos-teóricos y alumnos. Para estos saberes se debe acudir más a la investigación científica capaz de incorporar contenidos que afecten directamente el desarrollo de la disciplina que estamos construyendo. Estas investigaciones nos deben aportar la lógica interna del modelo pedagógico. La nueva pedagogía ha de incorporar contextos, tiempos, actores y tecnologías propias de la cultura y sus manifestaciones, que son tan cambiantes como lo es el propio devenir del ser humano. Una pedagogía que contemple los cambios que se han desarrollado de forma tan vertiginosa en estos últimos años, pero que también dé cuenta de un pasado que hemos de conocer y dominar, para entender esas raíces sin las que no podemos crecer.

Palabras clave: formación; ciencias sociales; conocimientos; transformaciones.

Training in cultural management, history and possible futures.

Abstract: Now knowledge is no longer (only) a mere transmission of the knowledge of others, it is a joint and shared construction between teachers, experts in the profession, academic-theorists and students. For this knowledge it is necessary to resort more to scientific research capable of incorporating contents that directly affect the development of the discipline that we are building. These investigations must provide us with the internal logic of the pedagogical model. The new pedagogy has to incorporate contexts, times, actors and technologies typical of culture and its manifestations, which are as changeable as the future of the human being is. A pedagogy that contemplates the changes that have developed so vertiginously in recent years, but that also accounts for a past that we have to know and master, to understand those roots without which we cannot grow.

Keywords: training; social sciences; knowledge; transformations.

Comentarios del autor: Buscamos revisar las causas por las que la Gestión Cultural nunca ha sido considerada una ciencia social y entender a través de estos modelos inconclusos cuáles deben ser las principales modificaciones que se han de llevar a cabo para lograr un ascenso académico en la conceptualización de lo que debe ser una Gestion Cultural para el siglo XXI.

Atrás queda aquella famosa anécdota de Fray Luis de León, quien al regresar a clase tras más de cuatro años de encierro a manos de la Inquisición por traducir el *Cantar de los Cantares*[1], dijo ante los alumnos: "Como decíamos ayer", tratando de obviar el encarcelamiento y dando muestras de que la Universidad estaba por encima de los tiempos que pretendía imponer esa inclasificable institución.

Hoy la universidad y los espacios de formación en los procesos de gestión cultural precisan revisar cómo fueron sus comienzos para diseñar los futuros. Cuatro años son muchos años, y es necesario examinar casi anualmente lo que va cambiando en este sector.

La intención de este monográfico es contribuir a crear ese necesario pensamiento colectivo sobre los modelos de formación de un trabajo que ha cambiado en forma, en fondo y en contextos laborales de manera vertiginosa.

Los principios de otras ciencias sociales fueron igual de convulsos. Los estudios de comunicación pueden dar fe de ello. Hay quienes al escuchar esta frase me corrigen aduciendo que la gestión cultural no es una ciencia social.

Comencemos por fijar posiciones. Si entendemos que las ciencias sociales son aquellas que estudian el comportamiento humano y su repercusión en la sociedad, tratando de aplicar los métodos científicos que están a su alcance, sin duda alguna la gestión de la cultura va adquiriendo cada vez más esa responsabilidad. Como señala Alfons Martinell, la gestión cultural es un encargo social:

> *En estas formaciones se encubre la búsqueda de una identidad de los agentes que han recibido el encargo de desarrollar e institucionalizar estos nuevos servicios de la sociedad, como un anhelo a un reconocimiento social de su función*[2].

Las ciencias sociales estudian la forma en que se organizan las sociedades y el peso de todo aquello que incide en su constitución y cambios. La cultura y sus modelos para gestionarla son pieza clave, central, en la formación de los modelos sociales que conocemos.

En *Balzac y la joven costurera china* (Sijie, 2001), dos adolescentes son enviados a una aldea perdida en las montañas,

cerca de la frontera con el Tíbet. La causa de aquel exilio era la "reeducación" implantada por Mao Zedong a finales de los años sesenta. Aquella aventura encaminada a convertirlos en "soldados de la revolución cultural" se encuentra con la "cultura" como principal obstáculo para su adoctrinamiento. Balzac, entre otros autores prohibidos, es el secreto que atesoran estos jóvenes para seducir a La Sastrecilla que ambos cortejan y que decide abandonar el pueblo precisamente por la influencia de los autores que estos "enamorados" le han ido descubriendo.

Los modos de entender la gestión de la cultura quedan explicados de forma brillante en esta novela que da fe de los fines que con su manejo se pueden pretender en una transformación social utilizando la cultura, sus instrumentos y las formas de concebir el modo en que la sociedad ha de incorporarla a la cotidianeidad. A veces se logra con la naturalidad de una inserción social espontánea y otras es forzada. La gestión de la cultura tiene diversas maneras de manipular miradas con la "cultura" como excusa, pretexto, herramienta, subterfugio o como lo queramos denominar. Las formas de usarla no son únicamente las utilizadas por "políticos" como Mao Zedong. Hay sutiles procesos que de manera mucho menos agresiva e impositiva se adueñan de las comunidades rompiendo su capacidad de decisión con dispositivos sutiles e igual de eficaces.

La economía, las ciencias políticas, la antropología, la geografía, la sociología, la psicología o la demografía son ciencias que han ampliado la visión del mundo, ayudando a entender cómo nos organizamos, por qué lo hacemos de las maneras en que lo hacemos en los contextos que lo hacemos y cuáles deben ser los resortes que debemos manejar para lograr cambios importantes en nuestros "futuros". Sin duda alguna la ecología, la educación o la filosofía son también ciencias sociales que componen este abanico de conocimientos que hemos de manejar para construir análisis que introduzcan las mejoras necesarias con el fin de lograr un mundo más equitativo y en el que las actuales causas de injusticias y desequilibrios sociales vayan desapareciendo.

A todas estas ciencias les faltaba una argamasa que les diera esa coherencia que cada tejido necesita. Fue precisamente esta transversalidad la que pareció restarle fuerza en su búsqueda por ser ciencia y la convirtió en elemento "accesorio", que (pareciera) todo el mundo podía abordar con éxito, ya que estaba en la esencia de lo que los demás procesos científicos estudiaban. Estaba en todos, pero no era vital a ninguno. Víctima de esta transversalidad, los estudios fueron entrando en todas las vertientes: antropología cultural, patrimonio, artes, economía de la cultura, creatividad e innovación; recorriendo mil caminos y encontrando razones para todos. Pocas veces nos ocupamos de la cultura porque además pocas veces coincidíamos en una definición que todos pudiéramos utilizar. Una ciencia que no define claramente su campo de investigación es una ciencia de difícil encaje en el mundo universitario, necesitado de tantos límites para entenderse y aplicarse posteriormente en desempeños profesionales.

Una de las búsquedas que nos planteamos en este monográfico es elaborar una revisión de la formación que de manera implícita lleva una búsqueda que pretende aportar en la construcción de una nueva ciencia en el sentido que nos explica Hernan Fair (Fair, 2013):

> *Esta nueva ciencia no debe dejar de lado el objetivo primordial de acumular mayor conocimiento para comprender y explicar la realidad, pero al mismo tiempo debe reconocer su relación inherente con los valores ético-políticos y, en ese sentido, debe apuntar a transformar radicalmente las condiciones históricas, socioculturales y políticas existentes (…) Ello implica incorporar como criterio ontológico de la ciencia un objetivo trascendental en busca de una mejor vida en común y de una sociedad y un mundo con valores e ideales diferentes al paradigma tecno-científico de la modernidad capitalista occidental y efectuar una transformación radical en las prácticas de investigación científica y en las formas tradicionales de conocer y comprender la realidad histórica, política, económica, social, cultural y biológica*. (Fair, 2013)

Una ciencia que nos ayude a recuperar el valor de lo que no tiene precio.

> *En nuestra sociedad existe un límite que consiste en considerar solo útiles los saberes que aportan de forma inmediata resultados y beneficios económicos. Entonces, ¿por qué un lugar de ciencia como el CERN es tan importante para nosotros los humanistas? Pues para hacer comprender al mundo el placer del conocimiento. El premio Nobel de Física Richard Feynman decía que no trabajaba como físico por las aplicaciones prácticas inmediatas, sino por la emoción*

> *del descubrimiento. Esa emoción está en la base de la búsqueda del saber. Tenemos esa idea tan bella de Platón que luego retomó y modificó Aristóteles acerca de cómo lo que nos empuja a conocer y a saber es el asombro. Esto es clave. Habría que hacer comprender que la investigación de base y disciplinas como la música, la literatura, la filosofía o el arte son útiles a la hora de ese amor por el saber y por la curiosidad sin estar presionados por un objetivo o un hallazgo concreto.* (Ordine & Gianotti, 2021)

La gestión cultural es hija de una formación motivada por el placer del conocimiento. Conocimiento de lo que repercute e incide en la transformación social, que no es únicamente la economía. Vamos a revisar esta historia de la formación en nuestro sector con ojos críticos y abiertos a lo que encontramos que podemos aprovechar y a lo que vemos que debemos cambiar. Nuestros autores utilizan unos métodos y estructuras ordenadas, pero también diferentes a los utilizados hasta la fecha, siendo capaces de introducir en la historia pensamientos enfocados a mejorar el futuro.

Los saberes

Hasta el momento siempre hemos considerado que las ciencias tienen sus "sabios" y estos transfieren esa sabiduría a través de sus portavoces que son los maestros y divulgadores, que utilizan generalmente las aulas para compartir los conocimientos que se dan por sentados ya que provienen de estos "sabios" que reconocemos como tales. Indudable que este saber expositivo debe seguir siendo y estando en las aulas y en los mecanismos que utilicemos pedagógicamente.

Ahora el conocimiento ya no es (únicamente) una mera transmisión de los saberes de otros. Es construcción conjunta y compartida entre docentes, expertos en la profesión, académicos-teóricos y alumnos. Para estos saberes se debe acudir más a la investigación científica capaz de incorporar contenidos que afecten directamente el desarrollo de la disciplina que estamos construyendo. Estas investigaciones nos deben aportar la lógica interna del modelo pedagógico. La nueva pedagogía ha de incorporar contextos, tiempos, actores y tecnologías propias de la cultura y sus manifestaciones, que son tan cambiantes como lo es el propio devenir del ser humano. Una pedagogía que contemple los cambios que se han desarrollado de forma tan vertiginosa en estos últimos años, pero que también dé cuenta de un pasado que hemos de conocer y dominar para entender esas raíces sin las que no podemos crecer.

Para adquirir este nuevo conocimiento es preciso contar con gente que tenga una sólida formación intelectual, crear espacios de lectura, de adquisición de aprendizajes por todas las vías posibles y generar un desarrollo constante del alumno en su inmersión en el mundo de lo "inútil", según Nuccio Ordine:

> *Si renunciamos a la fuerza generadora de lo inútil, si escuchamos únicamente el mortífero canto de sirenas que nos impele a perseguir el beneficio, sólo seremos capaces de producir una colectividad enferma y sin memoria que, extraviada, acabará por perder el sentido de sí misma y de la vida. Y en ese momento, cuando la desertificación del espíritu nos haya ya agostado, será en verdad difícil imaginar que el ignorante homo sapiens pueda desempeñar todavía un papel en la tarea de hacer más humana la humanidad.* (Ordine N. , 2013)

Una formación en la que no sea tan importante el desarrollo de los proyectos y la administración de los mismos como todo el contenido que esos proyectos deben poner en marcha. Toda la sabiduría que se habrá construido en torno a la cultura que va a ser el eje de esos proyectos y que a veces queda opacada por esa "imprescindible necesidad" de generar beneficios económicos. El placer de generar y adquirir conocimientos. Alumnos motivados por encontrarse con el otro como un sujeto digno de todo el respeto y para el cual preparamos espacios de crecimiento, espacios en los que la crítica y el pensamiento complejo (aquel capaz de incorporar la incertidumbre como eje de su desarrollo) sean el motivo por el que se trabaja.

¿Es entonces compatible la gestión de la industria cultural con la gestión de la cultura? Debiera serlo. No me atrevo a afirmar que lo esté siendo. Me preocupa sobre manera esta obsesión por construir alumnos capaces de elaborar proyectos rentables. Alumnos que no disfruten el placer de lo "inútil" en su relación con sus semejantes. Me preocupa esta pregunta permanente del alumnado que insiste en ¿cómo financiamos el proyecto? Que pretende "recetas" para encontrar financiación. Alumnos que buscan fórmulas sin haber entendido cuál es la enfermedad que quieren atajar. La cien-

cia social construye alumnos capaces de sentirse parte de la humanidad, no individuos que actúan aisladamente, nodos de una red que se llama colectivo y en el que están insertos y para el que piensan y construyen conocimiento. No a través de recetas "innovadoras" para el financiamiento, a través de movimientos empáticos y capaces de generar mejoras colectivas. Todo con un eje central vertebrador, la cultura, es decir, la manera de estar juntos generando pensamiento crítico, emoción, pasión, sentires y formas de ser humanos.

El papel de la cooperación internacional

Nadie duda de la difícil relación entre América Latina y España. Tan difícil como la que existe entre Portugal y Brasil. Tal vez menos compleja que la existente entre el Congo y Bélgica o entre la India y el Reino Unido. La historia ha dejado heridas abiertas, muchas heridas abiertas, y las secuelas de esos desgarros no se borran de un plumazo, ni se recomponen con histrionismos y declaraciones fuera de contexto, ni de un lado ni del otro. En el sector de la cultura hemos tratado de encajar todos esos "dolores de la historia" en las esperanzas del futuro. Desde la península, y más concretamente desde Cataluña, se gestaron grandes modelos de aprendizaje de la gestión de la cultura; y en América Latina también se construyeron grandes escuelas, especialmente en Venezuela y México. Allá por los ochenta del siglo pasado comenzaron a surgir pensamientos que iban perfilando lo que sería el desarrollo y la explosión de los noventa. Fue en esta década cuando se fraguaron miradas compartidas. Complementarias. En menos de diez años se consolidaron centros de formación que se iban sumando a los ya existentes: Argentina, Colombia, Brasil. En España se sumarían con fuerza Andalucía y Valencia. No quiere esto decir que en el resto de América Latina o de la península no hubiera experiencias interesantes, pero fueron estos puntos lo que mejor socializaron sus avances.

La irrupción "violenta" del desarrollo empresarial dio a los estudios un sesgo entre el marketing, la administración de empresas y la "fatalidad" de los jóvenes emprendedores, quienes eran convencidos de que con un *software* y un préstamo bancario podrían dar comienzo a las nuevas empresas que iban a cambiar la suerte de la cultura latinoamericana e ibérica.

Los grandes medios de comunicación extrañamente no contrataban nunca gestores culturales. Las industrias editoriales, musicales o teatrales preferían optar por otro tipo de perfiles y no confiaban mucho en los egresados de una profesión que no era blanca ni negra, ni mestiza ni criolla, ni fácilmente definible. Una profesión que estaba empezando a pensarse como profesión a pesar de existir desde cientos de años atrás. ¿Qué estudios tendría el director del coliseo romano, o de las corralas del siglo XV, o el promotor de Broadway, o el diseñador de Hollywood?

Mientras los desarrollos nacionales crecían, se hizo necesario elaborar algo que sirviera a las dos orillas con la intención de mejorar las formas de relación. Siempre estuvo detrás el interés de empresarios y gobiernos ajenos al quehacer cultural, pero sabedores de que ese instrumento era ineludible para optimizar unas relaciones muy deterioradas. A España llegaron alumnos de América Latina y a América Latina,

Las redes fueron claves fundamentales para aprendizajes compartidos y cuando comenzó el siglo XXI los diseños curriculares aprendieron a mirar las necesidades del sector y de los públicos con más fuerza.

españoles que sin saber mucho lo que se cocía por estos lados del mundo aterrizaban, al menos sin querer imponer, buscando construir en conjunto. Era difícil esconder ese colonialismo hispano que se dejaba respirar en algunos modos de trabajo, pero también era difícil no admirar esa manera de comprender el desarrollo cultural a partir del trabajo con las comunidades, de la integración de las diferencias, del respeto por la diversidad y las identidades construidas a fuerzas de mezclas y saberes mestizos. La institucionalidad cultural de la península que se había consolidado gracias a los movimientos ciudadanos tras cuarenta años de inexistencia por la oprobiosa dictadura se iba consolidando y dando frutos interesantes. La fortaleza de lo comunitario y lo intangible que llegaba de América Latina ayudaba a elaborar un pensamiento cultural capaz de hablar al tiempo de estructuras administrativas y componentes ciudadanos.

Las redes fueron claves fundamentales para aprendizajes compartidos y cuando comenzó el siglo XXI los diseños curriculares aprendieron a mirar las necesidades del sector y de los públicos con más fuerza. Pensar la gestión en clave de "encargo social". Sumándole todo lo que se había hecho en las dos décadas anteriores. Las universidades estaban abiertas a transformar sus modelos y fueron aprendiendo a dibujar perfiles profesionales cada vez más complejos y preparados para los desafíos profesionales que se iban a plantear en el futuro de los estudiantes.

Las redes y los "constructores" de esas redes han ido cambiando y ahora el problema no está en las universidades, que están haciendo un gran esfuerzo por ponerse a la altura de las transformaciones, está en la ausencia de conexiones que nos ayuden a conocer otros espacios, otros lugares y nos permitan fraguar cambios en conjunto, respetando las particularidades de cada contexto. Cada país desconoce lo que está pasando en la formación en gestión cultural en el vecino, y de esos lodos llegan estos barros. No se establecen procesos de cooperación, ni para la producción y menos para la distribución o comercialización. Hemos llegado de nuevo a lo que parecía que habíamos superado… el ostracismo… encerrados en nuestras realidades, con problemas locales (graves, eso sí) con estudios que no traspasan fronteras y con una ausencia importante de liderazgos internacionales. Sin duda, esto repercute en la calidad de la formación y en los imprescindibles intercambios que se necesitan para aprender de los aciertos, los errores, los ensayos y las puestas en marcha de nuevos escenarios. No se trata de copiar ni mucho menos de mimetizar. Se trata de escuchar, entender y rescatar lo que nos puede ser de utilidad. En definitiva, de aprender a gestionar el conocimiento.

Si bien la gestión cultural ha revisado nuevos modelos de formación, ha perdido fuerza en los procesos de internacionalización. La cooperación internacional en esta y en todas las ciencias resulta de vital importancia para un crecimiento sostenible, acorde con el devenir de los tiempos en los que estamos insertos. Tiempos en los que nadie está exento de precisar de la cooperación (a no ser que se quiera convertir en un talibán de la cultura) para el desarrollo, la sostenibilidad y la imprescindible inserción en los cambios diarios que sacuden a nuestro mundo.

Revisar otras relaciones

Pero no solo hemos perdido terreno en las relaciones internacionales. Tampoco mantenemos relaciones con la educación. Parece que desde que salimos de los ministerios de educación, ya nunca quisimos volver a saber de ella. ¿Quién está dolido con quién? ¿La educación con la cultura o la cultura con la educación? Pareciera que este divorcio se ha llevado al terreno de las peores películas sobre las separaciones matrimoniales. Historias en las que no solo no se llega a acuerdos de convivencia, sino que se busca la desaparición del otro. ¿Será únicamente un problema de presupuestos? O los celos por ver quién se queda con los nuevos modos de diseñar el mundo son insalvables. El caso es que todos sabemos que la formación de los nuevos habitantes del siglo XXI pasa ineludiblemente por ambos escenarios. Imposible generar ciudadanos sin la educación e igual de imposible construir ciudadanías sin la cultura. Ninguna de las reformas que emprenden ambos sectores incluye al otro. Compartimentos estancos, a veces con situaciones tan ridículas como esas separaciones en el mundo del libro y las bibliotecas dependiendo de a qué departamento pertenezcan. Es necesario mantener una separación de funciones, posiblemente como necesario es mantener esta separación entre un ministerio de ecología y otro de energías, pero imposible que ninguno de los dos pueda cumplir su función si no dialoga con el otro.

Deslumbrados por el impresionante avance de los desarrollos tecnológicos, hemos hipotecado nuestra función en

ellos a "*rellenadores*" de contenidos. Y corremos el riesgo de que por no conocer cómo relacionarnos con la tecnología terminemos siendo un mero anexo de la misma. La obsesión por los aparatos, por las redes en las que esos aparatos exhiben productos culturales, es realmente una adicción, una enfermedad, que solo se podrá curar mejorando el espíritu crítico y racional de su uso. Nos ocupamos de lo que hacen las nuevas tecnologías con la cultura… y hablamos sin parar de las plataformas, lo que se sube por minuto a ellas, lo que se puede y no se puede… pero nunca hablamos de lo que puede hacer la cultura con ellas. Como la cultura, esa manera humana de asimilar el conocimiento y ponerlo al servicio del bienestar, puede humanizar las tecnologías, hacerlas útiles y no productos para el consumo y el enriquecimiento de sus promotores.

La formación es un espacio de debate colectivo. Si bien comienza por un debate interno en cada una de las disciplinas, no puede obviar mantener debates con otras disciplinas, como ha quedado claro con la presencia demoledora de la COVID 19[3]. Reconstruir la sociedad, ojalá, no volviendo a lo que llamábamos "normalidad", precisa de nuevas formas de estar juntos, de construir espacios de inclusión, participación, creación, tareas todas ellas en las que la cultura tiene o debiera tener un papel protagónico.

Los territorios

Y si la formación perdió para afuera, también perdió para adentro. Nos olvidamos de lo rural, de lo pequeño, de los municipios que desaparecían y desaparecían porque los jóvenes emigraban a las ciudades "aburridos" por no encontrar nada en sus lugares de nacimiento. En España se conoce como la "España vaciada", en América Latina no tiene un nombre tan contundente, pero los resultados son muy parecidos. La industria cultural parece solo diseñada para las grandes urbes. Los desarrollos tecnológicos solo pueden ser accesibles con buena conectividad. Las librerías, salas de cine o lugares de conciertos no han sido diseñados para otros espacios que aquellos que superan los quinientos mil habitantes. Todo, absolutamente todo, parece decirle al joven que se queda en el campo ¿qué haces ahí?

Conviene también que hablemos de lo que ya mencionábamos al principio: la relación de la cultura con las otras ciencias sociales que se ocupan de los espacios diversos y diferentes, espacios que van creciendo conforme la globalización causa más injusticias y separaciones sociales. Los procesos de formación también deben dar espacio para pensar estas relaciones.

El papel del docente

> *Enseñar es una actividad deliberada que no garantiza necesariamente el aprendizaje. Probablemente la mayor parte de lo que aprendemos, lo hacemos sin darnos cuenta (Pozo, 1996); esto sucede no sólo con los hábitos sociales y otros conocimientos prácticos propios de la vida cotidiana, sino también con todo lo que se refiere a la sociedad, la interpretación del medio y el espacio o la imagen que vamos construyendo del pasado. El aprendizaje implícito se adquiere inconscientemente al socializarnos, al comunicarnos con los demás y participar de los mensajes e informaciones que proporcionan los medios. Este aprendizaje produce conocimiento implícito con el que desarrollamos teorías (también implícitas) muy difíciles de verbalizar pero que influyen de manera muy importante en la forma de entender y explicar cuanto nos rodea*. (Facal, 2020)

La profesión del profesor es aprender. Construir conocimiento, para lo que debe crear ese conocimiento en él mismo y entender que cuando la materia es una ciencia en elaboración, las relaciones de esa ciencia y las conexiones deben estar en permanente revisión y debate colectivo. Se precisa un cuerpo docente especializado en la gestión de la cultura, que sepa entender que la materia que va a impartir es una materia que está por construirse, como todas, indiscutible, pero quizá más notorio en esta ya que el maestro desconoce el uso que los alumnos darán posteriormente a los aprendizajes obtenidos. Al igual que un matemático distribuye el saber de su disciplina en cientos de usos, el gestor reparte sus aprendizajes en cientos de procesos para los que ha de adquirir una formación elaborada en conjunto con el docente. Si el docente en matemáticas domina la disciplina, es muy complicado que el docente en gestión de la cultura domine el terreno por diversas causas, la más importante, el cambio continuo de la materia a ser gestionada. Por ello se ha de revisar la formación del formador. Un trabajo que en su momento fue motor de arranque de la red Iberformat.

Los múltiples intentos de la profesión por ser omniabarcadora, inclusión, cohesión, participación, equidad, libertad, justicia…han sido esfuerzos por estar en ese espacio que ocupan las ciencias sociales sin saber cómo hacerlo. Sin dibujar que el papel central de la profesión es la defensa de la cultura y su desarrollo. Entender el desarrollo a través de la cultura implica comprender que la cultura también debe desarrollarse y que esta no son solo las artes, parte importante del quehacer cultural, pero no exclusivo. Cerrar el actuar de la cultura al crecer del proceso artístico es vetar al alumno los campos que debe conocer y que están directamente relacionados con el crecimiento de un modelo de crecimiento social netamente cultural.

Este monográfico y sus autores

Clara Mónica Zapata. Experta docente en los temas de gestión de la cultura en Colombia. Con una gran trayectoria académica a sus espaldas, fue la última coordinadora de la red Iberformat, de la que nos hace una completa exposición y nos deja varios apuntes de gran interés para la reflexión.

> *Como parte de la formación humanística, que está sustentada en las mediaciones de la cultura con los públicos, es importante revisar qué pasa con el creador y gestor cultural ya que se requiere también la asimilación de las reflexiones que ha construido la filosofía a través de la estética, en torno a la esencia de lo artístico, la creatividad humana y en general, el conocimiento sensible, así como los aprendizajes relacionados con la historia de las artes (visuales, música, danza, teatro, literatura, y otras expresiones artísticas relacionadas con las artes y los oficios) y el acceso a experiencias pedagógicas orientadas a la apreciación, valoración, uso, disfrute y crítica de obras y productos artísticos en la interacción con los públicos.*

Un artículo que deja abierta la puerta a la necesidad de volver a repensar en una red de formadores, ya que sin estos andamiajes es muy complejo seguir creciendo de manera coordinada, acción que hoy es imprescindible para el desarrollo de las ciencias sociales.

Carlos Guzman. Un incansable luchador en defensa de la profesionalización de la formación en gestión de la cultura. Mantener hoy en la Universidad Central de Venezuela (UCV), con todas las dificultades que atraviesa esta brillante institución, un programa con la calidad que logran, es digno de ser elogiado públicamente. Su escrito da un brillante repaso a diversas épocas de la construcción del proceso curricular, con especial atención a un organismo del que muchos nos reconocemos herederos intelectuales, el CLACDEC, autentica "joya de la corona" en los procesos de formación cultural en América Latina:

> *Cabe destacar, una de las instituciones pioneras impulsada por la OEA, como lo fue el* ***Centro Latinoamericano y del Caribe para el Desarrollo Cultural*** *(en adelante CLACDEC). A través de los logros de sus proyectos y programas, en función de las necesidades del sector cultural-creativo latinoamericano, y con el apoyo de los Estados de América Latina y el Caribe (ALC), contribuyó en el transcurso de los 26 años de funcionamiento institucional hasta su cierre en el 2004, a formar más de 2.864 agentes culturales que han multiplicado sus efectos en sus respectivas instituciones, en sus países y en la región.*

Además de plantearnos unos brillantes cuadros comparativos que servirán sin duda para realizar análisis en profundidad de los procesos llevados a cabo en diversas instituciones educativas.

Adriana Maggio. Defensora incansable de los territorios de la cultura, del papel de la cultura en los territorios y de las relaciones que ayudan a comprender los contextos en los que el ser humano es más humano y más cercano a todo aquello que lo construye como alguien capaz de mejorar sus relaciones y sus entornos sin arriesgar el futuro y sin poner en peligro la herencia que dejamos a nuestros hijos.

> *Desde el verano caliente de Santa Rosa de la Pampa, una provincia de aproximadamente 360.000 habitantes situada en el centro de Argentina o, mejor descripta, puerta de la Patagonia, región sur de América del Sur, llegué al frío gerundense atravesando Buenos Aires, Madrid, Barcelona y, finalmente, la ciudad que iba a ser hito en la formación de tantos y tantas que, como quien suscribe, buscamos lo que nunca se acaba de aprender: la gestión de la cultura. Hasta entonces, poco se hablaba de la formación académica para gestores culturales (que otrora eran promotores socioculturales ¿y tal vez mañana sean*

movilizadores? ¿agitadores?) y los maestros catalanes empezaban un largo camino de intercambios que aún se retroalimenta y al que agradeceremos cada vez que nos hacemos una pausa para la reflexión. Dicho sea de paso –no tan al pasar– un camino de reflexión, acción y reflexión imprescindible para volver a la práctica mejorada.

Qué hemos de hacer cuando el desarrollo de la cultura está íntimamente relacionado con los territorios y la formación tiende a ser generalista en exceso. Adriana lo plantea con esa lucidez de quien lleva muchos años tratando de responder a esa pregunta con la mayor honestidad posible.

Angel Mestres. Director de una de las empresas de gestión de la cultura más exitosas de España, con muchos años en procesos de formación, conferencista invitado en diversos espacios, escribe este artículo a cuatro manos con Jordi Baltá, uno de los consultores más demandado en la implementación y evaluación de proyectos de la cultura, con muchos años de experiencia en diversas instituciones y que en estos momentos colabora con Angel en Transit.

A lo largo de las dos últimas décadas, quienes firmamos este artículo hemos visto enriquecida nuestra práctica profesional en gestión cultural gracias a numerosos intercambios internacionales, entre los cuales aquellos que nos conectan con América Latina han tenido un papel muy importante. Se trata de encuentros y colaboraciones de todo tipo: participación en conferencias y cursos, visitas de terreno, acogida de profesionales latinoamericanos en visitas por motivos personales y profesionales, acompañamiento de alumnos participantes en cursos universitarios en Barcelona, proyectos de cooperación cultural o de investigación, relaciones de amistad derivadas de los contactos profesionales, textos leídos y publicaciones conjuntas, diálogos en redes sociales, etc. Como sucede en otros contextos, no es fácil distinguir los marcos de la formación propiamente dicha de otras experiencias de aprendizaje que se producen sin una vocación formativa explícita. En cualquier caso, este bagaje nos ha ayudado a pensar de forma distinta nuestra práctica en tanto que gestores y ha transformado también los contenidos y las metodologías de los procesos de formación en que participamos.

Sylvie Duran. Actualmente ministra de cultura en Costa Rica, quien viene trabajando por el desarrollo de la profesión cultural desde hace muchos años y desde muchas responsabilidades, nos abre los ojos a lo complejo que es defender la institucionalidad cuando el sector no se abre con facilidad a colaborar con esa institucionalidad a la que le pide amparo de forma permanente.

Además, las instituciones, los cargos y los cargos y los procedimientos se convierten fácilmente en fines en sí mismos y burocratizamos la máquina del Estado con las herramientas del pasado: lo lineal, lo serial y lo mecánico. Esto nunca le ha servido ni acomodado a cultura. Hoy, en pleno desarrollo de la economía del conocimiento, de la abundancia de datos y del reconocimiento de la diversidad, ya no le acomoda a ningún sector de cara al futuro: ni a sectores y actividades emergentes ni a los procesos de transformación de los sectores tradicionales. Trabajar en función de la innovación, el conocimiento, la ciudadanía y la participación está aún en sus inicios en muchos de nuestras realidades.

Con este plantel de autentico "lujo"[4], la revista *Periférica* contribuye a una necesaria reflexión sobre los caminos recorridos y los que quedan por recorrer en la formación de los gestores de la cultura.

Referencias

Facal, R. L. (2020). *HISTODIDÁCTICA*. Obtenido de http://www.ub.edu/histodidactica/index.php?option=-com_content&view=article&id=156:didactica-para-profesorado-en-formacion-por-que-hay-que-aprender-a-ensenar-ciencias-sociales&catid=15&Itemid=103

Fair, H. (10 de 12 de 2013). Aportes para la construcción de una ciencia:. (U. ICESI, Ed.) *CIES Estudios transdisciplinares*, 23. Obtenido de https://doi.org/10.18046/retf.i4.1706

Martinell, A. (2001). *https://oibc.oei.es/*. (C. U. Cooperación, Ed.) Obtenido de https://oibc.oei.es/uploads/attachments/75/La_Gestion_Cultural_-_Singularidad_profesional_y_perspectivas_de_futuro.pdf

Ordine, N. (2013). *La utilidad de lo inútil*. Barcelona, España: Acantilado.

Ordine, N., & Gianotti, F. (22 de Agosto de 2021). Un dialogo sobre ciencia y cultura, a la sombra del acelerador de partículas del CERN. (D. E. País, Ed.) *El País Semanal*. Obtenido de https://elpais.com/eps/2021-08-21/un-dialogo-sobre-ciencia-y-cultura-a-la-sombra-del-acelerador-de-particulas-del-cern.html

Quinquer, D. (2004). *EDUCREA*. Obtenido de https://educrea.cl/estrategias-metodologicas-ensenar-aprender-ciencias-sociales-interaccion-cooperacion-participacion/

Sijie, D. (2001). *Balzac y la joven costurera china.* (M. S. Crespo, Trad.) Barcelona, España: Salamandra.

Notas

1. ***Cantar de los Cantares*** (hebreo שִׁיר הַשִּׁירִים, **Shir Hashirim**), conocido también como **Cantar de Salomón** o **Cantar de los Cantares de Salomón**, es uno de los libros del *Antiguo Testamento* y del *Tanaj*. El Cantar es un libro único en la Biblia y no encaja en ninguno de los principales géneros bíblicos: no se ocupa ni de la Ley ni de los profetas, no es propiamente un libro sapiencial ni examina tampoco la alianza, y ni siquiera se ocupa de Dios. En el Cantar, los amantes se encuentran en plena armonía, y sienten un deseo mutuo y se regocijan en su intimidad sexual. https://es.wikipedia.org/wiki/Cantar_de_los_Cantares

2. (Martinell, 2001)

3. La grafía recomendada para el nombre abreviado de la enfermedad por coronavirus es COVID-19, con mayúsculas, ya que se trata de la sigla inglesa de CORONAVIRUS DISEASE, 'enfermedad del coronavirus'. Dado que contiene el sustantivo ENFERMEDAD en su forma inglesa, su género es femenino (LA COVID-19, mejor que EL COVID-19). https://www.fundeu.es/recomendacion/covid-19-nombre-de-la-enfermedad-del-coronavirus/

4. **4.** m. Elevada categoría, excelencia o exquisitez que posee algo por la calidad de las materias primas empleadas en su fabricación, sus altas prestaciones o servicios, https://dle.rae.es/lujo

La profesionalización de la gestión cultural. La experiencia pionera CLACDEC

Carlos Enrique Guzmán Cárdenas
Instituto de Investigaciones de la Comunicación de la Facultad de Humanidades y Educación y Coordinador del Programa de Postgrado Maestria en Gestión y Políticas Culturales de la Universidad Central de Venezuela. Observatorio Venezolano de Políticas Culturales en la Universidad Central de Venezuela.
ovepoliticasculturales@gmail.com

Artículo recibido: 03/06/2021. Revisado: 16/09/2021. Aceptado: 08/10/2021

Resumen: El objetivo de este estudio es hacer una caracterización general del ecosistema cultural de capacitación, formación disciplinar y profesionalización de la gestión cultural, desde una perspectiva histórica, con particular atención a la creación y funcionamiento del Centro Latinoamericano y del Caribe para el Desarrollo Cultural (CLACDEC), fundado en 1975 en el marco del Primer Curso Interamericano de Administradores Culturales, como primera experiencia de formación a los agentes y profesionales del sector cultural-creativo que se realizaba en América Latina y el Caribe (ALC) con la cooperación financiera de la Organización de Estados Americanos (OEA) y la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). La información contenida en esta investigación, que supone una primera fase descriptiva, se ha organizado realizando un mapeo histórico de factores asignados a la formación y profesionalización de la gestión cultural que dispensan algunas premisas de heterogeneidad explicativa y los efectos significativos del CLACDEC como centro pionero y red de discusión, encuentro y formación de agentes culturales en ALC.

Palabras clave: CLACDEC; formación; gestión cultural; profesionalización.

The professionalization of cultural management. The CLACDEC pioneering experience.

Abstract: The objective of this study is to make a general characterization of the cultural ecosystem of training, disciplinary training and professionalization of cultural management, from a historical perspective, with particular attention to the creation and operation of the Latin American and Caribbean Center for Cultural Development (CLACDEC), founded in 1975 within the framework of the First Inter-American Course for Cultural Administrators, as the first training experience for agents and professionals in the cultural-creative sector that took place in Latin America and the Caribbean (LAC) with the financial cooperation of the Organization. of American States (OAS) and the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO). The information contained in this research, which involves a first descriptive phase, has been organized by carrying out a historical mapping of factors assigned to the training and professionalization of cultural management that dispense with some premises of explanatory heterogeneity and the significant effects of CLACDEC as a pioneering center and network for discussion, meeting and training of cultural agents in LAC.

Keywords: CLACDEC; training; cultural management; professionalization.

Introducción

El valor público de la cultura como sujeto estratégico de gestión

La cultura en un sentido mucho más restrictivo es considerada como el conjunto de producciones o de productos (bienes y servicios) culturales. Y lo que se denomina el **sector cultural-creativo** alcanzará un conjunto de dominios, campos, sectores, sub-sectores, actividades y funciones muy amplio de los productos culturales y creativos. La cultura como "sector" podrá ser entendida como el conjunto de instituciones, programas y recursos mediante los cuales los Organismos Gubernamentales llevan a cabo labores de planificación, coordinación y evaluación de acciones referidas directamente a ciertos procesos, áreas y manifestaciones culturales.

Esta puntualización conceptual implica diferenciar entre diversos tipos de procesos y diferentes áreas o campos culturales. Ambos aspectos constituyen lo que podríamos denominar, a efectos de este artículo, el **universo cultural a fines de la planificación, administración y gestión cultural**. En lo que respecta al ámbito de los procesos, las experiencias indican la necesidad de realizar una triple diferenciación: a) procesos culturales en sentido estricto, b) procesos instrumentales de apoyo a la planificación, administración y gestión cultural, y c) procesos sociopolíticos implicados en la dimensión cultural del desarrollo.

Como derivación de esta heterogeneidad (dominios, campos, sectores, sub-sectores, actividades y funciones), las estadísticas reflejaran las divergencias y la falta de compatibilidad de las diferentes definiciones de los productos culturales. Entonces, **¿cómo estructurar** y gestionar el campo cultural? Podemos señalar que existen más de 26 modelos a nivel internacional, regional y nacional, desde el Modelo del Ciclo Cultural en el Marco de Estadísticas Culturales (MEC-2009) de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (en adelante, UNESCO), pasando por el modelo europeo ESSnet-Culture (2012) y la taxonomía del Campo Cultural del Convenio Andrés Bello (CAB, 2015), hasta las Cuentas Satélites de Cultura de algunos países, con distintos sistemas de clasificación cuando se desea elaborar una taxonomía de las actividades de creación,

producción, manufactura y distribución de bienes y servicios de lo cultural-creativo, lo que nos obliga a realizar una sectorización armonizada de la información disponible sobre sus ramas y subramas.

Detrás de cada expresión cultural se encontrarán procesos de oferta y demanda, donde la creación, producción, difusión y comercialización de bienes y servicios culturales ponen en marcha un conjunto de operaciones en su **dimensión sustantiva**: vinculadas a la dinámica cultural institucional, relacionadas con los procesos culturales básicos e incidentes en los procesos socio-políticos de desarrollo cultural, como en su **dimensión formal y administrativa**: según su ubicación en la direccionalidad, grado de organización y duración y, en función de la responsabilidad institucional, que se materializan en generación de empleo, riqueza y conocimiento. Partiendo de la definición operacional de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) del empleo cultural, se puede apreciar la irradiación de lo cultural a otros sectores no culturales desde un centro constituido por "ámbitos creativos básicos" o "expresiones culturales principales" pero que conjuntamente conforman el sector cultural-creativo.

Al combinar creatividad y bienes, nace una nueva clase de productos conocidos como "bienes y servicios creativos", de los cuales, algunos creen, los "bienes y servicios culturales" constituirían un subgrupo conformado por productos de contenido artístico o cultural además de creativo. Es así como surge la definición de las industrias creativas que, conjuntamente con las industrias culturales, las identifica, respectivamente, como aquellas industrias que implican creatividad en su producción, incorporan un cierto grado de propiedad intelectual y transmiten un significado simbólico.

Todo ello hace que el sector cultural-creativo sea estratégico por el valor intrínseco, instrumental e institucional de la cultura (Observatorio Vasco de la Cultura 2017) capaz de contribuir a la apreciación del **valor público de la cultura**. En este sentido, el quehacer cultural (dimensiones configuradas por las manifestaciones socioculturales) tomara una dimensión profesional y se ve implicado de inmediato con aspectos vinculados directamente: a) al desarrollo de los procesos culturales, b) relacionados con tecnologías sociales de intervención cultural en la realidad, c) relativos al desarrollo del talento humano, d) sociopolíticos de los desarrollos culturales, administrativos y gerenciales. Un entramado de actividades en el que intervienen creadores, productores, gestores e intermediarios, profesionales, técnicos, empresas, administraciones, asociaciones y público. En definitiva, que contará con la creatividad como su principal materia prima.

Tenemos, por tanto, que estas características han provocado que lo cultural-creativo se convierta en un sector de atención pública prioritario y muy atractivo desde el punto de vista de las políticas de empleo y formación de recursos humanos. Según estudios internacionales, el sector cultural-creativo, en los últimos años –antes de la pandemia del COVID19–, ha mostrado tasas de crecimiento y de generación de ocupación cultural muy superiores a la media del resto de cualquier economía nacional. Pero además, los profundos cambios que se han producido desde la segunda mitad de los años noventa con el advenimiento de una economía creativa, de una economía de la cultura o de la creatividad, han dado lugar al surgimiento de **nuevas exigencias en las profesiones culturales** –de carácter formal, no formal e informal–, más innovadores y experimentales que cumplan la función de generar un valor agregado, desde la formación artístico-creadora (al propio proceso de profesionalización de la creación), para la apreciación popular y social de las culturas, técnica cultural-creativo como técnica-administrativa, intermediario y para la gestión cultural, sin menoscabo del interés de las iniciativas que están más orientadas al apoyo de las prácticas amateurs.

En este contexto, el sector cultural-creativo se presenta como uno de las columnas en un proceso de cambio tendente a la redefinición de una nueva economía basada en la creación. Ello exigirá nuevos modelos de gestión e innovadores perfiles profesionales.

> Con el fin de aprovechar todo el potencial económico y de desarrollo de la cultura, los operadores y profesionales culturales actuales y futuros deben poder adquirir y desarrollar habilidades y competencias artísticas, creativas, tecnológicas, técnicas y de gestión que les permitan expresar y plasmar su creatividad, transformarla en actividades, bienes y servicios económicamente viables y gestionar eficazmente empresas, instituciones o eventos culturales (museos, festivales, emprendimientos y pymes culturales, etc.). En este sentido, cabe destacar la relevancia de la formación técnica, indispensable en el sector cultural, pero también en gestión cultural ya que, si bien identificar posibles fuentes de in-

> gresos, cuadrar presupuestos y administrar una organización son habilidades compartidas con otros sectores económicos, las particularidades del sector exigen contemplar dimensiones específicas de la cultura de forma que la capacidad empresarial y de gestión refuerce la capacidad artística. (UNESCO, 2014, p.50)

En tal sentido, la gestión cultural, "el cual se asocia con la cobertura más amplia de los procesos de la administración cultural así como con las funciones del quehacer cultural" (Guédez, V., 1995, p.111), en el marco de este requerimiento aparecerá en la agenda pública de los gobiernos –desde los enfoques económico, sociopolítico e instrumental– como ocupación cultural, laboral y económica, propicia para gestionar políticas públicas dirigidas a "la participación en el ámbito cultural tomando como puerta de acceso la creación, promoción, difusión, preservación o consumo de las expresiones artísticas, el patrimonio cultural o los servicios culturales" (Mariscal Orozco 2019, p.165), dotada de estrategias y actuaciones eficaces que refuercen la identidad, visión y adelanto de un país; fortalezcan los programas culturales, impulsen los procesos creativos y potencien tanto la diversidad como la riqueza cultural.

> La formación de los agentes que son claves para el sector cultural, respondiendo a los requerimientos que hoy plantean nuestras realidades, bajo la perspectiva de la cultura pública, aspira a aportar nuevas formas de producir y de aplicar los conocimientos, de generar ideas, de implementar prácticas culturales innovadoras. Implica articular cultura y política, y pensar las políticas de la cultura como políticas públicas, incluyendo nuevos conocimientos. Pero no solo ello, sino también y centralmente, supone desarrollar herramientas y estrategias en pos de llevar adelante debates públicos y participativos con el objeto de producir trabajos colaborativos en las comunidades. (Urraco, J., 2017, p.9)

Reconocimiento progresivo a la formación y profesionalización de la gestión cultural

Ahora bien, los criterios de organización curricular, así como las herramientas, habilidades y competencias que se utilizan en la formación administrativa y para la gestión cultural, son tan variados como los contextos sociales que los exigen. Sin embargo, no hay dudas que en la formulación e implementación de políticas públicas culturales aún existe una enorme distancia entre los actores culturales, la profesionalización en gestión cultural y los trabajos relativos al desarrollo humano sustentable y la aplicación del enfoque basado en derechos humanos (EBDH). Cabe reducir esta distancia por medio de programas de formación continuos, ya sean a través de estudios conducentes a grado académico, de pre-grado o postgrado tales como Especialización Técnica, Especialización, Maestría, Doctorado y Posdoctorado, o bien, estudios no conducentes a grado académico, como Cursos de Ampliación y de Actualización, Cursos de Perfeccionamiento Profesional o Diplomados, para la formación y desarrollo del recurso humano en los dominios, campos, circuitos y áreas culturales.

Desde esta recomendación, desarrollar programas de capacitación y acompañamiento vinculados no solamente con la expresión artística o creativa, "sino con aspectos relacionados con la profesionalización y el desempeño global de sus actividades (oferta, demanda, gestión, financiación) y/o la gestión de la propia carrera profesional" (Gobierno Vasco, 2019, p.24) por parte de algunos agentes culturales como las instituciones culturales (bibliotecas públicas, museos, sociedades literarias, asociaciones culturales, etc.) y las instituciones educativas, públicas y privadas, que forman a los propios agentes culturales (artistas, periodistas, comunicadores, bibliotecólogos, gestores culturales, etc.), es una prioridad que, cada día, cobra mayor importancia.

La Convención de la UNESCO sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales del 2005, único tratado internacional que insta a las Partes a integrar la cultura en sus políticas de desarrollo, contempla como objetivo número 1 a la consecución de los Objetivos de Desarrollo Sostenible en la Agenda 2030 (ODS), apoyar sistemas sostenibles de gobernanza de la cultura para lo cual se requiere prestar apoyo a programas de asistencia técnica encaminados a fortalecer las capacidades humanas e institucionales de los países en desarrollo.

A nivel latinoamericano, el impulso dado a la gestión cultural en los últimos sesenta años surge en gran medida de los enfoques promovidos por organismos internacionales tales como la Organización de las Naciones Unidas para la Edu-

cación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), la Organización de Estados Americanos (OEA), el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) y sus versiones regionales como la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI), el Centro Latinoamericano de Administración para el Desarrollo (CLAD) y el Convenio Andrés Bello, entre otros. De igual modo, una serie de acciones realizadas por los agentes del campo cultural: instituciones gubernamentales, gestores, universidades y organizaciones gremiales (formales y no formales) (Mariscal Orozco, 2015, p.97)

> Los antecedentes, para algunos países de la zona, surgen de los procesos de intervención cultural con una mirada desde la promoción y participación de los procesos de las culturas populares y la necesidad de atender el sector cultural contemporáneo de forma cualificada y competitiva. Las prácticas en estas formaciones especializadas se inician en seminarios, cursos y encuentros sobre gestión cultural, y avanza actualmente hacia la consolidación de ofertas a nivel profesional, con la promoción de diplomados y el diseño en curso de postgrados y estudios de pregrado o licenciatura en desarrollo cultural. (Martinell Sempere, A., 2006, p.73)

Cabe destacar, una de las instituciones pioneras impulsada por la OEA, como lo fue el **Centro Latinoamericano y del Caribe para el Desarrollo Cultural** (en adelante, CLACDEC). A través de los logros de sus proyectos y programas, en función de las necesidades del sector cultural-creativo latinoamericano, y con el apoyo de los Estados de América Latina y el Caribe (ALC), contribuyó en el transcurso de los 26 años de funcionamiento institucional hasta su cierre en el 2004 a formar más de 2.864 agentes culturales que han multiplicado sus efectos en sus respectivas instituciones, en sus países y en la región. Esta acción de profesionalización en gestión cultural es producto, entre otros aspectos, de la **recomendación n° 40** emanada del **Informe Final de la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales en América Latina y el Caribe**, efectuada en 1978, donde se expresa a los Estados miembros que "en el diseño y ejecución de sus programas tengan en cuenta la experiencia del CLACDEC en la formación de Recursos Humanos para el sector cultural". En 1985 realizó el Primer Encuentro Latinoamericano y del Caribe de Administración de Servicios Culturales de donde surgieron una serie de recomendaciones a fin de diversificar las acciones formativas. En este sentido, y haciendo énfasis en cinco áreas curriculares que generaron cinco Programas Permanentes de estudios, de los cuales dos estaban dirigidos a Latinoamérica y el Caribe para graduados y extensión, favoreció a futuro a crear una red sistemática de animadores, promotores y gestores culturales que permitió consolidar políticas culturales y mecanismos de enlace eficientes para la descentralización e integración latinoamericana, a través de talleres, seminarios, cursos especializados, servicios de cooperación técnica y múltiples publicaciones; una sólida labor de formación y desarrollo de profesionales capacitados en gestión cultural en toda ALC.

Sin embargo, para comprender el desarrollo de la institucionalidad de la formación en gestión cultural en Iberoamérica emergen algunos factores (véase, Tabla n° 1), que desde una perspectiva histórica explicarían el reconocimiento de atender la formación a los operadores y profesionales del sector cultural-creativo.

Tabla N° 1

Factores asignados a la Formación y Profesionalización de la Gestión Cultural. (Heterogeneidad Explicativa)

AUTOR	FACTORES PARA LA FORMACION Y PROFESIONALIZACION DE LA GESTION CULTURAL	AÑO
Gabriel Matthey *La Gestión Cultural en Chile, a pasos de su 'segunda generación'*	Así y todo en Chile aún falta profesionalizar la gestión cultural. Si bien ya existen diferentes instituciones que la imparten, falta que se la reconozca, instale y valide como legítima profesión. Necesitamos profesionales que ejerzan responsable y pertinentemente el oficio que, como contrapeso al fenómeno de la globalización y amenaza de uniformación, cada día se hace más im-	2013

	prescindible para nuestro desarrollo a escala humana, local y comunitaria. (p.10)	
Ministerio de Cultura de Perú *Lineamientos de Política Cultural 2013-2016*	Un eje principal del fortalecimiento institucional es la asesoría que se brinde en temas de gestión y política cultural. El Ministerio debe posicionarse como un actor importante en la capacitación de gestores culturales, quienes serán los encargados de liderar Proyectos de política cultural en los ámbitos locales y regionales. Con este fin destina capacidades y esfuerzos para consolidar criterios y prácticas comunes de política cultural a lo largo y ancho del país (…) Al mismo tiempo, un trabajo eficiente de gestión cultural requiere permanentes investigaciones académicas, investigaciones aplicadas y un sistema de información que recoja y ordene datos y estadísticas sobre los grupos e instituciones culturales que trabajan en el país, sobre los hábitos culturales de la población, sus formas de vida, problemas y necesidades, sobre los espacios culturales con los que se cuenta y sobre el resultado de los proyectos que comienzan a implementarse. (p.15)	2012
OEI *Un proyecto cultural para la década de los Bicentenarios. El desarrollo de la Carta Cultural Iberoamericana.*	Programa 8. Formación en todos los ámbitos culturales. La formación en el campo cultural es de una enorme amplitud, pues incluye las ofertas universitarias, la educación técnico-profesional, la especialización de artistas, la formación en gestión cultural y la actualización permanente de profesionales de las artes y de gestores de la cultura. Un mundo difícil de abarcar si al mismo tiempo nos referimos a las bellas artes, al cine, al teatro, a la música, a la danza o al diseño artístico, por citar algunas de las especializaciones más reconocidas. (p.115)	2011
Alcaldía de Medellín *Plan de Desarrollo Cultural de Medellín 2011-2020*	La continuidad y estabilidad de los procesos culturales pasan por una gestión cultural y un sector cada vez más fuerte, cualificado, preparado y con reconocimiento y respaldo social e institucional, a la par que por la cualificación de los ciudadanos en dicho proceso. (…) Fomento de la formación en gestión cultural para el fortalecimiento de las organizaciones culturales (…) Mejorar la calidad de los programas de formación en gestión cultural y campos afines que den cuenta de estudios técnicos de las características que la formación debe tener en este campo para que los egresados contribuyan a la mejor planeación y gestión. (pp.57,162 y 186)	2011
Ministerio de Cultura del Ecuador *Gestión cultural: Hacer posible un sueño comunitario Cuadernos Didácticos 4*	(…) Este desafío exige que los gestores culturales, con diferentes bases identitarias, adquieran conocimientos administrativos, estéticos, económicos, legales y de comunicación social para la efectividad de su desempeño. El gestor cultural es quien asume estas tareas. Para desarrollarlas con mejores impactos sociales, actualmente se han destinado numerosos recursos para la formación de profesionales en la gestión de programas y proyectos culturales. (p.28)	2009

Gobernación de Antioquia *Plan departamental de Cultura 2006-2020*	Más allá de la animación sociocultural y de la sensibilización social, se plantea la necesidad de incentivar el desarrollo de conocimientos pertinentes en los gestores culturales de la región, la formación estética en cuanto formación de la sensibilidad para aprehender y expresar el mundo, y la adopción de herramientas que les posibiliten entender los entornos socioculturales que habitan, diseñar procesos cualificados que estimulen la transformación de esas realidades, de modo que pueda lograrse una verdadera valoración social de la cultura como fundamento de la construcción social, con la participación creativa de todos los ciudadanos. (p.31)	2006
Gobernación de Antioquia *Plan departamental de Cultura 2006-2020*	La capacitación en cultura deberá trascender en una verdadera **formación cultural**, que incida de manera positiva en los cambios y en las transformaciones que demandan los nuevos escenarios de construcción cultural. (p.32, negrillas del autor)	2006
Gobierno de Mendoza *Plan Estratégico CulturaxMendoza 2005-2010*	Debe fortalecerse la capacitación de los gestores culturales, entendiéndolos como verdaderos motores de la participación y el desarrollo comunitario, brindándole asistencia técnica y financiera para el cumplimiento de su misión. (…) se tenderá a inculcar la importancia de la formación específica en gestión cultural. (pp.85-86)	2005

Ministerio de Cultura de Colombia *Lineamientos para la sostenibilidad del Plan Nacional de Cultura 2001-2010*	1. En general el personal que gestiona, formula y evalúa los planes culturales en departamentos y municipios es heterogéneo, variable y en muchos casos no tiene el nivel de calificación requerida. Esto conlleva a un enfoque operativo improvisado y carente de planeación, a que se desconozcan los procesos presupuestales que intervienen en cultura y las fuentes de recursos y mecanismos para generarlos o conseguirlos, y a que exista escasa formulación y gestión de proyectos de cooperación entre las regiones, entidades nacionales y organismos internacionales. 2. La mayoría de los programas de educación formal, no formal e informal en gestión cultural y campos afines son de baja calidad, no corresponden a un estudio técnico de las características que la formación debe tener en este campo y los egresados no han contribuido a una mejor planeación y gestión. (pp.37-38)	2002
Ministerio de Cultura de Colombia *Lineamientos para la sostenibilidad del Plan Nacional de Cultura 2001-2010*	(…) formar una generación de relevo para que el sector disponga de un equipo técnico especializado de alta calidad en la formulación y gestión de proyectos culturales. Para esto se requiere que el MC, junto con el Ministerio de Educación Nacional, defina unos estándares mínimos de calidad y encuentre mecanismos para lograr que instituciones de alta categoría ofrezcan programas de formación en gestión cultural, al igual que el estableci-	2002

	miento de convenios con las universidades para promover la elaboración de tesis, investigaciones y pasantías en el sector cultural. Los responsables de los procesos e instituciones culturales deben entrenarse en el diseño y la gerencia de políticas públicas de manera que el sector logre no sólo consolidarse, sino también tender los vínculos que naturalmente lo relacionan con los distintos sectores del desarrollo (pp.46-47)	
Comisión Presidencial para la Reforma del Estado Venezolano (COPRE) *La Cultura en un Proyecto de Reforma del Estado*	(…) La profesionalización de la gerencia cultural garantizará la idoneidad de los directivos y la continuidad en la gestión. Con este liderazgo se podría colocar a la cultura en la agenda de problemas prioritarios del Estado sin necesidad de cambiar el status administrativo del CONAC. Una gerencia profesionalizada estará en condiciones más apropiadas para coordinar los desarrollos autónomos de los diferentes entes que realizan la actividad. (p.62)	1987
Lourdes Yero *Cambios en el campo cultural en Venezuela. Privatización y Pluralidad*	Se ha conformado una brecha creciente entre un grupo de profesionales de alto nivel con formación muy 'internacional' y profesional y el resto que no logra alcanzar estos niveles en sus centros, y que enfrentan un creciente desplazamiento y dificultad de ubicación profesional. Este grupo altamente calificado modifica el 'ethos' tradicional de los trabajadores culturales, los orienta mucho más hacia el profesional con actividad en el mercado cultural que el artista creador	1988
	y menos mercantil que era más característico en etapas anteriores. (p.18)	
Comisión Presidencial para la Reforma del Estado Venezolano (COPRE) *La Cultura en un Proyecto de Reforma del Estado*	Se hace indispensable la capacitación gerencial específica para el manejo adecuado de los problemas culturales. Para el ingreso a los cargos en dicha gerencia han de exigirse requisitos de formación profesional que neutralicen la acción del clientelismo y la partidización. (…) La capacitación y actualización de los integrantes del sistema en materia de administración, con el fin de hacer más eficiente la producción y difusión cultural.(pp.62 y 79)	1987

Fuente: Elaboración propia. 2020.

El escritor y gestor cultural venezolano Antonio López Ortega nos dirá que (1994),

> La gerencia cultural ha operado por sus propios fueros, ha tomado herramientas de aquí y de allá, ha construido su sentido propio de lo administrativo, ha entendido el concepto de la profesionalización, ha logrado deslastrarse –sobre todo en el Estado- del influjo político, ha sabido crear sus propios mecanismos de adiestramiento, ha conseguido apropiarse de métodos y razones que sólo pertenecían a las culturas empresariales, ha entendido quizás que la obra de arte y el artista son especímenes extraños y los ha tratado con delicadeza y comprensión, se ha vuelto incluso tema de debate y hasta razón de ser instructores y asesores. ¿Qué más suerte desearle que la ella misma se ha forjado? (p.28)

De la planificación a la animación, promoción, administración y gestión de la cultura

Las denominaciones a lo largo del tiempo han sido distintas: promoción cultural, animación cultural, agencia cultural, administración cultural y hasta gerencia cultural. Lo cierto es que la gestión cultural es, sin duda, multifacética

y no es sencilla. Para algunos autores, la gestión cultural incluye y asimila las denominaciones de animadores y promotores culturales. Es por ello que nos proponemos exponer en este apartado (véase, Tabla n°2) algunas premisas conceptuales, como heterogeneidad explicativa, cómo ha sido el tratamiento conceptual en Latinoamérica a la profesionalización en gestión cultural entre 1987-2015, las cuales favorecen la formación técnica-administrativa y para la gestión cultural del sector cultural-creativo dirigido a la comunidad cultural en su sentido más amplio formal y no formal, tanto a nivel técnico y profesional.

Tabla N° 2

Premisas conceptuales básicas sobre la promoción, animación, administración y gestión cultural. (Heterogeneidad Explicativa)

AUTOR	TRATAMIENTO CONCEPTUAL	AÑO
Carlos Leonel Escudero Sánchez y Juan Román Encalada Orozco *El Fundamento Social de la Gestión Cultural*	La gestión permite transformar la realidad cultural de comunidades, territorios o mercados, a través de acciones que potencian, viabilizan, despiertan, germinan y complejizan los procesos culturales. Por tanto, puede potenciar **procesos participativos** en distintos grupos sociales. En los espacios administrativos y sociales de la cultura se articulan durante el desenvolvimiento de las políticas culturales porque al tratarse de procesos donde los elementos subjetivos tienen un peso considerable. Su condicionamiento por las relaciones sociales dominantes explica la lógica con que se la concibe, su finalidad, medios, los ámbitos y las actitudes que adopta frente a la realidad. (p. 87)	2015
Claudio Di Girólamo *Estado y proyección de la gestión cultural en Chile*	(…) hoy la gestión cultural vive un momento crucial, que demanda decisiones en varios niveles de poder, tanto en el ámbito público como en la sociedad civil, que incidirán directamente en las proyecciones y la influencia que este nuevo rol tenga en el proceso cultural de nuestro país. (p.14)	2013
Gabriel Matthey *La Gestión Cultural en Chile, a pasos de su 'segunda generación'*	(…) la gestión cultural ha adquirido un alcance bastante más amplio y profundo, con bases efectivamente antropológicas y sociológicas, que permiten entenderla y asumirla como una **'gestión de procesos'**. Esto implica que cada parte que se gestiona debe articularse sistémicamente con las demás, dentro del todo orgánico y continuo que es el universo cultural. (…) Su principal propósito es contribuir al 'desarrollo humano', a la identidad, sentido de pertenencia, autoestima y compromiso de las comunidades o pueblos con su propia dinámica cultural. Es decir, se trata de colaborar con aquellos procesos que sintonicen con la matriz cultural y ethos –origen y destino– del imaginario colectivo, de tal manera de enriquecer la vida individual y social –los fundamentos existenciales para un mejor vivir–, lo cual otorga sentido y trascendencia; valor, capital simbólico y proyección al territorio donde se vive (y/o trabaja). (pp.8-9)	2013
Febran Carrero *Gestión Cultural en el Ecuador*	(…) aquella acción que asegura creativamente los **derechos culturales** desde las artes, las memorias, y los patrimonios,	2012

	y media entre las distintas culturas. (p.38)	
Ministerio de Cultura de Colombia *Manual para la Gestión de la Cultura*	(…) si se parte de una concepción de cultura como cultivo de la mente humana, lo que interesa desde este enfoque a la gestión cultural es la **producción y consumo de bienes culturales y artísticos.** En este sentido, hacer gestión cultural consiste en: • Administrar una institución vinculada a la actividad cultural. • Rescatar y proteger el patrimonio. • Promover el cultivo de las artes. • Ejecutar programas que divulguen las distintas expresiones artísticas. • Democratizar el acceso a las artes. • Fomentar la creación de contenidos propios y de calidad a través de los medios de comunicación. (p.7)	2012
Ministerio de Cultura de Colombia *Manual para la Gestión de la Cultura*	(…) la **administración de recursos** con una finalidad concreta. La gestión, entendida en términos contemporáneos, es el procedimiento de adecuación de recursos de cualquier índole a aquellos fines para los cuales han sido recabados. Así como no se identifica una única y definitiva definición de cultura, tampoco se identifica una única definición de gestión cultural. (p.6)	2012
Alcaldía de Medellín *Plan de Desarrollo Cultural de Medellín 2011-2020*	La **gestión cultural** es ante todo un **proceso de creación**. En la gestión de lo cultural no se trata de instrumentalizar la diferencia cultural por parte de las poblaciones para tener acceso a los bienes de la cultura, sino aportar a la construcción de **nuevos códigos culturales desde la diferencia**. El desafío de la gestión cultural supone la construcción de otras formas de producción y apropiación de códigos de satisfacción, restaurar las formas de mirar el mundo, superando la administración cultural y asumiendo responsabilidades éticas y políticas. Gestionar lo cultural es gestionar procesos culturales que se configuran permanentemente y nos configuran. (p.47)	2011
Ministerio de Cultura del Ecuador *Gestión cultural: Hacer posible un sueño comunitario Cuadernos Didácticos 4*	La gestión cultural provee conocimientos para incentivar la participación, la **democratización**, la expansión de la creatividad artística y la generación, circulación, consumo y acceso a los productos culturales o valores agregados, en función de la demanda social en la diversidad. (…) La aplicación de la gestión cultural incluye una extensa área de acción, participación y cooperación, que viabiliza no solo el adelanto sociocultural sino también el económico y político. (pp.29)	2009

Alfons Martinell Sempere *Gestión Cultural y desarrollo: Claves del desarrollo*	La **gestión cultural** constituye un planteamiento instrumental para el **desarrollo humano** si se fundamenta con un concepto abierto y operativo de la cultura y si toma en cuenta los rasgos identitarios de las sociedades en que se ejerce. (p.13)	2008
Gobernación de Antioquia *Plan departamental de Cultura 2006-2020*	*Gestar* consiste en desarrollar una tendencia individual y colectiva en la dirección de los procesos culturales que están en la base del plan y que deben planearse y promocionarse. (p.31, cursivas del autor)	2006
Gobierno de Mendoza *Plan Estratégico CulturaxMendoza 2005-2010*	La **gestión cultural**, como **herramienta de articulación multidisciplinar**, implica en muchos casos la promoción social y comunitaria. Asimismo, se constituye como una **instancia de mediación entre la oferta y la demanda cultural.** De allí se desprende la importancia del Estado en su participación y compromiso. (p.25)	2005
Mario Sanoja e Iraida Vargas *Razones para una revolución*	La **gestión de la cultura** deberá tener como meta estimular la elaboración, el desarrollo y la ejecución de programas de cultura popular y académica, la conservación y promoción del patrimonio histórico y cultural en todas sus expresiones, la promoción y el estímulo de museos de la cultura venezolana en sus diferentes acepciones, bibliotecas y centros culturales para el fomento de la cultura en el sector rural popular y en todos los sectores de la sociedad urbana, y evaluar la calidad de los productos de la industria cultural para el mejor beneficio de la sociedad venezolana.(p.101)	2004
Alfons Martinell Sempere *La Gestión Cultural: singularidad profesional y perspectivas de futuro.*	La **gestión cultural** como campo profesional es la expresión de la necesidad de **capital humano en el marco de las políticas culturales**, tanto de ámbito público, privado como del tercer sistema. También se puede interpretar como una necesidad de mejoramiento de la acción de los diferentes agentes culturales en la búsqueda de la excelencia y la calidad de sus proyectos.	2001
Rafael Arráiz Lucca *La Gerencia cultural y el fuego de la vanidad*	La **administración del mundo cultural,** (…) impone algunos matices. El objeto a gerenciar es muy variado, desde el arte popular hasta la música culta, cada expresión implica procederes distintos y saberes, también disímiles. (p.39)	1993
Carlos Martínez *La administración aplicada al campo de la cultura*	La **administración cultural** consiste en la aplicación de técnicas y procedimientos administrativos específicos aplicados al campo de la cultura, dirigidos a planificar, organizar, promover, difundir la actividad cultural, a través de organismos públicos o privados dirigidos a la gestión cultural. (p.4)	1990
Óscar Cáceres Soto *Notas aproximativas acerca de la gerencia cultural*	La **gerencia cultural** es un proceso de interacción permanente de comportamientos, herramientas, subprocesos y variables. Entre algunas: organizaciones, relativas al proceso planificador, investigación cultural, sistemas fi-	1989

	nancieros, recursos humanos, sistemas de información, comunicación empresarial, aspectos psicosociales e intersubjetivos del comportamiento laboral, cultura corporativa, decisión y logística, política y entorno social. (p.5)	
Comisión Presidencial para la Reforma del Estado Venezolano (COPRE) *La Cultura en un Proyecto de Reforma del Estado*	La **planificación cultural** como actividad directriz lleva a la definición de funciones planificadoras y programáticas en coordinación con los ámbitos estadales y locales, y en vinculación con los numerosos entes en una actividad armónica.(…) A través de la planificación es posible definir **qué debe hacerse dentro de un proyecto cultural nacional y en qué orden de prioridades,** algunas normas para regir la vinculación entre el organismo y la actividad de las instituciones, grupos y actores sociales y fijar pautas para la racionalización en la asignación y el uso del presupuesto cultural. (pp.63-64)	1987
Comisión Presidencial para la Reforma del Estado Venezolano (COPRE) *La Cultura en un Proyecto de Reforma del Estado*	La **promoción cultural,** impulsa la **creatividad e innovación** y asegura las condiciones para un mayor disfrute de los bienes culturales por parte la población. Incrementar la producción y el consumo cultural significa poner en práctica acciones e iniciativas coordinadas en el tiempo en un proceso orgánico progresivamente distintos niveles. Este quehacer cultural, se asumirá como una práctica cotidiana que propicie formas de participación democrática. El fomento y	1987
	estímulo que se otorga a la acción cultural, busca crear condiciones individuales y sociales que impulsen una determinada forma de vida. Una cultura democrática comprende desde las relaciones familiares, de pareja, y laborales hasta las formas de comunicación y producción cultural (pp.47-48)	

Fuente: Elaboración propia. 2020. Negrillas nuestras.

La profesionalización de la gestión cultural

En efecto, el gestor cultural reúne rasgos de todas estas posturas mencionadas en los que variarán y se pondrán en foco según sea el área del sector cultural-creativo y el contexto en que se muevan. En relación a la problemática expuesta, nos planteamos acudir a varias definiciones elaboradas por expertos y algunos criterios institucionales que aportan una visión conceptual de la gestión cultural, para luego, apreciar y caracterizar su desarrollo desde el enfoque de la profesionalización. Atendiendo algunas de las definiciones sobre gestión cultural de los últimos diez años (véase, Tabla nº 3), se puede observar elementos comunes y divergentes que ponen de relieve la complejidad de la tarea de elaborar una definición integradora. No se pretende abarcar la diversidad de definiciones conceptuales, sino más bien aquellos que signifiquen la producción de cambios, reformas o transformaciones, como heterogeneidad explicativa, que merecen ser subrayadas como referencias históricas.

Tabla N° 3.

Definiciones de Gestión Cultural. (Heterogeneidad Explicativa)

AUTOR	DEFINICIONES	AÑO
UNESCO *Manual Atalaya. 3.1. Gestión Cultural*	La **gestión cultural** abarca el conjunto de saberes y de prácticas de gestión en los ámbitos de las artes y la cultura.	s.f.

	En tanto que ciencia, la gestión refleja un corpus de teorías, de conocimientos y de métodos prestados de la economía, de las humanidades, de las ciencias sociales, del marketing, de las ciencias de la administración, de las finanzas, etc. La especificidad de la gestión cultural, en el sentido más amplio, remite a la especificidad de un campo (o de un sistema de actividades) y de productos (materiales e inmateriales) así como servicios "que no son mercancías o servicios como los demás (UNESCO, como se citó en González Rueda & Ben Andrés).	
Carlos Enrique Guzmán Cárdenas	La **gestión cultural o de lo simbólico** refiere a un conjunto de procesos socio-administrativos y sociopolíticos, que se desarrolla en el funcionamiento público cultural de alguna organización, los cuales en ningún momento deben ser interpretados como interventores de los contenidos y mensajes culturales, mediante la cual se definen y seleccionan cursos alternativos de acción, objetivos y medios, para la adopción de políticas, planes, programas y proyectos dirigidos a crear mecanismos e instrumentos para el desarrollo armónico de los diferentes procesos, áreas y funciones culturales, identificándose claramente los beneficiarios directos de tales acciones y precisándose los ámbitos físico-espaciales donde se localizaran dichas acciones, estableciendo las condiciones favorables del libre desenvolvimiento del hecho cultural en sentido estricto, dentro de un decidido y marcado clima de libertades -artísticas y culturales- y garantías sociopolíticas, en un marco conceptual de **equidad cultural** que estima que el valor público de la cultura es inherente al desarrollo de las capacidades y potencialidades humanas para la realización de la vida en sus diferentes etapas; que es un servicio público económicamente productivo y un instrumento social de cambio catalizador de la identidad e incluyente de la sociedad en su conjunto, corrigiendo las desigualdades y compensando las asimetrías sociales, haciendo énfasis en la significación de valores relacionados con sostenibilidad, preservación, diversidad, creatividad, solidaridad y derechos culturales.	2020
Gabriel Cisneros Abedrabbo *El papel del Estado en el fomento socio cultural*	La **gestión cultural** es una articulación de herramientas, procesos y sentimientos para vincular a los creadores y los públicos; a los creadores con los creadores; a los bienes patrimoniales con los públicos, desde una institucionalidad sea esta pública, privada o comunitaria que permita que las construcciones estéticas y patrimoniales tengan el mejor acer camiento a la mayoría de ciudadanos de un territorio. Digo que a las herramientas y procesos se suman sentimientos, ya que los gestores deben entender la naturaleza profana, etérea y humana del bien o servicio cultural en el que gestionan su quehacer. Para muchos la gestión cultural es una psiquiatría social de las es	2015

	téticas y los patrimonios frente al ser. (p.193)	
Gabriel Matthey *La Gestión Cultural en Chile, a pasos de su 'segunda generación'*	En términos técnicos, entonces, hoy la **gestión cultural** se puede entender como el conjunto de operaciones necesarias para poner en marcha y/o en desarrollo y valor un determinado 'proceso cultural', al servicio de un territorio humano específico y delimitado –sea físico, corporativo, virtual y/o simbólico– en base a un plan de acción con objetivos y metas de corto, mediano y largo plazo (enfoque tridimensional), articulados y coherentes entre sí, compatibles con las necesidades, intereses y motivaciones reales (auténticas) de las personas involucradas. Su principal propósito es contribuir al «desarrollo humano», a la identidad, sentido de pertenencia, autoestima y compromiso de las comunidades o pueblos con su propia dinámica cultural. (p.8)	2013
Enrique Banús *La gestión cultural es clave para el desarrollo de una sociedad*	La **gestión cultural** es aquella labor profesional de quienes ponen en contacto a la cultura con la sociedad y no lo hacen como críticos o como educadores, sino a través de una programación cultural y unos proyectos culturales. Esto puede suceder de muchas maneras: fomentando la participación en actividades culturales, gestionando proyectos que nacen desde la iniciativa ciudadana, ayudando a desarrollar las posibilidades culturales de un grupo determinado, etc. La gestión cultural implica la utilización de todos los elementos habituales de gestión, pero	2013

	comprendiendo la especificidad del mundo cultural y las implicaciones que tiene la cultura para la sociedad.	
Ministerio de Cultura de Colombia *Herramientas para la gestión cultural pública*	Se entiende por **gestión cultural** el conjunto de acciones de dirección, coordinación, planificación, evaluación, seguimiento y ejecución destinadas a facilitar, promover, estimular, conservar y difundir las diferentes actividades y manifestaciones culturales en condiciones de libertad y equidad, orientadas a fomentar el ejercicio de derechos, el acceso a oportunidades y el mejoramiento de los estados de bienestar de las personas. También se puede relacionar el concepto de gestión cultural con la capacidad de generar, en función de situaciones concretas, las mejores oportunidades de desarrollo cultural, sabiendo 'ver y escuchar' la realidad del territorio, interpretándola y tomando las decisiones correctas en el momento oportuno. (pp.10-11)	2013
Ministerio de Cultura de Colombia *Herramientas para la gestión cultural pública*	(…) el conjunto de acciones de dirección, coordinación, planificación y ejecución, destinadas a facilitar, promover, estimular, conservar y difundir las diferentes actividades y manifestaciones culturales en condiciones de libertad y equidad, orientadas a fomentar el ejercicio de derechos, el acceso a oportunidades y el mejoramiento de los estados de bienestar de las personas. La gestión cultural es el conjunto de acciones que potencializan, viabilizan, despiertan, germinan y complejizan los	2012

Ministerio de Cultura de Colombia *Herramientas para la gestión cultural pública*	procesos culturales, dentro de su particularidad y universalidad. Dentro de sus propósitos está, facilitar y estimular la creación individual y colectiva; promover el disfrute de las expresiones, manifestaciones y los bienes culturales dentro de la comunidad; fomentar la formación y la investigación; desarrollar la dimensión legal y constitucional en el ámbito de la cultura e incrementar y resolver asuntos financieros de la vida de la cultura. De cada una de las nociones de cultura se deriva un enfoque y una manera diferente de **hacer gestión cultural.** (p.7)	2012
Alcaldía de Medellín *Plan de Desarrollo Cultural de Medellín 2011-2020*	La **gestión cultural** puede entenderse como uno de los mecanismos que permiten a la ciudad organizar todos aquellos procesos formulados para que cumplan con los objetivos para los cuales fueron planteados y contribuye a la mejor planeación y gestión de lo cultural en la ciudad, permitiendo articular los planes de cultura	2011
	nacional, regional, comunales y corregimentales existentes. Así mismo, hace posible ahondar en la comprensión de los públicos como actores y ciudadanos, y no solo como consumidores de cultura, motivando así la revisión de las ofertas culturales que tiene la ciudad, para que atiendan al contexto, de manera que estén dirigidas a la demanda manifiesta y propendan a la cualificación permanente de dicha demanda. (pp.133-134)	

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile *Guía Introducción a la Gestión e Infraestructura de un Centro Cultural Comunal*	Hablar de gestión se refiere a la existencia de una serie de pasos metodológicos para llevar adelante objetivos. La gestión incluye, entre otros, un proceso administrativo que se desarrolla en el funcionamiento de alguna organización o que se emprende al querer concretar alguna idea y transformarla en proyecto. (…) La **gestión cultural** implica desarrollar un proceso metodológico dirigido a cumplir los objetivos en el ámbito cultural, con una visión de transformación permanente. La gestión avanza sobre un proceso administrativo, más allá de la racionalización de los recursos, con una proyección y movimiento continuo tanto de los objetivos, planes, actividades y tareas emprendidas para cumplir el fin. (pp.11-12)	2011
José Luis Mariscal Orozco *Avances y retos de la profesionalización de la gestión cultural en México*	(…) la **gestión cultural** es un campo multidisciplinar que articula conceptos, metodologías, elementos técnicos y financieros para el análisis e intervención de una organización social dada, a partir del diseño, implementación y evaluación de estrategias desde el ámbito cultural. (p.6)	2011
Lucía Polet Castillo Vital e Iván Juárez Granados *La Gestión Cultural desde la perspectiva de nuevos gestores*	De acuerdo a todo lo anterior, podemos atrevernos a definir la **Gestión Cultural** como el ejercicio de acciones sistémicas que permiten la realización de actividades, como la facilitación y mediación de procesos y requerimientos, así como la administración de los recursos tanto materiales, como humanos o técnicos, es la organización de modos de proceder, es la toma de decisiones, es tomar	2011

	lugar en la participación de y generación de políticas culturales, es en esencia coadyuvar a Crear Cultura, mediante el resultar de sus acciones. La Gestión Cultural, es ejercer en toda la extensión de la palabra el derecho de ser ciudadanos(…) (p.76)	
Federación Estatal de Asociaciones de Gestores Culturales *Código Deontológico de la Gestión Cultural*	La **Gestión Cultural** es un proceso organizativo de promoción e intermediación, que utiliza la eficiente administración de recursos en un determinado contexto para ofertar bienes y servicios culturales.(p.4)	2009
Alfonso Hernández *El gestor cultural en formación continua*	(…) la **organización del trabajo** plasmado en un proyecto dentro de los tiempos previstos, los objetivos, las metas y los costos calculados en la planificación estratégica, en la cual están involucrados todos los recursos de la organización cultural. Tiene como referente permanente los significados y acciones que dinamizan la vida cultural de personas y de grupos.	2009
Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile *Guía para la gestión de proyectos culturales*	(…) disciplina a partir de la necesidad de dar respuesta a un ámbito de la sociedad no resuelto y en constante crecimiento y movimiento. El mundo creativo -representando la cultura- tiene una serie de consecuencias en las relaciones y las dinámicas sociales, económicas y políticas de los pueblos, espacio necesario de abordar a través de una función que oriente e impulse su quehacer y desarrollo. El enfoque de cultura tiene directas consecuencias en la gestión; si se piensa sólo en las artes, la gestión de los procesos que desarrolla la	2009

	creación, difusión y expresión artística y los logros que se quieren alcanzar para su desarrollo es el campo de acción de la gestión. Por otro lado, si se aborda un concepto amplio de cultura, las acciones se traducirán en abarcar distintos campos de trabajo, artes, culturas originarias, cultura juvenil, participación, grupos vulnerables u otros. Enfocar orienta al campo de trabajo de la gestión, da sentido a la **gestión cultural**. (p.10)	
Alfons Martinell Sempere *La formación en gestión cultural en Iberoamérica: reflexiones y situación*	Pero más allá de los debates teóricos, la finalidad de la **gestión cultural** está centrada en promover todo tipo de prácticas culturales de la vida cotidiana de una sociedad que lleven a la concertación, al reconocimiento de la diferencia, a la invención y recreación permanente de las identidades y al descubrimiento de razones para la convivencia social (…) la gestión cultural tiene que ver con el fomento y reconocimiento de las prácticas culturales, la creación artística, la generación de nuevos productos, la divulgación con la promoción de los significados y valores de las expresiones culturales y, la preservación de la memoria colectiva y conservación de los bienes culturales (p.77-78).	2006
J. L. Ben Andrés *Los modelos de la gestión cultural*	(…) la **gestión cultural** [se entiende] como el conjunto de herramientas y metodologías empleadas en el diseño, producción, administración y evaluación de proyectos, equipamientos, programas o cualquier otro tipo de intervención que dentro del ámbito de la cultura creativa se realiza [...]	2006

	con la finalidad de crear públicos, generar riqueza cultural o potenciar su desarrollo cultural en general. (Ben, como se citó en De León, 2005, p.26).	
Ministerio de la Cultura de Venezuela *Manual de normativas técnicas de los museos*	La **gestión**, en su sentido más amplio, puede ser definida como la capacidad que poseen las organizaciones de demostrar que realizan el uso más eficaz y efectivo posible de los recursos que tienen a su alcance para lograr los objetivos planteados. (…) En el ámbito de la cultura, la gestión podría definirse como la administración de los recursos de una organización 'cultural' con el objetivo de ofrecer un producto o servicio que llegue al mayor número de público o consumidores, procurándoles la máxima satisfacción. (p.13)	2005
Jorge Bernárdez López *La profesión de la gestión cultural: definiciones y retos*	La complejidad de la definición de **'gestión cultural'** es obvia. Únicamente sobre la palabra cultura es difícil ponerse de acuerdo. (…) En los países de habla inglesa, además se suele hablar de ARTS management y no de CULTURAL management, y eso también nos debería hacer reflexionar sobre si la definición de gestión cultural equivaldría a gestión artística o de las artes (…) ¿qué diferencia la gestión de la cultura de la gestión de otros bienes y servicios? La gestión de la cultura es, de hecho, igual que la de cualquier otro bien de la economía, pero con una serie de especificidades que hacen de la gestión cultural una técnica de gestión con personalidad propia. (pp.3 y 5)	2003
Ministerio de Cultura de Colombia *Lineamientos para la sostenibilidad del Plan Nacional de Cultura 2001-2010. Documento Conpes 3162*	La **gestión cultural** comprende la articulación, dirección y coordinación de la planeación, ejecución y evaluación de programas, procesos, asociaciones, instituciones y actores culturales. La gestión es el mecanismo por el cual el Estado organiza todos los procesos para que cumplan con los objetivos para los cuales fueron formulados. En consecuencia, en épocas de restricciones fiscales la gestión se hace aún más importante como mecanismo para compensar la falta de recursos. (p.37)	2002
Alfons Martinell Sempere *La Gestión Cultural: singularidad profesional y perspectivas de futuro.*	Y específicamente en el sector cultural, gestionar significa una sensibilidad de comprensión, análisis y respeto de los procesos sociales en los cuales la cultura mantiene sinergias importantes. La diferencia entre la gestión genérica de cualquier sector productivo se encuentra en la necesaria capacidad de entender los procesos creativos y establecer relaciones de cooperación con el mundo artístico y sus diversidades expresivas. La **gestión de la cultura** implica una valoración de los intangibles y asumir la gestión de lo opinable y subjetivo circulando entre la necesaria evaluación de sus resultados y la visibilidad de sus aspectos cualitativos. La gestión de la cultura ha de encontrar unos referentes propios de su acción adaptándose a sus particularidades y encontrar una forma de evidenciar, de forma muy diferente, los criterios de eficacia, eficiencia y evaluación. (pp.12-13)	2001

Víctor Guédez *Gerencia, Cultura y Educación*	(…) la **gestión cultural** atiende a un uso genérico, el cual se asocia con la cobertura más amplia de los procesos de administración cultural así como con las funciones del quehacer cultural. (…) Al aceptar esta determinación encontramos que los procesos de la administración de la acción cultural no son esencialmente diferentes a los que se emplean en la dirección general de una organización. En su esquema más simple, ellos se identifican con la planificación, la coordinación, la evaluación y la dirección. (…) Por otra parte, encontramos las distintas dimensiones del quehacer cultural (…) Específicamente, pensamos en las dimensiones de animación, creación, divulgación y preservación. (pp. 111-113)	1995
Graciela Pantín *El rol del Gerente Cultural: un reto de responsabilidad social*	La dinámica de la **gestión cultural** incide desde la fase de la concepción de una idea, la elaboración de un proyecto, su desarrollo y evaluación. Pero, igualmente debe incluir una toma de conciencia y el conocimiento de las prioridades del entorno, del impacto social de su acción y de la incidencia de las relaciones políticas y económicas. (p.13)	1994
Antonio López Ortega *Creación artística y gerencial cultural*	La **gerencia cultural** no debería ser otra cosa -y aquí nos aventuramos con una primera definición- que el mecanismo que, lejos de condicionar la obra de arte, facilita su visión y conocimiento. Solo que este conocimiento es complejo y puede estructurarse de diversas maneras.(p.27)	1994
Víctor Guédez y Carmen Méndez *Formación en Gestión Cultural*	La **gestión cultural** es el conjunto de acciones que potencializan, viabilizan, despiertan, germinan y complejizan los procesos culturales, dentro de su particularidad y universalidad. Es un trabajo organizado, es decir, con sentido. Hace referencia a la animación, la mediación, la promoción, la administración, la habilitación y el liderazgo de los procesos culturales. (p.256)	1994

Fuente: Elaboración propia. 2020.

En esta perspectiva los retos actuales que demanda la formación en gestión cultural en Iberoamérica suponen un recorrido que combine **contexto cultural, conocimiento transversal y especialización técnica**, recogiendo un amplio contenido de temas donde se tenga la posibilidad de aprehender una visión completa y profesional del sector cultural que proporcione enfoques, métodos y técnicas, tanto desde una perspectiva básica como estratégica. Con todo, en el caso de los 33 países de América Latina y el Caribe (ALC), los resultados obtenidos hasta la fecha del estado actual del ecosistema cultural de capacitación, formación disciplinar y profesionalización de la gestión cultural, nos indican **asimetrías que diferencian y condicionan el perfil profesional y de formación en gestión cultural de los países de ALC** además de ponerse en relieve insuficientes y variados programas de formación continua técnica-administrativa y para la gestión cultural, dirigido a la comunidad cultural en su sentido más amplio, con o sin formación universitaria, que buscan una sistematización de sus experiencias, habilidades, conocimientos, y saberes en el ámbito de la gestión cultural.

Han transcurrido sesenta años de construcción de la institucionalidad cultural de muchos países de América Latina y el Caribe. No obstante, la inestabilidad, interrupción o paralización de algunos programas dirigidos a la formación técnica administrativa en el área cultural ha dificultado, la consolidación y el reconocimiento social de las profesiones asociadas a la gestión cultural.

A pesar de ello, se observa que destacaran algunas instituciones pioneras y programas de formación que me-

recen ser subrayadas como referencias históricas de construcción de la institucionalidad cultural en el dominio de la formación artístico-creadora, técnico-artística como técnica-administrativa y para la gestión cultural. Ciertamente, como apunta Mariscal Orozco (2019, p.166), la gran mayoría de los gestores culturales se han formado desde la práctica básicamente en cuatro ámbitos de desempeño: lo gubernamental, lo asociativo, empresarial y académico. Cabe resaltar, desde una perspectiva histórica, con un enfoque descriptivo, el caso del CLACDEC que pudiera delinear las particularidades de la formación y profesionalización de la gestión cultural en América Latina y el Caribe.

La formación pionera del Centro Latinoamericano y del Caribe para el Desarrollo Cultural (1978-2004) en Gestión Cultural

Una de las instituciones más representativas y pioneras que abarcará a los 33 países de América Latina y el Caribe (ALC) será el **Centro Latinoamericano y del Caribe para el Desarrollo Cultural** (**CLACDEC**). Surgió formalmente en 1978, pero su génesis está en 1975 cuando se crea el **Centro Interamericano de Formación de Recursos Humanos para los Servicios Culturales**, una oficina de Coordinación Educativa adscrita al Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA). Apareció en 1975 como consecuencia del Primer Curso Interamericano de Administradores, emprendido por la Organización de Estados Americanos (OEA), el INCIBA y la Escuela Nacional de Administración y Hacienda Pública de Venezuela. A partir de la creación del Consejo Nacional de la Cultura (CONAC) en 1976, esa oficina se transformó en el Centro Interamericano para el Desarrollo Cultural (CIPADEC) y en 1978 adquirió el nombre de CLACDEC como producto de una reunión en la cual estaban representados los países angloparlantes del Caribe.

Bajo la dirección en sus inicios de Dardo Cúneo (1975-1977), luego Evangelina García Prince (1977-1984), Gertrudis Rojas (1984-1989) e Isa Cisneros de Sapene (1989-2001), su creación es sin lugar a dudas un hecho importante que respondió a necesidades reales del área cultural de América Latina y el Caribe, dentro de la gran parquedad de instituciones que para el momento capacitaban en gestión cultural y que la UNESCO-OEA trataban de satisfacer. Sería en las siguientes décadas la piedra angular de los modelos de formación y capacitación cultural para muchos latinoamericanos –incluyendo a países angloparlantes del Caribe, España y Portugal– ya que sus egresados multiplicaron la experiencia en diversos contextos.

> Han transcurrido sesenta años de construcción de la institucionalidad cultural de muchos países de América Latina y el Caribe.

En los veinte años de funcionamiento del CLACDEC, egresaron **607 profesionales** destacando países como Colombia (26), Chile (24), Ecuador (22), Argentina (21), Brasil (20), Costa Rica (20), México (20), Panamá y Perú (17 cada uno), Republica Dominicana (16), El Salvador y Guatemala (11 cada uno), Honduras y Nicaragua (10 cada uno), Cuba y Paraguay (7 cada uno), Aruba (5), Barbados, Jamaica y Uruguay (1 cada uno). Venezuela, por ser sede, alcanzó 329 egresados.

Su misión sería la formación y desarrollo de los cuadros gerenciales y técnicos del sector cultural a nivel nacional, latinoamericano y cari-

beño en las áreas de administración de los servicios culturales y la animación sociocultural en sus diferentes especialidades. Y entre sus funciones destacó la formación de agentes socioculturales, la cooperación técnica a los programas de formación de otras organizaciones y la investigación y documentación e información especializada en el desarrollo cultural.

El desarrollo de la gestión cultural en Iberoamérica a nivel académico lo lidera España, con la instauración en 1989 de la carrera de gestión cultural en la Facultad de Economía de la Universidad de Barcelona y con la cátedra UNESCO de Políticas Culturales en la Universidad de Girona. Sin embargo, para comprender el desarrollo de la gestión cultural en Iberoamérica, **no se puede ocultar el papel protagónico del CLACDEC**.

De hecho, si se toma como referencia el primer programa de formación en toda España a nivel de Maestría en Gestión cultural por la Universidad de Barcelona, con la colaboración estratégica del Centro de Estudios y Recursos Culturales (CERC) de la Diputación de Barcelona para el año 1989, el campo de formación ya roza los treinta años; pero también es cierto que el impacto mediático y la apropiación del término en ALC tiene mucho que ver con el **Programa Permanente Latinoamericano y del Caribe de Estudios Avanzados en el Área de Administración de los Servicios Culturales**, diversos cursos destinados a los animadores socioculturales, tanto a nivel de profesionales en ejercicio como a las personas que actúan en la comunidad y a los dirigentes de los procesos de animación sociocultural, ofrecidos por el CLACDEC desde 1975 contando con financiamiento de la UNESCO, la OEA y el CAB.

En el transcurso de los 26 años de funcionamiento institucional hasta su cierre en el 2004 –en el periodo de gestión de Francisco (Farruco) Sesto Novás, como Ministro del Poder Popular para la Cultura–, las áreas de atención se concentraron en aspectos vinculados a la administración, gerencia y coordinación de servicios culturales, pedagogía de la acción cultural, diseño de planes y programas de formación de agentes para el desarrollo cultural y animación sociocultural. Para el año 1996 tenía **2.123 egresados documentados**: 607 de los cursos de Programas de Estudios Avanzados y Medios; 1.160 de 56 talleres en Venezuela, 207 de 10 Cursos de Actualización de Conocimientos y **149 egresados de 5 Programas de Ampliación en el exterior**. Estos cursos permitieron a los participantes el desarrollo de nuevas competencias, pero también sirvieron como espacios de legitimación y reconocimiento de diversos agentes que ya tenían experiencia en el campo de la gestión cultural en América Latina y el Caribe.

En el año 1987 se creó la **Asociación Latinoamericana y del Caribe para la Gestión Cultural (ALCAGEC)**, con filiales en cinco países de Latinoamérica y el Caribe. Pero de alguna manera el impacto de ALCAGEC se vio expandido con la creación de la **Red Iberformat**, que emergió por iniciativa de la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI) y la Fundación Interarts, con el fin de contribuir al fortalecimiento de los procesos de formación en gestión cultural en el ámbito Iberoamericano. Iberformat agrupara las diferentes experiencias en capacitación de gestores culturales para darles una mayor visibilidad y avanzar hacia una normalización de esta formación a nivel internacional (Unesco, 2005). Al cumplirse sus veinte años, el CLACDEC, en 1995, organizó el III Encuentro Latinoamericano y del Caribe de Administradores y Animadores Socioculturales. Entre el 25 y el 29 de junio de 1990 se celebró en Carúpano (Estado Sucre, Venezuela) la Reunión de Especialistas sobre el Futuro de la Gestión Cultural en América Latina y el Caribe, organizado por el CLACDEC del CONAC con la cooperación financiera de la OEA, ALCAGEC y el Ateneo de Carúpano. A esta reunión asistieron especialistas de la gestión cultural provenientes de Argentina, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, Haití, Guatemala, México, Uruguay, República Dominicana y Venezuela, que fijaron posición sobre los retos y desafíos de la profesión y su formación para la primera década del siglo XXI.

Para finalizar, son varios los logros alcanzados en 26 años de funcionamiento institucional del Centro Latinoamericano y del Caribe para el Desarrollo Cultural (CLACDEC) con impactos producidos en la profesionalización y formación de la gestión cultural en América Latina y el Caribe extendiendo y consolidando una red de trabajadores culturales a través de la acción de sus 2.864 egresados. Sin embargo, un hecho lamentable será la desaparición paulatina del Centro Latinoamericano y del Caribe para el Desarrollo Cultural (CLACDEC) del 2001 hasta el 2004, por la acción del autoritarismo cultural.

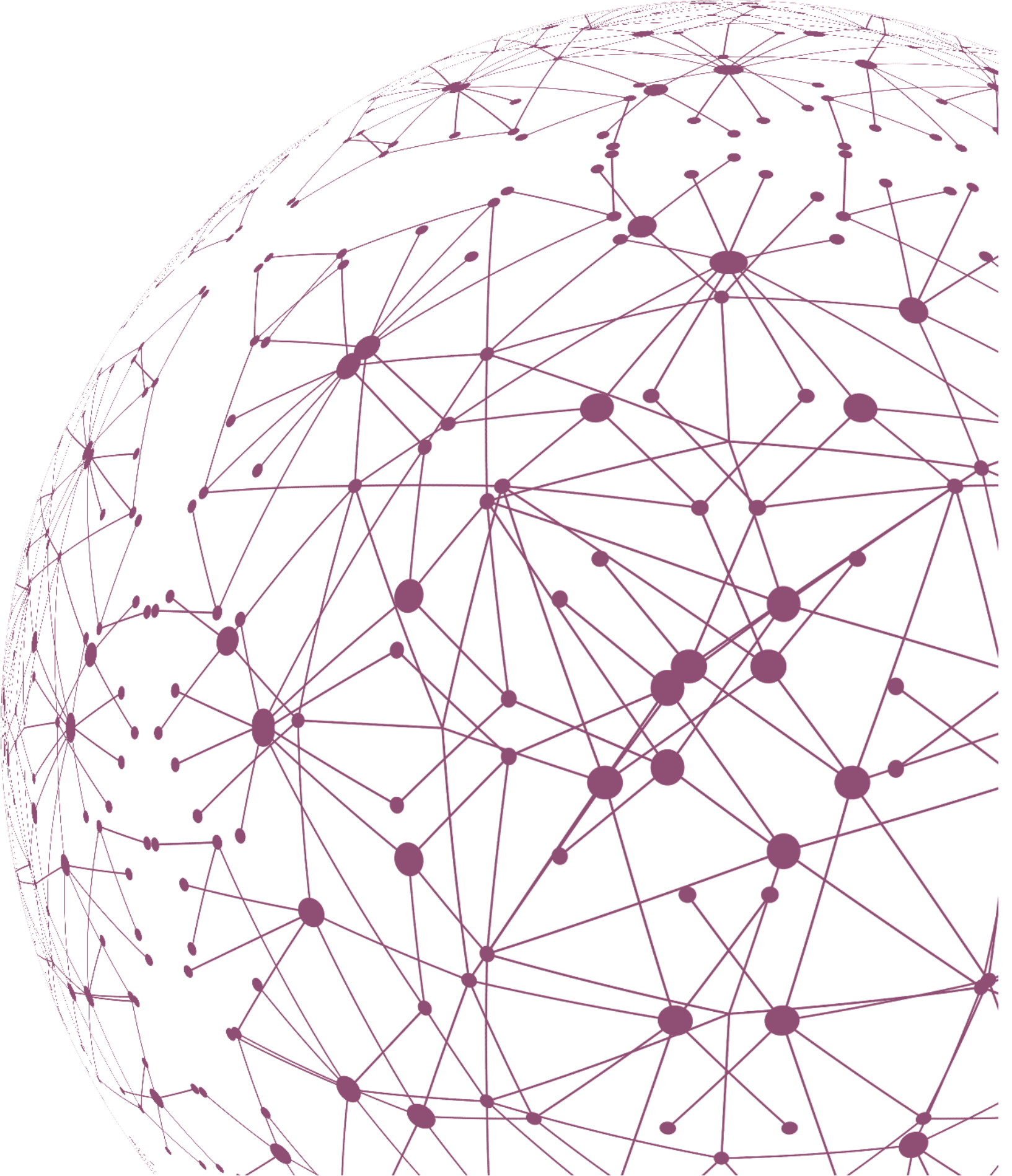
En el periodo de gestión del artista plástico Manuel Espinoza como Viceministro de Cultura se planteó la redimensión del CLACDEC como **Centro de Estudios de**

Política Sociocultural y de Gestión Cultural, así como la creación del Centro de Documentación y Referencia del CONAC. Pero en 2004, siendo el arquitecto Francisco (Farruco) Sesto Novás, Ministro de Estado para la Cultura y, Silvia Díaz Alvarado, Directora General del CONAC, literalmente el CLACDEC dejará de funcionar perdiéndose el acervo documental y hemerográfico (libros, trabajos de investigación, etc.) relacionado con la gestión cultural y que fue recopilado por esta institución.

A pesar de ello, nunca podremos olvidar su presencia efectiva en el mundo cultural latinoamericano y del caribe, por la continuidad de políticas y de programas que le proporcionaron una gran credibilidad como institución pionera en materia de formación de recursos humanos, investigación cultural, planificación, administración, gestión y otras áreas y actividades del sector cultural-creativo. Así tenemos que las referencias históricas señaladas se inscribirán en un esfuerzo directivo con el propósito de satisfacer las exigencias y demandas por parte del mercado laboral de profesionales del sector cultural; con una formación atenta y acorde a las nuevas competencias en el área de la gestión cultural, tanto en el ámbito público como en el privado.

> En definitiva, nos encontramos recorriendo el camino hacia la profesionalización de la gestión en el sector cultural y, en ese tránsito, el aporte del sistema universitario debiera constituirse en uno de los factores más relevantes. No solo en cuanto a las actividades de formación, sino también en la producción de información a través de la investigación. (Schargorodsky, 2003, p.7)

El sigo XXI supone entonces mejorar las competencias directivas de los interesados en vincularse a la gestión de las artes y la cultura, contribuyendo a la modernización del talento humano como a la mejora de las políticas públicas nacionales, regionales y locales y la calidad de los servicios proporcionados a los ciudadanos.



Formación de gestores culturales: redes y enclaves de interpretación

Clara Mónica Zapata J.
Consultora y Magister.
Colombia
gestion@banasta.org

Artículo recibido: 03/06/2021. Revisado: 16/09/2021. Aceptado: 08/10/2021

Resumen: Recorrido básico sobre de los primeros debates y desarrollo de programas de formación de gestores culturales en Iberoamérica, indicando un debate aproximado a la definición de la gestión cultural como un campo disciplinar y la identificación de entornos y estrategias para el desarrollo de ofertas profesionales en este campo, basadas en redes académicas, con el liderazgo de las universidades y entidades formadoras, dedicadas a la gestión y los estudios culturales.

Palabras clave: formación en gestión y redes.

Training of Cultural Managers: Networks and interpretation enclaves.

Abstract: Basic tour of the first debates and development of training programs for cultural managers in Latin America, indicating an approximate debate on the definition of cultural management as a disciplinary field and the identification of environments and strategies for the development of professional offers in this field , based on academic networks, with the leadership of universities and training entities, dedicated to management and cultural studies.

Keywords: training in management and networks.

La Red IBerformat: una visión integral para la compresión de la cultura en el contexto profesional y académico del territorio iberoamericano

Un poco de historia

La pregunta sobre la importancia de la formación de los gestores culturales surge en diversos momentos y ámbitos estratégicos y se va formalizando en escenarios globales propiciados a través de varios espacios de diálogo y construcción colectiva.

Con la iniciativa de la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI) y de la Fundación INTERARTS, se sustentó la creación de la Red IBerformat en el marco del proyecto "Pensar Iberoamérica" con el fin de contribuir al fortalecimiento de los procesos de formación en gestión cultural en el ámbito Iberoamericano. El proyecto tuvo como objetivo la consolidación de un espacio Iberoamericano para el desarrollo de la diversidad en un ambiente de cooperación, solidaridad y autonomía de los agentes que en él intervenían. IBerformat nació inicialmente en el marco del II Campus Euroamericano de Cooperación Cultural de Cartagena de Indias (Colombia) en diciembre del 2001. Sus miembros fundadores fueron la Universidad de San Martín, Argentina; la Universidad Federal de Bahía, Brasil; la Universidad Autónoma Metropolitana de México, la Universidad de Antioquia, Colombia; la Universidad de la República de Uruguay, la Universidad de Gerona, España; la Universidad de Sevilla, España; y la Universidad de Coimbra, Portugal.

Es importante indicar que, además de la OEI y la Fundación INTERATS de Barcelona, el proyecto contó con el apoyo decidido de la AECID, adscrita al Ministerio de Asuntos Exteriores de España.

Objetivos de La Red IBerformat

Objetivo principal:

Fomentar la creación de una red de centros y unidades de formación en gestión cultural, así como facilitar un conocimiento mutuo del espacio iberoamericano.

Objetivos específicos:

- Estimular el establecimiento de programas de for-

mación específicos en los diferentes países a partir de asistencias técnicas y materiales de apoyo a la capacitación.

- Introducir una perspectiva internacional en los contenidos de la formación en gestión y administración de las políticas culturales.

- Facilitar la transferencia de nuevas reflexiones, tendencias y resultados a los diferentes países participantes a partir de programas de intercambio de formadores y estadías de responsables para compartir experiencias de distintas formas de impartir docencia.

- Formación en gestión y estudios culturales en otras realidades y contextos plurales.

La Red definió unos campos de operación con unidades de desarrollo estratégico, funciones y procesos, delegados a las siguientes entidades académicas adscritas:

- Secretaría Técnica, que acogió los procesos de coordinación y comunicaciones (Universidad San Martín de Buenos Aires).

- Nodo de Investigaciones, con responsabilidad de generar lineamientos en este campo para la consolidación de los procesos formativos y el fortalecimiento de las comunidades académicas (Universidad de Antioquia en Medellín, Colombia).

- Nodo de Cooperación, para la formación en este campo y articulación de planes, programas y proyectos de cooperación en gestión cultural dirigidas a la consolidación de los programas y las ofertas (Universidad de Girona en Cataluña, España).

Se integraron igualmente algunos principios para el desarrollo de la Red, siendo el más relevante la formación de gestores culturales en gestión cultural, definida como la misión y eje central del desarrollo de la Red IBerformat. La formación en gestión cultural y la investigación en el campo de la cultura debían estar asociada a la investigación, la extensión y la transferencia de conocimiento, definiendo así la investigación como el eje transversal de la formación.

Se destacará en una línea del tiempo la importante gestión, espacios de encuentro, de debates, apuestas académicas y aportes de teóricos expertos de los estudios culturales, actividades que permitieron el fortalecimiento de diversas ofertas formativas de universidades y centros de formación que hoy nutren al medio de profesionales de la gestión cultural. Se considera relevante indicar los momentos más importantes de esta construcción colectiva y estratégica de la Red IBerformat.

2001: I Reunión de Red de Centros y Unidades de Formación en Gestión Cultural IBerformat, celebrada en el marco del II Campus Euroamericano de Cooperación Cultural (Cartagena de Indias, Colombia).

2002: II Reunión de Red de Centros y Unidades de Formación en Gestión Cultural IBerformat (Antigua Guatemala).

2003: I Seminario de Autoformación de Formadores en el Campo de la Gestión Cultural de la Red IBerformat (Centro Nacional de las Artes, CONACULTA, Ciudad de México; con cobertura de la región Caribe y Centro).

2005: Reunión de la Red IBerformat en el marco del III Encuentro Internacional de Promotores y Gestores Culturales titulada "Desarrollo cultural: del pluralismo cultural a la interculturalidad", (Guadalajara, México. 26 al 30 de abril).

V edición del Campus Euroamericano de Cooperación Cultural, que se realizó en septiembre de 2005 en Salvador de Bahía, Brasil.

2006: Seminario Formación de Formadores. (Buenos Aires, Argentina).

Seminario Formación de Formadores (Antigua Guatemala; con participación especial de países de Centro América y el Caribe).

2007: encuentro de la Red de IBerformat en el Campus de Portugal.

Se elaboró un Plan de Acción para 2007 asociado a la identificación de necesidades de formación en gestión cultural en Iberoamérica.

Como colofón de este acápite histórico, se puede indicar la conformación de una gran comunidad académica que, desde sus diversos espacios de desarrollo, responsabilidad académica y de gestión cultural, continúa desarrollando prácticas investigativas de formación y de gestión desde las universidades y organizaciones públicas o privadas. Esto último ha permitido un real posicionamiento de la gestión cultural como un campo disciplinar definido por su mediación integral en los procesos sociales y de desarrollo de nuestros territorios.

Concepción de un modelo de red de formación en gestión cultural

El primer elemento integral del modelo de la Red IBerformat es el poder constituir nodos de desarrollo en los territorios que formamos la geografía iberoamericana con el fin de potenciar, desde el contexto de diversidad y pertinencia, las ofertas formativas de gestores culturales para que atiendan las necesidades culturales de los países bajo un alto criterio de calidad profesional, buscando incidir en las políticas culturales, así como en la consolidación de una institucionalidad cultural pública y privada de calidad, en la competitividad trazada por los lineamientos de las Naciones Unidas y en las diversas pautas del desarrollo del globo al generar programas en implementación.

Entre los productos importantes de todo este ciclo de encuentros, análisis, aportes teóricos, de definición de estructuras formativas y de contenidos curriculares, consignados en las actas y documentos de memorias están la publicación sobre "Formación en gestión cultural y políticas culturales, Directorio Iberoamericano de Centros de Formación", informe elaborado por la red iberoamericana de centros y unidades de formación en gestión cultural IBerformat, por la OEI y por la UNESCO; y la elaboración del proyecto de "Mapeo de la formación en gestión cultural en Iberoamérica. Situación actual, resultados y recomendaciones", consignado en una publicación realizada por la Universidad de Antioquia, también compartida en la agenda de la reunión de la Red IBerformat en el Campus de Portugal en el 2007.

Concepción básica sobre la Red IBerformat

La Red IBerformat se define como un mecanismo flexible de estructura horizontal conformado fundamentalmente por personas vinculadas a proyectos e instituciones. Apoyados en la infraestructura básica, los integrantes promueven la existencia de saberes dialógicos que permiten la construcción de conocimientos en torno a la gestión y los estudios culturales, no solo un mecanismo puramente administrativo.

Su objeto central es la integración de las universidades que ofrecen programas de formación en gestión y estudios culturales en una red interinstitucional, humana y con soportes digitales que, mediante la creación de relaciones sinérgicas con valor agregado, permita la realización conjunta de proyectos de interés común, constituyéndose además como un medio de comunicación, creación y participación de productos académicos. En otras palabras, constituir un subsistema académico que agrupe a instituciones del ámbito iberoamericano para compartir escenarios amplios, generando oportunidades de diálogo y circulación de saberes que propicien el fortalecimiento del sector cultural y la formación de gestores culturales. Se definieron tres ejes de desarrollo de la Red: información y comunicación, investigación y formación.

Eje 1. Información y comunicación

La comunicación y la información son transversales a todos los procesos, pues son servicios que permiten la dinamización y la potenciación de los proyectos, también de las actividades. Algunos insumos para la comunicación y la información son recursos tecnológicos, información educativa, eventos, programación y temas de interés académico e investigativos para todos los miembros de la Red.

Eje 2. Investigación

La investigación y los proyectos colaborativos comprenden la formulación, ejecución, seguimiento y evaluación, partiendo de los diagnósticos participativos. Sobre este eje se dio inicio al banco de proyectos. Se identificaron en la base de cooperantes aquellos que fueran pertinentes en formación y gestión cultural, susceptibles de financiación en los nodos nacionales o en las fuentes de cooperación internacional.

Eje 3. Formación académica

Espacio para compartir la formulación, ejecución, monitoreo y evaluación de programas, enfoques pedagógicos y currículos para la formación de gestores culturales. Se trabajó también en el desarrollo de programas de formación y actualización en temas de interés para los miembros de la Red, extendiéndose a sus instituciones y áreas de trabajo.

Sobre la concepción de la Red desde lo digital

La Red digital que se construyó ofreció la posibilidad de acceder a espacios sincrónicos, permitiendo intercambiar en tiempo real a través del chat. Los miembros de la red podían acceder a estos espacios para realizar conversaciones tendientes a crear espacios de reflexión, realizar seguimiento, aclarar dudas o intercambiar ideas sobre un tema propuesto y de interés común para la comunidad. Por otro lado, los espacios asincrónicos permitieron la participación de los miembros de la Red de acuerdo con sus tiempos, registro de procesos, sistematización de experiencias, seguimiento de proyectos, foros de discusión, realización de proyectos cola-

borativos y ofertas de programas académicos según las líneas de programas de cada universidad o institución formativa.

Estructura de los nodos

La Red definió para su modelo de expansión un nodo central que se encarga de la distribución de tareas y asignación de responsables. Se determinaron las siguientes funciones para su operación: diseñar las políticas con las cuales se administra la red, generar marcos de referencia para la acción de programas y proyectos de beneficio común, dinamizar y concertar acciones entre los nodos. Todo lo anterior con prácticas educativas y culturales pertinentes, es decir, en contexto con las particularidades identitarias de los miembros de la red.

La proyección operativa de la red planteó que este nodo fuera rotando entre los miembros que conformaron la Red con el fin de ir generando mayor potencialidad al interior de esta y así fortalecer las organizaciones vinculadas.

Compromisos de las instituciones vinculadas a la red

- Garantizar la participación de directivos de las instituciones miembros con el fin de tener espacios de decisión y gobernanza sobre los proyectos y su viabilidad.

- Asistencia activa y permanente de parte de las comunidades académicas de las universidades y centros de formación. Seminarios, talleres y reuniones que se convocan por parte de la red y de otras entidades aliadas.

- Garantizar la infraestructura física y tecnológica requerida para el desarrollo de los proyectos y los programas de formación y complementarios definidos en la Red.

- Proporcionar la información actualizada y requerida por la Red IBerformat.

- Desarrollar dinámicas endógenas en los entornos institucionales que mantengan activa la red, en diálogo con los académicos, los actores de base y su conexión con las comunidades académicas iberoamericanas.

La Red definió para su modelo de expansión un nodo central que se encarga de la distribución de tareas y asignación de responsables.

Lineamientos generales para los nodos de la Red IBerformat

La Red no fue concebida como un espacio de acciones burocráticas, sino que se definió como una organización de pares académicos, de pedagogos, educadores del campo de la cultura, el arte y los estudios culturales, de agentes de la cultura, especialmente de gestores culturales con mente abierta interesados en el crecimiento del sector, sumada a los retos que el proceso de desarrollo estaba demandando a la cultura y a su gestión.

Sobre este punto de partida se creó una gran dinámica y conexión global que dio apertura a un diálogo expandido entre colectivos, académicos y gestores, marcando un punto clave para la generación de múltiples programas, seminarios, diplomados, ofertas de pregrado y postgrado, que hoy dinamizan el mundo académico en las diversas universidades del contexto iberoamericano. Indicar que hoy se conserva el modelo de Red como una oportunidad de relacionamiento y crecimiento colectivo, pues ha permitido superar el debate sobre la definición de la gestión cultural como un campo disciplinar e incluso el reconocimiento de la gestión cultural en los espacios orgánicos de las instituciones culturales y educativas como un

área profesional con perfiles y funciones determinadas, atendiendo así demandas de administración, desarrollo de proyectos, investigación e intervenciones estratégicas y políticas.

Modelos pedagógicos para la formación de gestores y públicos en Arte y Cultura

El concepto de cultura ha sido objeto de amplios debates en el ámbito de las ciencias humanas de las últimas décadas. La noción procede de la tradición ilustrada que asume la cultura como un estado superior de civilización cuyo modelo por excelencia son las naciones más desarrolladas de Europa. Este modelo ha sido cuestionado a partir de las investigaciones de la antropología contemporánea y de las reflexiones de otras ciencias humanas. Hoy ya no se acepta la idea de una cultura única, universal, ni se piensa que la cultura tiene que ver solamente con el "cultivo de la mente" en el sentido tradicional o con esos productos especiales como son las ciencias, las artes y los libros.

Predomina más bien la idea de que "cultura" es una categoría del ser, un medio de comunicación, de trasmisión, no solo de expresiones en el caso de las artes, sino un vehículo para la circulación de saberes y el diálogo de culturas e identidades. Una forma fluida de orden y de interpretación con la cual los grupos humanos identifican la realidad histórica y la disponen en contextos de significado. Se destacan en la búsqueda de la especificidad de lo cultural los componentes alusivos al lenguaje, la comunicación y lo simbólico-expresivo.

En el mundo actual, el concepto de cultura se ha ampliado considerablemente. Se asume, en términos generales, como los modos de relación que los grupos humanos establecen con el mundo y con la vida. Se reconoce que cada grupo social, entendido en contextos colectivos o como individuos, tiene unos comportamientos propios, una especificidad, una caracterización cultural que constituye sus formas de consumo y su razón de vivir. Cada comunidad organiza su vida, su cotidianidad, es decir, su cultura, en un proceso de construcción constante en el que se da una relación con el pasado y una interacción con las circunstancias internas y externas que depara el presente.

A través de las prácticas culturales públicas y privadas, la cultura de una localidad se materializa y se transforma continuamente en su relación con el entorno, con las ideas, prácticas y productos de otras culturas. Necesariamente también en relación con los receptores "públicos", sean activos o pasivos en el proceso.

Según la definición de Edgar Arias, la cultura está conformada por "las representaciones complejas del hacer, pensar y sentir de un grupo social en relación con el otro, con lo otro y consigo mismo, que incorporan una serie de aprendizajes legados de las costumbres y creencias, manifestadas en prácticas diferenciadas, que a su vez se transforman cotidianamente" (Arias, 1998).

Siguiendo al autor, estas representaciones están mediadas por sistemas de comunicación según los contextos en los que se desarrollen las acciones, prácticas expresivas o transmisoras de códigos y lenguajes. Las manifestaciones culturales poseen sistemas representacionales codificados por el grupo social que las configura y tienen unas características que permanecen en el tiempo a pesar de los cambios.

La concepción estético-humanística en las relaciones con los públicos y los gestores culturales genera una pregunta desde la formación y la mediación sobre la cualificación de los gestores culturales, ya que parte de la formación humanística está sustentada en las mediaciones de la cultura con los públicos. Es importante revisar qué pasa con el creador y gestor cultural, pues se requiere también la asimilación de las reflexiones que ha construido la filosofía a través de la estética en torno a la esencia de lo artístico, la creatividad humana y, en general, el conocimiento sensible, así como aprendizajes relacionados con la historia de las artes (visuales, música, danza, teatro, literatura, entre otras expresiones artísticas relacionadas con las artes y los oficios) y el acceso a experiencias pedagógicas orientadas a la apreciación, valoración, uso, disfrute, crítica de obras y productos artísticos en interacción con los públicos.

Todas estas experiencias configuran una base indispensable para el desarrollo de lo que llamamos "sentido estético". En la acción-reflexión del consumidor (públicos activos-públicos pasivos y el gestor como mediador), ese sentido es lo que le ha de permitir al individuo acceder al disfrute y valoración de las múltiples prácticas y productos en los que las sociedades materializan su visión del mundo y de la vida, le aportan al futuro de la sociedad criterios para la valoración, disfrute, animación, promoción directa e indirecta de las prácticas creativas y culturales en general. Esto quiere decir que, juntamente con la asimilación de los conocimien-

tos que aportan la historia, la antropología y la sociología, la formación de los profesionales que han de dinamizar la cultura en las comunidades del conocimiento requieren de las reflexiones que permiten la valoración y la comprensión del arte, las artesanías, los productos que surgen del trabajo manual y de todas aquellas prácticas que pertenecen al orden de lo simbólico.

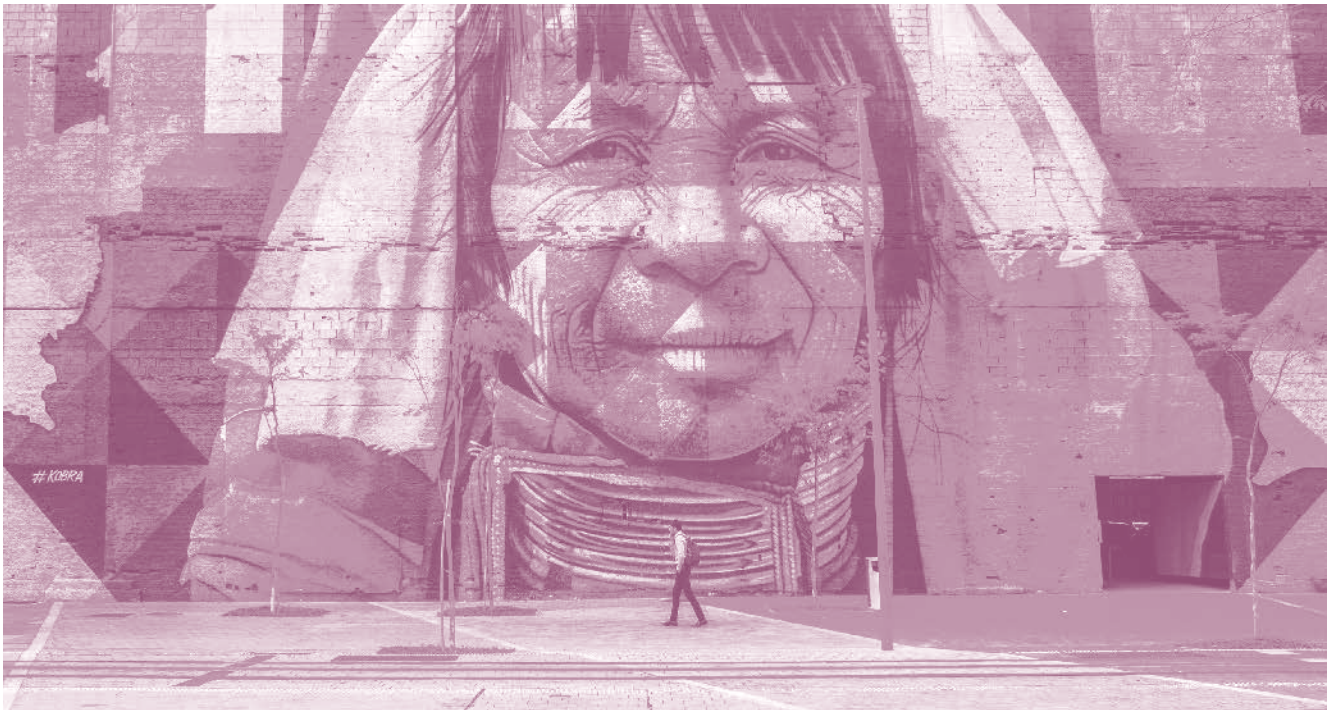
Se requiere también la comprensión de las características de los receptores o interlocutores, de las estéticas plurales, así como una noción del mundo contemporáneo a partir del concepto tradicional de estética, reconocida como disciplina filosófica desde el siglo XVIII. La estética ha aportado desde épocas muy antiguas a valiosas reflexiones, ha estimulado la apreciación, la creación permanente y el disfrute de los valores intangibles que se materializan en los productos y prácticas culturales.

El desarrollo del sentido estético, el conocimiento de los valores que la historia del arte ha destacado y el contacto con las producciones y las ideas estéticas del arte contemporáneo, fortalecerán el diálogo de los gestores, que son a su vez comunicadores de procesos, con los públicos y con los consumidores de cultura. En los gestores culturales, el sentido estético acentúa la capacidad de valorar y promover las particularidades y potencialidades creativas del entorno social donde han de desarrollar su trabajo; en los públicos, genera una mayor receptividad de códigos y simbologías de la cultura, posicionando la memoria y la identidad como referentes fundamentales para su compresión. Pero, ante todo, identidad y memoria son los referentes para la inclusión de este público en las dinámicas propias de las acciones que comprometen las estrategias del desarrollo y las políticas culturales. Así, se produce una oferta de servicios en la que se involucran los individuos y la sociedad en general y, por ende, es más acorde a sus demandas, está inscrita en contenidos y principios éticos. Porque, en especial, respeta las diversidades.

La cultura de una comunidad se manifiesta, se hace visible, a través de muchos lenguajes y formas diversas de expresión. Es un proceso dinámico en su esencia, siempre cambiante, permeable por todo tipo de influencias que no siempre son benéficas para su desarrollo armónico. Hoy más que nunca, cuando las tecnologías de la comunicación amenazan con fundir las culturas en un todo homogéneo, es necesario generar dispositivos educativos soportados en pedagogías y métodos de transmisión de saberes, primero, en los gestores y formadores en el campo del arte y la cultura apoyados por una formación técnica, estética y humanística, con una sensibilidad altamente desarrollada que les permita promover, recrear y potenciar valores culturales, incidiendo en los públicos de forma positiva y cualificada. La tarea es orientar, estimular, en los individuos y en las comunidades, la capacidad de extraer de sí las propias potencialidades, su interacción con la cultura y sus procesos, en los que la mediación habrá de darse a través de productos específicos, focalizados en escenarios diversos. Al potenciar el despliegue del ser creador, que se contrapone a la imitación servil de modelos y formas, mejora la capacidad de llegar al público, e, igualmente, el nivel de formación y comprensión que este tenga para "consumir" el producto cultural, cualquiera que este sea.

La interacción de los emisores y receptores, mediados por la educación –y por la gestión cultural– frente a una configuración cultural, desde las perspectivas de la gestión y la pedagogía, deben entenderse como las oposiciones entre lo tradicional y lo moderno. Más concretamente, son las categorías que delimitarán a los públicos en sí mismos según los contextos culturales y geográficos de ubicación que, hoy más que nunca, apoyados en los sistemas y mediados por la globalización, navegan entre lo campesino y lo citadino, lo urbano y lo rural, lo étnico y las procedencias. La población juvenil de hoy, que habrá de ser tema prioritario sin descuidar los otros niveles de la población –públicos–, demanda nuevos referentes de carácter más urbano, que deben atender igualmente, en el diseño de las ofertas y la difusión de estas, al reconocimiento de entornos suburbanos, rurales y periféricos. Estos sectores están muy ligados a la diversidad de fuentes de información y el bombardeo que le imponen los medios y nuevas tecnologías, pero sus demandas son poco interpretadas o asimiladas. Con frecuencia, se crean conflictos en torno a las diversas nociones de progreso, desarrollo o identidad que tienen los distintos actores sociales. He ahí un papel determinante del gestor cultural profesional.

La formación de los públicos, receptores de las relaciones artísticas y en interacción cultural, está dada en las experiencias primeras que se construyen en prácticas informales. En la historia, estas experiencias estuvieron soportadas en referentes que empezaron en las escuelas de artes y oficios de principios del siglo pasado. Los talleres de los maestros creadores de época,



con la presencia de lo institucional sobre todo en el campo de la gestión cultural, según sus categorías, se formaron en la praxis, en las localidades, en las relaciones que propiciaron las primeras casas de la cultura, en los centros de formación artística, las bibliotecas y los centros comunitarios. Surgió así un modelo de relación con receptores diversos que accedían a la programación que allí se generaba. Era un público con posturas receptivas, pero muy dependiente de los maestros, en una relación vertical con ellos. Es necesario reconocer que allí surgió un liderazgo cultural nato ligado a los procesos comunitarios que, bajo las organizaciones sociales primarias, hizo evidente la presencia de la cultura y del arte como medio comunicacional-expresivo y legitimador de una "identidad", producto de la interacción de los creadores: del "gestor" como mediador y de los públicos consumidores positivos de cultura.

Elementos pedagógicos para la transmisión y difusión de la cultura

Con la comunicación como vehículo en cualquier nivel, se debe asumir que el currículo se concibe como un proceso dinámico, mutable, en el cual la práctica busca desarrollar el entendimiento humano en la acción, denotando necesariamente una relación que se establece entre emisor-receptor, la acción comunicativa de base.

En este orden de ideas, el saber que se construye es un saber que se configura a partir de otro saber, es decir, está fundamentado desde la práctica cultural, la transmisión de códigos expresivos o "estéticos". Ya no como desarrollo y continuación, sino como ruptura, como lucha, como transformación, con el fin de verificar o explicar un fenómeno, un acontecimiento cultural, de manera satisfactoria en la respuesta de él o de los receptores. La peculiaridad de la acción educativo-formativa consiste en que dicho proceso debe dar las bases para que él –el público– pueda construir su propio modelo de acuerdo con el conocimiento que tenga, de su análisis de las condiciones y circunstancias de los contextos con los cuales interactúa, desarrollando distintas formas de expresión y manifestación cultural. La tarea exige encontrar las relaciones que deben darse entre la institucionalidad, la comunidad y los sujetos, siendo el público el enlace entre ellos.

Las propuestas formativas en el mundo contemporáneo, según niveles de intervención, están fundamentadas en procesos profundamente activistas, soportadas en la construcción del conocimiento como experiencia individual y colectiva, pues recogen el saber teórico y práctico de un campo creativo en particular y de la cultura que lo sostiene. También se fundamentan en el aprender a pensar como posibilidad para intencionar la transformación de contextos y entornos locales, comunitarios y regionales donde intervienen las posturas estéticas, construidas de manera crítica y autónoma. Asimismo, se proponen procesos formativos que involucren públicos diversos, procesos relacionados con el desarrollo de las artes y las expresiones creativas que incluyen necesariamente la valoración de lo artesanal, la administración cultural y la reflexividad del quehacer cultural, entendidas estas como acciones vitales del desarrollo humano y como aporte al crecimiento de las localidades.

Por ello, las competencias a desarrollar en los gestores culturales y los públicos según contextos deben estar orientadas a apoyar la comprensión y análisis de la cultura, de las artes, como una parte importante de estas en todas sus posibilidades y manifestaciones. Lo anterior exige desarrollar procesos para el saber aprender –conocimiento e investigación–, saber hacer, promoción –fomento y animación–, saber ser –horizonte ético de una racionalidad de lo público– y saber convivir –cooperación y establecimiento de redes y alianzas.

Criterios pedagógicos y su aproximación metodológica para la formación del gestor cultural y sus relaciones con los públicos receptores

- Análisis de contextos. Los escenarios, prácticas y procesos de interacción, con sus respectivas dinámicas, sirven de punto de partida para la construcción de saberes y conocimiento. Los escenarios del quehacer artístico-cultural, con sus actores y sujetos, son elementos claves para la identificación de medios y mediaciones en la relación con los públicos.

- Problematización de enfoques. Problematizar los conceptos de las artes, de la creación y del abordaje de la cultura, así como la revisión, contextualización de las metodologías, las estrategias y herramientas involucradas en las acciones de la creación según el área y la gestión propia para su desarrollo. Todos son elementos fundamentales desde la perspectiva institucional para el diseño de programas que integren en sus metas las relaciones con públicos.

- Fortalecimiento de competencias. En términos de conocimientos, actitudes, habilidades y destrezas para la acción creativa, la producción de conocimiento, formas de expresión artística, apoyadas en la gestión cultural y en la promoción comunitaria mediante la apropiación critica de conceptos, métodos y técnicas tendientes a fomentar el desarrollo humano –de los públicos–, su formación para la vida.

- Elementos conceptuales y metodológicos. Están enmarcados en los presupuestos éticos que regulan la formación, sea esta informal o formal, escolar o universitaria, dirigidas a públicos por niveles y categorías.

Toda la reflexión está vinculada a los ámbitos del hacer que posibilitan el desarrollo de competencias necesarias para el gestor, que potencien formas cualificadas de entender las características y necesidades de los públicos, su vinculación al desarrollo del campo creativo, la producción de obras específicas o relacionadas (montajes teatrales, exposiciones, productos artesanales, entre otros) para participar activamente en proyectos de promoción, difusión artística y gestión cultural de manera creativa. Así se propician mejores procesos de interacción con los públicos, de mantea tal que se puedan dar de forma pertinente y contextualizada en una buena aplicabilidad de los conocimientos. Necesariamente, cualquier interacción cultural debe generar conocimientos, su construcción y su validación.

- La investigación. Esta será un referente de construcción-deconstrucción conceptual y de reflexividad de la práctica que el emisor-gestor cultural deberá tener siempre en cuenta. Para evaluar sus relaciones primarias o estructurales con sus receptores-públicos, se apoyará en metodologías básicas para la sistematización de las experiencias que la actividad cultural genere, cualquiera que sea el ámbito y las dinámicas expresivas que se desarrollen. A partir de su evaluación, elaborará un análisis consciente de los procesos, siempre en la búsqueda de cualificar, siempre en la interacción con sus receptores-públicos, ya que de ello depende no solo la consolidación de la oferta y los servicios culturales, sino también la validación de los postulados de la cultura, de sus manifestaciones y de sus actores. En última instancia, evaluará cómo trasformar las sociedades contemporáneas en busca del bienestar y los derechos culturales.

Por ello, es necesario involucrar en todo este proceso a mediadores fundamentales como son los educadores de los niveles básicos y me-

dios, puesto que hoy necesariamente habrá que pensar en los públicos del mañana. A esta meta solo se llegará logrando un posicionamiento estratégico de la cultura en la entidad escolar que, apoyada en modelos pedagógico-culturales, forme los ciudadanos del futuro como potenciales consumidores de cultura con altos criterios éticos y estéticos. Ciudadanos que valoren las expresiones culturales e identitarias de sus entornos primarios, preparados para dialogar con otras culturas con el apoyo de las tecnologías. Ciudadanos más sensibles, más cultos, más capacitados en la comprensión y aceptación de la cultura como la única mediación posible de un modelo social verdaderamente desarrollado, equilibrado, incluyente y necesariamente desbordado de diversidad por las velocidades con las que el mundo contemporáneo hace visible nuevas formas de agrupamientos humanos, cibernéticos, de géneros múltiples e integrados, nuevos mestizajes y seguramente hasta intergalácticos, que serán sin duda los públicos del futuro.

Hoy existen muchos programas de formación de gestores culturales, especialmente en el nivel de posgrado, lo cual es alentador para el sector. Quedan aún muchos caminos por recorrer, pero este momento histórico, iniciado hace ya veinte años en el Campus Iberoamericano de Cartagena de Indias, marcó un hito en la reflexión sobre el significado de la gestión cultural como mediación y como alternativa para el desarrollo cultural. Pues facilita, desde los recorridos y las narrativas planteadas, un espacio relevante para la cultura y sus relaciones con el conocimiento, las nuevas y disruptivas relaciones con las ciencias y las tecnologías y en la cual, sin duda, la investigación sigue siendo la mediación para la formalizar los procesos y será el elemento fuerza de los planteamientos que la vinculen a la innovación, es decir, a las nuevas formas del hacer sociocultural en clave de sostenibilidad. Hacer este recorrido de aproximación histórica, que es solo un inicio y que requiere una apuesta más detallada, motiva para cerrar este artículo.

Un agradecimiento a los gestores y generadores de estos espacios como lo son Eduard Delgado, Alfons Martinell, Jesús Martin Barbero, Fernando Vicario, entre otros, que desde la Construcción del Plan Directivo Cultura y Desarrollo de AECID y el apoyo a través de diversas fuentes a las organizaciones líderes, hicieron posibles este y otros espacios de formalización de la gestión cultural como campo disciplinar y ámbito profesional reconocido a nivel global. Gracias a todos y cada uno de los académicos que hoy siguen liderando desde las universidades los diversos colectivos y programas de formación e investigación en gestión, estudios y políticas culturales, que hacen presencia en los diversos capítulos de este mundo cambiante, pues con todo lo que hoy nos plantea, ratificamos desde él la cultura como elemento vital del desarrollo.

Bibliografía

Arias, E. (1998). Pasajeros del silencio: juventud, cultura y voluntad de saber. Instituto Juventud XX de la Corporación de Promoción Popular.

Bericat, A. (1998). La integración de los métodos cuantitativo y cualitativo en la investigación social. Significado y medida. Ariel.

DANE. (2017). Metodología de la Cuenta Satélite de Cultura. Dirección de síntesis y cuentas nacionales. (No. 43). Gobierno de Colombia.

Delgado, E. (1999) Sueños e Identidades, una aportación al debate sobre cultura y desarrollo en Europa. Interarst: Península.

EACID. (2005-2008). Plan director de Cultura al Desarrollo Dirección general de cooperación y desarrollo científico. Gobierno de España.

Escobar, A., Álvarez, S. y Dagnino, E. (Ed.). (2001). Política cultural y cultura política, una mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos. Alfaguara.

García Canclini, N. (Coord). (2005). Culturas de Iberoamérica, diagnóstico y propuestas para su desarrollo. Santillana.

Ministerio de Cultura de España. (2008). Guía para la evaluación de políticas culturales, sistema de indicadores para la evaluación de las políticas culturales en el marco de la agenda 21 de la cultura. Graficas Verona.

Ministerio de Cultura. (2018). Forjar una cultura para la convivencia. COLDEPORTES.

OEI. (2006). Cultura y sustentabilidad en Iberoamérica. Fundación INTERARTS.

Secretaría General Iberoamericana. (5-6 de noviembre de 2006). Carta Cultural Iberoamericana. XVI Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno.

Sen, A. y Klinsberg, B. (2007) Primero la gente, una mirada desde la ética del desarrollo a los principales problemas del mundo globalizado. DEUSTO.

UNESCO. (1998). Informe mundial de la cultura, cultura, creatividad y mercados. Estudio 6 Balmes.

Unesco. (2003) Estrategias sectoriales e intersectoriales de la organización, relativas a la cooperación con las organizaciones internacionales no gubernamentales. [Conferencia general]. 32a reunión.

Unesco. (20 de octubre de 2005) La protección y promoción, de la diversidad de las expresiones culturales. Convención.

Zambrano, C. (2004). Apropiación y reconocimiento de los derechos de la diversidad. Antropología Jurídica para la globalidad. UDUAL.

UNESCO. (2018). Re/pensar las Políticas Culturales. (Nro. 7). Organización de las Naciones Unidas.

Prado, J. Cooperación intersectorial en cultura y otras políticas de cooperación para el desarrollo: ¿qué podemos aprender de otros sectores? [formato: blog, libro, monografía...]. http://www.redinterlocal.org/spip.php?article439

Saberes y haceres de la gestión cultural: una construcción territorial con acción y formación

Adriana Lis Maggio
Secretaría de Cultura de la Provincia de La Pampa, Argentina
Argentina
orillera@gmail.com

Artículo recibido: 03/06/2021. Revisado: 16/09/2021. Aceptado: 08/10/2021

Resumen: El presente artículo intentará dar cuenta de la gestión cultural desde la gestión cultural, es decir, desde el propio proceso de gestación y acción de políticas culturales en territorio. No sin el deseo de generar y contagiar contenido, debate, interrogantes y entusiasmo en torno a las mismas. En el apartado de caso, se tendrán en cuenta los años de gestión transcurridos en la provincia de La Pampa (Argentina), considerando que las estrategias y propuestas locales realizadas puedan contribuir desde su especificidad, tanto como desde su diferencia, a inspirar, diseñar e imaginar propuestas concretas en otros destinos. Algunas reflexiones acerca de educación, cultura y sentimientos, cruzarán el texto a modo de insistir en el sueño colectivo de transformar la realidad para *haceres* y seres mejores.

Palabras clave:territorios; acción; educación y cultura; experiencia; equipos; emoción.

Knowings and doings of cultural management: a territorial construction with action and training.

Abstract: This article will attempt taking into account cultural management from cultural management, that is, from the very process of gestation and action of cultural policies in the territory. Not without the desire to generate and spread content, debate, questions and enthusiasm around them. In the case section, the years of management spent in the province of La Pampa, Argentina will be contemplated, considering that the local strategies and proposals made can contribute from their specificity, as well as from their difference, to inspire, design and imagine concrete proposals in other destinations. Some reflections about education, culture and feelings will cross the text to insist on the collective dream of transforming reality to make better doings and beings.

Keywords: territories; action; education and culture; experience; teams; emotion.

"Todos los pensamientos inteligentes ya se han pensado. Sólo es necesario intentar pensarlos de nuevo"
Wolfgang Goethe

"Cada tantos siglos, hay que quemar la biblioteca de Alejandría"
Jorge Luis Borges

Introducción

Hace veinte años, convocada por una beca de la Dirección Nacional de Cooperación Internacional del Ministerio de Cultura de Argentina, me tocó ser parte (preciosa expresión que recuerdo de la escolarización primaria cuando actuábamos en celebraciones patrias: "ser/tomar parte") de la Cátedra Iberoamericana de Gestión y Política Cultural, en Girona. Esta referencia es imprescindible para situar un primer contacto –al decir en el convite de escritura propuesto por Fernando[1] *del aquí, del allá o sin saber muy bien cuál es el aquí ni cual el allá*.

Desde el verano caliente de Santa Rosa de la Pampa, una provincia de aproximadamente 360.000 habitantes situada en el centro de Argentina o, mejor descripta, puerta de la Patagonia, región sur de América del Sur, llegué al frío gerundense atravesando Buenos Aires, Madrid, Barcelona y, finalmente, la ciudad que iba a ser hito en la formación de tantos y tantas que, como quien suscribe, buscamos lo que nunca se acaba de aprender: la gestión de la cultura.

Hasta entonces poco se hablaba de la formación académica para gestores culturales (que otrora eran promotores socioculturales, ¿y tal vez mañana sean movilizadores?, ¿agitadores?), y los maestros catalanes empezaban un largo camino de intercambios que aún se retroalimenta y al que agradeceremos cada vez que nos hacemos una pausa para la reflexión. Dicho sea de paso –no tan al pasar– un camino de reflexión, acción y reflexión imprescindible para volver a la práctica mejorada. O sea que ya, entremos en ello.

Educación y Cultura: tomar parte

La educación y la cultura no pueden separarse. Así como es necesario que en las escuelas primarias se introduzca la cultura, no solo a través del arte y sus diferentes disciplinas, sino en su expresión de *¡la vida misma!*, la formación

para la gestión permite a quienes desarrollan tareas en territorio, hacer conscientes aciertos y errores para avanzar y, a quienes comienzan o tienen la curiosidad de la tarea, tomar parte de un camino que no acabará nunca. El camino de la formación que habrá de nutrirse de teoría, experiencia, lecturas y agenda.

Es sencillo escribirlo y complejo en la práctica, pero no habremos de claudicar en estas relaciones. La cultura necesita involucrarse –si de verdad quiere transformar– con la educación, con la salud, con la política, y resignificar estas jerarquías con la educación y con la comunicación. Volver a poner en el centro de la escena la producción de símbolos (las palabras, los sonidos, los paisajes, las formas, las representaciones). Sin ello será imposible avanzar en la construcción de un modelo de nación en un contexto determinado.

La cultura debe sostenerse en un proyecto social y colectivo basado en esas ideas y prácticas y, como en una rueda, para que esa usina sea creativa, innovadora y crezca, debe girar con la educación *en yunta*.

Mas específico es pensar cómo, dónde, con qué o quiénes nos formamos quienes trabajamos en la gestión-movilización de la cultura, en territorio. Si convenimos que la educación transmite la cultura, y la cultura transmite lenguajes, valores, visión de mundos, deberemos acordar en la necesidad de que la formación y los intercambios formativos son una estrategia ineludible. Hemos de aceptar y promover cooperación e influencias mutuas. En la actualidad, lo teníamos todo aprendido hasta que la pandemia, ¡zaz!, nos ha dado un golpe doloroso y triste triste triste pero de inevitable oportunidad para incorporar innovación, tecnología y, fundamentalmente, amor, a las prácticas políticas. No existe programa cultural alguno o proyecto común que pueda expandir sociedades si no respetamos diferencias y reconstituimos vínculos de autoestima, solidaridad y pasión.

La formación no debe estar disociada de la práctica y el desafío es siempre colectivo, de construcción solidaria de ambas –práctica y teoría, en las dos direcciones– y con rigor de actualización, lecturas y riesgo.

Volviendo a la introducción y en un esfuerzo por recordar las primeras impresiones fuertes de aquella Maestría en Gestión Cultural, debo señalar que –aunque en dinamismo– la primera división de aguas, el primer paraguas (para seguir con metáforas fluidas) es entender que el arte es solo una parte de la cultura y que la gestión y /o movilización cultural, que es nuestro objeto aquí, tiene una dimensión mayor y se expresa –o debiera– como un derecho esencial de cada persona.

La cultura son las formas en las que las comunidades dan sentido a sus vidas en el territorio, en su tiempo y espacio; la multiplicidad de lenguajes, de procedimientos para transmitir, la creación de símbolos, el reconocimiento y protección del patrimonio. Este acervo es nuestra usina y banco, nuestro núcleo central de fabricación y recreación del imaginario colectivo para un proyecto social común, inclusivo y feliz.

El encuentro con pares en la curiosidad y la necesidad de contarnos, de aprender y de enseñar herramientas y posibilidades de la gestión es un proceso que será constante y nos pone, a quienes desarrollamos las políticas en y desde instituciones locales, en contacto con saberes, resoluciones y nos muestra comparaciones esenciales para tomar decisiones, por un lado, y hacer consciente hechos que podrán multiplicarse y expandir modelos exitosos (si acaso se pudiera adjetivar así) de culturas diversas, solidarias, creativas.

Volviendo a la necesidad y desafío de la cultura para y en la educación y viceversa, quiero recordar que este año se están cumpliendo sesenta años de la campaña nacional de alfabetización en Cuba. Un proyecto nacional impulsado por el gobierno cubano con el objeto de reducir el analfabetismo incrementando el número de la población escolarizada. Las tareas concretas de alfabetización fueron realizadas en todo el territorio por estudiantes de entre 14 y 16 años, previamente instruidos por una organización central y –en el marco de la campaña– se crearon aulas, facultades de obreros y campesinos y un Consejo Nacional de Cultura que fue el encargado de generar una red de bibliotecas que facilitaran el acceso a la población de libros y lecturas. Los resultados fueron contundentes y si bien no importa aquí el número exacto en que se redujo el analfabetismo –que fue significativo–, informes de la Unesco destacan el índice comparando diferentes campañas en Latinoamérica y subrayan esta experiencia por su alta "eficacia, velocidad e intensidad". Recordar esta epopeya, además de permitirme una línea de homenaje a Cuba, aparece como un ejemplo de cómo abordar el desarrollo cultural de una nación desde lo más importante: la educación. De cómo la expresión masiva de una cultura exige soluciones prácticas y confir-

ma que el crecimiento de la escolarización, la suma de competencias, la ampliación del gusto y la posibilidad de elegir se convierten en condiciones esenciales para el desarrollo cultural. Y claro está que esto no agota ni profundiza ese crecimiento, pero si es condición básica.

Tengo la convicción de que la formación en gestión cultural debe plantearse profundizando sus aportes a la cooperación, al desarrollo y a la lucha contra las desigualdades. Por eso es necesario salir de lo local cerrado y lo específicamente técnico para involucrarse con las realidades que nos rodean en toda la región y el mundo, y para afianzar redes que incluyan y humanicen. Convicción –leí que los de cultura no podemos ser pesimistas– reforzada en lecturas de líderes políticos y poetas. Por ejemplo, el exvicepresidente de Bolivia, Álvaro García Linera, y la poeta uruguaya Cristina Peri Rossi, por mencionar dos actores comprometidos del campo latinoamericano. En conceptualizaciones de entrevistas recientes (ver referencias al final), señala García Linera respecto de la actualidad: *"Momento liminal es vivir en un tiempo que cierra algo aunque no se sabe bien lo que abre (…) se caracteriza por las múltiples crisis que atraviesa el mundo: la salud en contexto de pandemia, la crisis ambiental con el quiebre del metabolismo ser humano-naturaleza, y por supuesto la crisis económica, intensificada por la crisis de covid-19, América Latina decreció siete puntos, Europa seis puntos, EE.UU. siete puntos. Más allá de que la cifra significa pobreza, millones de desempleados, empresas que cierran, angustia general en la familia" (…) "Está claro que el neoliberalismo como modo de vida (…) entró en un proceso de declive. Quedan los fósiles que siguen hablando de libre mercado, globalización, pero está claro que ya no despiertan el entusiasmo ni la expectativa". "Es un tiempo en el que el viejo sentido común comienza a fisurarse, el viejo sentido común de la individualidad, de la competencia comienza a fisurarse y la gente abre su cerebro y espíritu a nuevos discursos".*

En el mismo sentido, desde la poesía, Peri Rossi dice: *"Dejo a los lectores la confianza en que el futuro será América Latina. Un futuro que espero sea más justo, solidario y humano".*

Ahora que ya no nos castigan a los soñadores que "vivimos en las nubes", ahora que las "nubes" tienen esa resignificación informática que nos permite almacenar y acceder a datos y programas desde cualquier dispositivo en cualquier lugar del mundo conectado a internet, usemos la política, la gestión y la poesía para construir y alimentar esa gran nube Iberoamericana que nos será presente y futuro.

Cultura en La Pampa: un caso igual pero distinto

Moción de orden para volver a la compostura y enfocarnos en la reflexión de cómo es que podemos acercar memoria, narrativa y –fundamentalmente– nuevas preguntas en y a los caminos recorridos en la formación. ¿Qué rumbos deben tomar estos procesos en materia cultural? ¿Universidades, fundaciones, empresas, gobiernos?

La creación de bancos de experiencias, la posibilidad de generar intercambios de "buenas prácticas" a través de programas, encuentros, redes que tengan diversidad de procedencia y formatos, son –aunque nunca se logre dar cuenta cabal de los hechos– herramientas de transferencia necesarias y de valiosa ayuda para las realidades locales. Aun repetidas, similares, recreadas, las experiencias y prácticas de la cultura –como los libros– se repiten con terquedad a lo largo de los siglos y, como en esa cita de un personaje de Jorge Luis Borges apuntada al inicio, se trata de regenerar, reinventar y –aunque con los libros suena a barbarie– hemos de fundar cada vez un mundo mejor sobre las cenizas del anterior. Tener herramientas, compartir disciplinas y saberes harán que nuestros caminos se enriquezcan.

En este sentido creo importante que la formación sea global y con aportes universales, pero entendiendo que, hoy más que nunca, se hace necesario identificar lo cercano, lo local, la ciudad como el escenario idóneo para el desarrollo cultural.

La Feria Provincial del libro: naturaleza y cultura

Realizamos esta Feria en nuestra provincia de La Pampa desde 2016 y que, al ritmo de la pandemia de Covid-19, fue mutando de procederes pero no de objetivos. Es el caso elegido aquí para compartir y comentar.

No era un proyecto original y llegábamos tarde al concierto de Ferias de provincias por lo que quisimos buscar un eje particular: vinculamos el binomio naturaleza y cultura y se propusieron actividades en ambos conceptos. Por un lado, la circulación de la palabra escrita impulsando –curaduría mediante– libros hechos para ser leídos, editoriales y ediciones independientes, cooperativas, regionales y locales reservando solo aquellos libros "de mercado" para los libreros de la provincia. Se pensaron una edición central y fija en la ciudad y dos repeticiones por localidades por

año, no subsedes sino montajes idénticos. En la primera edición –y para cada siguiente– seleccionamos un tema de inspiración: papel y flora; papel y pájaros; papel y peces… y se montó cada feria con belleza y cuidado. Una feria donde la creatividad y la belleza fueran un valor principal. Una puesta en escena en donde todas las personas de la ciudad, localidad, pueblo de La Pampa, pudieran encontrarse y vivir. Esto no es ir de Feria, sino ir a estar con otros, a estar con libros y lecturas, a ser y estar protagonizando un espacio físico común apto para jugar, aprender, merendar, hacer citas para seguir conversando… Y en este escenario los chicos y los jóvenes fueron y son prioritarios desde el armado hasta el minuto final del evento.

En esta Feria intentamos crear un espacio público donde la excelencia y la belleza, las acciones colaborativas, el asombro y la creatividad fueran centrales y de algún modo demostraran que "cosas así" no solo suceden en países desarrollados o en grandes capitales sino que se puede dar, crear, repartir pensamiento y conocimiento a todos y todas, y avanzar tejiendo un futuro infinito y universal desde el más pequeño presente territorial. Por y para esto es necesaria la formación de los agentes y gestores culturales, de los equipos técnicos, de los políticos y dirigentes. Formación Interdisciplinaria, humana, rigurosa, de intercambio, con acción- reflexión-acción… y porque, recreando la cita de Goethe, *se trata de volver a pensar lo inteligente y hacer lo bueno*…

La Feria se realizó en cinco sedes por ocho ediciones: Gobernador Duval, General Pico, Quemú Quemú, 25 de Mayo y Santa Rosa. Localidades de entre 800 y 150.000 habitantes. Dos de ellas a orillas del río y una en la frontera con otras provincias. Más de 30.000 personas visitaron cada una de las ediciones, realizadas tres días promedio en cada lugar.

A cada localidad viajaba un equipo de la Secretaría y se instalaba a vivir en el pueblo o ciudad unas semanas previas para formar pares de producción y así, juntos, realizar montaje.

En cada lugar se generó "una secuela": la creación de una biblioteca popular de vecinos;

una editorial y talleres de encuadernación o nuevas Ferias locales temáticas.

Se presentaron estands de editoriales independientes, cooperativas y librerías de La Pampa, Buenos Aires, Córdoba, Santa Cruz y Neuquén (provincias argentinas) junto a espacios destinados a bibliotecas populares, instituciones de cada lugar tal como un Ente Cooperativo de chacareros que mostró frutas, verduras, vinos y libros, la Fundación del Banco de LP con bonos de compra, Universidad ofreciendo sus ofertas educativas en toda la región y otras más de veinte actividades diferentes por día, entre talleres/circuitos para niños y adolescentes como taller de talismanes para que vuelva el agua con material recogido de la orilla del río seco, áreas de disfraces de personajes de cuentos, talleres de composición de canciones, avistamiento de aves, etcétera.

Retomando de lo que aprendemos, la necesidad de capacitación constante (de hecho, si la medicina que cuida el cuerpo obliga a los profesionales en ejercicio a una actualización permanente, por qué no habremos de naturalizar la necesidad de capacitación permanente en nuestra dinámica profesión, diferenciarnos y unirnos para conocer y transmitir herramientas, conocimientos y experiencias que, a la vez, heredamos). La necesidad de crear y fortalecer redes y estar entrenados en la escucha de la expresión y el encargo de la cultura. Y más acerca de cuál o cuáles son los rumbos que debieran tomar estas formaciones.

La memoria –en todo nuestro territorio de Latinoamérica– es un hilo que nos atraviesa. La memoria como recuperación subjetiva y colectiva debiera ser también parte. Y también **el juego,** pues hay que tener espacio para desarrollar la creatividad. Si no se vive, no se aprende.

"El mundo del relato es el mundo del símbolo, el mundo de lo abierto frente a lo cerrado. Si entendemos la razón como una casa (... las casas de antes eran distintas: había galerías, patios, llenas de lugares de misterio, los desvanes, las bodegas) si entendemos, pues, la razón como una casa, es necesario abrir puertas, mostrar a los niños, a los jóvenes que el mundo está por hacerse y convidarlo a participar. La imaginación, por el contrario de lo que se cree que es que nos aleja y/o dibuja la realidad o nos hace evadirnos, por el contrario, nos permite ver lo que antes no veíamos. Nos permite adentrarnos más profundo en las puertas de lo real y para propiciar tal acercamiento tenemos la fabulosa herramienta de los libros, de la literatura…".

*Del discurso inaugural, segunda edición / Adriana Lis Maggio

El dilema de los actores políticos

No es común que quienes están/estemos ocupando cargos y funciones políticas en organismos del Estado, sean/seamos "del palo", esto es, formados en la gestión cultural con todas sus variantes y especificidades. En caso de ser así –como es el de quien suscribe–, la tarea impone desplegar, aprender y llevar adelante una combinación de audacia, paciencia y atención que hará posible tener sostenibilidad, pactar acuerdos y desentrañar las reglas de la burocracia casi como enfrentó el despliegue de las formas y el color, el cubismo.

¿Querés tener razón o resolverlo?, suelo decir a compañeros de equipo, a quienes no nos es fácil renunciar a los argumentos, las fundamentaciones extensas y coloridas. La política resuelve con otras lógicas y tiempos y aquello que no está escrito, en términos de las burocracias, habrá que animarse a hacer. Esto es como tener una mediana edad que permite lo analógico y, no si esfuerzo, aprehender lo digital. El especto de acción se amplía y volvemos a requerir como necesidad aquello del intercambio, la actualización, el compromiso.

Y funciona.

Los agentes o mediadores, los referentes territoriales en cada pueblo, ocupan un papel muy importante en el diseño de una política y en sus estrategias de aplicación.

Las funciones y competencias de estos agentes culturales evolucionan paralelamente a la realidad social de su contexto y adquieren una importancia de acuerdo con el rol que se les otorga en los planteamientos y contenidos de las políticas públicas, coordinados con los gobiernos y su papel, puede considerarse como un factor importante para la construcción y significación que pueden darse a las necesidades culturales y a las problemáticas de la comunidad.

Epílogo

En una última visita a La Pampa, el profesor José Texeira Coelho Netto, decía "antes de ser una práctica, la

cultura es –tiene que ser– un sentimiento, una emoción, una percepción, un afecto, intuición, insight, y anteriores a cualquier acción, a cualquier práctica. Sólo en un segundo momento es que transformo mi sentimiento en una acción, en un gesto, por ejemplo, y es sólo en un tercer momento que reflejo sobre ese sentimiento y ese gesto y formulo un concepto. El concepto no puede nunca ser primero, y sin embargo, en el campo de la cultura casi todo es antes de un concepto, antes de haber tenido sentido, antes de haber sido experimentado. Sólo que no es posible construir una casa por el techo, las casas que se construyen desde el techo se derrumban después indefectiblemente, mucho antes de aquellas casas que empiezan por los cimientos: el sentimiento, la sensación, la emoción, la visión... Y se derrumban primero sobre las cabezas de los que intentaron levantarla de ese modo cansado…".

Espero en estas líneas, transmitir esa emoción, un gesto de las prácticas de tantos años dedicada a la cultura en mi provincia y en mi país, antes que o en todo caso, junto con los conceptos que me llegaron en tantos intercambios.

Definitivamente la cultura es una construcción colectiva, diversa, móvil que sale de una acción, luego un modelo y una ideología pero que no afectaremos si no consideramos lo dicho en el párrafo anterior: que nos importe siempre primero encontrar un sentimiento y una sensación.

Referencias

García Linera, Alvaro. Clase sobre el contexto del ciclo de progresismo en América Latina

https://www.pagina12.com.ar/347707-america-latina-ante-una-nueva-ola-progresista

Cristina Peri Rossi, entrevista:

https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/cristina-peri-rossi-hui-de-todas-las-dictaduras-incluso-de-las-esteticas.html

Notas

1. Fernando Vicario Leal, Gestor Cultural, Mg en Estudios Superiores Iberoamericanos, Universidad Complutense de Madrid.

Formación en gestión cultural: enriquecimientos mutuos

Ángel Mestres Vila y Jordi Baltà Portolés
Gestor Cultural.
Coordinador del Máster en Gestión de instituciones y empresas culturales y del Postgrado en Diseño de proyectos culturales. Director de Trànsit Projectes.
España.
amestresvila@gmail.com

Artículo recibido: 03/06/2021. Revisado: 16/09/2021. Aceptado: 08/10/2021

Resumen: El objetivo de este estudio es hacer una caracterización general del ecosistema cultural de capacitación, formación disciplinar y profesionalización de la gestión cultural, desde una perspectiva histórica, con particular atención a la creación y funcionamiento del Centro Latinoamericano y del Caribe para el Desarrollo Cultural (CLACDEC), fundado en 1975 en el marco del Primer Curso Interamericano de Administradores Culturales, como primera experiencia de formación a los agentes y profesionales del sector cultural-creativo que se realizaba en América Latina y el Caribe (ALC) con la cooperación financiera de la Organización de Estados Americanos (OEA) y la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). La información contenida en esta investigación, que supone una primera fase descriptiva, se ha organizado realizando un mapeo histórico de factores asignados a la formación y profesionalización de la gestión cultural que dispensan algunas premisas de heterogeneidad explicativa y los efectos significativos del CLACDEC como centro pionero y red de discusión, encuentro y formación de agentes culturales en ALC.

Palabras clave: formación; gestión cultural; Latinoamérica.

Training in cultural management: mutual enrichments.

Abstract: The objective of this study is to make a general characterization of the cultural ecosystem of training, disciplinary training and professionalization of cultural management, from a historical perspective, with particular attention to the creation and operation of the Latin American and Caribbean Center for Cultural Development (CLACDEC), founded in 1975 within the framework of the First Inter-American Course for Cultural Administrators, as the first training experience for agents and professionals in the cultural-creative sector that took place in Latin America and the Caribbean (LAC) with the financial cooperation of the Organization. of American States (OAS) and the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO). The information contained in this research, which involves a first descriptive phase, has been organized by carrying out a historical mapping of factors assigned to the training and professionalization of cultural management that dispense with some premises of explanatory heterogeneity and the significant effects of CLACDEC as a pioneering center and network for discussion, meeting and training of cultural agents in LAC.

Keywords: training; cultural management; Latin America.

A lo largo de las dos últimas décadas, quienes firmamos este artículo hemos visto enriquecida nuestra práctica profesional en gestión cultural gracias a numerosos intercambios internacionales, entre los cuales aquellos que nos conectan con América Latina han tenido un papel muy importante. Se trata de encuentros y colaboraciones de todo tipo: participación en conferencias y cursos, visitas de terreno, acogida de profesionales latinoamericanos en visitas por motivos personales y profesionales, acompañamiento de alumnos participantes en cursos universitarios en Barcelona, proyectos de cooperación cultural o de investigación, relaciones de amistad derivadas de los contactos profesionales, textos leídos y publicaciones conjuntas, diálogos en redes sociales, etc. Como sucede en otros contextos, no es fácil distinguir los marcos de la formación propiamente dicha de otras experiencias de aprendizaje que se producen sin una vocación formativa explícita. En cualquier caso, este bagaje nos ha ayudado a pensar de forma distinta nuestra práctica en tanto que gestores y ha transformado también los contenidos y las metodologías de los procesos de formación en que participamos.

Este artículo quiere explorar la forma en que los procesos formativos en gestión cultural se han visto enriquecidos mediante los intercambios entre América Latina y España y el conocimiento de otras realidades. Una parte de esta reflexión es aplicable a nuestra práctica de gestión cultural en general, más allá de sus implicaciones en los programas o currículos. Abordaremos, de entrada, aquello que atañe a la concepción de lo cultural y su lugar en la sociedad para pasar a analizar más adelante aquello que deriva de la participación en actividades de cooperación cultural. Este conjunto de aspectos tiene implicaciones concretas en la manera como definimos los programas de formación, como describiremos después. El artículo se cierra con una propuesta de retos para el futuro.

1. Aproximaciones a lo cultural

De entrada, podríamos decir que la cooperación y los intercambios con América Latina nos han enseñado formas distintas, a menudo más complejas y enriquecedoras, de aproximarse a lo cultural. Percibimos, en muchas sociedades latinoamericanas, una presencia más viva de los conocimien-

tos y las prácticas tradicionales, con una mayor conexión entre estas y las expresiones de la cultura contemporánea, así como una concepción de lo cultural en que, no sin tensiones, los aspectos más antropológicos de la cultura pueden tener una mayor presencia en la vida social e integrarse en algunas estrategias políticas. Ello lo contrastaríamos con la concepción más estructurada de la cultura que es propia de nuestra sociedad, con fronteras más delimitadas entre lo tradicional y lo contemporáneo, lo urbano y lo rural, y entre los espacios formales de la cultura y el quehacer cotidiano en otros ámbitos de la vida.

De forma más concreta, podríamos resaltar aspectos como los siguientes:

- El **dinamismo de numerosas iniciativas ciudadanas**, que generan espacios amplios de experimentación y contribuyen a ampliar y transformar la vida cultural de los territorios. Pensamos por ejemplo en iniciativas como Martadero, un centro cultural de Cochabamba (Bolivia) de carácter autogestionado y asambleario, y que trabaja desde lo artístico con vocación de contribuir al desarrollo social, o el Centro Cultural Casa Olaya de Perú, una asociación sin ánimo de lucro fundada por artistas y emprendedores culturales con la voluntad de recuperar un antiguo cine de barrio y adaptar el espacio a una diversidad de propuestas artísticas, definiéndose como un "puerto de proyectos culturales". De forma similar, en Valparaíso (Chile), Insomnia – Teatro Condell trabaja por recuperar y revitalizar un edificio con más de cien años de historia, el Teatro Condell, y se ha establecido como una sala de exhibición cinematográfica centrada en producciones chilenas, latinoamericanas y de otros orígenes que se alejan de la oferta preponderante.

- Una **comprensión de la diversidad más sensible a su complejidad**, es decir, que puede reconocer con mayor facilidad la superposición de capas que han contribuido a la vida cultural contemporánea, y las tensiones y contradicciones que derivan de ello. Iniciativas como el festival África en América, impulsado por la Alcaldía de Panamá en 2019, con la voluntad de exaltar y resaltar la cultura afro como una de las primeras raíces de la identidad panameña y despertar interés por ella, son un buen ejemplo de ello. En la Ciudad de México, los FAROS son centros culturales que apuestan por la cercanía y la participación ciudadana, y en el que se dan encuentro las expresiones culturales propias de los pueblos indígenas con elementos artísticos contemporáneos, generando diálogos interesantes. En cuanto a las iniciativas no públicas, la Casa de Salud de Concepción (Chile) ofrece una programación artística arriesgada, con vocación social, y que apuesta, según su propia web, por una "originalidad que incluye la raíz y la ancestralidad"[1]. En Argentina, Proyecta Cultura se ha significado a lo largo de los años en su trabajo para promover y dignificar expresiones como el arte urbano, favoreciendo la participación juvenil, y por fomentar una reflexión sobre la dimensión de género en cultura. Estas iniciativas se caracterizan en todos los casos por prestar una atención destacada a la accesibilidad y a la generación de inclusión y valor social a través de la participación, algo que comparten con muchas otras experiencias latinoamericanas.

- Una **visión que podríamos llamar "holística" de lo cultural**, que incorpora con notable naturalidad las intersecciones entre la acción cultural y los aspectos sociales, educativos, medioambientales o de bienestar. Ello se puede observar en iniciativas como el Complejo Municipal SACUDE de Montevideo, un espacio comunitario creado y gestionado por la población de la zona y la administración local, y cuyo nombre deriva de la combinación de servicios de salud, cultura y deporte en un mismo espacio; la construcción partió de la petición de la población local, en el marco de un proceso participativo, y tanto este aspecto como la combinación de servicios han favorecido su apropiación por parte de la comunidad. En ciudades como Bogotá o

Medellín, varias políticas locales se han caracterizado por integrar lo cultural con una visión de la sostenibilidad y la resiliencia medioambiental y social que permite superar las visiones compartimentadas que en muchos otros lugares limitan el desarrollo cultural. La integración entre acción educativa y cultural en varios programas municipales en ambas ciudades también es un elemento muy reseñable. Por último, iniciativas como Guacamátaro en México, que combina arte y ecología con la vocación de abrir la comprensión del desarrollo sostenible y ofrecer alternativas en este sentido, también nos parecen inspiradoras.

- Finalmente, también podemos destacar el **grado de innovación** en cuanto a maneras de definir y desarrollar las actividades y procesos culturales y relacionarlos con el espacio público. El Colectivo A77 de Argentina, en su cruce de arte contemporáneo, diseño y urbanismo, aprovechando materiales descartados por la industria para convertirlos en piezas de arquitectura, o Cine Tonalá, un espacio multicultural y pluridisciplinario nacido en México pero que se ha ampliado a Colombia y ha desarrollado una plataforma para favorecer el acceso digital a su oferta audiovisual, nos parecen ejemplos muy interesantes en este sentido.

Ninguno de estos ámbitos es exclusivo de América Latina, y ciertamente en nuestros territorios más cercanos encontramos también ejemplos que pueden ilustrar algunas de estas tendencias. Sin embargo, el grado de densidad de iniciativas de este tipo y su progresiva influencia en el desarrollo de proyectos en otros países, incluida España, nos parecen dignos de remarcar.

Además, varias de estas reflexiones nos recuerdan una serie de valores necesarios para la cultura y su gestión, a los que Roberto Gómez de la Iglesia se ha referido como las "tres T", y que configurarían una alternativa a aquellas que en su día propuso Richard Florida (talento, tecnología y tolerancia). En concreto, se trata de la transparencia, entre otras cosas mediante la apertura de los sectores público y privado entre ellos y hacia el exterior; la transferencia, que tiene que ver con la conexión entre la cultura y otros sectores, mediante la hibridación y el enriquecimiento mutuo; y la transcendencia, es decir la capacidad de afectar, de ser relevantes en la vida de las personas[2].

Asumir estas tres T como valores sirve para poner de relieve la complejidad que es propia del arte y de la cultura: al referirnos a la transferencia, por ejemplo, recalcamos la necesidad de disponer de marcos de trabajo que diluyan los límites y nos orienten al cambio. En efecto, la mayor parte de las prácticas culturales y artísticas contemporáneas, o al menos de aquellas que tienen una mayor vocación de actualidad y vanguardia o que buscan responder mejor a la complejidad social, se caracterizan por superar marcos disciplinarios. Esta realidad es común a ambos lados del Atlántico y debe trasladarse a los procesos de formación, fomentando perfiles, actitudes y metodologías de trabajo que se orienten a la hibridación, el mestizaje, la interdependencia y la colaboración, entre otros[3].

2. Valores adecuados a la cooperación

Las reflexiones que planteábamos al final del apartado anterior ya nos sitúan en la senda de otros aspectos que podemos adquirir a través de los intercambios y la cooperación internacional y que deberían incorporarse también a los procesos de formación en gestión cultural. Ser sensible a la hibridación, el mestizaje o la colaboración y favorecerlas forma parte no tanto de un conjunto de competencias como de una serie de valores, entre los cuales podríamos mencionar los siguientes:

- **Un compromiso con la diversidad en sus distintas dimensiones**: las experiencias de encuentro y cooperación internacional pueden favorecer una reflexión sobre la riqueza que aporta la diversidad de perspectivas y sobre la multidimensionalidad de la identidad propia: al entrar en diálogo con otros territorios se hacen más patentes tanto aquello que compartimos como aquello que nos diferencia, y los caminos a través de los cuales se construyen las identidades. Una posible derivada de ello es la mayor sensibilidad hacia la diversidad en sus distintas vertientes (de género, origen, lengua, etc.) y el compromiso de

integrarla como compromiso básico en nuestra tarea de gestión cultural, algo que también se debe hacer palpable en los programas de formación.

- **Ética de la colaboración:** especialmente al desarrollar proyectos en cooperación con otros, conviene guiarse por valores como el reconocimiento justo de las aportaciones de cada uno, la transparencia en la forma como establecemos acuerdos y los cumplimos, la adaptación y flexibilidad a realidades distintas de la nuestra, especialmente aquellas que hagan frente a condiciones de fragilidad o precariedad, etc. En los últimos años han surgido varias reflexiones acerca de la "cooperación cultural justa", que nos aportan orientaciones interesantes en este sentido[4].

- **Reflexiones poscoloniales:** un aspecto conectado con los anteriores, e inevitable en el contexto actual, pasa por ser consciente de la forma en la que los marcos propios de la cooperación y nuestra mirada hacia lo cultural se ven determinadas por las desigualdades internacionales, construidas históricamente y que continúan estando presentes, quizás de forma más sutil, en la actualidad. En este sentido, los intercambios internacionales deberían tomar consciencia de esta realidad, evitar reforzar las desigualdades en su propia práctica y buscar espacios que contribuyan a favorecer narrativas alternativas y un marco cultural más equitativo.

Una exploración profunda de los valores vinculados a la cooperación cultural y que deberían incorporarse a la formación encontraría, sin duda, otros aspectos. Mediante esta aportación inicial queremos, en cualquier caso, sugerir algunos elementos que nos parecen imprescindibles y que querríamos ver integrados en todo proceso formativo en este ámbito.

Ninguno de estos ámbitos es exclusivo de América Latina, y ciertamente en nuestros territorios más cercanos encontramos también ejemplos que pueden ilustrar algunas de estas tendencias.

3. ¿Cómo repensamos los procesos de formación a la luz de estas reflexiones?

Citando a Xavier Marcet, "lo difícil no es aprender. Lo difícil es desaprender"[5]. En los múltiples intercambios con diferentes organizaciones (formativas o no), hemos sentido profundamente esta situación. La necesidad de desaprender delante de un mundo cambiante, de realidades distintas, de recursos disponibles, etc. Si aprender es "adquirir conocimientos, habilidades, experiencias", desaprender es "desprogramarnos para nuevos contextos". Ese proceso, que podría parecer una pérdida de conocimiento por parte de quienes diseñamos procesos formativos, es todo lo contrario: un proceso de deconstrucción del propio conocimiento.

Desaprender nos ofrece dos oportunidades: la primera es casi una obligación… la capacidad de poder adecuar los contenidos, algo fundamental en cualquier proceso formativo para poder responder de forma idónea (y ética). Eso implicará

nuevas formas de enfocar la formación, haciendo una lectura (compartida con los implicados) de la realidad que afectará a los contenidos y a la metodología, didáctica y evaluación de los procesos formativos. Si creamos una correlación entre las aspiraciones de las participantes en el proceso formativo, las comunidades implicadas en los proyectos y el profesorado, estaremos trabajando de forma que cada paso que demos sea un "desaprender" para crear un corpus común, que supondrá una respuesta nueva. La segunda es que la suma de estos "desaprendizajes" supone una experiencia de reformulación de los currículos y metodologías de formación en la gestión cultural.

A continuación citaremos dos elementos que, bajo nuestro criterio, ayudan a la reflexión y, si bien tienen puntos en común, son dos abordajes distintos de una misma forma de repensar los procesos formativos (y a su vez los proyectos culturales).

El primero es entender que "la planificación estratégica ha muerto. Viva la estrategia". Es decir, estamos en un momento donde los cambios son tan rápidos que no conseguiremos desarrollar nuevos modelos formativos a partir de una planificación estratégica. Y más si esta se fundamenta en estrategias que podríamos llamar de *benchmarking*. Si intentamos emular lo que hacemos aquí (o allí) para hacer lo mismo allí (o aquí), estaremos reproduciendo modelos que no aportan ningún valor donde los queremos desarrollar[6]. Lo podemos ver en muchos elementos que se repiten, se imitan, se copian, en diferentes procesos formativos: currículos similares, formatos temporales, espacios donde se desarrollan… Necesitamos una mirada más estratégica, que no imite modelos, que sea capaz de crear genuinidad, que desarrolle un *storytelling* que suponga un valor añadido a la organización que lidera ese proyecto formativo.

Añadamos ahora el punto de vista complementario que hemos anunciado, pero esta vez no desde el *management* sino desde un ejemplo de la política latinoamericana. Es de todos conocido el texto del exalcalde de Bogotá, Antanas Mockus, *Convivencia como armonización de ley, moral y cultura* (2002), donde el autor afirma: "Gracias a esta diferenciación podremos concluir que la convivencia consiste en buena parte en superar el divorcio entre ley, moral y cultura, es decir, superar la aprobación moral y/o cultural de acciones contrarias a la ley y superar la debilidad o carencia de aprobación moral o cultural de las obligaciones legales." (p. 21). Y añade algunas condiciones que pueden justificar la violación de la ley: "(…) asumir públicamente la violación a la ley, estar dispuesto a debatir públicamente la intención de quien por razones morales viola la ley y, segundo, estar dispuesto a reconocer que el valor otorgado al criterio moral es tan alto que uno aceptaría el castigo legal por violar la ley." (p.22)

Y ahí es donde Mockus, una vez más, nos abre una mirada distinta: donde las decisiones que debemos tomar no son las únicas que podemos tomar. ¿Debemos transgredir la ley? "La convivencia parecería depender principalmente del llamado "imperio de la ley". Sin embargo, lo central no es exactamente la ley: es la congruencia entre la regulación cultural y moral y la ley. Lo que importa son las justificaciones para obedecer o para desobedecer la ley, o el ejemplo de los demás, o lo acostumbrado, o el único medio para alcanzar el objetivo. Así, la centralidad no está puesta exactamente en la ley, sino en el acompañamiento a la ley desde la cultura y la moral." (p. 33)

No pretendemos en ningún momento incitar a delinquir, pero sí pensar que cualquier proyecto cultural debe ver si su implementación adecuada supone algún conflicto. En la mayoría de proyectos que estamos elaborando en muchas instituciones parecería que hacer correctamente un proyecto es cumplir todas las normas que nos imponen "los temarios de cada una de las asignaturas", y eso no debe ser así. Este punto lo ampliaremos en la parte final de este artículo.

4. Retos para el futuro

El conjunto de reflexiones que hemos presentado en los apartados anteriores, relativos a la interpretación de la cultura, a los valores derivados de la cooperación y las relaciones culturales internacionales, y a las implicaciones de todo ello en términos de formación, nos conducen a plantear una serie de retos para seguir avanzando en los próximos años. Este planteamiento no puede ignorar los efectos críticos de la pandemia de la COVID-19 tanto en cuanto a la configuración del sistema cultural y sus implicaciones a la hora de pensar en el desarrollo de competencias profesionales y contenidos formativos, como en lo relativo a la movilidad y los intercambios internacionales.

De entrada, la COVID-19 ha conllevado, y posiblemente dejará entre sus legados, una mayor distancia entre las

sociedades de distintos países. Tanto el miedo a enfermedades procedentes del exterior, que conduce a cerrar fronteras, como la concentración de los procesos de vacunación a escala nacional, ignorando que la solución a pandemias de esta naturaleza debe ser global, refuerzan la mentalidad basada en aquello propio y limitan los procesos orientados a la solidaridad y la cooperación. En este marco, es responsabilidad de la gestión cultural y de los programas de formación en este ámbito promover valores y actitudes propias de las sociedades abiertas, que entiendan la importancia de la diversidad, la apertura y el intercambio y se expresen mediante la cooperación.

Una expresión concreta de ello en el campo de la gestión cultural es la existencia de oportunidades para el trabajo en colaboración. En concreto, nos parece sumamente necesario recuperar espacios de residencia para gestores culturales que favorezcan la reflexión, la creación y la formación desde el descubrimiento de contextos ajenos y la interacción con sus agentes y expresiones culturales. Todos conocemos espacios de residencia para artistas y creadores, marcados por la "no necesidad" de producir o exhibir algo necesariamente, pero sí conceptualizar, re-evolucionar o desestructurar ideas, procesos y conocimiento. Pero, ¿por qué no existen espacios de residencia para gestores culturales donde poder reformular proyectos, formarse, conocer otras realidades y, en definitiva, repensar la gestión cultural desde parámetros vinculados a una gestión más abierta y una investigación aplicada? La unión de centros o proyectos culturales y organizaciones formativas (universitarias o no) debería contar con más espacios que supongan generación de nuevo pensamiento a aplicar en la gestión cultural. Los resultados de estos procesos pueden ser tanto una tesis doctoral como un proyecto a aplicar en un centro cultural. #PlantaUno, el espacio de residencias para gestores culturales que Trànsit Projectes puso en marcha en L'Hospitalet de Llobregat a finales de 2019, responde a este modelo, incorporando también en su ADN una vocación de favorecer intercambios internacionales.

Otro reto importante, derivado del anterior, es poder mantener e impulsar la movilidad internacional de estudiantes y profesionales de la gestión cultural, como base para los procesos de aprendizaje mutuo mencionados, así como para el fortalecimiento de capacidades. La movilidad es necesaria para poder fomentar este fortalecimiento. Durante varios años, en nuestra organización, hemos tenido la oportunidad de intercambiar profesorado y alumnado con algunas universidades de América Latina. Estos casi siempre se han basado en conferencias o seminarios de profesorado de una organización a otra, y estancias de prácticas "profesionales" del alumnado en organizaciones culturales. Debemos replantear este tipo de acciones más allá de esta forma de actuar, que no deja de ser una experiencia inmersiva (más o menos prolongada) pero sin continuidad a posteriori.

Una buena práctica sería incentivar en el ámbito de la cultura programas similares a los "doctorados industriales", que permiten llevar a cabo una tesis doctoral enmarcada en una organización o proyecto no universitario (empresa, centro cultural, festival…) en estrecha colaboración con la universidad y contribuyendo al desarrollo y la transferencia del conocimiento. Ello supondría poder mantener los vínculos más allá de intercambios puntuales: el alumno podría disponer de dotaciones económicas para poder abordar su período de doctorado con ingresos económicos y además se generarían un conjunto de tesis doctorales donde colaborasen universidades con empresas, centros o proyectos culturales.

Sería conveniente también potenciar espacios permanentes de trabajo en red a nivel internacional y de información sobre la realidad cultural menos visible en otros países, aquellos procesos que suceden a pequeña escala o que se basan en la cooperación cultural internacional, y que raramente transcienden a los canales de comunicación institucionales. En otros espacios de cooperación interregional, instituciones como la Asia-Europe Foundation (ASEF), mediante iniciativas como el portal ASEF Culture360, han contribuido desde hace años a dar visibilidad a experiencias locales que de otra forma hubieran pasado desapercibidas, y lo han acompañado de mecanismos de apoyo a la movilidad[7].

En cuanto al trabajo en red, en general esta es una debilidad de las relaciones iberoamericanas en materia cultural, pese a varios esfuerzos notables como los Campus Euroamericanos de Cooperación Cultural organizados en su día por Interarts, la OEI y AECID, los programas de cooperación cultural iberoamericana, etc. Encuentros como los Campus Euroamericanos suponían un espacio para compartir visiones de futuro, romper inercias en nuestros proyectos, encontrar nuevos proyectos líderes en la forma de encarar los retos y, no por último menos importante, un conjunto de espacios relacionales informales (que la virtualidad a día de hoy no ha sabido sustituir). Todo esto se ha perdido y debe-

ría recuperarse desde una nueva ambición que combine la naturaleza multitudinaria –cuando ello sea posible– junto a la consciencia de que hay que establecer metodologías y formas de trabajo que se alarguen más allá de los encuentros de tres días: agendas de trabajo comunes, grupos de trabajo y, en definitiva, producción de nuevo conocimiento y proyectos comunes.

Un buen ejemplo de trabajo en red es el proyecto Travesías, una iniciativa de formación, conceptualización y diseño de proyectos de cultura y desarrollo local que debió reinventarse en el contexto de la pandemia[8]. Al estallar la COVID-19 se hizo necesario reorientar el ciclo de formación que ya se había iniciado en Argentina, pasando al formato digital. Y, con esa nueva orientación, el programa ha supuesto la formación de más de tres mil gestores culturales en diferentes países de Latinoamérica. El reto no fue solo reinventarse, sino crear una comunidad activa de gestores culturales que siguiesen en contacto, para poder intercambiar, de forma continua, conocimiento y recursos para poder mejorar e implementar sus proyectos. Esta es una de las líneas que podría inspirar el trabajo de futuro en el campo de la formación y la configuración de redes.

Replantear la formación desde la cooperación también requiere incidir en los planos siguientes:

a) Es necesario que las universidades sean capaces de crear **programas con doble titulación** mediante la cooperación. En diferentes ocasiones nos hemos encontrar con buenas voluntades por parte de docentes de diferentes universidades de crear procesos formativos entre dos universidades (o incluso entre estas y organizaciones culturales). Sin embargo, obstáculos de distinta naturaleza (dificultades jurídicas, el Plan Bolonia, rivalidades, defensa de marcas, etc.) suelen impedir la concreción de este tipo de proyectos. En cualquier caso, la realidad se impone y es necesario crear estos formatos. Contar con programas de formación diseñados desde la lógica de la cooperación también debería contribuir al desarrollo de las aptitudes y valores que hemos comentado anteriormente (diversidad, colaboración, actitud reflexiva, etc.), favoreciendo la consolidación de nuevas generaciones de profesionales de la gestión cultural con vocación de fortalecer la cooperación.

b) Asimismo, es necesario **replantear y ordenar las titulaciones, favoreciendo su homologación**. En estos momentos conviven al menos cuatro tipologías de cursos: grados, postgrados de titulación propia, postgrados homologados y cursos de extensión universitaria. Los correspondientes ministerios deberían homologar estas titulaciones para poder tener de forma fácil, por no decir inmediata, cada homólogo de una titulación en otro territorio.

c) Observamos también la necesidad de **replantear la formación desde metodologías innovadoras**. Ejemplos como kaospilot nos lo explican en su ideario de forma muy concreta: "la teoría, la acción y la reflexión se combinan en la práctica… Nuestro enfoque se deriva de nuestro punto de vista filosófico único, que es inherentemente interdisciplinario"[9]. Este último apartado nos aporta quizás el elemento más importante: trabajo interdisciplinar, como forma de abordar la necesidad de una forma de afrontar la formación en la gestión cultural. Otros ejemplos innovadores pueden ser experiencias como el Centro Ático de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, la impresionante Escuela de Artes de la misma, o el programa de liderazgo e innovación LEINN, que ofrece entre otros la Universidad Mondragón México en Querétaro[10].

d) Por último, es necesario fomentar la existencia de plataformas que ofrezcan los **cursos *online* abiertos conocidos como MOOC**. Tener plataformas de este tipo aportaría a la gestión cultural varios valores añadidos: posibilidad de acceso gratuito a la formación a múltiples gestores culturales, mediante una oferta formativa amplía y actualizada, para responder a las necesidades concretas de formación, ayudando a la creación de comunidades que se articulen para crear nuevos proyectos y afrontar nuevos retos (sociales, medioambientales, económicos, políticos, culturales, etc.).

Es necesaria, por tanto, una transformación de los procesos formativos de forma radical que supongan una nueva manera de entender

nuestra relación con lo que nos rodea. Bob Dylan decía que los tiempos cambian y, después de su decisión de venta de los derechos de su música[11], podríamos decir que los tiempos cambian muy rápidamente. Quizás demasiado, y muchas instituciones formativas (y culturales) no son lo suficientemente hábiles para asumir dicho cambio. Como afirmaba Peter Drucker, "no hay nada tan inútil como hacer con gran eficiencia algo que no debería haberse hecho en absoluto".

Transgredir, transformar, tunear, trasladar… son acciones que empiezan por t. Esa T que enunciábamos al principio del artículo. Mockus nos abrió la visión a crear nuevos proyectos que, si bien pueden ser transgresores desde el punto de vista legal, supongan un acto de coherencia con lo cultural y lo ético. Y ¿qué es lo que nos puede motivar a tomar tal decisión? Tal decisión la tomaremos si creemos que será transcendente, ya sea para esos proyectos o para esa comunidad, país o región. Transcendencia es la palabra que deberíamos tener presente cuando estamos trabajando procesos formativos… aquella conferencia, aquel trabajo en grupo, aquella lectura, aquel zoom, aquel curso, aquella carrera… ¿Supuso vivir momentos trascendentes?

Nuestra experiencia en los diferentes momentos que hemos podido estar allí (o aquí), nos ha confirmado que dichos momentos solo nacen o bien de una forma espontánea (casi como una mutación) o bien de esa maravillosa diversidad que nos aportan nuestros colegas, proyectos, organizaciones de aquí (o allí) a la hora de afrontar los restos de nuestros tiempos entendiendo la gestión cultural como una forma de decidir lo que queremos ser.

Referencias bibliográficas

BUL, M. (coord.) (2021). *An exploration of possibilities and challenges of fair international cultural cooperation.* Amsterdam: DutchCulture. Disponible en https://dutchculture.nl/en/news/publication-fair-international-cultural-cooperation [Consultado 15-9-2021]

GONZÁLEZ, C. (2020). "Roberto Gómez de la Iglesia: "Tenemos que centrar muy bien el tiro sobre cuál es el rol que queremos que la cultura juegue en el futuro de la sociedad"" *Noticias de Álava*, 3/5/2020. Disponible en https://www.noticiasdealava.eus/cultura/2020/05/03/centrar-tiro-rol-queremos-cultura/1025248.html [Consultado 15-9-2021]

KIM, W.C.; y MAUBORGNE, R. (2008). *La estrategia del océano azul: Cómo crear en el mercado espacios no disputados en los que la competencia sea irrelevante*. Barcelona: Marcial Pons.

MARCET, X. (2018). *Esquivar la mediocridad. Notas sobre* management*: complejidad, estrategia e innovación.* Barcelona: Plataforma Editorial.

MESTRES, A. (2019). "De la transcendència". En: Varios Autores. *Keywords, paraules per a la supervivència*. Tàrrega: Ajuntament de Tàrrega / Natan, pp. 139-143.

MOCKUS, A. (2002). "La educación para aprender a vivir juntos: Convivencia como armonización de ley, moral y cultura", *Perspectivas,* vol. XXXII, nº1, pp. 19-37. Disponible en http://www.ibe.unesco.org/fileadmin/user_upload/archive/Publications/Prospects/ProspectsPdf/121s/121s-mock.pdf [Consultado 15-9-2021]

NAVARRO, F. (2020). "Bob Dylan vende todas las canciones de su carrera a Universal Music." *El País*, 7-12-2020. Dipsonible en https://elpais.com/cultura/2020-12-07/bob-dylan-vende-todas-las-canciones-de-su-carrera-a-universal-music.html [Consultado 16-9-2021]

RIES, E. (2012). *El método Lean Startup: Cómo crear empresas de éxito utilizando la innovación continúa.* Deusto.

TRÀNSIT PROJECTES ET AL. (2019). *Queremos sonreír: Activar la cultura local.* Barcelona: Ned Ediciones.

VAN GRAAN, M. (2018). *Beyond Curiosity and Desire: Towards Fairer International Collaborations in the Arts. IETM Toolkit.* Bruselas: IETM. Disponible en

https://www.ietm.org/en/resources/toolkits/beyond-curiosity-and-desire-towards-fairer-international-collaborations-in-the [Consultado 15-9-2021]

Notas

1. Ver http://casadesalud.cl/la-casa/
2. GONZÁLEZ, C. (2020).
3. MESTRES, A. (2019).
4. Ver, por ejemplo, BUL, M. (2021); y VAN GRAAN, M. (2018).
5. MARCET, X. (2018).
6. CHAN KIM, W.; y MAUBORGNE, R. (2008); y RIES, E. (2012) ofrecen alternativas a la planificación estratégica más tradicional.
7. Ver, respectivamente, https://culture360.asef.org/ y https://mobilityfirst.asef.org/

8. Ver https://plataformac.com/travesias-herramientas-para-activar-la-cultura-local/ y TRÀNSIT PROJECTES ET AL. (2019).

9. Ver https://www.kaospilot.dk/

10. Ver, respectivamente, https://www.javeriana.edu.co/atico, https://artes.javeriana.edu.co/ y https://www.eluniversalqueretaro.mx/sociedad/15-09-2017/umx-lanzara-estrategia-emprendedores

11. En diciembre de 2020, Dylan vendió por más de 300 millones dólares sus derechos a Universal, una división del conglomerado de medios francés Vivendi. Ver NAVARRO, F. (2020).

Gestión cultural: aprender y desaprender para potenciar la cultura

Sylvie Durán Salvatierra
Ministra de Cultura de Costa Rica.
Costa Rica
sylvie.duran@gmail.com

Artículo recibido: 03/06/2021. Revisado: 16/09/2021. Aceptado: 08/10/2021

Resumen: Debemos ser capaces de generar cadenas de valor de lo público, de lo privado y lo mixto. Para eso, necesitamos poder atender las fallas de coordinación con las que solemos empantanarnos en echarnos la responsabilidad de lado a lado, en lugar de reconocer y resolverlas, para generar las condiciones objetivas para la co-responsabilidad, la confianza y la colaboración. A menudo se queman los puentes, antes de siquiera probarlos.

Palabras clave: vacíos; visión sistémica; cadenas de valor; sostenibilidad; transformación.

Cultural management: learning and unlearning to promote culture.

Abstract: We must be able to generate value chains of the public, the private and the mixed. For that, we need to be able to address the coordination failures with which we tend to get bogged down in throwing responsibility from side to side, instead of recognizing and solving them, to generate the objective conditions for co-responsibility, trust and collaboration. Bridges are often burned before they are even tested.

Keywords: gaps; systemic vision; value chains; sustainability; transformation.

Introducción

Los países centroamericanos vivíamos hasta hace poco tiempo un importante rezago en materia de actualización de políticas e institucionalidad cultural y de la formación en gestión cultural.

De manera general, atribuyo ese rezago a que durante las décadas de los años ochenta y noventa, cuando se abría el debate sobre cultura y desarrollo en el mundo y en el espacio iberoamericano –liderado en buena parte por Medellín y Barcelona y con la reflexión sobre políticas culturales locales o de proximidad como uno de sus ejes centrales–, nuestra región se encontraba en pleno proceso de paz del que derivaron, por ejemplo, importantes avances en materia institucional y ambiental, aunque no en materia de cultura y descentralización. Al menos en Costa Rica.

Esta situación empezó a modificarse a nivel regional recientemente tras largos procesos de malestar en torno al papel del Estado y a sus paradigmas de intervención en materia cultural, a la relación de las entidades públicas y sus políticas con los sectores culturales y creativos, y a la definición de los nuevos derroteros hacia los cuales dirigir la transformación institucional para su actualización.

Algunos hitos de cambio se dieron durante los últimos casi veinte años: la actualización de políticas culturales de cara al proceso de paz y la interculturalidad en Guatemala (inicios de la década de los años 2000); la formulación de la primera política cultural de Estado alrededor de los derechos culturales en Costa Rica (2014); y la reciente creación de los ministerios de cultura de El Salvador (2018) y Panamá (2020). Este último, como corolario de un importante esfuerzo en el que tras lograr apoyo unánime a nivel legislativo, una primera propuesta de Ley de Cultura fue vetada a nivel presidencial (2012).

En el caso de Costa Rica, cuyo ministerio cumplió cincuenta años de existencia en 2021, a menudo uso como símil para ilustrar nuestros rezagos y desafíos estructurales que nuestra plataforma de gestión y política cultural estaba desequilibrada como una mesa de patas largas a un lado y patas cortas al otro.

Por un lado, como patas largas, tenemos uno de los más longevos ministerios del subcontinente, creado formalmente en 1971 y con antecedentes importantes en la déca-

da de los años cincuenta y en los finales del siglo XIX. En contraste, generamos la primera política formal de Estado de alcance decenal en 2014, es decir más de cuarenta años después. Patas cortas.

En una relación semejante y afín, contamos con una larga trayectoria de formación en artes –de grado universitario hace ya bastante en muchas disciplinas cuyos antecedentes también se remontan a la Costa Rica de finales del siglo XIX y a los mediados del XX– frente a una muy reciente existencia de cursos y programas en gestión cultural impulsados tanto desde el ministerio como de la academia (2016-2018) de forma sinérgica o independiente y un importante atraso en la definición de perfiles y atestados en el servicio civil. Patas muy cortas.

Difícil sostener los platos o encargos que le asignamos a una mesa con semejante desbalance que, con el tiempo, ha producido una serie de vacíos estructurales que sirven de ilustración de los principales desafíos que veo en la formación en gestión cultural y en la capacidad de aprendizaje y mejora continua de nuestras instituciones. Ellos han dificultado –a mi entender– nuestra capacidad para poner a la cultura en su lugar de cara al desarrollo humano o, como prefiero decir, de cara al bienestar y la generación de oportunidades de desarrollo pleno para nuestras sociedades, personas y comunidades.

Se trata de desafíos que no solo afectan al Estado y a la gestión institucional o pública. Nos cruzan a nivel social y político –en la sanción y preponderancia que se da a la cultura–, en el comportamiento y prioridades de los sectores y en el aparato estatal. Además, se han visto agudizados por dos factores: el primero es la transformación digital ante la que –según qué subsectores de la cultura observamos– hay especial interacción o resistencia. El segundo, la pandemia COVID-19, que aceleró nuestra relación con lo digital.

Vacíos en la formación en gestión

Los principales desafíos que veo en torno a cómo funcionan los procesos de aprendizaje para la gestión cultural en nuestro sector y en el desarrollo de políticas concretas y de Estado son:

1. Domesticar y ajustar las herramientas de la administración pública de cara a las singularidades de nuestro sector: sea cual sea nuestra formación de base –artística, administrativa, tecnológica, propia de las ciencias sociales, los estudios culturales u otra–, las personas que nos sumamos a la gestión cultural tenemos como primer marco de trabajo al entrar en la administración pública el cuidado de administrar fondos públicos. No son fondos "nuestros" (de la persona, de un subsector o actividad, de ese conjunto complejo de actividades que llamamos sector), sino que son recursos provenientes de la "buchaca común", con la que, como sociedad, atendemos las distintas necesidades y oportunidades que se nos presentan y a las que esperan que se apueste desde los diferentes sectores y grupos sociales.

Nuestra tarea exige no solo desplegar capacidades creativas con sus márgenes de condición autoral y discrecionalidad o nuestro espíritu críticos, sino y sobre todo, ponerlas al servicio de lo común, de resolver asuntos y rendir cuentas sobre cómo lo hacemos, tanto a los sectores de referencia de lo administrado como a la ciudadanía en general, a través de los cuerpos que usualmente existen para eso: el foro legislativo, las entidades de control de lo público, la comunicación institucional y, por supuesto, los hechos registrados y documentados. Esa rendición de cuentas NO es solo del Estado, es del sector y su institucionalidad.

2. Asumir un marco de datos y racionalidad financiera, material y económica para la política cultural de modo que propiciemos su consistencia y sostenibilidad y la de sus programas y proyectos. Esto está inmediatamente ligado a lo anterior y tiene que ver con que no solo hay que generar ideas y encargos, que a menudo solo valen la pena si son disruptores y generadores de cambio. Todo esto es fundamental, sobre todo en materia de estamina y capacidad de mover aparatos y procesos que tienden –por su naturaleza instituyente y creadora de derechos y de convivencia social– a la estabilidad, la cristalización y la burocratización.

Debemos intentar avizorar qué implican a diez años, qué suponen en el ecosistema de la cultura, cómo se comportarán y, particularmente, qué supone su mantenimiento y operación para al menos una década. Construir política pública

requiere, al menos, la seriedad y el esfuerzo de proyección que hace una familia al construir su casa: puede tener determinado sueño como referencia, pero ha de empatarlo con sus ingresos del momento y su proyecto a mediano plazo. A menudo puede requerir endeudarse, sostener una hipoteca, armonizarla con otras aspiraciones como que los miembros de la familia tengan salud o educación, espacios de esparcimiento o desarrollo de habilidades, priorizar una cosa u otra, intentar enlazarlas virtuosamente.

Puede elegirse el camino de emular al vecino que tiene el doble de ingresos o heredó casa y reclamar que sus condiciones no sean iguales. Es un camino estéril y distractor como cuando aspiramos a los resultados de lo que construyeron en programas y políticas públicas culturales otros países o ciudades sin preguntarnos cómo fue el proceso o cómo se sustentan y gerencian.

Debo decir que, en mi experiencia y en la del ministerio costarricense, ha habido una fuerte tendencia a ser activistas y a enfocarnos en la productividad final (las naranjas, por ejemplo: los proyectos, la producción misma, la oferta) y no en lo que sustenta esa productividad y lo que le abra perspectivas de futuro o los pasos que deberemos atender a continuación (por ejemplo: la circulación, la construcción de audiencias, de participación). Esto, muy a pesar de que es lo segundo lo que suele ser el mal que más nos aqueja: cómo sustentar nuestra actividad y proyectos, que tengan eco social, que nos sustenten como trabajadores y emprendedores, que sean relevantes para los demás. A menudo el encargo –y el análisis– es que eso debería asegurarse a la cultura porque sí, porque corresponde: que sea relevante, que haya interés. Eso es parte de la construcción. Además, trabajamos mucho con base en opiniones, percepciones y eslóganes más que en evidencia o datos. Solo preguntémonos cuándo se han ido instaurando sistemas y herramientas de conocimiento y qué nivel de uso y aplicación tienen: cuentas satélite, sistemas de registro administrativo, inventarios comprensivos.

3. Balancear el rasero con el que entendemos, dialogamos y valoramos a otros sectores y profesionales de la gestión pública y sus especificidades frente al nuestro. Buena parte del diálogo que generamos se estructura a partir del supuesto de que hay desconocimiento e incomprensión de "los otros" sobre nuestros quehaceres y necesidades. Sin plantear que esto no sea cierto, es indispensable caminar en dos sentidos: a) mejorar nuestra capacidad de comunicarlas y documentarlas; b) asegurarnos de que no cumplimos con lo mismo en relación con los otros. A menudo, desconocemos cómo operan los sectores y la institucionalidad que requerimos aliar: cómo se construye el currículo escolar, cómo se estructuran los encadenamientos en el turismo, cómo opera en el marco financiero de la inversión social o de los servicios de amplio alcance del Estado, cómo y cuándo planifican para ser parte de lo que incluyen.

Menciono, sin entrar en detalle, dos temas que son muy difíciles de potenciar si no asumimos el punto anterior:

4. Debemos ser capaces de generar cadenas de valor de lo público, de lo privado y de lo mixto. Para eso, necesitamos poder atender las fallas de coordinación que se dan en las tres dimensiones. Solemos empantanarnos en echarnos la responsabilidad de lado a lado, en lugar de reconocer y resolver cada uno y juntos, esas fallas para no solo alentar sino generar las condiciones objetivas para la corresponsabilidad, la confianza y la colaboración. A menudo se queman los puentes antes de probarlos.

5. Gestionar la complejidad de las organizaciones y la complejidad del cambio con la resistencia que genera, en el marco de convivencia de posiciones divergentes: algo central en sociedades que se quieren democráticas y plurales.

A modo de ejemplo o contraste, señalo un par de elementos presentes en varios países que se suelen usar como referencia en cultura, que suelen ser mencionados en la demanda que se hace a las instituciones y que por años han llamado mi atención. Uno de ellos es el nivel de formación de los gestores tanto públicos como privados, por ejemplo en Francia o en Colombia, donde a diferencia de Costa Rica,

los ministerios se crearon (o refundaron en el caso de Colombia) desde su inicio con una fuerte unidad y esfuerzos de prospectiva y construcción de datos y se levantaron programas de formación en gestión tempranos y consecuentes. En Colombia, España o en Uruguay, destacan la inteligencia y el rigor de la gestión (planificación, formulación, presupuestación y ejecución) en las unidades de gobierno locales que al igual que en Argentina, fueron motor de la actualización de las políticas culturales en cultura y desarrollo, ciudadanía, espacio público y participación. En Francia, España o Corea, la claridad y la profundidad con la que se encadena el sector a la agenda productiva y se sustenta la inversión.

Una visión sistémica y sostenible desde una experiencia propia

Costa Rica ha avanzado en materia ambiental[1] de un modo que sorprende al compararlo con lo que hemos logrado en cultura. En ambiente se ha desarrollado con claridad lo que llamo la visión de sostenibilidad y desarrollo de oportunidades en sinergia con la cultura "del cuido"; se ha visto con buenos ojos la alianza con los sectores que han visto en el ambiente un motor de desarrollo económico sostenible. En ese tema, se habla con soltura de conservación y aprovechamiento sostenible desde hace décadas, al punto de contar hoy con un plan de descarbonización en el que supeditamos el proyecto de desarrollo del país a esas nociones –no sin debates y complejidad– y lideramos en materia de cambio climático.

Se trata de un ámbito, en el que en contraste con nuestro sector, se ha logrado concebir, diseñar, normar e implementar soluciones que encadenan ese círculo y equilibrio virtuoso entre la salvaguarda del patrimonio y el proyecto material de desarrollo y bienestar de las personas y las comunidades.

Ha sido posible señalar que lo que llamamos "progreso" es en buena parte una falsa y depredadora capacidad de crecimiento material que se aceleró con la era industrial y el uso de combustibles fósiles a costa del entorno ambiental. Un deterioro que hoy nos tiene al borde del colapso como humanidad y que no ha sido acompañado de una distribución ni medianamente justa. Hemos avanzado en que se lo sustituya por un concepto "con apellido": el progreso social[2] y sostenible que evoluciona a nociones más ambiciosas alrededor de "soluciones basadas en la naturaleza", y el viaje hacia la economía circular y la economía regenerativa, entre otros. Al igual que al desarrollo o a la seguridad, le empezamos a poner el apellido de humano y sostenible. El progreso, o es social o es depredador.

¿Cómo podríamos llegar a estas claridades en cultura? ¿Qué han hecho en materia de gestión los colegas de medio ambiente y de lo social? ¿Es algo que nos ha faltado? ¿Cómo en términos de formación? ¿Qué hace falta para que sea efectivo ese discurso sobre la cultura como cuarto pilar del desarrollo sostenible de modo semejante al que sí se ha logrado con el medio ambiente?

Debemos ser capaces de generar cadenas de valor de lo público, de lo privado y de lo mixto. Para eso, necesitamos poder atender las fallas de coordinación que se dan en las tres dimensiones.

Cadenas de valor y sistemas sostenibles

¿Cuáles son los componentes sistémicos a los que debe atenderse en cultura y con qué capacidades?

En lo institucional, desde la cultura, tocamos a menudo el valor de la transversalidad y –al igual que ha sucedido con otras agendas como la de género o la misma agenda ambiental– se debate sobre la dificultad de lograr esa transversalidad y de lograrla, cómo no perder el foco en su avance y en la inversión.

Lo cierto es que conseguir la articulación intersectorial que permite atender integralmente cualquiera de esos temas es efectivamente un gran desafío. Nuestros Estados –como ha sucedido con la medicina y el conocimiento racional– han atomizado sus materias y las gestionan desde la segregación.

Además, las instituciones, los cargos y los procedimientos se convierten fácilmente en fines en sí mismos y burocratizamos la máquina del Estado con las herramientas del pasado: lo lineal, lo serial y lo mecánico. Esto nunca le ha servido a la cultura. Hoy, en pleno desarrollo de la economía del conocimiento, de la abundancia de datos y del reconocimiento de la diversidad, ya no le acomoda a ningún sector de cara al futuro: ni a sectores y actividades emergentes ni a los procesos de transformación de los sectores tradicionales. Trabajar en función de la innovación, el conocimiento, la ciudadanía y la participación está aún en sus inicios en muchos de nuestras realidades.

Parte del viaje institucional supone recuperar la vocación de servicio a las personas y sus herramientas, que, además de la gestión por proyectos, por resultados o las metodologías ágiles, tienen que ver con la porosidad, la voluntad de escucha y la capacidad de aprender y mejorar. Es decir, de cambiar.

En lo económico y productivo, al igual que con la generación de valor de lo público, hoy hay una cantidad de conceptos, métodos y estrategias de encadenamiento o aglomeración productiva de las que se habla y con las que se trabaja para el desarrollo de los sectores creativo y cultural: cadenas de valor, agremiación y asociatividad para la competitividad o la incidencia, clubes de producto[3] (en materia de productos distintivos, experiencias y rutas turístico-culturales), distritos industriales, zonas de urgente reindustrialización ante actividades económicas tradicionales en declive[4], clústeres o sistemas productivos locales (SPL)[5], los sistemas de desarrollo abierto de especialización inteligente[6], o los polos culturales[7] con sus diversos esquemas de operación: desde mesas ejecutivas a cámaras, consorcios y gremios. Este amplio alfabeto y glosario de la colectividad y de su formalización es indispensable con casos concretos de éxito y, sobre todo, de *deséxito*. La conversión a la formalidad y que ese proceso sea adecuado a la realidad no solo del sector sino de la informalidad característica de nuestros países, es uno de los pasos más dolorosos y relevantes que debemos enfrentar hasta su mejora. Requiere paciencia, realismo y auto-observancia. Seguir negándonos en aras de la libertad creativa es un despropósito cívico, una negativa a la adultez ciudadana y sectorial.

A nivel territorial y de los modos de gestión, cada aspecto de nuestro patrimonio y nuestra creatividad es relevante en términos de identidades y del acento cultural distintivo de cada territorio. Lo es para los procesos de construcción de tejido social, arraigo, sentido de pertenencia. Pero además genera valor simbólico y soluciones "basadas en la cultura": nuestro repertorio de cómo comemos, cómo bailamos o amamos, es la base con la que cada comunidad resuelve su vida, le da significado, la convierte en experiencia y la hace singular. Este capital de recursos como venimos diciendo hasta la saciedad es fundamental para la salud mental, la vida comunitaria, el desarrollo cognitivo o económico, etc.

No significa por eso que todo puede profesionalizarse, monetarizarse o generar ingresos y oportunidades de mercado. La realidad es mucho más compleja que esa y la gran pregunta es en realidad cómo alentar el binomio entre cuido o preservación con la generación de medios de vida. Apostar al Estado como principal proveedor, comprador o promotor desde una perspectiva de subsidio y dependencia es, a la fecha, es uno de los grandes paradigmas que sustenta al sector sin el correlato de cómo se generan esos ingresos.

No solo necesitamos revisitar y matizar nuestra mirada sobre estos temas sino que debemos hacerlo a escala: el desafío de sobrevivir como trabajador de la cultura en un país o medio de pequeña escala es mayor. Tenemos que hacerlo sumando: no solo como aglomeración hacia fuera (para la exportación), sino hacia dentro con procesos interinstitucionales sólidos, aprovechando la diversidad profesional y de saberes de todos para solventar necesidades, deseos, nichos y puntos de confluencia con muchos usos y usuarios.

Es por eso que no basta pensar o abogar porque se priorice el impulso y protección del arte y a los creadores. O de la agenda comunitaria y la convivencia. O de la de las

industrias y sectores. O la de la inclusión social. Necesitamos entender el universo de lo cultural como un ecosistema en el que todos esos espacios están interconectados y se nutran mutuamente, en el que las externalidades son diferenciadas pero es la sinergia y la complementariedad la que los posibilita. A menudo encontramos que esas agendas justamente se defienden en permanente contraposición.

Estructuralmente, necesitamos alimentar el bosque para que sus frutos prosperen: sea en una comunidad indígena o tradicional rural –en las que encontramos oficios artesanales, saberes y particularidades generalmente asociadas a lo agroalimentario, gastronómico y expresiones diversas del patrimonio inmaterial– y cuyo nicho de actividad suele vincularse al turismo cultural o al turismo rural y comunitario. Sea en el de las culturas populares urbanas, en las periferias o en los centros urbanos de clase media donde se suelen concentrar –así es aún hoy, al menos en Costa Rica– las instituciones culturales. O en los sectores ya globales de expresiones como la moda o la animación digital. No por rural o indígena deja de haber voluntad o aspiraciones de contar con avances tecnológicos o de desarrollarlos a partir de los conocimientos y visiones locales. No es una panacea ni inteligente a mediano plazo seguir reproduciendo la centralización y saturación de la oferta.

No todas las naranjas son iguales

Aprovechando el paralelismo con el ámbito de los recursos naturales y la condición sistémica, me gusta usar la analogía del "árbol de naranjas y su ecosistema" en relación con el sector cultural.

Cabe destacar que no coincido con las posiciones que dan por positiva la economía naranja sin apellidos o sin matices: como cualquier otra actividad o sector, podemos generar una economía creativa y cultural sostenible o depredadora, inclusiva y plural o elitista, gentrificadora y aspiracional.

Aclaro lo anterior porque cuando hablo del árbol de naranjas me refiero al alcance sistémico con el que debemos entender la gestión cultural. Imaginemos una región en la que se producen cada temporada naranjas abundantes –en realidad puede ser cualquier fruto– y en la que, de forma súbita, la cosecha se echa a perder por un año excesivamente lluvioso o signado por un temporal, una helada o un incendio; o afectada por una erupción volcánica o tsunami se pierden todas las naranjas; o peor aún, se destruye parte importante de los árboles o se daña irremediablemente el ecosistema y pierde la capacidad de que se recuperen. Esa pérdida es evidentemente muy grave para quienes cosechan o subsisten de la actividad. Lo es aún más si la helada o el evento destructor es profundo en su impacto y no solo afecta la cosecha de un año sino que produce más que una pérdida puntual, posible de recuperar en una temporada siguiente, una afectación estructural sin retorno o con un retorno difícil y costoso.

Sea cual sea la profundidad de una crisis –y estamos justamente ante la que nos dejará el COVID-19, una verdadera tragedia en cuanto al alcance y profundidad de su afectación sobre las actividades culturales y de entretenimiento y en el futuro inmediato de nuestros países–, la urgencia de entender sistémicamente la gestión es indispensable. Centrarse solo en las naranjas o en cada árbol productor es insuficiente e imposible: cualquier gestión que se haga con lo específico deberá propiciar el ecosistema que las sustenta en el mediano y largo plazo. Sin esa perspectiva, no podremos hablar de proyección a futuro, de recuperación, desarrollo, crecimiento o sostenibilidad. Menos con los medios reducidísimos con los que nuestras sociedades –y especialmente nuestros Estados– quedarán.

Me refiero a que, en materia de producción cultural, de creación de una persona artista o de un proyecto con su producción de un determinado año o época, con sus dificultades y oportunidades, pueden ser asumidas con mayor éxito si somos capaces de pensar cómo proteger o promover, no solo las naranjas –las personas artistas y trabajadoras de la cultura, los proyectos o del año– **sino las condiciones sistémicas que permitan la producción cultural.** Este es el punto central que quiero poner en valor de cara a qué capacidades de gestión debemos formar.

Esa perspectiva sistémica no ha llegado aún a la mesa como instrumental y es crítica. No estaba antes de la crisis pandémica y ahora es indispensable.

Conclusiones

Todo lo dicho tiene que ver, finalmente, en cómo generar "sistema" de soporte pero también de interacción y generación de valor alrededor de la capacidad artística y el potencial cultural.

A la fecha: 1) normalmente identificamos la gestión con la individualidad creadora, con los proyectos puntuales, el valor de las instituciones

y su programación. Lo cierto es que su existencia depende de 2) universos culturales que generan ciertos tipos de expresiones de las que ellos son producto y a la vez motor de renovación e inspiración, y 3) de entornos habilitadores con condiciones que facilitan o no su surgimiento, reconocimiento y desarrollo. Es decir: naranjas, árboles, raíces, bosque.

Como países en procesos recientes de descolonización de nuestras políticas culturales, contamos con instituciones fundadas o que hasta hace muy poco han trabajado de forma muy sesgada sobre las agendas de bellas artes, europeizantes y demás. La agenda local o de derechos culturales, como sabemos, es reciente.

Podríamos seguir desarrollando el símil: cuáles son nuestras fuentes de agua o de otro tipo de recursos y tipos de bosque o paisajes supone ese contexto, cuáles sus formas de resiliencia particular, sus fortalezas para entender mejor cuales elementos estructurales hay detrás de cada flor y de la potencialidad del ecosistema como conjunto. Es eso, el sistema y su singularidad, lo que debemos gestionar mejor. Ese es el punto de partida, no la emulación o la tropicalización.

Es a partir de esa exploración que podemos trabajar orgánicamente con el abanico de recursos y temas culturales que, por lo demás, tiende a estar disperso e inconexo entre subsectores sociales y carteras ministeriales, entre lo público y lo privado, entre lo nacional y lo local, entre las necesidades y las demandas sectoriales inmediatas y el proceso o visión de mediano o largo aliento que es lo que exigen las políticas públicas de Estado. Estas polaridades –que al mejor modo zen debemos convertir en polaridades creativas y puentes que nos abran perspectivas y relaciones– generan tensión que se agudizó con la pandemia y que promete ser parte del diálogo y el diseño de esas políticas en los próximos años.

Ante esa realidad, la pregunta que propongo como marco a la reflexión sobre la formación en gestión cultural es: ¿qué capacidades y herramientas de gestión requerimos los agentes culturales para poner en relación sistémica las capacidades institucionales, las fuerzas vivas locales, las vocaciones y capacidades productivas y de gestión de lo social, a favor de mayores espacios de oportunidad y valorización de nuestro sector y de la experiencia cultural en nuestras comunidades?

Retomando los desafíos que listé al inicio:

1. Necesitamos claridad en las externalidades y requerimientos de gestión que se buscan en los diferentes modelos y objetivos de gestión que tienen los proyectos culturales.

2. A partir de esa claridad, debemos identificar seriamente y con datos estrategias financieras para facilitar la inversión colegiada y oportuna de cara a encadenamientos de mercado, a productores de externalidades sociales o a soluciones integrales con base en los elementos objetivos de oportunidad.

3. Necesitamos marcos normativos bien formulados, con propuestas realistas de identificación y asignación de recursos, que alienten la corresponsabilidad y la coinversión, no la dependencia o la vaguedad.

4. Necesitamos poder trabajar esos temas para hacer realidad –y superar– el largo, ideologizado, desgastante y poco realista debate del deber ser de la cultura como derecho basado en romantizar el ensoñamiento, o en la antipatía a la realidad material que hemos cultivado.

En resumen, necesitamos capacidades y herramientas duras: estrategias financieras, capacidad de normar mejor, de gestionar proyectos con mayor claridad, de liderar el cambio o la innovación con método. Para todo esto, hay abundantes posibilidades y referencias. Necesitamos ser creativos, capaces y resolutivos en todas las dimensiones. No solo la de la creatividad artística.

¿Cuál es el riesgo de no acelerar el paso en el reconocimiento de esos aspectos a los que no somos siempre propensos? Una imagen se viralizó recientemente: representaba una secuencia de olas. Tras la ola de la pandemia COVID-19, se proyectaba más grande la ola de recesión económica; detrás de esta seguía la del cambio climático y la del colapso de la biodiversidad que se proyecta al 2030, en menos de diez años.

Se ha dicho de cara a esa imagen y al debate ambiental, que ninguna política o acción estratégica en este momento debe tomarse sin alinear y asumir esa inexorable cadena de desafíos y procesos, todos emparentados. Se trata, de nuevo, de articular y alinear. ¿Cuál es el esfuerzo que tenemos que realizar ahora para cuidarnos y generar resiliencia para el futuro, para reorganizarnos y salir lo mejor posible

de la dura situación que dejará el COVID-19 sea en cultura o como sociedades?

Cierro mencionando que asumir o argumentar que en arte y cultura todo es positividad, que nuestro sector es único, que requerimos condiciones especiales, es insuficiente e irreal. Especialmente ante las dificultades de escala y gestión que la mayoría de nuestros países y ciudades tenemos. Un propósito fundamental de nuestra gestión debe ser identificar puentes, alianzas y convivencias en la gestión. No solo para lograr alcance y red de soporte, sino porque es indispensable para sentirnos suficientemente vinculados como comunidad, para que en un tiempo tan duro como el que vivimos, la solidaridad y el apoyo mutuo sea la elección, para que una vida digna con entornos protectores y corresponsabilidad sea posible. Empezando por nosotros como subsectores y como gestores de lo público. Eso lo logra el respeto y la curiosidad por los demás. Eso que pedimos, debemos aportarlo.

Notas

1. No en todas las aristas pero sí en biodiversidad y generación eléctrica. Tenemos pendientes serios en gestión de residuos, uso de hidrocarburos para la movilidad, entre otros temas.

2. En Costa Rica, literalmente, el sector turismo por ejemplo, define su misión y objetivos en materia de progreso social.

3. OVOP ("One Village, One Product").

4. Es el caso de algunas de las experiencias en ciudades del Reino Unido, en Bilbao y otras ciudades europeas que empezaron a interesarse en los años ochenta por las industrias creativas. Lo hicieron en procura de nuevos nichos de empleo y empleabilidad, especialmente de cara a la gente joven, sin oportunidades ante industrias productivas en declive o para dinamizar proyectos de reconversión productiva.

5. Por ejemplo, un concepto usado en la política cultural francesa vinculado a sistemas productivos distintivos tradicionales con algún elemento de innovación, incluyendo el mero hecho de organizarse metódicamente o definir políticas para el desarrollo.

6. Que incluyen la irrupción de las tecnologías en el tema de la economía cultural y creativa.

7. Una de las modalidades posibles que caracteriza el abordaje de Argentina.

ÓPERA PRIMA

La ética del trabajo gastronómico en España
Francisco José Berasaluce Linares / 370

La casa-patio cordobesa. La mujer como eje vertebrador
Rafael Sillero Fresno / 380

Transgrediendo lo artístico y material: la transición del arte hacia lo virtual y social
Ramón Blanco-Barrera / 386

La ética del trabajo gastronómico en España

F. José Berasaluce Linares
Escuela de Doctorado de la Universidad de Cádiz. Alumno.
España
joseberasaluce@gmail.com

Artículo recibido: 22/10/2021. Revisado: 29/10/2021. Aceptado: 04/11/2021

Resumen: La gastronomía es una pujante actividad económica en España en el marco de un destino turístico de excelencia internacional. El pensamiento y la filosofía nos permiten un análisis crítico de la realidad gastronómica a través del método arqueo genealógico de Foucault. Para ello, se presentan como punto de partida dos realidades: las prácticas del sector empresarial y la precariedad laboral del sector. Se realiza el análisis de los discursos para poner frente a frente dos realidades que conviven en el mismo espacio, pero no representan un conflicto clásico de la negociación colectiva. En este estudio se demuestra que el discurso dominante del poder gastronómico genera nuevos pobres en el mercado laboral y dibuja una ética del trabajo gastronómico incompatible con un crecimiento sostenible del sector.

Palabras clave: gastronomía, precariedad, discurso, ética, trabajo, poder.

The gastronomic work ethic in Spain.

Abstract: Gastronomy is a thriving economic activity in Spain within the framework of a tourist destination of international excellence. Thought and philosophy allow us a critical analysis of the reality by means of Foucault's method of archeogenealogy. For this, two antagonistic realities are presented as a starting point: business sector practices and the precarious employment of the sector. The analysis of the discourses is carried out to gather two realities that coexist in the same space but do not represent a classic conflict of collective bargaining. In this study it is demonstrated that the dominant discourse of gastronomic power generates new poor people in the labor market and indicates a gastronomic work ethic incompatible with a sustainable growth of the sector.

Keywords: gastronomy, precariousness, discourse, ethics, work, power.

Introducción

La Gastronomía española está considerada hoy como una pujante actividad económica: "España es una potencia gastronómica internacional. Esta rotunda afirmación no es un alarde de egocentrismo nacional, ni un halago gratuito a nuestras bondades culinarias. Un cúmulo de ´hechos probados´ avala esta tesis, que otorga a nuestro país un protagonismo indiscutible en el mercado gastronómico global." (Informe "La gastronomía en la economía española. Impacto de los sectores asociados". KPMG, enero, 2019)

Este singular informe se publica en un contexto económico de crecimiento tras abandonar los años más duros de la crisis económica (2008-2013). La recuperación de la economía de nuestro país es un hecho que se refleja en los mismos comunicados del Gobierno español: "El Producto Interior Bruto (PIB) de la economía española ha registrado un crecimiento intertrimestral del 0,4% en el tercer trimestre del año, según los datos publicados por el Instituto Nacional de Estadística. De esta forma, España encadena 24 trimestres de crecimiento económico ininterrumpido. (Presidencia del Gobierno, 2019)

El informe de la consultora KPMG no tiene precedentes y sirve de canon ya que incorpora ´autoridades´ de la gastronomía y establece alianzas estratégicas para legitimar un discurso que defiende el crecimiento, la competitividad, la innovación, la internacionalización y la libertad económica. Las empresas de consultoría representan un espacio de poder muy influyente en la economía mundial. Se denominan las ´big four´ a las más poderosas (KPMG, Deloitte, Ernst & Young y PwC) y en España juegan un papel determinante en los procesos de privatización de lo público constituyendo una élite íntimamente relacionada con la clase política. "El millar de contratos que aparecen en los boletines oficiales del Estado son algunos ejemplos de la delegación de funciones políticas a las 'big four' , una vieja historia de privatización encubierta que le ha costado a las arcas públicas al menos 378 millones de euros en poco más de una década" (Cancela, E., 2021)

El análisis que sostiene el informe de KPMG se expone desde el punto de vista cuantitativo con parámetros objetivos y a su vez nutrido de valoraciones subjetivas y opiniones de valor de los denominados como "Expertos entrevistados". La metodología utilizada consiste en intercalar dichas opiniones con los datos estadísticos. La información se dispone

de una manera gráfica, atractiva y con un lenguaje periodístico que jerarquiza titulares e incorpora fotografías de alta calidad, tablas numéricas y diagramas.

La base de dicho informe está sustentada en el llamado "Balance del sector gastronómico en los últimos años" que es uno de los apartados más significativos ya que da por sentado los acontecimientos históricos que preceden el informe desde los años setenta del pasado siglo. En el mismo se exaltan acontecimientos basados en la memoria. Estos se sostienen en el impulso de la ´Nueva Cocina Vasca´, el efecto del Restaurante El Bulli y el reconocimiento internacional de varios restaurantes españoles de dos guías, Michelin y la lista The World´s 50 Best Restaurants con los 50 mejores restaurantes del mundo.

Existen otros relevantes ámbitos económicos como el desarrollo del destino turístico: "El turismo gastronómico ofrece un enorme potencial para estimular economías locales, regionales y nacionales y mejora la sostenibilidad e inclusión. Contribuye positivamente a muchos niveles de la cadena de valor del turismo, como la agricultura y los productores de alimentos. Vincular la gastronomía y el turismo también proporciona una plataforma para la promoción de culturas a través de su cocina. Esto no solo ayuda en la marca de destino, sino que también ayuda a promover el turismo mediante la preservación del valioso patrimonio cultural, empoderando y alimentando el orgullo entre las comunidades y mejora la comprensión intercultural (Taleb Rifai, Secretario General de la World Tourism Organization, UNWTO, 2017)

Como se puede comprobar estamos ante un dispositivo que se corresponde con una construcción genealógica según el método del pensador francés Foucault.

Sin embargo, entendida como un fenómeno social de la cultura popular contemporánea, la comida también puede ser pensada hoy día y nos permite analizar el hecho gastronómico desde el pensamiento crítico. Además, la gastronomía no es solo un hecho económico o una forma de consumo, ya que lo que realmente se representa tras una creación culinaria también es una expresión cultural.

"La comida puede y debe, en realidad es, objeto legítimo de la reflexión filosófica y la cocina ámbito estimulante para la génesis de una reflexión filosófica suscitada por los placeres sensoriales y las emociones generadas por estos. Así pues, hay una razón filosófica en la comida y ésta genera a su vez una reflexión filosófica relevante" (Tasset, 2021)

La alimentación es un acontecimiento de la vida social porque comer es un acto político con significados morales y globales. La cesta de la compra es un ejercicio de responsabilidad y sostenibilidad alimentaria y al mismo tiempo cocinar uno mismo se debe entender como un acto de autodeterminación gastronómica. "Implica una ganancia de soberanía frente al mundo. Se supera así esa despersonalización que ha cristalizado en los diversos productos de comida precocinada o en la tradicional asignación de roles domésticos. En el trabajo de cocinarse para sí mismo deja uno de estar alienado en lo que otros han hecho y al mismo tiempo recupera una experiencia de inmediatez en un mundo que es, desde tantos puntos de vista, algo de segunda mano. El sujeto culinariamente activo simboliza el humanismo de una vida libre e independiente. De ahí esa fuerza simbólica que incluso podríamos calificar como revolucionaria" (Innerarity, 2012)

Pensadores, cocineros, instituciones públicas e intelectuales a través del debate público sobre la sostenibilidad están planteando prácticas discursivas al calor del cambio climático, la soberanía alimentaria y la defensa de lo local. El acto de comer se sitúa en el centro de un debate de responsabilidad colectiva, de defensa del patrimonio culinario, de salud pública, de lucha contra el desperdicio alimentario en un sistema de economía circular. "Una gastronomía humanista puede contribuir a cambiar el mundo, colocándola en el centro de una reflexión y de una lucha filosófica y política que nos conciernen a todos cada día" (Ducasse, 2019)

En este contexto, el artículo pretende analizar la ética del trabajo gastronómico como una de las prácticas discursivas más relevantes en este ámbito durante los ocho años que van desde el cierre del emblemático restaurante El Bulli en 2011 hasta la enorme crisis ocasionada por el cierre patronal derivado de la Covid-19. Estas dos fechas, si bien representan un amplísimo horizonte temporal, están colmadas de significaciones. Por un lado el Restaurante El Bulli (Gerona) es un símbolo de la gastronomía española. El año de su cierre es uno de los más duros de la crisis económica y este restaurante ha alcanzado una relevancia internacional sin precedentes.

La figura del cocinero Ferrán Adriá, "Disruptivo, brillante, capaz de cambiar el orden de la gastronomía mundial…" (Movistar, 2021) se constituye como un paradigma no sólo en su ámbito de influencia sino en la misma academia habiendo sido reconocido por diferentes universidades con el título de Doc-

tor Honoris Causa. "Por su trayectoria, por sus aportaciones, por su metodología eminentemente científica que colidera un proyecto global innovador" (Discurso del profesor Claudi Mans de presentación de Adriá como Doctor Honoris Causa en la Universidad de Barcelona, 2007)

Este artículo quiere demostrar que todos estos discursos son instrumentos de una jerarquía de poderes que tratan de controlar el espacio culinario español. Se pretende saber cómo funcionan las relaciones de poder, cómo la alta gastronomía es una institución de la burguesía, la capacidad de manipulación de la realidad por lo gastronómico generando espacios de autoridad y/o subordinación o provocando conflictos políticos. Al igual que un lenguaje, el poder gastronómico articula nociones de inclusión y exclusión, de orgullo nacional y xenofobia. "Like a language, food articulates notions of inclusion and exclusion, of national pride and xenophobia on our tables and in our lunch " (Bell, D. et al, 1997) Intenta analizar el supuesto poder de la gastronomía española en dos grandes bloques, las prácticas discursivas y su estructura de poder.

Una vez justificado el problema que se quiere estudiar es conveniente acotar los objetivos que formulamos como ejes de este análisis. En primer lugar, queremos detectar las formas en las que el hecho gastronómico se construye a través una red diversa de discursos contemporáneos, de manera que podamos entenderlo como un sistema en el que las relaciones de poder sustentan esos discursos o como un fenómeno parcial relacionado con el sector de la innovación empresarial que puede ser efímero o irrelevante dentro del contexto de los fenómenos sociológicos.

En segundo lugar, y por extensión de este primer objetivo, nos marcamos otro que incide más concretamente en localizar causas y efectos de este fenómeno para explorar las cuestiones éticas del trabajo que se pueden estar derivando de este fenómeno. Este objetivo quiere responder a la siguiente pregunta más amplia: ¿Es la gastronomía española un sistema de poder establecido? y de forma más concreta ¿Existe una ética del trabajo gastronómico en España?

Metodología

Tomamos como referencia el pensamiento de Foucault para hacer el análisis. El método arqueológico de Foucault consiste en una "descripción pura de los acontecimientos discursivos", es decir, de las cosas dichas. Nos interesa describir las regularidades, las relaciones que conectan entre sí (Vázquez, 2021) Desde el punto de vista genealógico queremos identificar las prácticas no verbales para poner en cuestión los valores y sospechar del sistema que los convalida.

Pretendemos usar la problematización foucaultiana para interrogar el discurso hegemónico que se ha ido construyendo en los últimos años sobre la gastronomía española poniendo en cuestionamiento la verdad histórica del éxito de este fenómeno dentro de las coordenadas temporales mencionadas.

Para el análisis de la ética del trabajo gastronómico se han tomado como fuentes de 'archivo' los siguientes materiales:

- El Informe de la consultora KPMG de enero de 2019 de "La gastronomía en la economía española, impacto económico de los sectores asociados"
- El conflicto sindical hostelero en algunas provincias españolas y la precarización.

Para analizar los discursos se realiza un examen detallado del informe de KPMG. Y por otro lado se hace un trabajo de rastreo de aquellas noticias relacionadas con la precarización laboral en España.

La ética del trabajo gastronómico: la esclavitud laboral

Las ideas para vivir en el mundo, es decir, la lógica de lo bueno y lo malo se debaten entre las creencias y la tradición y el espíritu de los tiempos vigente en cada momento. Estos pueden ser definidos en cuatro ámbitos: la esclavitud, la tiranía, la desigualdad de géneros y el maltrato a la naturaleza que sostienen el progreso moral (Wagensberg, 2017). Utilizando esta analogía tratamos de poner de relieve la existencia de una moral gastronómica, es decir, entender que la existencia de unos códigos y criterios morales que sirven para la sociedad en general pueden ser aplicados al universo gastronómico. El propósito es identificar patrones de funcionamiento de lo que se puede decir y lo que queda excluido como imposible en los discursos. De los cuatro elementos abordamos el primero, la esclavitud desarrollada en el ámbito de las relaciones laborales ya que es en este ámbito donde se está produciendo el conflicto político que genera más contradicciones en la sociedad.

Como hemos explicado, este artículo aborda la práctica discursiva de la ética del trabajo gastronómico analizando la precarización, la subsistencia, la vocación, la élite y los privilegios.

Existen algunas profesiones elevadas a la categoría de actividades fascinantes y refinadas que a su vez niegan valor a otras ocupaciones remuneradas que solo aseguran la subsistencia. Estos trabajos son considerados viles y despreciables y no se los concibe como actividades dignas de ser elegidas voluntariamente. En otras épocas el trabajo humanizaba por el simple hecho del deber cumplido. Sin embargo, hoy en día la vocación es un privilegio. "El trabajo como vocación se ha convertido en privilegio de unos pocos, en marca distintiva de la élite, en un modo de vida que la mayoría observa, admira y contempla a la distancia. A la mayoría se le niega la oportunidad de vivir de su trabajo como una vocación" (Bauman, 2017)

En Madrid, en los oficios hosteleros de menor responsabilidad no sorprende ver a trabajadores latinoamericanos. Por el contrario, el mapa de la riqueza en la ciudad aflora en las cuatro torres de la Castellana con una presencia mayoritaria de ejecutivos. La región de Madrid representa un ejemplo claro como paradigma de la precariedad, de la informalidad, la subcontratación, la alta rotación, los bajos salarios y las dificultades de promoción de los trabajadores inmigrantes. "La mayoría de los trabajadores inmigrantes en Madrid se mantienen en un reducido número de actividades, en empleos de baja cualificación con independencia de su nivel de formación, y en condiciones laborales asociadas a diferentes formas de precariedad. Constituyen una fuerza de trabajo relativamente barata, que se adapta con rapidez a la oferta de empleos, tiene escasa capacidad reivindicativa y un muy bajo nivel de sindicalización" (Méndez R., 2008). Se cumple la misma ecuación cuando observamos que en un norte de mayor renta per cápita la marinería de la flota pesquera vasca la forman trabajadores senegaleses mientras que en el Parque Tecnológico de Zamudio abundan los ingenieros. Son ejemplos que definen las relaciones de poder por las que se forma la xenofobia como herramienta de organización del trabajo

Es lo que se Martínez Veiga ha definido como trabajadores invisibles y que se agrupan de manera más clara en grandes áreas metropolitanas urbanas pero su distribución por sectores deja en evidencia que el hostelero, junto con la construcción, es donde más se concentra.

La gastronomía y su cadena productiva son uno de los pilares del turismo y de la economía española con una significativa aportación al Producto Interior Bruto. Estas afirmaciones son confirmadas por instituciones del sector como la Real Academia de la Gastronomía (RAG) que no entran a valorar en ningún momento la debilidad del sector y además encierran en sí mismo un componente de autocomplacencia: "España es imbatible en gastronomía" Alfonso Cortina, 2019, Secretario General de la RAG, Informe KPMG

El trabajo de la consultora de KPMG publicado en enero de 2019 representa en sí mismo un modelo de análisis cualitativo que pone de manifiesto el interés de una estructura de poder por mantener un discurso de euforia al final de un ciclo económico de crecimiento que se verá interrumpido poco después en la crisis de la pandemia de 2020. Este informe simboliza lo que se ha venido en definir en la genealogía de Foucault como un "dispositivo" de poder entendido como un ensamblaje contingente de elementos heterogéneos (Vázquez, 2021). Se trata de una composición e intersección de fuerzas en clave relacional y estratégica. Académicos, aristócratas, ex ministros conservadores, cocineros, críticos, nutricionistas son algunos de los componentes del panel de expertos que encarnan la agencia de los discursos sin la participación de ningún discrepante. Podríamos definirlos como las "autoridades" de la gastronomía española, un cuerpo social del poder que obedece a una lógica de "hipótesis productiva" y responde a una tendencia positiva generadora de conocimientos y placeres.

El mensaje político se disfraza de libertad. Uno de los expertos elegidos defiende la gastronomía como una economía que tiene éxito gracias a no haber estado regulada, en libertad y en una gran competencia. Podemos ver en esta afirmación un ejercicio de apología del neoliberalismo gastronómico. Los valores ensalzados, por tanto, son el individualismo posesivo, la desigualdad, la carrera por ganar y poseer y la codicia. "Uno de los éxitos de la gastronomía española es no haber estado regulada, sino que ha estado sometida a una gran libertad y una gran competencia. En España, los sectores en los que ha habido competencia internacional y no han estado regulados o controlados son los que han destacado". (Juan Rodríguez Inciarte, Economista y académico de la RAG, informe KPMG)

KPMG establece de manera un tanto maximalista que la suma de actividades comienza en el sector primario –agrícola, ganadero y pesquero- pasando por la distribución y hasta la hostelería se puede cifrar en 388.000 millones de euros: "La gastronomía, considerada como esta cadena de valor, representa un 33% del PIB español" (Informe KPMG, 2019)

Podemos considerar este informe como una práctica discursiva de una entidad prestigiada que trata de legitimar su mensaje en el debate público. Parte de este proceso de legitimación se constata en la presencia de un miembro del gobierno de la nación española, en concreto el ministro socialista de Agricultura, Pesca y Alimentación, Luis Planas, que solo con su asistencia en la presentación produce un elemento de capital simbólico, un aval de la institución gubernamental cuya consecuencia directa es la consagración de sus resultados y la evitación del debate y los interrogantes derivados del mismo. Se convierte así en un documento de control sobre el pensamiento que provoca la hegemonía intachable de sus resultados."El interés de este estudio sobre la gastronomía española va más allá de los números, ya que está relacionada con valores intangibles como la cultura, las tradiciones, la salud y la calidad de vida." Luis Planas (11/06/19. Presidencia del Gobierno)

En el modelo empresarial del capitalismo financiero estas buenas cifras no pueden ocultar que la fuerza laboral de los trabajadores del sector soporta unas duras condiciones de trabajo que los sitúan habitualmente ante situaciones de vulnerabilidad. Está demostrado que el empleo en la industria turística española es precario (Martínez Gayo, G. 2019) y que este problema no solo otorga una dimensión económica sino social y política. Entre 2008 y 2018, los salarios de los trabajadores del sector fueron los más bajos del mercado laboral muy por debajo de la media de todas las actividades. La fórmula trabajadores pobres, la denominada pobreza laboral (Banyuls, J y Recio A. 2017), y clientes ricos fomenta los resentimientos de quienes sufren esa injusta situación y excluye y humilla a profesionales que necesitan cumplir su función social con dignidad.

De esta forma, trabajar en la hostelería se convierte en algo más degradante, lo menos digno de esta industria

del turismo. Como denuncian los sindicatos, los convenios colectivos de muchas provincias españolas están bloqueados dando lugar a protestas y movilizaciones que, además, tienen muy poco respaldo social. En este sector se trabaja a destajo, sin control horario, sin tiempo para la familia y, en muchos casos, con una dudosa legalidad. Lo paradójico es que después de años de conquistas sociales, de derechos de los trabajadores, de la jornada de 40 horas semanales las nuevas exigencias de la patronal pasan por trabajar 12 horas al día. Todos sabemos que, en la práctica, estos empleos ya suponen un sacrificio para los trabajadores. Se trata de llevar esta mala práctica a un convenio colectivo, es decir, a convertir el supuesto abuso en ley. "La patronal quiere ampliar a 12 horas la jornada máxima en la hostelería para afrontar mejor las situaciones de mayor demanda". Diario de Cádiz, 16 de enero de 2020.

A esta precariedad se le une la división sexual del trabajo gastronómico que promueve entre las mujeres condiciones desiguales y, particularmente en los hoteles ocupan mayoritariamente puestos de baja cualificación (Huete, R. et al, 2016). El llamado conflicto de las Kellys, (la Kelly, la que limpia) camareras de piso es uno de los síntomas de este problema social. Hay un desequilibrio abismal entre los salarios que perciben las camareras de piso y los beneficios del sector hotelero que facturó en 2008 alrededor de 17.000 millones de euros. (Valls, Francesc, 2019)

Parte del éxito del sector turístico es asegurar que sus trabajadores sean eficientes y estén comprometidos con la empresa para garantizar la calidad del servicio prestado, sin embargo, las políticas laborales no están garantizando una mayor igualdad de oportunidades, remuneración y condiciones de trabajo en el sector. La responsabilidad social y empresarial está íntimamente relacionada con la sostenibilidad de los proyectos gastronómicos. (Uribe-Macías et al. 2018)

En último lugar, hay que evidenciar que no solo se produce una discriminación salarial y una segregación sexual del trabajo. Existe una diversificación de las empresas en grados de excelencia producidos por una jerarquización de las mismas, la Guía Michelin es una de estas estructuras de esa jerarquización que propone la identificación de esas compañías con los valores del capitalismo financiero agresivo. En los restaurantes gastronómicos con reconocimiento de la Guía Michelin que trabajan a una gran presión por el exceso de competitividad se dan numerosos testimonios de acoso, actitudes violentas y *bullying* que se presumen incompatibles con la creatividad y la innovación que se les supone a estos establecimientos. (Giousmpasoglou, C, et al. 2018).

Los ambientes de trabajo fuertemente jerarquizados y hasta militarizados están desmontando la idealización de la excelencia culinaria. Este último aspecto se ceba con los becarios que se encuentran en la parte más baja de la pirámide laboral. Los trabajadores en prácticas son alojados a cambio de "aprender" en restaurantes de prestigio. Sótanos oscuros, sin ventilación, hacinados donde los alumnos descansan tras jornadas de 17 horas según ha sido denunciado repetidamente por la prensa nacional. "El sótano donde Azurmendi, tres estrellas Michelin, hacina a sus becarios. El restaurante más sostenible del mundo". (El Confidencial, 22/09/2018.)

La aportación de este artículo a los acercamientos académicos relacionados con el hecho gastronómico en España es poner frente a frente dos discursos antagónicos dentro de un marco temporal. Por un lado, un discurso dominante y hegemónico que ocupa el espacio público y recibe el apoyo de poderosas estructuras, de los gobiernos, de la aristocracia, de la empresa y de *clusters* en el marco del ejercicio neoliberal del poder. Y frente a esta práctica se pone en evidencia la situación de precarización laboral, los conflictos sindicales y la falta de dignidad del oficio de los trabajadores invisibles del sector, absolutamente necesarios para el funcionamiento productivo de la industria gastronómica. Usando la metodología arqueogenealógica se construye una problematización. Sin embargo, la principal innovación reside en que el análisis no pone en evidencia las controversias en el sistema clásico empresario-obrero, en el marco de una negociación colectiva. Lo hace bajo otra interpretación diferente. Coloca en el centro del análisis dos realidades aparentemente inconexas. El informe de una consultora de prestigio, una élite que lanza mensajes en positivo sin discrepancias, sin mención alguna a las debilidades del sistema que dice defender, frente al discurso periodístico de una supuesta "empobrecida realidad laboral" del mismo sector. Esta última se centra en cuatro vertientes, la precarización crónica, la segregación sexual, el acoso laboral y la falta de dignidad.

La gastronomía en España representa una estructura de poder. Esconde importantes conflictos necesitados de ser resueltos desde ópticas más complejas que requieren análisis poliédricos. Este artículo demuestra que la representación del discurso

gastronómico en la España reciente establece una narrativa de poder hegemónico que propicia una ética del trabajo gastronómico. Frente a un discurso triunfalista y autocomplaciente del poder empresarial tenemos un nuevo objeto discursivo de "pobres gastronómicos" en ese mercado laboral. La narrativa de la pobreza gastronómica tiene una doble carga, la propia precariedad laboral común a otros sectores y el añadido de la falta de dignidad ya que el ejercicio laboral se realiza en entornos de trabajos idílicos, paradisiacos y diseñados para los placeres más frívolos en el marco de un supuesto destino turístico internacional de excelencia. Esta situación se demuestra incompatible con un crecimiento sostenible del sector.

Bibliografía

BANYULS, J Y RECIO A (2017). "Pobreza laboral en España: Causas y alternativas políticas." Anuario IET de trabajo y relaciones laborales

BAUMAN, Z. (2017). *Trabajo, consumismo y nuevos pobres.* Barcelona, Gedisa

BELL, DAVID AND GILL VALENTINE (1997). *Consuming Geographies: We Are Where We Eat.* New York, Routledge.

CANCELA, EKAITZ. (2021). Cómo las Big Four han absorbido al Estado y sustituido a la burocracia. Disponible en https://www.elsaltodiario.com/multinacionales/como-big-four-pwc-absorbido-estado-sustituido-burocracia

Diario de Cádiz. La patronal quiere ampliar a 12 horas la jornada máxima en la hostelería, (16 de enero de 2020). Disponible en https://www.diariodecadiz.es/noticias-provincia-cadiz/patronal-quiereampliar-jornada-hosteleria_0_1428757603.html

DUCASSE, A. Y REGOUBY, C. (2019). Comer es un acto político. Navarra, Txalaparta

El Confidencial, El sótano donde Azurmendi (tres estrellas Michelin) hacina a sus becarios, 22 de septiembre de 2018. Disponible en https://www.elconfidencial.com/espana/2018-09-22/azurmendi-michelinbecarios-sotano-maltrato-laboral_1618884/

FERNÁNDEZ BAYÓN, M. M (2020). *Análisis económico-financiero de la alta gastronomía española: Casos Martín Berasategui, El celler de can Roca y Disfrutar.* TFG, Universidad de León

GIOUSMPASOGLOU, C., MARINAKOU, E. AND COOPER, J. (2018). "Banter, bollockings and beatings": The occupational socialisation process in Michelin-starred kitchen brigades in Great Britain and Ireland."

HUETE, R, BRONTONS, M Y SIGÜENZA M.C., (2016). "La desigualdad entre mujeres y hombres en el sector hostelero español". Centro de Investigaciones y Estudios Turísticos (CIET)

INNERARITY, D.(2012). Cocinar, comer , convivir. Barcelona, Destino

KPMG (2019). La gastronomía en la economía española, impacto económico de los sectores asociados.

MANS, C. (2007). Discurso de presentación de Ferrán Adriá como Doctor Honoris Causa de la Universidad de Barcelona

MARTÍNEZ GAYO, G. (2019) "¿Empleos cinco estrellas? Reflexión sobre la precariedad laboral en la hostelería española." Revista Internacional de Turismo, Empresa y Territorio

MARTÍNEZ VEIGA, U. (2004). *Trabajadores invisibles: precariedad, rotación y pobreza de la inmigración en España.* Editorial La catarata, Madrid

MÉNDEZ, R. (2008). "Inmigración y mercados de trabajo urbanos: tendencias recientes en la región metropolitana de Madrid." Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales.

Movistar. (2021). 'Las huellas del Bulli: Ferran Adrià, el chef vivo más influyente del mundo"

Presidencia del Gobierno de España, 11 junio 2019, Noticia publicada en la web: Luis Planas presenta un informe de KPMG sobre la gastronomía en le economía española. Disponible en https://www.lamoncloa.gob.es/serviciosdeprensa/notasprensa/agricultura/Paginas/2019/110619_informe_gastronom-.aspx

Presidencia del Gobierno de España, 30 de diciembre 2019, Noticia publicada en la web: La economía española creció un 0,4% en el tercer trimestre, según el INE. Disponible en: https://www.lamoncloa.gob.es/serviciosdeprensa/notasprensa/economia/Paginas/2019/301219-economia.aspx

TASSET, J.L. (2021). "Hacia una filosofía de la comida. Un enfoque empirista y utilitarista.". Universidad da Coruña.

URIBE-MACÍAS ET AL. (2018), "La responsabilidad social empresarial y la sostenibilidad, criterios habilitantes en la gerencia de proyectos"

VALLS, FRANCESC (2019). La izquierda, 'Las kellys' y la precariedad. Periódico El País, 31 de agosto de 2019. Disponible en https://elpais.com/ccaa/2019/08/31/catalunya/1567255198_739233.html

VÁZQUEZ, F. (2021). *Cómo hacer cosas con Foucault. Instrucciones de uso*. Madrid, Dado ediciones

World Tourism Organization, UNWTO (2017). Second Global Report on Gastronomy Tourism

La casa-patio cordobesa. La mujer como eje vertebrador[1]

Rafael Sillero Fresno
Investigador. Universidad de Córdoba.
España
rafasillero@hotmail.es

Artículo recibido: 14/10/2021. Revisado: 18/10/2021. Aceptado: 29/11/2021

Resumen: Este artículo es una síntesis de 'Cuidadoras de la esencia' (trabajo respaldado por la beca de investigación del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya 2019); una aproximación a la casa-patio cordobesa, como forma de vida en la que la mujer ha venido siendo el eje vertebrador; y a la Fiesta de los Patios, como tradición y fenómeno actual, entrando a reflexionar sobre el impacto que ha tenido su reconocimiento como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por parte de la UNESCO.

Palabras clave: mujer; tradición popular; patrimonio inmaterial; casa-patio; Córdoba.

The casa-patio in Cordoba. The woman as backbone.

Abstract: This article is a summary of 'Cuidadoras de la esencia' (work supported by research scholarship Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya 2019); an approach to the casa-patio of Cordoba, as way of life in which the woman has been the backbone; and to the Fiesta de los Patios, as a tradition and a current phenomenon, reflecting on the impact of the UNESCO's recognition as Intangible Cultural Heritage of Humanity..

Keywords: woman; folk tradition; intangible heritage; house-courtyard; Cordoba.

Comentarios: Síntesis del trabajo de investigación Cuidadoras de la esencia (Beca Atalaya 2019).

En memoria del profesor José María Manjavacas,
por su magisterio para describir la esencia de lo cercano.

«Toda Córdoba patio. Toda Córdoba atrio
de Roma, edén árabe, huerto judío y si alguien
puede llamar suyas las rosas, será esta Córdoba
de los mayos felices, de las noches largas como miradas en la fiesta. Esta sí sería la ciudad que soñamos.»

Pablo García Baena
'Los patios'. Córdoba (Almuzara, 2009)

Como arquitectura que busca hacer frente a las temperaturas elevadas, la tipología de casa con patio ha estado presente en el entorno mediterráneo desde tiempos remotos. Hasta la península Ibérica llegó la *domus* romana, en la que se podían encontrar dos espacios abiertos por la altura: el *atrium*, al que se accedía desde la calle, y el peristilo, nudo desde el que se distribuían las dependencias y epicentro de la vida familiar. En la época de al-Ándalus se añadieron elementos de obra como los arriates, para plantas y árboles frutales; y mejoras técnicas, sobre todo en lo referente a la conducción del agua. Además, empieza a tomar protagonismo la decoración con azulejos, celosías y empedrados para el suelo.

Ciñéndonos a las particularidades de la casa-patio cordobesa, con su idiosincrasia vecinal, debemos situar su origen en las sucesivas oleadas migratorias desde el entorno rural hacia la ciudad, un fenómeno que fue acelerando a partir la segunda mitad del siglo XIX. La escasez de viviendas propició que, en muchos casos, antiguas residencias de familias pudientes fuesen reconvertidas en casas para varios vecinos.

Actualmente, las casas-patio presentan un aspecto que suele ser fruto de una evolución condicionada por las necesidades, dándose un eclecticismo que hace difícil establecer una tipología definitoria. De manera general, se accede por un portal que suele desembocar en el patio, habitualmente encalado, en torno al cual se sitúan diferentes estancias. En algunos casos se conservan los pozos de brocal, además de equipamientos que fueron comunales como lavaderos o cocinas, elementos que nos recuerdan unas humildes condiciones de vida en un pasado no tan lejano. Cabe destacar que, con el transcurrir de los años, muchas casas de vecinos han pasado a ser unifamiliares.

La idea de abrir los patios para que fuesen visitados tuvo un origen espontáneo, teniéndose constancia de una primitiva iniciativa vecinal en el año 1918. La popular decisión se quiso institucionalizar en 1921; y una comisión encargada de organizar los festejos de la Feria de Nuestra Señora de la Salud incluyó, dentro del programa de actos, un primer Concurso de Patios, Escaparates y Balcones. La convocatoria no cosechó el éxito suficiente para poder ser consolidada, y el Ayuntamiento no la reactiva hasta 1933. Tras un parón, con la guerra civil de por medio, la prensa local reivindica-

rá el concurso a mediados de los años cuarenta del pasado siglo; y será a partir de entonces cuando coja continuidad, celebrándose durante las dos semanas siguientes a las Cruces de Mayo.

En su forma más original, la Fiesta de los Patios corrobora los rasgos que el antropólogo Isidoro Moreno indica como definitorios de la cultura andaluza: "su antropocentrismo, su capacidad de socialización y su tendencia a organizarse colectivamente en redes sociales no institucionalizadas; su tendencia hacia el igualitarismo y su capacidad de relativizar"[2]. Pero más allá de una estética o de la propia materialidad arquitectónica de los patios, se ha ido forjando un ritual que describe, desde valores de convivencia, una manera propia de estar en la vida.

En lo que respecta a su protección, bajo la denominación de Festival de los Patios de Córdoba[3] llegó el reconocimiento, en 1980, como Fiesta de Interés Turístico Nacional. Y el 6 de diciembre de 2012, en la cumbre de la UNESCO celebrada en París, la Fiesta de los Patios de Córdoba entró a formar parte de la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

Aun tratándose de la definición de cultura que implica una relación más cercana, la cualidad de inmaterial no es algo que siempre resulte de fácil asimilación; y en los patios es necesario distinguir entre el espacio, los modos de vida y el ritual festivo. El concepto y la legislación sobre la protección del patrimonio, que partían desde perspectivas materiales –sujetas a valores artísticos y de monumentalidad–, han ido haciéndose cada vez más permeables al carácter inmaterial que va unido a lo simbólico e identitario. En este sentido, es obligada la referencia a la *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial* (UNESCO. París, 2003); un acuerdo en el que se aboga por el acceso, la concienciación y la educación en el ámbito del patrimonio cultural inmaterial; que es definido, en el artículo 2 de las Disposiciones Generales, como "los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes– que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural". Así pues, hablamos de un legado vivo que cobra vigor con la transmisión de una generación a otra.

El reconocimiento a la Fiesta de los Patios se sumaba a los que ya tenían la Mezquita-Catedral y el Centro Histórico de Córdoba como Patrimonio de la Humanidad; distinción que, en 2018, también recibió la Ciudad Califal de Medina Azahara. De este modo, Córdoba se posicionaba como ciudad puntera en cuanto a la puesta en valor internacional de su patrimonio. En este caldo de cultivo, en unos años en los que la crisis económica seguía haciéndose notar, se afianzaba la apuesta por el turismo como salvavidas económico de la ciudad. Un carro al que se han ido subiendo tanto los representantes políticos como los poderes fácticos.

Sin querer poner en duda la importante repercusión del turismo en la economía, sí es oportuno reflexionar sobre los riesgos que entraña posicionarlo como monocultivo, desatendiendo otras posibilidades de desarrollo, máxime cuando estamos hablando de un sector especialmente vacilante. Si nos centramos en el caso de la Fiesta de los Patios, el impacto del turismo, creciente desde el reconocimiento de la UNESCO, es un factor que viene alterando ciertas dinámicas, y no son pocas las voces que alertan del peligro que supone exponer la tradición a un enfoque limitado a una lógica mercantil que acabe convirtiéndola en espectáculo. En este sentido, la Organización Mundial del Turismo, en el manual *Turismo y patrimonio cultural inmaterial*, ya advierte del riesgo de banalización y pérdida de autenticidad que conlleva la sobreexplotación comercial de las expresiones culturales vivas.

Por otro lado, es palpable la sensación, compartida por muchos propietarios y movimientos asociativos, de que no hay una implicación decidida por parte de determinados empresarios que sí son beneficiarios directos del movimiento económico que genera la Fiesta de los Patios.

Si atendemos a los grandilocuentes titulares de los medios de comunicación, el éxito de cada edición de la Fiesta de los Patios parece medirse por la cantidad de visitas; pero estas se han ido haciendo cada vez más fugaces por la afluencia masiva que limita el acercamiento a las vecinas y vecinos, un ingrediente fundamental del ritual que hace que el visitante viva la experiencia como participante y no como mero espectador.

Asimismo, debido a las problemáticas relacionadas con los usos poco respetuosos de la vía pública y la saturación de algunas zonas del casco histórico, que tiene su cima durante el mayo festivo cordobés, han surgido diferentes movimientos vecinales, como es el caso del Foro por el Derecho a la Ciudad, que se oponen a las prácticas turísticas no sostenibles.

El momento actual de la Fiesta de los Patios y los factores que pueden condicionar su futuro como patrimonio inmaterial encontraron foro de reflexión y debate en el I Congreso Internacional 'Patios de Córdoba. Patrimonio Cultural, Ciudad y Turismo Sostenible', que tuvo lugar, del 14 al 16 de noviembre de 2018, en diferentes espacios de la Universidad de Córdoba. Con la dirección de los profesores José María Manjavacas Ruiz, Fernando Lara de Vicente y de la profesora Rocío Muñoz Benito, se analizó el fenómeno desde la antropología, el patrimonio, el turismo, el urbanismo o la economía, entre otras perspectivas. Una mirada holística que acogió desde los argumentos más críticos a los más autocomplacientes.

Cuidadoras de la esencia

La posible sobredimensión que ha ido adquiriendo el fenómeno de los patios no debe alejar nuestra mirada del corazón de estos: sus vecinas y vecinos. La tradición ha ido transmitiéndose de generación en generación, especialmente entre mujeres. Una herencia que es un libro abierto de saberes sobre los ciclos de cada planta, sus cuidados, los trasplantes, los riegos adecuados… Una perpetuación en el tiempo que, en palabras de Rosa Colmenarejo, es "la memoria de la casa, del patio y de la gente con quien se compartió ese espacio"[4].

Elisa Pérez Laguna, que nos dejó a principios del mes de agosto de 2019, fue una de las personas con mayor compromiso en la historia de los patios cordobeses. Además de atender el suyo, en Pozanco, 21 –entre las plazas de San Agustín y San Rafael–, fue fundadora, en 1996, de la Asociación de Patios y Rejas de Córdoba 'Claveles y Gitanillas', presidiéndola entre 1998 y 2004. También puso en marcha proyectos como la publicación de una revista divulgativa o las visitas guiadas para niños, idea que le producía una especial satisfacción por estar relacionada con su profesión de maestra.

Elisa no era partidaria de una comercialización de la fiesta por medio de la apertura de patios más allá del concurso, ya que pensaba que se ponía en riesgo la verdadera naturaleza de la fiesta: abrir las casas de forma altruista. También tenía muy claro que dentro del ritual no cabía la teatralización, y que el patio debe abrir con la imagen y elementos que habitualmente tiene.

Es un placer poder escuchar a mujeres como Rosario Cantillo, o Chari –como es conocida–, entusiasta cuidadora del patio de Parras, 6 –entre San Andrés y San Agustín–; el mismo en el que Pablo García Baena, el recordado poeta de grupo Cántico, siempre tan dispuesto a mostrar su amor por Córdoba, nació allá por 1921 y donde jugó durante su primera infancia.

Chari, poseedora de los conocimientos que recibió de su tía, todavía recuerda cómo décadas atrás se prestaban macetas entre vecinos para que el patio que se presentaba estuviera más vistoso; lo que pone de manifiesto que las relaciones de convivencia siempre han estado muy vivas en estos barrios. Pero los ritmos de vida actuales hacen reflexionar a la cuidadora sobre el futuro de la tradición. En su caso, su hijo es quien hoy le ayuda en las tareas más complicadas.

La sensación de que lo que estamos tratando es un modo de vida, una innegociable manera de ver y estar en el mundo, es lo que transmite Ana Muñoz, propietaria de Tinte, 9, en pleno barrio de Santiago; que no se ve viviendo lejos del frescor que proporcionan sus plantas y los gruesos muros de su casa, que ya figuraba en el primer catastro de la ciudad. Se cuenta que por allí vivió una bruja, pero ahora es Ana la que hechiza con un patio en el que su don para lo vegetal se refleja en algo totalmente singular: unas plantitas, sembradas en minúsculos recipientes –capuchones de bolígrafo, tapones…–, que riega con una jeringuilla. Ana ha sido testigo de cambios positivos en su barrio, como la mejora de las condiciones de habitabilidad de las casas; pero al mismo tiempo, ha visto partir a muchas personas que se mudaron a nuevas zonas residenciales de la ciudad.

En un mes de mayo de la década de los ochenta, la entonces reina Sofía hizo una breve visita a la casa-patio San Basilio, 22, en el barrio del Alcázar Viejo. Allí se encontró con Ana de Austria Bogallo, descendiente de Felipe 'el Hermoso', rey de Castilla –*iure uxoris*– y origen de la Casa de Austria, la dinastía anterior a la llegada de los Borbones. Así pues, en el patio se dio cita la historia. No ha sido esa la única visita de una celebridad, ya que Ana ha recibido a aristócratas, como Cayetana de Alba; artistas, como Carmen Sevilla; toreros de postín, como Curro Romero; hombres de letras, políticos… que formaron parte del gentío típico del Alcázar Viejo, zona que, en la actualidad, es la más populosa durante las dos semanas de la Fiesta de los Patios.

Que la media de edad de las cuidadoras ha ido aumentando es una circunstancia de la que Ana es muy consciente. Por ello, más allá de subvenciones, considera

necesario que haya un apoyo para las tareas más complicadas, como pintar o colgar las macetas más altas; labores que, durante muchos años, compartió con Francisco, su marido.

No todas las cuidadoras han nacido o han vivido desde su infancia o adolescencia en un patio. Carmen Álvarez llegó a Córdoba, desde su Asturias natal, a principios de los años noventa, abriendo su taller de cerámica en Marroquíes, 6. Poco después, Mari Ángeles Arquero veía cumplido un sueño fraguado durante una anterior visita a Córdoba: instalarse en una casa-patio, en la que actualmente tiene su taller de cosmética natural. Marroquíes, 6 está en Santa Marina, un popular barrio que es conocido como "el de los toreros". Al traspasar el umbral de la casa, tenemos la sensación de entrar en un pueblecito con ritmo propio. Las viviendas familiares y los talleres de artesanía dibujan un particular entramado de siete calles. Allí, nos cuentan, se vive mirando hacia el patio, eje de la convivencia, manteniéndose fuerte la tradición comunitaria con más de una veintena de vecinos.

Carmen, como otras cuidadoras, piensa que sería oportuno el apoyo de aquellos que, aun beneficiándose del tirón popular y turístico, no llegan a mostrar reciprocidad. Se están viviendo tiempos de auge, pero hay que mirar hacia el horizonte de la Fiesta de los Patios.

Hemos recogido algunas reflexiones de mujeres que, por su modo de vida, son ejemplo de entrega a una tradición, siendo portadoras de esta y trasmisoras hacia el futuro. Pero son muchas más las que hacen que los patios cordobeses sean esos rincones plenos de color y fragancia que atrapan al visitante. Ellas dan vida a lugares que no deben ser confundidos con escenarios, y contribuyen a que Córdoba sea más amable.

Sirvan estas líneas como muestra de agradecimiento.

Notas

1. Resumen del trabajo de investigación Cuidadoras de la esencia (Beca Atalaya 2019).

2. MORENO NAVARRO, I. (2000).

3. La Fiesta de los Patios de Córdoba ha tenido diferentes denominaciones: Concurso de los Patios Cordobeses, Festival de los Patios de Córdoba, Concurso Popular de Patios Cordobeses o Patios de Córdoba, entre otras.

4. COLMENAREJO (2018). p. 279.

Referencias

Colmenarejo Fernández, R. (2018): *La Fiesta de los Patios de Córdoba. Una historia de resiliencia y emancipación*. Córdoba: Utopía Libros.

Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía (2007): "Ley 14/2007 del Patrimonio Histórico de Andalucía, de 26 de noviembre". *BOJA N.º 248*, pp. 6-28.

Instituto de Estudios Sociales Avanzados: *Aspectos culturales, sociales, festivos, económicos y de vida cotidiana asociados al patio tradicional cordobés*. En: www.iesa.csic.es/proyectos/300120150.pdf. Último acceso: 12/10/2019.

Manjavacas Ruiz, J. M. (2016): "El sur, los patios, la gente. Patrimonio cultural, participación ciudadana e integración urbana". En Castejón Torrico, R. A.; Luque Gallegos, V. y Padilla Vázquez, E. (Coord.): *Del olvido a la vanguardia*, pp. 19-29. Córdoba: Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Córdoba.

Manjavacas Ruiz, J. M. (2018): "Patrimonio cultural y actividades turísticas: Aproximación crítica a propósito de la Fiesta de los Patios de Córdoba". *Revista Andaluza de Antropología, 15*, pp. 127-155.

Manjavacas Ruiz, J. M.; Lara de Vicente, F. y Muñoz Benito, R. (2019): *Conclusiones. I Congreso Internacional 'Patios de Córdoba. Patrimonio cultural, ciudad y turismo sostenible'*. En: www.uco.es/congresopatios/conclusiones. Último acceso: 2/10/2019.

Moreno Navarro, I. (2000): "La identidad andaluza". En Cano García, G. (Dir.): *Conocer Andalucía. Gran enciclopedia andaluza del siglo XXI. Vol. 6: Cultura andaluza*, pp. 12-59. Sevilla: Tartessos.

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (2003): *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. En: unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_spa. Último acceso: 1/10/2019.

Organización Mundial del Turismo (2013): *Turismo y patrimonio cultural inmaterial*. Madrid: UNWTO Publicaciones.

Transgrediendo lo artístico y material: la transición del arte hacia lo virtual y social

Ramón Blanco-Barrera
Doctor en Arte y Patrimonio por la Universidad de Sevilla.
Beca de Investigación del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya.
España.
rbb@us.es

Artículo recibido: 20/10/2021. Revisado: 09/11/2021. Aceptado: 26/11/2021

Resumen: Las Nuevas Tecnologías de la Información y de Comunicación (NTIC) han contagiado todos los sectores de nuestra vida cotidiana, incluido el mundo del arte, transgrediendo su frontera, no solo técnica y material, sino también temática y conceptual. El objetivo de esta investigación es reflexionar acerca de este hecho, así como realizar un estudio de los instrumentos digitales que están hoy al servicio del arte, con especial foco de atención a Internet y las redes sociales en el arte (dibujo, grabado, fotografía, videocreación, ilustración digital, pintura y escultura virtual). Para ello, se utiliza una metodología etnográfica y analítica pormenorizada sobre el tema en cuestión, mediante autores como Alcalá y Jarque, Belting o Valente y Adler, entre otros. Una de las conclusiones más destacadas revierte en la capacidad del arte actual en volverse más social y colectivo gracias a los nuevos paradigmas revolucionarios de la tecnología digital.

Palabras clave: arte digital; transgresión; sociedad; revolución; dispositivos.

Transgressing the artistic and material: the transition of art to the virtual and social.

Abstract: The New Information and Communication Technologies (NICT) have affected all sectors of our daily life, including the art world, transgressing its frontier, not only technical and material, but also thematic and conceptual. The objective of this research aims to reflect on this fact, as well as to carry out a study of the digital instruments that are today at the service of art, with a special focus on the Internet and social networks in art (drawing, printmaking, photography, video, digital illustration, painting, and virtual sculpture). For this, a detailed ethnographic and analytical methodology is used on the subject in question, by studying authors such as Alcalá and Jarque, Belting or Valente and Adler, among others. One of the most outstanding conclusions reverts to the ability of current art to become more social and collective thanks to the new revolutionary paradigms of digital technology.

Keywords: digital art; transgression; society; revolution; devices.

1. Introducción

Las NTIC implantan innovadoras fórmulas de mostrar y acceder a la información para que ésta pueda ser divulgada y, por tanto, también analizada y juzgada (Gutiérrez Martínez, Pérez de Celis y Cossío, 2011: 408). Empero, ni estas nuevas tecnologías ni sus usos son inocentes, inertes o neutrales; sino que nos determinan y condicionan acechándonos con aparatos e interfaces de toda clase (Prado, 2009: 248). José Ramón Alcalá y Vicente Jarque (2013: 6), profesores de la Universidad de Castilla-La Mancha, puntualizan, como ya hicieron Wands (2006: 8) o Prensky (2001: 1-2), que nuestro devenir cotidiano moderno convive con una "inexorable mediatización" de las nuevas tecnologías en un contexto donde los ilimitados y omnipresentes dispositivos electrónicos están en constante innovación y, consecuentemente, mutación.

En este contexto, y en cuanto al universo del arte actual se refiere, las galerías, museos y centros contemporáneos se ven hoy sometidos en el incesante desafío neotecnológico en el que la creación artística del presente ya se ha inmerso al manejo de las técnicas y métodos digitales a partir del uso de nuevos materiales, soportes y herramientas (Gutiérrez Martínez, Pérez de Celis y Cossío, 2011: 408). En palabras del historiador del arte Edward A. Shanken (2011: 6), todo esto también es gracias de alguna forma a que una de las condiciones de esta cultura digital que hoy nos reina, permite, a su vez, que estos nuevos medios se democraticen, se vuelvan más o menos accesibles y, por tanto, estén disponibles hacia la mayor parte de la población de todo el mundo. Recurriendo nuevamente a Alcalá y Jarque (2013: 12), éstos declaran que si pretendemos transformar el mundo hoy en día, lo que se supone de alguna forma perseguir la condición didáctica y pedagógica más originaria del arte a lo largo de toda su historia, debemos pasar obligatoriamente por "atravesar el veto tecnológico" y comenzar a aprovecharnos y servirnos de él. Asimismo, Bellido (2003: 131) prosigue objetando que el acrecentamiento de la adquisición de computadoras personales para consumo doméstico, especialmente a partir de la masificación de Internet, convierte "al medio electrónico en un espacio privilegiado de comunicación artística que pronto equiparará las visitas físicas y virtuales a galerías y museos". Una afirmación que se contrasta con lo vivido circunstancialmente debido a la situación pandémica de la COVID-19, en la que multitud de iniciativas artísticas se han ofrecido a un público universal

de una forma global a través de exposiciones virtuales al alcance de todos y todas. Incluso muchos museos han abierto sus puertas al ciberespacio de manera exclusiva dejando que todos entrasen en otra suerte de contemplación y experimentación de las obras de arte. Algo estupefactamente impensable si contamos con que apenas hace nada el ciberespacio ni siquiera existía en la mayoría de los hogares del planeta. Desde luego, una pandemia que quedará por siempre grabada en la retina de los que aún la estamos sufriendo, pero sin duda la primera que será recordada por un nivel de impacto en muchos casos apenas imperceptible, en cuanto a socialización se refiere, debido al ritmo de vida digital en el que nos estábamos, y estamos, viendo involucrados.

Por otro lado, y referenciando a Belting (2007: 50) acerca de las posibilidades instrumentales que las NTIC nos ofrecen, expone que es fundamentalmente a raíz del uso del ordenador cuando a través de éste se crea una serie de innovaciones particulares en el mundo del arte y en sus procesos creativos dentro de todo este entramado digital, el cual es capaz de generar imágenes utilizando unos códigos digitales que originan un *input*, una nueva producción, un nuevo bien artístico. No obstante, y como amparan Valente y Adler, esta noción tecnológica es formidablemente compleja y profunda, aprehendiendo el diseño y la construcción de obras de arte a partir de ideas y conceptos nuevos y también clásicos, pero con el uso de unos materiales, unos soportes y unas herramientas electro-digitales que abren un universo de posibilidades absolutamente diverso:

> *[…] desde las primeras investigaciones desarrolladas en el campo del video, emprendidas por artistas fascinados por las posibilidades estéticas proporcionadas por los medios electrónicos, hasta piezas actuales, producidas, exhibidas y distribuidas digitalmente a través de la utilización de la computadora, tecnología que permite crear obras numéricas, programables y transferibles por medios electrónicos.* (Valente y Adler, 2014: 39)

O sea, que entramos incluso en otra línea de pensamiento que también podríamos instaurar a modo de debate. ¿Es arte aquello que se produce digitalmente de manera automática? ¿Son obras de arte aquellas generadas a partir de unos parámetros matemáticos previamente introducidos? ¿Y si estos cálculos numéricos fuesen insertados por artistas? Paradójicamente, al fin y al cabo, estaríamos hablando de robots, de máquinas hechas por seres humanos capaces de fabricar imágenes estéticamente visuales a ojos de su creador. Entonces, los nuevos artefactos tecnológicos amparados bajo el paraguas digital transgreden lo puramente artístico, transgreden su forma material e incluso su propia naturaleza, transitando en lo virtual, en el ciberespacio. Retornando a Shanken (2002: 438), constituye que los adelantos en telecomunicaciones e informática han venido aprovisionando, desde hace unos treinta años, nuevos materiales, soportes y herramientas que permiten a los artistas recuestionar "la materialidad convencional y la complejidad semiótica de los objetos de arte" de una forma nunca vista. Pero estos nuevos soportes y herramientas en el arte no solo se incorporan como innovadoras fórmulas paradigmáticas de creación e incluso conformación del objeto artístico, sino que también suplantan e incluso reemplazan viejos arquetipos metodológicos, viejos materiales y sustentos del arte, constituyendo su misma función, pero sustituyéndolos hacia una transición de lo físico a lo virtual. Y cada vez más son los adeptos que se suman a esta imparable revolución. Convendría, pues, sintetizar a gran escala los heterogéneos mecanismos digitales con los que cuenta el arte actual.

2. Nuevos soportes y herramientas en el arte

Cuando nos referimos a los instrumentos digitales que están hoy a nuestro servicio, podemos comenzar distinguiendo entre *hardwares*, los aparatos físicos electromagnéticos a través de los cuales podemos contener la información, y *softwares*, que son los sistemas operativos, programas informáticos y aplicaciones móviles con los que trabajar. En ambos casos, como apunta Crespo Fajardo (2017: 3), a veces es necesario formar y capacitar a las personas para que sepan manejar y utilizar este tipo de aparatos periféricos. Un dato característico es que ninguno sobrevive sin el otro, se complementan, aunque los clasifiquemos por separado, pero, ¿de qué sirve un aparato sin un programa informático que lo haga funcionar? O, ¿dónde es posible almacenar una aplicación si no disponemos de un dispositivo con el que poder usarla?

En cuanto el primero de ellos, la mayoría de los artistas en todo el mundo se nutre de aquellos aparatos comunes al resto de los mortales. Podríamos destacar aquí el *smartphone*, el *pen drive USB*, el ordenador portátil y la *tablet*, sobre todo, pero también aún se utilizan computadoras de sobremesa, teclados o

ratones. En cuanto al diseño gráfico y la ilustración, sí que se utilizan de manera especializada las tabletas gráficas, las cámaras fotográficas profesionales réflex para la fotografía y los monitores de alta definición *HDTV* para videoarte, que significa *High Definition TeleVision* en inglés, lo que se traduce como televisión de alta definición. Aunque también se utilizan proyectores o cañones de vídeo de alta gama, a poder ser. Unos periféricos cada vez más desarrollados, compactos, inalámbricos y, sobre todo, a disposición de la mayoría de los seres humanos, ya que, al final, la condición creativa es innata a nuestra propia naturaleza. La cuestión sería entonces si ya todos podríamos ser considerados artistas o no. Dejando a un lado la polémica, nos guiaremos por la idea de que aquellas personas que practican el arte como una actividad económica real, son artistas, y por tanto son los que representan el porcentaje de población para tener en cuenta a lo hora de realizar esta investigación.

En relación con el segundo elemento, los *softwares*, el dibujo es algo divergente, pues si los aparatos pueden coincidir con los utilizados por la mayoría de los ciudadanos del planeta, los programas y aplicaciones informáticas internas sí que difieren bastante en cuanto a la adquisición y uso que les dan unos y otros. En este sentido, todos utilizamos sistemas operativos, procesadores de texto, bases de datos, programas para realizar presentaciones de diapositiva o incluso hojas de cálculo, sobre todo aquellas personas que suelan tener un mejor conocimiento numérico. Y también los videojuegos, sobre todo eso, un mercado inabarcable que cada año factura cantidades desmedidas de dinero. Los videojuegos están al alcance de todos y poca gente es la que, aún teniendo y conviviendo cada día con aparatos digitales, no sucumba a la hipnosis de los juegos interactivos y en línea. Sin embargo, ¿quiénes diseñan y realizan los videojuegos? ¿Acaso son solo y exclusivamente ingenieros informáticos? Hoy en día el sector de los videojuegos cuenta con un gran porcentaje de diseñadores, creativos y artistas en sus filas, que a base de trabajo y nómina realizan verdaderas obras de arte lúdicas. De este modo, a éstas se les da vida gracias a *softwares* especializados en el diseño de personajes y/o de escenarios, de animación y de efectos especiales. Pero también existen otros tipos de programas especializados en el mundo del arte para realizar montajes de vídeos y/o sonido, animación, diseño gráfico, creación de páginas web, edición de imágenes o retoque fotográfico, entre otros.

Como se puede apreciar, parecen ser muy interesantes, transformadoras e innovadoras las soluciones artísticas que nos ofrecen las NTIC, pero quizás nos estemos preguntando qué falta. ¿Acaso es todo esto lo que puede ofrecerle al arte la cultura digital? Sin ir más lejos, y hablando de cultura, existe otro elemento soslayado entre los dos anteriores, que no es un *hardware* ni un *software*, pero que se alimenta de ambos. Éste es el que alude al mundo interconectado de Internet, como su propio nombre indica, el *netware*, una especie de híbrido destinado al transporte de la información (García Morales y Gutiérrez Colino, 2018: 137-138). Entramos de este modo en el infinito mundo de Internet, de otra dimen-

sión, de lo inabarcable. Nos referimos al mundo del *World Wide Web – WWW*, más conocido popularmente como "la web", una paradigmática interconexión instantánea entre ordenadores situados en lugares diferentes en todo el mundo (Escaño, 2010:136-137). En consecuencia, incontables son las páginas web especializadas que se ofrecen al servicio del arte o que el medio artístico utiliza para su propio beneficio, ya sea divulgativo, investigativo, mediático o incluso como soporte. A este respecto, no es objetivo de este trabajo de investigación profundizar en todas estas webs, pues dicha encomienda en sí misma bien podría dedicar otro estudio exclusivo relativo a ello, por la magnitud de tal empresa. Empero, sí que se nos plantea necesario conocer una lista de las plataformas más preponderantes o con mayor actividad con las que interactúa el medio artístico en la actualidad. Para facilitar esta tarea, en esta investigación se ha optado por realizar un mapa conceptual (diagrama 1) con objeto de que estos espacios web puedan ser visualmente identificados en un solo golpe de vista y sin la complejidad tediosa de que sean nombrados uno detrás de otro, ya que este diagrama se esquematiza a su vez mediante una serie de divisiones que nos ayudan a comprender mejor sus tipologías. Así pues, y en función de sus modelos de negocio y/o naturaleza, estas páginas web especializadas en arte se subdividen en varios nodos. Cada uno de ellos representa un grupo.

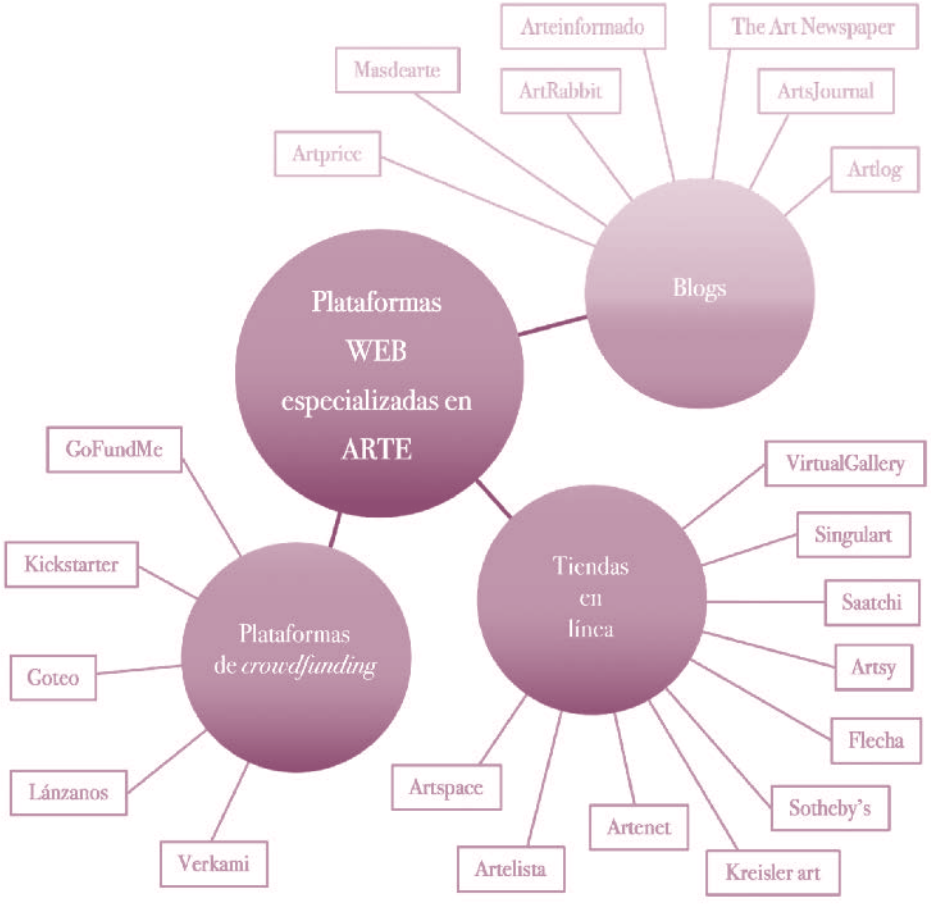


Diagrama 1. Mapa conceptual de las plataformas web especializadas en arte. Fuente: Elaboración propia.

En primer lugar, son conocidos los blogs sobre arte. Aunque existen de numerosos temas, el mundo artístico también ha sabido aprovecharse de esta herramienta para generar una mayor visibilidad, invitar al debate y originar aprendizaje. Muchos de ellos viven de la publicidad que lanzan y de los boletines de noticias que envían a sus suscriptores, a pesar de que cada vez menos son de pago. En segundo lugar, también destacan las plataformas de *crowdfunding*, las cuales llevan al alza durante los últimos años y sirven para que pequeños artistas o proyectos puedan salir adelante gracias a la colaboración multitudinaria de las personas interesadas en patrocinarlos, quienes se vuelven mecenas al mismo tiempo. Se trata de páginas web que lanzan este tipo de iniciativas de financiación colectiva. En inglés, *crowd* se traduce como *multitud* y *funding* como *financiación*, aunque en castellano también existen otras nomenclaturas para referirnos a este asunto, la microfinanciación o el micromecenazgo. En tercer lugar, encontramos las galerías de arte *online* o tiendas web, en auge gracias a las transacciones de comercio telemático cada vez más seguro en Internet. Unas plataformas que además de ofrecer obras de arte a la venta, algunas también organizan subastas en línea o impulsan nuevas tendencias.

Con todo, a pesar de esta división, hemos de ser conscientes de que algunas de estas páginas llevan consigo otras funcionalidades asociadas que también practican, por lo que podrían clasificarse en otro grupo. Sin embargo, están catalogadas conforme a su actividad principal y el grado de actividad que mayoritariamente presentan en uno de esos grupos en concreto. Igualmente, no son las únicas clases de plataformas web dedicadas al mundo del arte que existen, sino que también hay otras, como, por ejemplo, los espacios educativos, los repositorios de obras de arte o los bancos de imágenes y sonido, aunque no están representadas al tratarse de unas tipologías menos solicitadas en comparación con las anteriores y, en este trabajo, como ya se ha hecho manifiesto anteriormente, no se trata de ahondar, sino de tener una visión global prominente del conjunto más proliferante.

> Los videojuegos están al alcance de todos y poca gente es la que, aún teniendo y conviviendo cada día con aparatos digitales, no sucumba a la hipnosis de los juegos interactivos y en línea.

Por último, no podemos olvidar las plataformas web más utilizadas hoy en día por millones de usuarios, aquellas que de alguna manera le han dado la identidad y razón de ser a la sociedad red y cultura digital. Sin duda, son las webs más destacadas de todas, donde nuestro avatar andrógeno pasa la mayor parte del tiempo cuando se conecta a Internet. Por tal importancia, en este trabajo de investigación se ha decidido reservar un espacio único destacado solo y exclusivamente para ellas, a través de otro mapa conceptual (diagrama 2). Como anteriormente, el objetivo pasa por facilitar la tarea de comprensión mediante lo directamente visual, a modo de conocer las diferentes redes sociales especializadas en arte, sin entrar en estudios amplios sobre las mismas, pues nos llevaría de nuevo a otra investigación distinta. Aquí podemos observar cómo, a pesar de que existen otras plataformas sociales no tan específicas de arte, sino más bien genéricas, utilizadas por la gran parte del espectro poblacional cibernauta, éstas tienen su base en el uso de la imagen para su desarrollo de cara al público. O sea, que de manera casi inconsciente infunden una gran importancia estética, al posicionar su foco de atención en lo

visual a través de las fotografías y los vídeos que suministran sus usuarios. Es por ello por lo que aparecen en el medio entre un grupo y otro, por propia justicia.

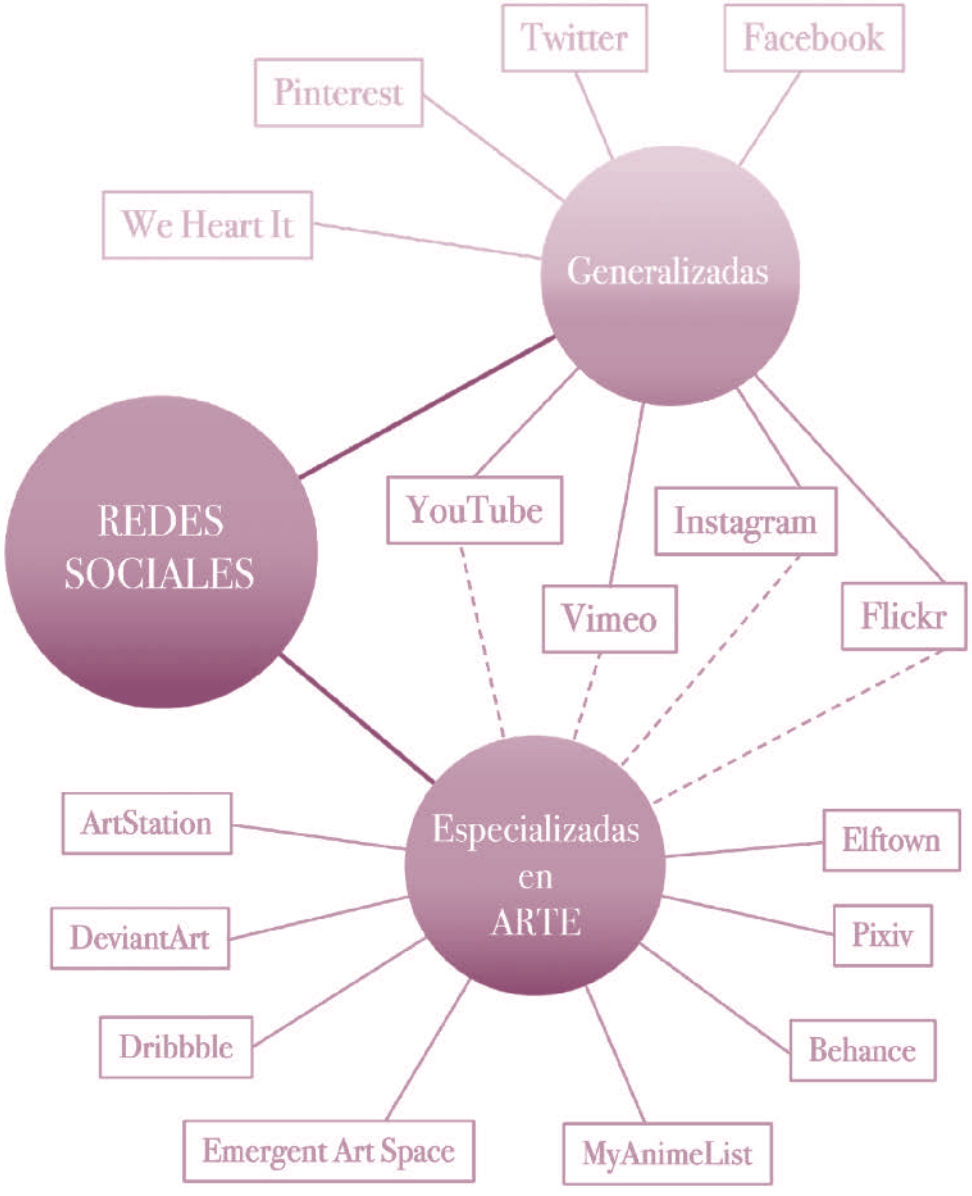


Diagrama 2. Mapa conceptual de las redes sociales especializadas en arte. Fuente: Elaboración propia.

3. Arte de los nuevos medios

Estamos ante una sociedad en red, en la cultura digital, pero aún no nos hemos referido a una nueva era, por lo que bien podría considerarse la "era digital", un nuevo paradigma desde el cual brotan hitos desconocidos (Ruiz, 2011: 131). A lo largo de esta investigación, hemos podido comprobar que las posibilidades y soluciones digitales son casi ilimitadas, con nuevos instrumentos a nuestro alcance, sobre todo los que nos proporciona el universo ciberespacial, como hemos observado. Entendido todo el complejo espectro de lo que nos rodea hoy y vistas las posibilidades expandidas y multiplicadas del mundo del arte gracias al desarrollo de las NTIC, por lógica solo nos faltaría identificar y analizar los resultados de esta fusión, hasta dónde llegan las producciones artísticas actuales al nutrirse con lo digital. Teorizamos sobre nuevas formas de entender y hacer arte, con técnicas digitales nunca vividas, por lo que se nos torna necesario saber qué es lo que el arte es capaz de hacer con todos esos materiales y herramientas, hasta dónde es capaz de llegar. Es así como, envuelto en todo este entramado previamente desarrollado, nace el "arte digital" (Ruiz, 2011: 131). ¿Y qué es exactamente el arte digital? El profesor Pau Alsina (2004: 2) describe al arte digital como una forma de creación y expresión artística característica del hecho digital en sí, como fue la producción de las primeras obras generadas por computador. En este sentido, Alcalá y Jarque complementan esta idea aclarando lo siguiente:

> *Nos referimos al proceloso mundo del arte digital, o mejor, al arte determinado por el uso de las nuevas tecnologías, que viene floreciendo sin descanso desde hace ya más de cincuenta años, y ramificándose en incontables tendencias y opciones enormemente dispares, pero todas ellas fundadas, de uno u otro modo, en los medios electrónicos.* (Alcalá y Jarque, 2013: 5)

Pero además de arte digital, este tipo de prácticas artísticas digitales también pueden ser referidas con la denominación de "arte electrónico" o arte de los medios: en inglés "media art" (Gutiérrez Martínez, Pérez de Celis y Cossío, 2011: 408), haciendo alusión a su condición antes mencionada acerca de la noción "electro-digital" (Valente y Adler, 2014: 36); o como sugiere el crítico de arte y teórico español José Luis Brea (2010: 6), cuando encuadra esta clase de producciones artísticas dentro de la "era de la imagen electrónica". Profundizando un poco más en esta última idea, significa que Brea (citado en González García, 2018: 167), en su libro *Las tres eras de la imagen*, reflexiona sobre la evolución de la imagen a través de su historia, estableciendo a su vez tres épocas por las que éstas han pasado, las cuales, cronológicamente las determina en "imagen-materia (pictórica)", "imagen-movimiento (cine)", e imagen electrónica o "e-image (digital)". Curiosamente, una observación también identificada anteriormente por Josep María Català (2005: 22), en su ensayo *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*, en el que analiza este nuevo tipo de imagen, aunque llamándola de otro modo completamente diferente, pero igualmente válido, la "imagen compleja".

Sea como fuere, independientemente de un nombre u otro e intentando hacer un esfuerzo de abstracción dejando los debates a un lado, "más que centrarnos en categorías conocidas, como la interactividad o el hipermedia" (Manovich, 2005: 65), si hay una denominación que comprima y describa todo este tipo de prácticas a la perfección, según el teórico Lev Manovich (2005: 49), esa no es otra que la de arte de los "nuevos medios". Él mismo realiza una interesante contribución acerca de todo este fenómeno en su libro titulado *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. En dicho trabajo de investigación, Manovich (2005: 65) propone una lista de cinco características fundamentales que definen a los nuevos medios, llamándolas "principios de los nuevos medios" y los cuales son "representación numérica, modularidad, automatización, variabilidad y transcodificación cultural". A continuación, encontramos un conciso cuadro-resumen que nos ayudará a entender mejor y de una forma sencilla en qué consiste cada uno de estos principios y por qué son tan importantes para otorgar de identidad, cuerpo y, por tanto, sentido a este tipo de arte de los nuevos medios (tabla 1).

CUADRO-RESUMEN DE LOS PRINCIPIOS DE LOS NUEVOS MEDIOS SEGÚN LEV MANOVICH	
Denominación	**Definición**
Representación numérica	Se componen de un lenguaje que está codificado numéricamente, el cual se programa de manera informática a través de una serie de algoritmos específicos y diseñados

	en función de las necesidades del nuevo medio en cuestión.
Modularidad	Son objetos capaces de segmentarse a través de diferentes módulos, pero que aún así se siguen manteniendo *interrelacionados* igualmente y, por lo tanto, actuando en conjunto.
Automatización	Son capaces de albergar e incluso autogenerar tareas automatizadas que no precisan de la acción previa humana para que puedan ser llevadas a cabo, lo que facilita y acelera muchos tipos de procesos distintos.
Variabilidad	Permiten la creación de versiones distintas de una misma parte concreta, de un mismo ente, de un mismo objeto en cuestión, siendo al mismo tiempo mutables.
Transcodificacion cultural	Quizás el principio más significativo, refiriéndose a que estos nuevos medios producen influencias y tendencias sociales llegando incluso a producir auténticas y profundas transformaciones culturales mediante el origen y el flujo de nuevas ideas, conceptos y paradigmas.

Tabla 1. Cuadro-resumen de los cinco principios de los nuevos medios según Lev Manovich en su libro *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital* (2005). Fuente: Ramón Blanco-Barrera.

4. Conclusiones

Partiendo del contexto de los nuevos medios, entendido dentro del marco aprehendido en esta investigación, son considerablemente cuantiosos los "teóricos de la cultura digital" que rechazan, como señala Belting (2007: 50), "cualquier comparación con los medios anteriores". Hemos de tener claro además que las posibles y dispares soluciones que nos permite el medio digital para nuestro trabajo son enormemente más sofisticadas y complejas que un simple "clic" (Paul, 2015: 67-68). Wands (2006: 10), el artista, afirma que para entender cualquier expresión de arte digital es extremadamente primordial comprender primero el contexto en el que los medios electro-digitales despliegan un intenso y penetrante poder sobre nuestros sentidos. Asimismo, el profesor y también artista Mark Tribe y la escritora y editora Reena Jana (2009: 7), declaran que "decidir qué cuenta como tecnología de medios es una tarea difícil", pero que aún así Internet ocupa el papel nuclear en numerosos de los proyectos de arte de los nuevos medios. De esta forma, usamos el término *arte de los Nuevos Medios* para describir proyectos artísticos cada vez más colectivos y, por tanto, sociales; los cuales hacen uso de las tecnologías de medios emergentes y se preocupan por las posibilidades culturales, políticas y estéticas de nuestro mundo actual (Tribe y Jana, 2009: 6). Estamos ante un universo nuevo de posibilidades y el mundo del arte en su activismo político no lo puede dejar escapar.

Referencias

Alcalá, J. R. y Jarque, V. (2013): "Utopías del arte tecnológico. Un análisis de la situación, cincuenta años después" en *artnodes*. Nº 13, pp. 4-15.

Alsina, P. (2004): "Sobre art i informàtica: introducció a l'art digital" en *artnodes* [en línea] Julio. Disponible en <URL: http://www.uoc.edu/artnodes/cat/art/pdf/alsina0704.pdf> [Consultado el 12 de agosto de 2016].

Bellido, M. L. (2003): "Arte digitalizado y arte digital: las manifestaciones artísticas en la era digital" en *Ars Longa*. 12, pp. 129-132.

Belting, H. (2007): *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Katz.

Brea, J. L. (2010): *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*. Madrid, Akal.

Català, J. M. (2005): *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Bellaterra: Ed. Universitat Autònoma de Barcelona – Servei de Publicacions.

Crespo Fajardo, J. L. (2017): "Tecnologías para la accesibilidad web" en *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación* [en línea] Nº 12, abril. Disponible en <URL: http://asri.eumed.net/12/tecnologia.pdf> [Consultado el 1 de agosto de 2018].

Escaño, J. C. (2010): "Hacia una educación artística 4.0" en *ASRI. Arte, individuo y sociedad*. Vol. 22, Nº 1, pp. 135-144.

García Morales, L. y Gutiérrez Colino, V. (2018): "El arte de las cosas" en *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación*. Nº 15, pp. 137-149.

González García, R. (2018): "Influencia del metamedio digital en la pintura contemporánea" en *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación*. Nº 15, pp. 165-179.

Gutiérrez Martínez, M. T., Pérez de Celis, C. y Cossío, G. (2011): "Aplicación de las metodologías ágiles en el proceso de producción de

piezas de arte de nuevos medios: bio-lencia como caso de estudio" en *JISTEM Revista de Gestão da Tecnologia e Sistemas de Informação*. Vol. 8, No. 2, pp. 407-424.

Manovich, L. (2005): *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona, Paidós.

Paul, C. (2015): *Digital Art*. Nueva York, Thames & Hudson.

Prado, G. (2009): "Arte en red: algunas indagaciones sobre creación, experimentación y trabajo compartido" en *Arte y políticas de identidad*. Vol. 1, diciembre, pp. 241-250.

Prensky, M. (2001): "Nativos Digitales, Inmigrantes Digitales" en *On the Horizon* [en línea] Vol. 9, Nº 5, octubre. Disponible en <URL: http://files.educunab.webnode.cl/200000062-5aba35bb22/Nativos-digitales-parte1.pdf> [Consultado el 24 de diciembre de 2016].

Ruiz, D. (2011): "La Realidad Aumentada y su dimensión en el arte. La obra aumentada" en *Arte y políticas de identidad*. Vol. 5, diciembre, pp. 129-144.

Shanken, E. A. (2002): "Art in the Information Age: Technology and Conceptual Art" en *Leonardo*. Vol. 35, Nº 4, pp. 433-438.

Shanken, E. A. (2011): "Nuevos medios, arte-ciencia y arte contemporáneo: ¿hacia un discurso híbrido?" en *artnodes*. Nº 11, pp. 5-7.

Tribe, M. y Jana, R. (2009): *New Media Art*. Colonia, Taschen.

Valente, C. y Adler, J. (2014): "Trabajo en red, proyectos colaborativos y transdisciplinariedad en las artes electro-digitales" en *Revista HUM-736: Papeles de cultura contemporánea*. Nº 19, pp. 36-53.

Wands, B. (2006): *Art of the Digital Age*. Nueva York, Thames & Hudson.

PERIFÉRICA

Revista para el análisis de la cultura y el territorio

EXPERIENCIAS

Patrimonio cultural y natural en la depresión de Guadix (Granada). El caso de las cárcavas del Marchal, ejemplo de hábitat excavado y paisaje cultural
Raúl Ruiz Álvarez / 400

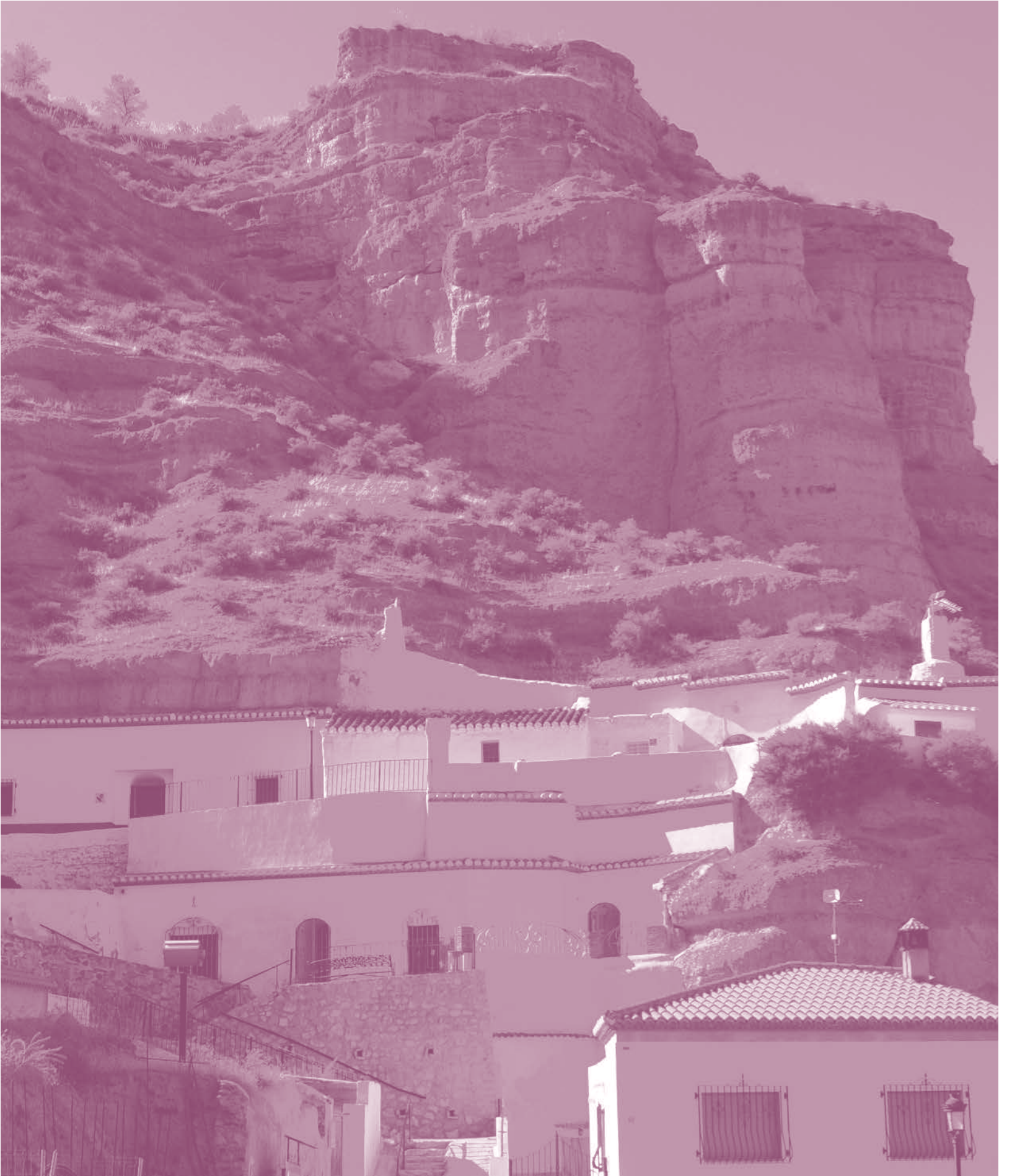
La Red Vasca de Teatros SAREA
Mikel Etxebarria Etxeita / 414

Museo accesible para el turismo gerontológico en el Perú: apuntes para la construcción de un marco teórico
José Carlos Hayakawa Casas y Cristina Vargas Pacheco / 424

Las universidades patrimoniales en el contexto internacional y nacional
Cecilia Núñez y Yaneisy Batista Pedreira / 444

Antropología y Extensión Universitaria. Producción de conocimiento y procesos formativos en Articulación Social
Mirtha Elena Lischetti Ortiz e Ivanna Petz / 452

Crónica del Seminario A09 "Nuevas y viejas prácticas culturales. Públicos, usuarios y consumidores de la cultura" (XI Seminario del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya). 71 Cursos de Verano de la UCA en Cádiz
Manuel J. Parodi Álvarez / 466



Patrimonio cultural y natural en la depresión de Guadix (Granada). El caso de las Cárcavas de El Marchal, ejemplo de hábitat excavado y paisaje cultural

Raúl Ruiz Álvarez y Miguel Ángel Sorroche Cuerva
Centro de Estudios Históricos del Valle de Lecrín y La Alpujarra y Universidad de Granada. España
raul.lanjaron@gmail.com y masc@ugr.es

Artículo recibido: 03/06/2021. Revisado: 16/09/2021. Aceptado: 08/10/2021

Resumen: La búsqueda de elementos singulares en un momento de fuerte presión globalizadora encuentra en la especificidad de los territorios un componente de diferenciación. En el caso del norte de la provincia de Granada, esta singularidad viene refrendada por un paisaje cultural caracterizado, entre otros aspectos, por una sucesión semidesértica de *bad lands* con decenas de cárcavas que le ha valido la declaración por la UNESCO de Geoparque de Granada. Dicha identificación de elementos tiene además una interesante relación entre lo cultural y lo natural, ya que encontramos en ella el mayor número de ejemplos de arquitectura excavada habitada del sur de Europa. En este contexto proponemos analizar la gestión del hábitat excavado y el paisaje cultural del norte de la provincia de Granada como elementos de una identidad local. Para ello, traemos a colación el estudio de caso de la población de El Marchal, notorio al estar declarado monumento natural y ser reflejo de esa presencia humana.

Palabras clave: hábitat excavado; patrimonio cultural y natural; gestión cultural y patrimonial; geoparque de Granada; El Marchal.

Cultural and natural heritage in the region of Guadix (Granada): the Cárcavas of El Marchal, as an example of excavated habitat and cultural landscape.

Abstract: In a globalized world, cultural identity elements are considered as a component of differentiation. The north of the province of Granadais an area with a particular landscape characterised by a semi-desert succession of bad lands with dozens of caves. This area has been denominated by UNESCO the Geopark of Granada and it contains the largest number of examples of inhabited excavated architecture in southern Europe. In this context, we propose to analyse the management of the excavated habitat and the cultural landscape of the north of the province of Granada as identity elements. To this end, we bring up the case study of the village of El Marchal, considered as a natural monument that reflects the human presence.

Keywords: excavated habitat; cultural and natural heritage; cultural and heritage management; Granada geopark; El Marchal.

Introducción

La investigación que tiene como primera aproximación y resultado parcial este artículo se centra en el estudio de las relaciones existentes entre la gestión del patrimonio cultural y natural y el norte de la provincia de Granada. Analiza, asimismo, el hábitat excavado como elemento singular del territorio, generador de identidades locales con características y problemáticas concretas. Se ha elegido para ello el caso de El Marchal, población cabecera de un municipio situado dentro del recién constituido Geoparque de Granada, concretamente en la comarca de Guadix, cuyo paisaje conocido como cárcavas es representativo de la simbiosis entre el patrimonio cultural y natural y en estos momentos susceptible de constituir un modelo referencial de desarrollo local en el que se pueden distinguir dos estrategias claras. Una primera ligada a la declaración de Monumento Natural por la Junta de Andalucía en 2003; y una segunda en el contexto del proyecto de Geoparque de Granada. Todo ello enmarcado en un momento en el que la gestión del patrimonio cultural y natural se ve mediatizada por circunstancias y tendencias, como una mayor conciencia social, el ecologismo, el cambio climático o el turismo sostenible.

A lo anterior, debemos sumar que actualmente el Patrimonio Natural y Cultural está regulado por diferentes normativas que imponen modelos de gestión determinados a la vez que generan conflictos entre las diferentes administraciones y particulares, por lo que el análisis de este caso concreto permitirá una puesta al día de la legislación y la bibliografía sobre el tema, y un trabajo de campo que nos llevará a cotejar la realidad existente.

La elección de esta problemática como objeto de estudio no es gratuita, y el caso elegido para su aplicación obedece a varias razones. En primer lugar, porque es un espacio de gran singularidad patrimonial, con construcciones excavadas que han pasado de ser infraviviendas a convertirse en segundas residencias y en recursos turísticos singulares por su adaptación al territorio y la climatología. En un segundo lugar, por la importancia que la gestión de este patrimonio tiene para el desarrollo del territorio, por lo que es muy interesante observar cómo ha sido su evolución y cómo se ha llevado a cabo dentro de un contexto condicionado por la actividad agraria, la progresiva despoblación, la falta de recursos y una tasa de desempleo muy alta. Por último, debido a la limitada atención prestada al estudio de la gestión patri-

monial de estos ámbitos, y que hasta la fecha solo han sido objeto de estudios históricos, arquitectónicos y geográficos (ÁLVAREZ, 2015).

En las últimas dos décadas se ha producido un aumento del interés social por el paisaje cultural, en gran parte debido a la territorialización del patrimonio (MARTÍNEZ, 2008). En el contexto en el que nos movemos, esta circunstancia ha venido de la mano del proyecto del Geoparque, que ha creado una efímera ilusión por la generación de riqueza y empleo que este pudiera generar. En consecuencia, la mayor atención por los temas de dinamización territorial y gestión del patrimonio cultural y natural debe caminar hacia la consecución de un modelo de gestión continuo en el tiempo que se articule como herramienta estructural necesaria para el desarrollo de este territorio.

Precisamente, la compleja gestión que requiere este patrimonio y el gran número de problemas que genera, nos ha hecho interrogarnos sobre las posibilidades del hábitat excavado y el paisaje cultural como instrumentos de dinamización, partiendo de que las cárcavas de El Marchal son un producto social, en tanto que se les asigna un valor patrimonial que se plasma en la interacción a lo largo del tiempo entre el ser humano y la naturaleza. Por otro lado, nos cuestionamos acerca de la capacidad de la herencia cultural como revulsivo en periodos de crisis, aprovechando tendencias como la calidad ambiental o la historia milenaria que se encumbran como componentes favorables a la hora de diseñar la gestión integral de un territorio a partir de la herencia que el tiempo ha dejado en él. A lo anterior sumaríamos la cuestión de si la recuperación patrimonial a partir del reconocimiento de la población que lo percibe, puede a escala municipal servir como laboratorio de trabajo para definir una metodología exportable a otros contextos.

Marco teórico y Metodología

El estudio del paisaje cultural y el hábitat excavado ha suscitado el interés de un considerable número de investigadores de diferentes disciplinas como la historia, la geografía, la arqueología, la antropología, el derecho, la geología o la arquitectura. Dos niveles, territorial y arquitectónico, que engloban la escala urbana como fase entre ambos y que multiplican las aproximaciones a su estudio. Aunque bien es cierto que la valoración de cada una de esas áreas ha podido hacer, lo ha hecho a partir del reconocimiento de la singularidad. Para el caso concreto de la arquitectura no se ha reparado sobre el valor patrimonial de las mismas hasta hace poco, debido sobre todo a la propia evolución que el concepto de patrimonio cultural ha tenido y que ha ido englobando, cada vez más, a un mayor número de manifestaciones sobre todo por su percepción como bien cultural, con lo que ello conlleva de amplitud conceptual. Así, podemos señalar que la relación entre paisaje y arquitectura tradicional es dispar, siendo la segunda un ámbito que desde inicios del siglo XX ha conocido un proceso de reflexión lleno de carga ideológica, y que no tiene su contrapunto en la valoración del paisaje como elemento cultural y que esperó a finales del siglo XX e inicios del XXI para encontrar su reconocimiento (MATA, 2014). Cuestión distinta es la visión que desde el tipismo o lo pintoresco ha tenido la visión de nuestros pueblos y que a partir de una regulación jurídica que arranca en el primer cuarto del siglo XX, podemos entender que se hace referencia a esa escala, aunque no de una forma explícita cuando se habla del carácter típico a preservar.

FIG. 1. Conjunto de viviendas y cárcavas en El Marchal. Granada

La valoración de la cueva como hábitat vino de la mano de los arquitectos que vieron en ella un referente de la lógica constructiva, racional y esencial, característica de la arquitectura tradicional y valorada en distintos momentos del siglo XX (Sorroche, 2003). Fue sobre todo a partir de los años setenta, cuando incitados por el desarrollismo que estaba conociendo España desde la década anterior, y que marcó

un impulso constructivo sin precedentes auspiciado por el interés por mostrar una España abierta y moderna cara a Europa, trabajos como los de Carlos Flores (1973) o Luis Feduchi (1974; 1978), ponen el punto de atención en una arquitectura que por su vinculación con períodos de precariedad y limitaciones se estaba viendo amenazada, pero representaba en su construcción principios de racionalidad, lógica en el empleo de materiales, etc., y reflejaba en su inserción territorial la riqueza de matices del país. Sin duda, el reconocimiento a la capacidad constructiva de este sistema excavado lo tengamos en la obra de Torices y Zurita (2003), constatación de la preocupación de la administración por inventariar y proteger algunas tipologías específicas en el caso concreto de Andalucía. Se cerraba así un largo recorrido en el que podemos incluir a Torres Balbás con su trabajo *Arquitectura popular en España*, donde incluye a la cueva dentro de las tipologías de vivienda rudimentaria (TORRES, 1946).

Será ya a finales de los setenta, cuando comiencen a ver la luz estudios específicos de la provincia de Granada desde otras disciplinas como la Geografía, siendo en este sentido referenciales los trabajos que María Eugenia Urdiales Viedma dedica a la vivienda troglodita (1979), refrendados en su tesis doctoral de 1985 sobre la cueva como vivienda y que sería también un punto de inflexión respecto a otros estudios de la misma autora (1984-1985 y 1986-1987). Desde esta disciplina, Urdiales abordó tanto aspectos demográficos y sociales, como morfológicos y significativos, lo que mostraba la necesaria transversalidad en una aproximación coherente al tema y que se aplicaría por otros autores (BEAS y PÉREZ, 1004). Abría con ello una línea en la que destacarán las aproximaciones locales en las que se fueron integrado los valores históricos (ASENJO, 1990).

FIG. 2. Columbarios y viviendas excavadas. El Marchal

Desde la arqueología provienen los intentos más claros de datación de esta tipología constructiva. Así, los estudios de Maryell Bertrand han intentado la datación cronológica de unas construcciones a las que su vinculación con las poblaciones musulmanas que llegaron a la Península Ibérica siempre las ha determinado (1986a; 1986b; 1987a; 1987b).

El carácter vital de este hábitat ha hecho que disciplinas como la antropología y la etnografía hayan abordado la cuestión desde distintas perspectivas, en una aproximación no exenta de problemática por el carácter peyorativo que aún envuelve a la vivienda en sí y a quien la habita. En esa línea, debemos considerar los trabajos de Jesús Ángel Pérez Casas (1982) para la zona que nos interesa.

Como señalábamos más arriba, la legislación que afecta a la conservación de la cueva bascula entre la medioambiental y la urbana, pasando por la de la vivienda y la patrimonial. Desde 1926 se puede rastrear su visión patrimonial en decretos como el de "Protección, conservación y acrecentamiento de la riqueza artística", en el que se aborda la protección de la riqueza arquitectónica histórico-artística de España y del carácter típico de sus pueblos y ciudades. Esta circunstancia no solo nos pone sobre aviso respecto a los distintos campos a los que nos debemos enfrentar y adentrar, sino que también afecta a aspectos como su propia titularidad, registro catastral y valoración como patrimonio etnológico, lo que hace entre otras de obligada consulta como antecedente a la ley del "Régimen del Suelo y Ordenación Urbana" de 1956, que ya dedicaba atención a la preservación del carácter típico y tradicional de las edificaciones (GARCÍA y LABACA, 2013).

FIG. 3. Conjunto de viviendas excavadas en el barrio de Carabanchel. El Marchal

La simbiosis de esta tipología de hábitat con el espacio en el que se encuentra hace de los enfoques medioambientalistas, en los que la dimensión territorial es destacable, una aproximación interesante y pertinente para el momento en el que vivimos. Arquitectura y medio ambiente que nos llevan a hablar de paisaje cultural (NAVARRO y SUÁREZ, 2009), teniendo presente su valoración desde inicios del siglo XXI.

La problemática social de estas construcciones buscó una mejora en los programas de rehabilitación de infravivienda por parte de administraciones como la Junta de Andalucía, que promovieron desde finales del siglo pasado e inicios de este mejorar las condiciones de habitabilidad de las mismas, adaptadas a las características de cada una de las unidades familiares que las habitaban, llegando a desarrollar un modelo pionero de implicación

de los propietarios en la búsqueda de soluciones. Contrasta con ello la ausencia de planes integrales de conservación urbana en la Ordenación Urbana de ciudades como Guadix o Baza, y constatado recientemente en la Ley de Impulso para la Sostenibilidad del Territorio de Andalucía, donde no se hace mención alguna a esta tipología.

En cualquier caso, el aumento del interés se justifica en el desarrollo de distintos estudios se están haciendo desde la Universidad como reflejo de una concienciación y reconocimiento a la realidad arquitectónica y paisajística de la arquitectura tradicional. Ya en 1997 se defendía una tesis que desde la Historia del Arte ponía el punto de atención no solo en esta tipología, sino que le daba sentido a la delimitación del territorio de trabajo: la zona norte de la provincia de Granada (SORROCHE, 2004). Transcurridos los años y otros trabajos, la tesis doctoral de Bernardino Líndez, hace un llamamiento a "realizar una adecuada puesta en valor del patrimonio olvidado, en un intento de desentrañar las cualidades que hacen de este el mejor ejemplo de ecosuficiencia. Lugar, historia, sociedad, materialidad, tecnología, espacio, luz, color, textura, forma, simbología, espiritualidad… son parámetros de estudio a partir de los cuales establecer paralelismos entre la arquitectura vernácula y la contemporaneidad, como fuente inagotable de experiencias" (LÍNDEZ, 2016: 12-13).

Sin duda, esta riqueza de líneas de indagación que sucintamente se ha expuesto, determina una metodología transversal que incluye el reconocimiento a una multidisciplinariedad determinante a la hora de valorar esta realidad. Así, la puesta al día de fuentes primarias como secundarias busca revisar la manera en la que el hábitat excavado ha aparecido representado o mencionado y, sobre todo, percibir las distintas valoraciones que desde disciplinas tan dispares se hace de ello. Junto a lo anterior hay dos aspectos que no se pueden quedar fuera, la experiencia vital y el conocimiento *in situ*. Ello hace que la entrevista y el trabajo de campo permitan acreditar lo escrito y sobre todo busque la implicación de la sociedad en la apreciación y la conservación de este hábitat.

El contexto geo-histórico

Uno de los factores claves para entender el caso específico que analizamos en este artículo pasa por la comprensión de las coordenadas espaciales e históricas en las que se imbrica. Dos elementos claves para entender su especificidad, origen, evolución y estado actual.

FIG. 4. Vista de la vega del río Alhama con la localidad de El Marchal

El interior de la provincia de Granada se ubica dentro del sudeste peninsular, donde la evolución geomorfológica ha estado marcada por la presencia imponente del macizo de Sierra Nevada, que en parte ha determinado la misma. El rosario de depresiones interiores que recorren desde Antequera a Huéscar son el resultado de unos procesos donde su inicial estado de tierras sumergidas y la posterior exposición a procesos erosivos por una retirada de aguas debido a su elevación por efectos del pliegue alpino a partir del Cuaternario, han constituido un escenario donde la debilidad y fácil manipulación de los materiales arcillosos y yesosos presentes. Unido a su disposición, han permitido la construcción del característico hábitat excavado que identifica a la inmensa mayoría de las poblaciones dispuestas en el interior de las depresiones más orientales, las de Guadix, Baza y Huéscar (PEÑA, 1985). Junto a ello, factores geográficos, tanto climatológicos como biogeográficos, ayudan a comprender los matices con los que se condimenta esa situación inicial, como es el caso de una continentalidad ambiental, con inviernos rigurosos y veranos cálidos y una cobertura vegetal específica, ausente en muchos casos, que permite la excavación del terreno (SORIA y VISERAS, 2008).

Desde el punto de vista histórico, la presencia del hábitat excavado en la región se testimonia desde la Prehistoria cuando se aprovecharon algunas cuevas localizadas en los afloramientos calizos de la periferia de la depresión. Los actuales contextos excavados que conforman una parte importante del urbanismo de estas poblaciones, y cuya artificialidad los diferencia de los anteriores, se han datado en su inmensa mayoría en la Edad Media (BERTRAND, 1987a). A partir de aquí y hasta la actualidad han sido distintas las etapas en las que se ha generalizado su construcción por distintos motivos. Aumentó su uso con el desplazamiento de los grupos musulmanes que vivían en estas localidades cuando se vieron expulsados por las comunidades castellanas que las ocuparon en el proceso de conquista de finales del siglo XV (ASENJO, 1990). Posteriormente conocieron otras fases en las que las penurias económicas las hacían un tipo de vivienda accesible por ser barata y de fácil construcción, circunstancia esta que las llevó a estar relacionadas con grupos marginales. También se vieron modificadas en su estructura externa por la necesidad de acomodarlas a las exigencias de enfermedades como la tuberculosis, construyendo volúmenes en sus fachadas con lo que se alteraba su imagen original. El regreso de los emigrantes que marcharon a las grandes ciudades en busca de una mejor calidad de vida las incorporó a unas dinámicas urbanas que buscaban su adaptación a las supuestas mejores condiciones de la vivienda urbanita. Solo a finales del siglo XX, dentro de una dinámica romántica de visitantes franceses, ingleses y alemanes que encontraron en estas tierras remansos de tranquilidad para sus jubilaciones y el impulso turístico de la última década, han propiciado una recuperación entre lo respetuoso y lo *kitsch* que no solo ha permitido su valoración, sino un cambio de concepción en el imaginario colectivo de los habitantes de estos municipios, pasando en muchos casos de ser inconvenientes a ser oportunidades.

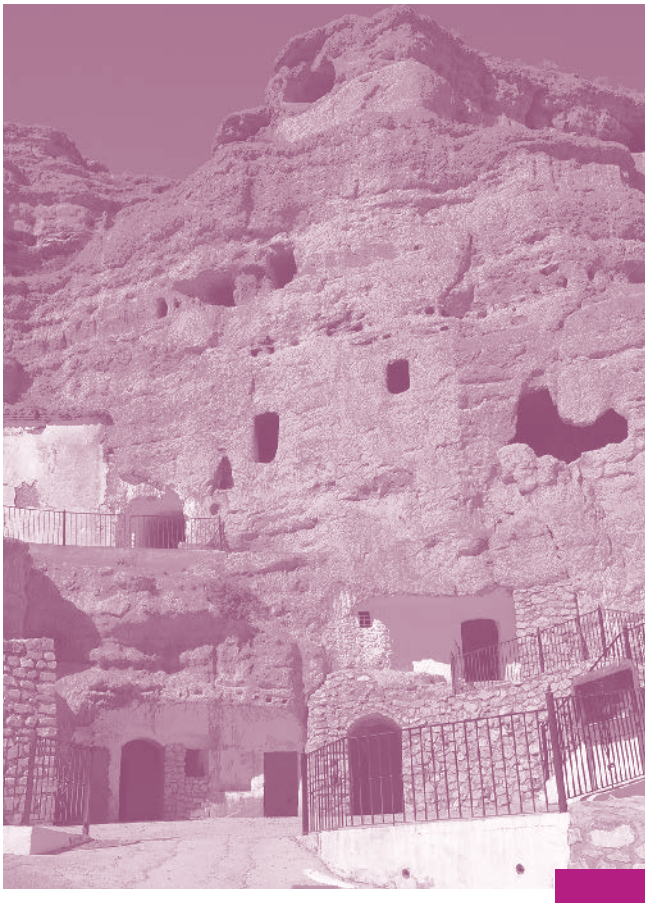


FIG. 5. Viviendas y columbarios en el barrio Carabanchel. El Marchal

El patrimonio cultural y natural, París 1972.

La elección de la población de El Marchal para este trabajo no es casual. Del conjunto de localidades que conforman las depresiones de Guadix y Baza, las dos más importantes de la provincia de Granada, es sin lugar a dudas la única que conjuga un espacio natural declarado y por lo tanto reconocido desde la administración, como es el caso de las cárcavas que dan esa peculiar imagen a la población; y un conjunto urbano donde más del 70 por ciento de las viviendas son excavadas, siendo algunas de ellas de origen medieval. Esto convierte al municipio en el mejor laboratorio para entender la estrecha y necesaria relación entre el patrimonio natural y el patrimonio cultural, binomio que desde el año 1972 se considera inseparable para entender y valorar la herencia y la huella que historia puede haber dejado en un lugar.

Dentro de los elementos reconocidos como Patrimonio Mundial y de la Humanidad destacan el Patrimonio Cultural y Natural, entendidos en su integridad y reafirmados en París en 1972, cuando surgió una incipiente figura de Paisaje Cultural que singulariza el papel del ser humano como modelador de los territorios. El momento era crucial, ya que se estaban definiendo otras figuras de protección. Así, un elemento fundamental para entender lo que supuso la aparición del Itinerario Cultural pasa por no perder de vista el papel que jugó la figura de Paisaje Cultural como testimonio de la acción humana en el territorio y la de reconocer la vinculación del patrimonio cultural y el natural de forma equitativa. De esta forma, la convención parisina marcó un punto de arranque en este proceso del que estamos hablando, señalando en algunos de los artículos que se aprobaron en ella la importancia de la diversidad del mismo de tal forma que se daba sentido a todo el proceso de sensibilización que se inició tras la Segunda Guerra Mundial.

Por primera vez se reconocía el que un bien tuviera como partícipes a ambas tipologías patrimoniales, de ahí figuras como la de Patrimonio mixto cultural y natural, y la identificación de los paisajes culturales como los bienes que "…representan las 'obras conjugadas del hombre y de la naturaleza' mencionados en el artículo 1 de la Convención, ilustran la evolución de la sociedad y su establecimiento a lo largo del tiempo, bajo la influencia de constantes psíquicas y/o de las posibilidades presentadas por su desarrollo natural y de fuerzas sociales, económicas y culturales sucesivas, tanto externas como internas" (UNESCO, 1972).

Tendremos que esperar al año 2003 para ver cómo se cierra la incorporación de figuras como la de patrimonio inmaterial con la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial que lo reconoce como "los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes– que las comunidades, los grupos y los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se trasmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad" (UNESCO, 2003).

El Marchal. Un caso específico en la Depresión de Guadix

Localizada en la ribera del río Alhama, del que aprovecha sus aguas con un sistema de acequias para irrigar la pequeña vega que se abre a sus pies, al igual que muchas de la zona remonta sus orígenes a alguna de las innumerables villas romanas dispersas que explotaban estas vegas estando vinculada a restos argáricos (ASENJO, 1990:215). Su localización en uno de los frentes de las *bad-lands* de la Hoya de Guadix, que dan lugar a un paisaje denominado cárcava, la dotan de un singular perfil en el que sobresalen las fachadas encaladas de sus casas-cueva, y que ya era anotado en los siglos XVIII y XIX. Es precisamente esta dualidad la que hace singular a esta localidad que busca aprovechar esta circunstancia y ha dispuesto una serie de miradores a lo largo de la calle Perchel que permiten tener unas panorámicas del entorno.

FIG. 6. Vista general del centro de la localidad de El Marchal

Declaradas como monumento natural en octubre de 2003, las cárcavas de El Marchal conforman un paisaje resultante del movimiento de placas terrestres que hundidas en esta zona dan lugar a una fosa tectónica que con el paso del tiempo se fue rellenando de materiales como arcillas y limos. Debido a la escasa vegetación, las lluvias torrenciales y el arrastre de materiales, fueron generando un conjunto de barrancos, regueras y profundas zanjas denominadas cárcavas que apenas –por sus características– se pueden aprovechar para la agricultura, pero sí para ser habitadas, lo que hace de ellas un monumento vivo con una marcada significación sociohistórica.

Por lo que respecta a la arquitectura excavada, como en el resto de la comarca, su datación aceptada en la Edad Media hace de estas construcciones un elemento intrínseco a la historia de la zona en general y de la población en particular, donde su uso ha sido doméstico en esencia, adaptado a los grupos que han habitado estas tierras, y cuya dicotomía se hizo palpable y encontró reflejo tanto en sus orígenes como en etapas posteriores a finales del siglo XV, marcando esta dinámica fases que se repetirían casi de forma periódica hasta la actualidad. En el caso de la localidad en la que nos centramos, los barrios de Carabanchel y el Perchel son los que concentrar el mayor número.

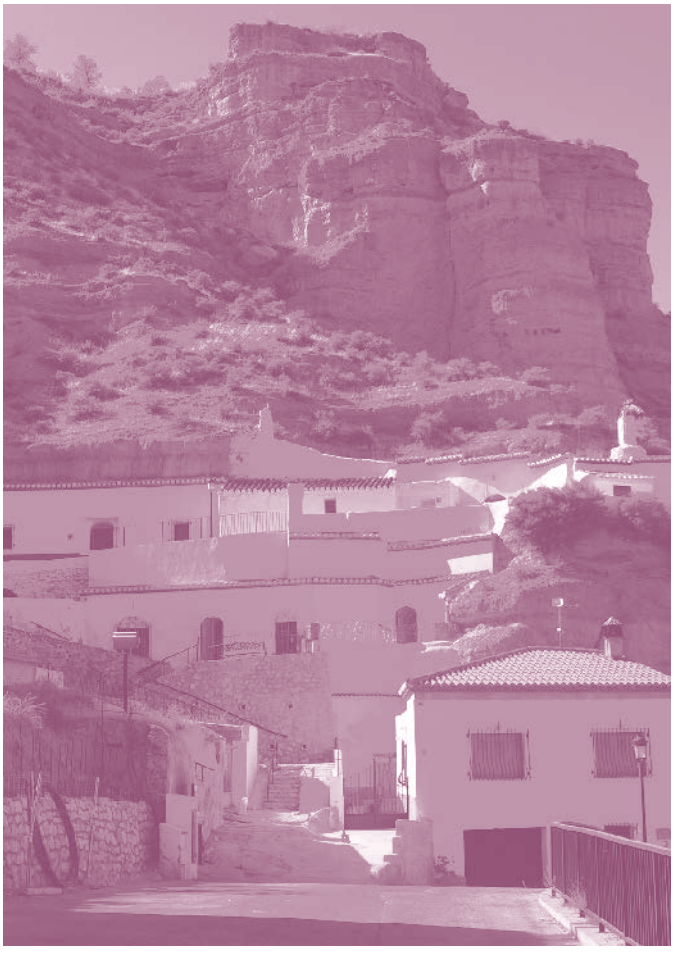


FIG. 7. Conjunto de cuevas recuperadas. El Marchal

Técnicamente se trata de construcciones que se comienzan por la fachada, la cual se origina a partir de un corte en el terreno, dando lugar a un paramento vertical a la línea de pendiente. Para dicha labor se tienen en cuenta circunstancias como la propia temporada en la que se trabaja y que determinará una distinta respuesta de la tierra. La tradición constructiva impone que desde "marzo a San Juan" sea fresco y que, a partir de San Juan, predomine el calor. Una vez realizada la fachada, se abre el acceso, intentando que siempre el dintel o el arco quede realizado en alguna capa de arenisca y nunca de arcilla, para conferirle mayor durabilidad. En cambio, en el interior siempre se buscará la capa arcillosa que dotará a la vivienda de una mayor estabilidad.

La disposición de las habitaciones, interconectadas unas con otras, viene dada por el proceso constructivo en el que cada una se genera a partir de la inmediatamente anterior, haciendo de la que se encuentra contigua a la fachada, la primera y más importante de todas. Desde la puerta, el eje de desarrollo en profundidad permite la iluminación y la ventilación. En torno a él se dispone el dormitorio de los padres y directamente conectado con el de las hijas. A un lado del recibidor suele ubicarse la habitación de los hijos y, opuesto a él, la habitación de la chimenea, que funciona como sala de estar y cocina. A estas dependencias se le anexionan el resto. La comunicación entre las habitaciones se realiza mediante cortos pasadizos de metro a metro y medio de espesor, necesario para el apoyo de las bóvedas (SORROCHE, 2004).

La sabiduría constructiva también se refleja en las mismas soluciones de cubierta que se emplean en cada una de las habitaciones, en las que se disponen los ejes principales de forma perpendicular a la sala inmediata, contrarrestando de esta forma los empujes y repartiendo de forma más favorable las cargas. Las dimensiones medias de cada habitación venían a ser de tres metros de altura por nueve metros cuadrados de superficie, dándole a los muros entre habitaciones hasta 1,20 metros de anchura ¿o resistencia? Los suelos solían ser de arcilla pisada y barrida (RAMÍREZ y SORROCHE, 2000).

FIG. 8. Entrada a una vivienda-cueva. El Marchal

Desde el punto de vista de la funcionalidad de los espacios, la organización interna de estas viviendas presenta una clara jerarquización desde la fachada hacia el interior. Tras ésta se disponen normalmente las habitaciones de uso colectivo que aprovechan la mayor iluminación y mejor ventilación de esta crujía próxima a la calle. La entrada coincide con la sala comedor, que suele ocupar un lugar central al que se accede directamente desde la calle. Su disposición respecto a la línea de fachada suele ser en profundidad, de planta cuadrada o rectangular, abriéndose en sus cuatro frentes los accesos que dan directamente a la calle y a cada una de las habitaciones a las que se llega desde ella.

FIG. 9. Fachada de una cueva rehabilitada con nuevas propuestas en elementos como las chimeneas. El Marchal

Un elemento fundamental es el de la plazoleta que se suele abrir delante de las fachadas y que funciona como espacio de recepción, supliendo la falta del mismo en el interior. Con soluciones diversas en detalles como los aleros, los huecos delatan la disposición paralela a la misma de las estancias, lo que la permite ser un nexo de unión entre los dos ámbitos. En conjunto, la decoración enriquece el aspecto inicial de la arquitectura excavada. La dota de un valor añadido que aprovecha los materiales del terreno en el que se construyen, además de otorgarle un importante componente simbólico manifiesto en la aplicación del color y el valor de algunos de los elementos que las identifican. Este es el caso de las chimeneas, que aunque están viendo alterar su fisonomía, siguen siendo definidoras de los paisajes, lo que unido al color blanco, predominante en las fachadas, logran establecer una imagen contrastada con la naturaleza. Un blanco de cal cuyas funciones higiénicas, hizo que su empleo se generalizara desde el siglo XIX, junto a la incorporación de volúmenes exentos en fachada, alterando su estructura tradicional.

Conclusiones

Las posibilidades que ofrece la herencia histórica de un territorio aún no han sido calibradas en su toda su potencialidad. Como piezas indispensables de propuestas de desarrollo, compensan las carencias de infraestructuras que tienen en las calidades ambientales un referente paradójico en otros tiempos denostado. Los componentes que deben integrarse en las mismas son múltiples, desde los reconocidos patrimoniales, culturales y naturales, a los político-administrativos y asociativos, sin olvidar al principal protagonista, la población.

FIG. 10. Vista de la vega del río Alhama desde uno de los miradores de la calle Perchel

La apuesta del Ayuntamiento de la localidad de El Marchal es clara. Aprovechar los recursos de los que dispone, los reconocimientos institucionales, monumento natural y Geoparque, y diversificar la oferta con elementos como los miradores y la incorporación de la población a la ruta mozárabe que recorre este territorio de la provincia de Granada.

Solo la constancia ha demostrado la eficacia de estas dinámicas, por encima de las alternancias políticas y los momentos de crisis, en los que más que nunca estos casos se deben ver como una oportunidad, más que como tiempo perdido.

Esta primera valoración quiere poner sobre la mesa un tema de enorme dimensión y que debe trabajar a escala municipal para concretar objetivos.

Bibliografía

ÁLVAREZ LORENTE, T. (2015): "Análisis de las dinámicas socio-demográficas y económicas en la comarca de Guadix: Una aproximación municipal" en González García, E.; García Muñiz, A.; García Sansano, J. e Iglesias Villalobos, L. (Coords.). *Mundos emergentes: cambios, conflictos y expectativas*, [En línea], Toledo: ACMS, págs. 224-236, fecha de consulta: 07/09/2020,

https://acmspublicaciones.revistabarataria.es/wp-content/uploads/2017/05/19.Tamara.Almag_.2015.224_237.pdf

ASENJO SEDANO, C. (1990): *Las cuevas: un insólito hábitat de Andalucía Oriental*, Brenes (Sevilla), Muñoz Moya y Montraveta editores.

BALLART, J. y TRESSERRAS, J. (2011): *La gestión del Patrimonio Cultural*, Barcelona, Ariel.

BEAS TORROBA, F. J. y PÉREZ LÓPEZ, S. (1994): *Geografía de Guadix. Aspectos físicos y humanos*, Granada, Diputación.

BERTRAND, M. (1986): "Cuevas artificiales y estructuras de poblamiento medievales de la Hoya de Guadix (Granada)", *Anuario Arqueológico de Andalucía*, Vol. 2, págs. 236-241.

— (1986b): "El hábitat troglodítico antiguo en la Hoya de Guadix (Granada): elementos de tipología", *Arqueología espacial*, 10, págs. 263-284.

— (1987a): "Los covarrones-refugio de Guadix: primeros datos cronológicos", *Arqueología Medieval española: II congreso*, Vol. 2, T. 2, págs. 451-465.

— (1987b): Trogloditismo artificial y estructuras medievales de poblamiento de la Hoya de Guadix. Estudios comparativos con otras zonas de Andalucía oriental, *Anuario Arqueológico de Andalucía*, 1987, Vol. 2, págs. 200-206.

FEDUCHI, L. (1974-1978): *Itinerarios de arquitectura popular española*, 4. T. Madrid, Blume.

FELIU FRANCH, J. (2009): "El concepto de Itinerario Cultural en América Latina" en Feliu Franch, J., Ortells Chabrera, V. y Soriano Martí, J. (coords.), *Caminos encontrados: itinerarios históricos, culturales y comerciales en América Latina*, págs. 135-144.

FLORES, C. (1973): *Arquitectura popular española*, 4 T. Madrid, Aguilar.

GARCÍA TORRECILLAS, J. M. (2009): "Titularidad jurídica de las viviendas-cuevas" en *Escritos jurídicos en memoria de Luis Rojas Montes*, Granada, Colegio Notarial, págs. 417-444.

GEOPARQUE DE GRANADA (2020): *Cárcavas de Marchal*, [En línea], fecha de consulta: 07/09/2020, https://www.geoparquedegranada.com/localizaciones/carcavas-del-marchal-piping (

LABACA ZABALA, Mª L. (2013): "La protección del patrimonio etnográfico en España y en las comunidades autónomas: especial referencia al país Vasco y Andalucía" [En línea], *RIIPAC*, 2, págs. 105-148, fecha de consulta: 07/09/2020, http://www.eumed.net/rev/riipac

LÍNDEZ, B. (2016): *La construcción de la memoria del paisaje. Paisajes construidos, paisajes con memoria*, Granada, Universidad.

MARTÍNEZ YÁÑEZ, C. (2008): "Patrimonialización del territorio y territorialización del patrimonio", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 39, págs. 251-266.

MATA OLMO, R. (2014): "El convenio europeo del paisaje del Consejo de Europa. Notas sobre su aplicación en España", *Patrimonio cultural y derecho*, 18, págs. 175-206.

NAVARRO VALVERDE, F. A. y SUÁREZ MEDINA, J. (2009): "Arquitectura etnográfica en las comarcas de Guadix-Baza (Granada). Necesidad de construir paisajes culturales" [En línea], *Gaceta de Antropología*, 25 (2), fecha de consulta: 13/09/2020, http://hdl.handle.net/10481/6905

PEÑA, J. A. (1985): "La depresión de Guadix-Baza". *Estudios geológicos*, 41, págs. 33-46.

PÉREZ CASAS, J.A. (1982): "Los gitanos y las cuevas de Granada" [En línea], *Gazeta de Antropología*, 1, fecha de consulta: 13/09/2020, http://hdl.handle.net/10481/6718

RAMÍREZ DE PORRES, M. y SORROCHE CUERVA, M. A. (2000): "Arquitectura excavada en Andalucía Oriental", en *La otra arquitectura. Ciudad, vivienda y patrimonio*. Milán, Editorial Jaca Book, págs. 215-220.

REYES MARTÍNEZ, A. y JIMÉNEZ REQUENA, D. M. (2011): "Las cuevas de Almagruz. (Purullena, Granada)", *Mozárabes. Identidad y continuidad histórica*. Antig. Crist. (Murcia) XXVIII, págs. 465-477.

SORIA, J. M. y VISERAS, C. (2008): "La cuenca de Guadix. Rasgos geológicos generales". *Cuadernos del Museo Geominero*, 10, Madrid, Instituto Geológico y Minero de España, págs. 3-19.

SORROCHE CUERVA, M. A. (2003): "La arquitectura popular en el siglo XX. Un intento de valoración a través de la historiografía", en GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. (ed.), *Patrimonio y pluralidad. Nuevas direcciones en Antropología patrimonial*, Granada, Diputación - Centro de Investigaciones Etnológicas "Ángel Ganivet, págs. 423-458.

— (2004): *Poblamiento y arquitectura tradicional en Granada: patrimonio de las Comarcas de Guadix, Baza y Tierras de Huéscar*, Granada, Universidad.

TORICES ABARCA, N. y ZURITA POVEDANO, E. (2003): *Cortijos, Haciendas y Lagares. Arquitectura de las grandes explotaciones agrícolas en Andalucía. Provincia de Granada,* Sevilla, Junta de Andalucía.

TORRES BALBÁS, L. (1943-1946): "Arquitectura popular en España" en Carreras y Candi, F. *Folklore y Costumbres de España*. Barcelona, Alberto Martín.

UNESCO. (2003): *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, fecha de consulta 07/09/2020, lhttp://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf

— (1972): *Actas de la Conferencia General, 17a reunión, París, 17 de octubre-21 de noviembre de 1972, v. 1: Resoluciones, recomendaciones*, fecha de consulta: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000114044_spa.page=139

URDIALES VIEDMA, M. E. (1979): "Algunos aspectos del hábitat troglodita en la provincia de Granada", *Cuadernos Geográficos de la Universidad de Granada*, 9, págs. 311-338.

— (1984-1985): "La cueva como vivienda: Forma de expresión de la arquitectura popular adaptada al medio geográfico", *Cuadernos Geográficos de la Universidad de Granada*, 14, págs. 85-100.

— (1986-1987): "La Cueva: ¿vivienda marginal? Análisis en Benalúa de Guadix", *Cuadernos Geográficos de la Universidad de Granada*, 15, págs. 165-196.

DANTZA
ZIR´21
ZIRKUITUA
urtarriletik abendura
de enero a diciembre
XVII.
Dantza ZIRKUITUA
CIRCUITO Danza
INFORMAZIO GEHIAGO
MÁS INFORMACIÓN
ANTOLAKETA-LAN ORGANIZAN
EUSKO JAURLARITZA
GOBIERNO VASCO
SAREA

La Red Vasca de Teatros SAREA

Mikel Etxebarria Etxeita
Jefe de Servicio de Acción Cultural de la Diputación Foral de Bizkaia.
España.
etxebamikel@gmail.com

Artículo recibido: 29/09/2021. Revisado: 08/10/2021. Aceptado: 11/10/2021

Resumen: La Red Vasca de Teatros SAREA, una experiencia de casi 30 años de funcionamiento, es una realidad que agrupa a 69 espacios escénicos públicos, repartidos en 56 municipios que ofertan un total de 26.925 butacas en la Comunidad Autónoma Vasca que cuenta con 2.2000.000 habitantes. Esta experiencia merece una valoración positiva porque es un buen ejemplo de coordinación interinstitucional, ha creado comunidad entre las personas responsables de la gestión de los teatros públicos, ha generado sinergias de colaboración y espacios de transferencia conocimiento entre estos gestores y se ha consolidado como un importante agente del sector de las artes escénicas en Euskadi..

Palabras clave: Red; espacios escénicos; artes escénicas; coordinación interinstitucional.

The Basque Network of Theaters SAREA.

Abstract: The Basque Network of Theaters SAREA, an experience of almost 30 years of operation, is a reality that brings together 69 public scenic spaces, distributed in 56 municipalities that offer a total of 26.925 seats in the Basque Autonomous Community that has 2.2000.000 inhabitants . This experience deserves a positive assessment because it is a good example of inter-institutional coordination, it has created a community among the people responsible for the management of public theaters, it has generated collaboration synergies and knowledge transfer spaces between these managers, and it has established itself as an important agent of the performing arts sector in the Basque Country.

Keywords: Net; scenic spaces; performing arts; inter-institutional coordination.

Este artículo tiene por objeto dar a conocer la experiencia que ha supuesto y está suponiendo la existencia de la Red Vasca de Teatros Sarea dentro del panorama de la gestión pública de la cultura en Euskadi.

I. Breve historia y descripción de la realidad actual

La principal razón de su creación hace casi treinta años respondía a la realidad de un importante trabajo de creación de infraestructuras escénicas por toda la Comunidad Autónoma Vasca que necesitaban de un marco de coordinación estable para poner en valor todo el esfuerzo realizado.

Desde el punto de vista legal se trata de un marco de coordinación voluntario, ya que desde el punto de vista competencial los tres niveles institucionales participantes, es decir, Gobierno Vasco, Diputaciones Forales y Ayuntamientos, son concurrentes en dicha materia. Esa voluntad de coordinación se plasmó en la creación de Sarea, en la que participan los tres niveles. Cada uno de ellos tiene una labor concreta a realizar.

Los ayuntamientos son los titulares de los espacios escénicos y son los que se encargan de la programación.

Las diputaciones forales se encargan de la admisión de los nuevos espacios escénicos de su territorio en la Red Sarea y de la financiación parcial de la programación escénica de los teatros de Sarea de su territorio mediante la puesta en marcha de un decreto anual de subvenciones a la programación.

El Gobierno Vasco se encarga de la coordinación, la difusión y la representación de la Red Sarea.

En la actualidad, la Red de Teatros Vascos Sarea es una realidad que agrupa 69 espacios escénicos de 56 municipios en una Comunidad Autónoma de 251 municipios y 2.200.000 habitantes. Los teatros de la Red en su conjunto ofertan un total de 26.925 butacas, que se distribuyen territorialmente de la siguiente manera:

- 10 equipamientos escénicos en Álava con 3.250 butacas.
- 27 equipamientos escénicos en Bizkaia con 11.501 butacas.
- 32 equipamientos escénicos en Gipuzkoa con 12.174 butacas.

Desde el punto de vista del tamaño del municipio la distribución es la siguiente:

- 19 teatros en poblaciones de más de 30.000 habitantes.
- 31 teatros en poblaciones entre 10.000 y 30.000 habitantes.
- 19 teatros en poblaciones de menos de 10.000 habitantes.

En algunos municipios, principalmente en las capitales, hay más de un equipamiento escénico de la Red. Por ejemplo, en Vitoria-Gasteiz hay cinco espacios escénicos y en Donostia, cuatro.

II. Organización y funcionamiento de Sarea

Sarea se organiza en base a tres órganos:

- La Asamblea.
- La Comisión Ejecutiva/Artística.
- La Secretaría Técnica de Coordinación.

La Asamblea es la reunión de los representantes de todos los espacios escénicos socios de Sarea y de los representantes de las Diputaciones Forales y del Gobierno Vasco. Se reúne habitualmente unas tres veces al año, que generalmente suelen coincidir con la Feria de Teatro de Donostia, la Umore Azoka de Leioa y el Festival de Teatro de Santurtzi. En las Asambleas, que habitualmente están presididas por la persona que ostenta la Dirección de Cultura del Gobierno Vasco, además de los temas vinculados a la vida interna de Sarea se presenta por parte de la Comisión Artística el catálogo de obras recomendadas y a menudo se desarrolla una actividad formativa relacionada con la gestión de las artes escénicas.

La Comisión Ejecutiva/Artística de Sarea está compuesta por los representantes del Gobierno Vasco, de las Diputaciones Forales y por los representantes de los equipamientos escénicos de cada Territorio Histórico en base a los siguientes baremos:

- 1 a 5 equipamientos: 1 representante.
- 6 a 10 equipamientos: 2 representantes.
- +10 equipamientos: 3 representantes.

A la Comisión Ejecutiva le corresponde la labor de dirección, seguimiento, control y evaluación de Sarea. Y en su faceta de Comisión Artística le corresponde realizar la selección de espectáculos que integrarán el catálogo de obras recomendadas. En esta faceta de Comisión Artística no participan los representantes del Gobierno Vasco y las Diputaciones Forales ya que no tienen teatros de titularidad propia y no programan.

La Secretaría Técnica de Coordinación de Sarea, bajo la dirección del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, que se encarga de su financiación, es la encargada de coordinar y llevar a cabo las actividades y proyectos a desarrollar por Sarea, además de la gestión de la página web y las redes sociales de Sarea.

III. Actividades principales

Además del mantenimiento de una programación estable en los teatros públicos de Euskadi, Sarea, como red, realiza una serie de actividades importantes para sus asociados como son:

1 - Elaboración del Catálogo de obras recomendadas

La Comisión Artística, en razón del compromiso de Sarea con el sector escénico vasco, asume la tarea de ver toda la producción profesional que se genera por parte de las compañías vascas, y realiza un importante esfuerzo en acudir a las diferentes ferias y festivales de teatro del Estado.

A la hora de la confección del catálogo se distinguen dos tipos de situaciones:

- - La oferta escénica vasca en la que todos los espectáculos producidos por profesionales del País Vasco entran directamente.
- - La oferta de obras recomendadas que incluye los espectáculos escénicos previamente seleccionados por la Comisión Artística de SAREA. Las compañías de fuera de la Comunidad Autónoma de Euskadi envían sus propuestas a la Secretaría Técnica de Coordinación de Sarea y esas propuestas son evaluadas por parte de la Comisión Artística con el fin de valorar la posibilidad de hacer un seguimiento de las propuestas, básicamente con la asistencia a ferias y

festivales, de cara a su inclusión en el catálogo de obras recomendadas.

El objetivo es presentar periódicamente en las Asambleas de Sarea el Catálogo de Obras recomendadas. En la Asamblea, la Secretaría Técnica entrega un catálogo de obras recomendadas dividido en teatro para adultos, teatro infantil y danza con especificación de si se trata de obra recomendada o espectáculo de interés, y si es una producción vasca o foránea.

La diferencia entre obra recomendada y espectáculo de interés es que para ser obra recomendada ha tenido que ser vista y aceptada por al menos dos personas de la Comisión Artística y que no tenga oposición de ningún otro miembro de la Comisión. También se prevé la opción de que si al menos cuatro representantes de teatros solicitan que una obra sea considerada de interés, ésta pase a formar parte de obras recomendadas. En dicho catálogo de cada obra recomendada o de interés se adjunta la referencia del distribuidor, el género (teatro, danza, etc.), tipo de público al que está destinado, idioma, formato, duración, caché, autoría y dirección.

A modo de ejemplo, en la Asamblea General celebrada el 2 de julio de 2021 en Renteria (Gipuzkoa), el catálogo de obras recomendadas incluyó 28 obras recomendadas (12 teatro adulto, 11 teatro infantil y 5 danza) de las que 7 eran producciones vascas y 21 producciones foráneas. Solamente se presentó una obra de interés que era una producción foránea de danza.

Ésta es una actividad de gran importancia en Sarea por lo que supone de transferencia de conocimiento e información útil de la Comisión Artística a los programadores de los teatros. Se trata de una información que facilita las programaciones de los teatros y es muy estimada por los programadores que pueden preguntar durante la Asamblea a las personas miembros de la Comisión Artística por diferentes informaciones de cada espectáculo recomendado.

2 - Encuentro entre agentes musicales y personas programadoras de Sarea

Es una iniciativa de colaboración entre Sarea y Euskal Herriko Musika Bulegoa, Oficina de la Música de Euskal Herria, que agrupa a diferentes asociaciones de profesionales de la música del País Vasco.

Con carácter anual, se celebra un encuentro en el que diferentes profesionales de la música en directo del País Vasco presentan sus propuestas musicales en formato reducido.

En el 2021, ese encuentro tuvo lugar en el Teatro Arriola de Elorrio (Bizkaia) el 2 de junio. En el encuentro participaron 27 personas programadoras de los teatros de Sarea y se presentaron en directo 15 propuestas musicales. Cada propuesta tenía un tiempo de presentación de 15 minutos y presentaba una ficha con sus características artísticas, técnicas y económicas.

3 - Foro de contratación de espectáculos escénicos

Anualmente se convoca un Foro de Contratación de Espectáculos de Teatro y Danza que se celebra en Ermua (Bizkaia). A dicho foro se presentan propuestas escénicas de las compañías vascas que todavía están sin estrenar o recién estrenadas, y las personas responsables de la programación de los teatros de Sarea manifiestan sus intenciones de contratación.

El objetivo del Foro es la generación de giras de tal manera que una compañía tenga un número importante de funciones en un calendario temporal reducido para mejorar su rentabilidad y al mismo tiempo poder ofertar un caché más ventajoso para los teatros. Las condiciones para que se genere una gira son las siguientes: teatro de sala un mínimo de 12 funciones, teatro de calle y danza un mínimo de 9 funciones y en el caso de espectáculos con un caché superior a 6.000 €, un mínimo de 9 funciones.

Por su parte, el Gobierno Vasco, mediante una convocatoria pública, subvenciona la producción de aquellas propuestas escénicas que han conseguido gira de tal manera que se garantiza que las propuestas escénicas subvencionadas por el Gobierno Vasco tengan una presencia importante en un tiempo reducido en los teatros vascos.

En el año 2021, en el Foro de contratación, han participado 49 teatros de la red Sarea y se han presentado un total de 47 propuestas escénicas que han dado lugar a la contratación de 15 giras.

4 - Circuito de Danza Contemporánea

Es un circuito promovido por el Gobierno Vasco y dirigido a los teatros de Sarea dentro del objetivo de potenciar la difusión de los espectáculos de danza contemporánea.

En dicho circuito participan todas las producciones profesionales de danza de Euskadi. Además, una comisión

de danza, formada por personas responsables de la programación de cuatro teatros de Sarea, presenta un catálogo de propuestas de danza de compañías de fuera del País Vasco, y los teatros pueden elegir dentro de ese catálogo. En el caso de que tres teatros se pongan de acuerdo en contratar una compañía de danza de fuera del País Vasco, esa propuesta entra directamente a formar parte del catálogo.

De cara a la financiación de las funciones, el Gobierno Vasco ha destinado en el 2021 un total de 235.000 € de un costo total de programación de 503.465,27 €, lo que supone un porcentaje de financiación del 46,67% de los gastos de caché del circuito de danza.

El circuito de danza de 2021 ha sido la XVII edición y se han exhibido 67 coreografías (57 producciones vascas y 10 producciones foráneas) con un total de 124 representaciones en 33 teatros de Sarea.

5 - Informes estadísticos

Anualmente la Secretaría Técnica de Coordinación de Sarea publica un informe sobre la actividad escénica de los teatros de Sarea en la que se presentan los siguientes datos:

- Número de funciones que se disgregan en base a la dimensión demográfica municipal del teatro, al formato del teatro (de capital, formato grande, mediano o pequeño) y el tipo de público (adulto/joven e infantil).
- Asistentes disgregados con los mismos criterios que el apartado del número de funciones.
- Presupuesto total de contratación, en el que se indica el porcentaje de aportación de los municipios y de las diputaciones forales y el retorno por la recaudación de taquilla. Asimismo, se calculan los ingresos medios por función, por asistente, así como los costes medios por función y por asistente.

Estos indicadores económicos también se analizan en base a los siguientes factores: distribución en base al tamaño demográfico de los municipios de cada teatro, de su formato y por el tipo de público.

- Número de compañías y funciones contratadas, diferenciándolas en razón

de su origen geográfico (Euskadi, Estado y extranjero).
- Análisis de la oferta escénica por género (teatro, danza, música y lírica).
- Presencia del teatro en euskera en la oferta escénica de Sarea, así como del castellano, otras lenguas y de las propuestas sin texto.

Este informe se realiza en base a la información remitida por los teatros de Sarea, que como miembros de la Red tienen el compromiso de facilitar la información a la Secretaría Técnica de Coordinación de la Red.

El informe anual es una herramienta de orientación y evaluación importante, tanto para el Gobierno Vasco y las diputaciones forales, como para los miembros de la Red y el sector de las artes escénicas en general, ya que facilita una información muy valiosa de cara a ir evaluando y reorientando las políticas relativas a las artes escénicas.

El último informe publicado es del 2019. El de 2020, año atípico por la pandemia, todavía no se ha publicado.

Los datos básicos del informe del 2019 son:

- 1.913 funciones
- 489.594 asistentes
- 8.500.000 € de gasto estimado en contratación

La procedencia de las compañías que realizaron las funciones fue la siguiente:

- 64,96 % compañías vascas
- 30,6 % compañías del estado
- 4,5 % compañías extranjeras

Idioma de las funciones:

- 46,4 % funciones en euskera
- 42,2 % funciones en castellano
- 0.3 % funciones en otros idiomas
- 9,2 % funciones sin texto
- 0,6 % funciones en euskera y castellano

Tipo de público:

- 63,3 % funciones para público adulto
- 36,7 % funciones para público infantil

Tipología de las funciones:

- 73,7 % funciones de teatro
- 9,7 % funciones de danza
- 13,5 % funciones de música
- 3,1 % % funciones de lírica

6 - Página web

La página web de Sarea (www.sarea.euskadi.eus) es una importante herramienta de cara al exterior como para el trabajador interno.

Tiene una parte pública en la que además de explicar lo que es Sarea e informar sobre los espacios escénicos de la Red, ofrece información sobre las compañías escénicas vascas, la oferta escénica vasca, la agenda de espectáculos de los teatros de Sarea, así como información de interés vinculada al sector de las artes escénicas.

Por otro lado, tiene un área privada para los miembros de Sarea mediante la cual los teatros dan cuenta de su actividad y transmiten la información de sus espacios escénicos a la Secretaría Técnica de Coordinación que es la que gestiona la página web.

7- Relaciones "de facto" entre los diferentes teatros

En este apartado es necesario mencionar que la existencia de la Red ha supuesto la generación de un espacio de encuentro permanente entre las diferentes personas responsables técnicas de los teatros públicos vascos, lo que ha derivado en la aparición de sinergias y colaboraciones entre los diferentes teatros. A modo de ejemplo son de reseñar dos iniciativas:

A.- Reciprocidad entre diferentes asociaciones de amigos del teatro. Muchos teatros han desarrollado la figura de socio/amigo del teatro que supone una mayor relación entre una persona y el teatro en base al pago de una cuota y una serie de ventajas económicas y de acceso a los espectáculos. A través de Sarea, la gran mayoría de los teatros, mediante un acuerdo "*de facto*", reconocen a los socios de cualquier teatro de Sarea las mismas condiciones para el acceso a los espectáculos que a sus propios socios.

B.- Contratación conjunta de espectáculos. Algunos teatros de Sarea como es el caso de Elorrio, Durango y Amorebieta, en Bizkaia, se ponen de acuerdo para contratar el mismo espectáculo en un fin de semana, ya que cada uno de ellos lo programa el viernes, el sábado o el domingo.

IV. Valoración de la experiencia

Los casi treinta años de funcionamiento de la red Sarea merecen una valoración positiva en base a las siguientes razones:

1. La red Sarea es una buena práctica de coordinación interinstitucional de carácter voluntario, lo que aumenta aún más su valor. Esta colaboración, que impone la implicación de trabajo y de recursos económicos de los tres niveles administrativos (local, territorial y autonómico), se ha mantenido y ha ido aumentando con el paso de los años sin que los diferentes avatares y cambios políticos la hayan afectado.

2. Creación de comunidad. La Red ha acercado a las personas encargadas de la gestión técnica de los diferentes espacios escénicos, lo que ha generado sinergias positivas de cara a la organización de pequeñas giras acordando contrataciones entre diferentes teatros. Otro ejemplo es la puesta en marcha del proyecto "*Zubi*", que nació para apoyar la producción de trabajos escénicos en euskera de pequeño y mediano formato y que en un origen fue impulsados por teatros de Sarea y que en la actualidad agrupa a más agentes culturales del sector de las artes escénicas. En este planteamiento de comunidad hay que enmarcar el acuerdo "*de facto*" entre diferentes teatros para que las personas socias de esos teatros sean tratadas como socias en el resto de los teatros.

3. Generación de una interlocución, que es un aspecto importante para los teatros. La Red Sarea representa a los titulares de los teatros públicos vascos y ello le confiere un importante grado de interlocución en el sector de las artes escénicas. Desde la experiencia de la Diputación Foral de Bizkaia, la existencia de esa interlocución merece una valoración positiva ya que es útil, por ejemplo, a la hora de consensuar el decreto de subvención para la programación de los teatros. Asimismo, supone una interlocución útil frente a terceros y en este sentido la existencia de la Red fue decisiva para que los teatros públicos de Bizkaia, junto con la Diputación Foral de Bizkaia, negociaran de manera conjunta unas buenas condiciones con Kutxabank, entidad financiera con implantación en Bizkaia, para la venta de entradas a través de sus cajeros automáticos, o con la empresa Impronta de cara a las condiciones de utilización del programa Janto de gestión de venta de entradas. Asimismo, de cara a la elaboración de las políticas culturales del Gobierno Vasco, Sarea es un agente cultural con un alto nivel de interlocución, de tal manera que ha participado en el diseño de la política de residencias o en la definición de la política de ayudas a las artes escénicas.

4. Prestigio exterior de la Red Sarea, que a menudo es puesta como ejemplo de circuito autonómico en los foros de artes escénicas del estado. No creo que sea pura casualidad que la Red Española de Teatros actualmente tenga de presidente a Carlos Morán, responsable del Teatro Serantes de Santurtzi, y de vocal a Marta Monfort, del Teatro Principal de Vitoria-Gasteiz, y con anterioridad otras dos personas responsables de teatros de la Red Sarea (Gonzalo Centeno del Teatro Barakaldo y Gerardo Ayo del Social Antzokia de Basauri) hayan sido presidentes de la Red Española de Teatros.

V. Retos de futuro para Sarea

En mi opinión, la Red Sarea debe hacer frente a los siguientes retos:

1.- Reforzar los elementos de cohesión de la Red que aúna a teatros de realidad demográfica, económica y de programación muy diversa. La Red tiene que ser útil para todos los teatros asociados.

2.- Mejorar la implicación de las personas responsables de los teatros de la Red en los orga-

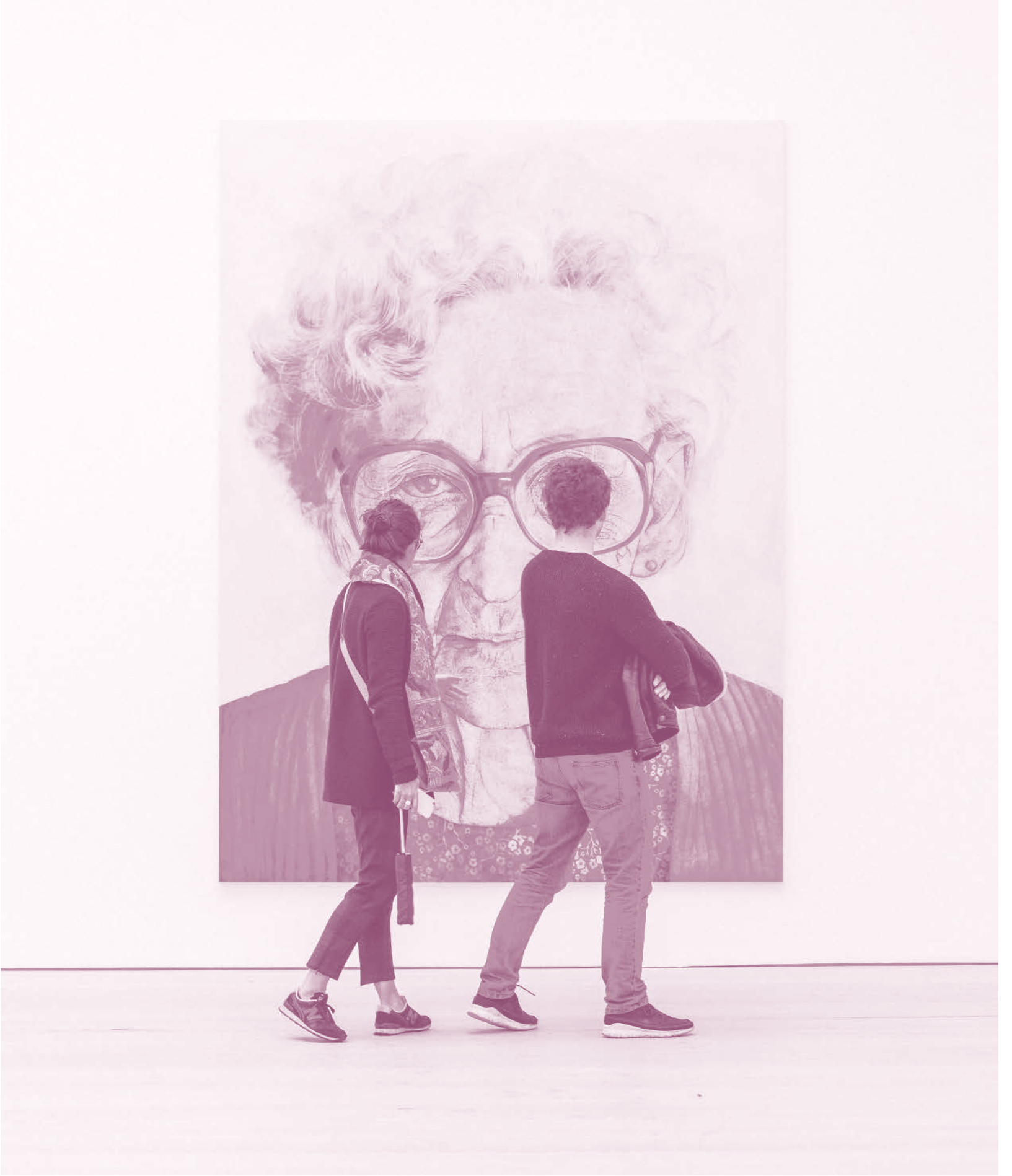
nismos de gestión de la Red especialmente en la labor de la Comisión Ejecutiva/Artística, para que haya una rotación adecuada.

3.- Concienciar a los ayuntamientos titulares de los espacios escénicos de la importancia de la Red y del compromiso que supone ser miembro, de cara a que apuesten por los espacios escénicos y que asuman la necesidad de que la persona técnica responsable del teatro, que a menudo en los municipios pequeños y medianos, compagina esa labor con otras tareas del área de cultura, tiene que dedicar tiempo y esfuerzo al funcionamiento de la Red (participación en la Comisión Ejecutiva/Artística; asistencia a reuniones, ferias y foros de artes escénicas, etc.).

4.- Mejorar la financiación de la programación escénica de los teatros de Sarea. En la actualidad los ayuntamientos aportan un porcentaje muy elevado de los gastos de contratación de la programación, que no es el costo total de la oferta escénica ya que hay otros gastos como difusión, personal de sala, mantenimiento del equipamiento, etc. Sería necesario que las diputaciones forales incrementaran los presupuestos destinados a la financiación de la programación de los teatros de Sarea.

5.- Mejorar la labor de difusión de la Red en la sociedad vasca de cara a poner en valor la importancia de las artes escénicas y potenciar el aumento del público. En este sentido, el Gobierno Vasco, que es la administración responsable de este apartado, debiera de potenciar más la labor de difusión de la Red, el apoyo a las experiencias de mediación entre los teatros y la sociedad y las políticas de generación de públicos.

6.- Plantearse la idoneidad de dotar de personalidad jurídica a Sarea para que pueda realizar, entre otras labores, actuar como central de compras, realizar convenios de colaboración con administraciones públicas y entidades privadas o facilitar la posibilidad de una tarjeta común de socios de la Red con ventajas en todos los teatros de la Red.



Museo accesible para el turismo gerontológico en el Perú: apuntes para la construcción de un marco teórico.

José Carlos Hayakawa Casas y Cristina Vargas Pacheco
Universidad Nacional de Ingeniería. Profesor Ordinario Asociado
y Universidad de Piura. Profesora Ordinaria Asociada.
Perú
josehayakawa@hotmail.com y cristina.vargas@udep.edu.pe

Artículo recibido: 13/06/2021. Revisado: 21/06/2021. Aceptado: 24/06/2021

Resumen: La renovación de la mirada sobre los museos y su impacto en la sociedad, ha incidido en la importancia de atender a los públicos según sus particularidades y necesidades. Ello se ha concretado en enfoques como el de la Museología inclusiva, la Museografía accesible o, incluso, la "museología para todas las personas" (Espinosa y Bonmatí: 2015). Trasladadas estas reflexiones al ámbito del Turismo, encontramos que se vinculan y complementan, como se verifica en los postulados del Turismo accesible para todos. Pero, tanto desde la realidad de nuestros museos como del turismo, el público adulto mayor sigue siendo insuficientemente atendido. Desde esa constatación, ¿cuán accesibles resultan algunos museos peruanos para estos visitantes? ¿Cómo son percibidos aquellos por este público? Y, ¿qué impacto tiene ello en sus experiencias de visita? Este trabajo constituye, por tanto, un primer acercamiento al estado de la cuestión..

Palabras clave: museo; turismo gerontológico; accesibilidad; Perú.

Accessible Museum for gerontological tourism in Peru: notes for the construction of a theoretical framework.

Abstract: The renewal of the gaze on museums and their impact on society, has influenced the importance of attending to the public according to their particularities and needs. This has resulted in approaches such as inclusive museology, accessible museography or even "museology for all people" (Espinosa, Bonmatí: 2015). Transfered these reflections to the field of Tourism, we find that they are linked and complement, as verified in the postulates of Tourism accessible to all. But, both from the reality of our museums and tourism, the elderly public is still insufficiently attended. From this observation, how accessible are some Peruvian museums for these visitors? How are those perceived by this public? And what impact does this have on your visiting experiences? This work is therefore a first approach to the state of the matter.

Keywords: museum; senior tourism; accessibility; Perú.

1. Introducción

El envejecimiento paulatino de la población mundial plantea el reto de generar políticas, equipamientos y condiciones más accesibles e inclusivos. Esa preocupación incluye los territorios de la cultura y del quehacer turístico, los que pueden coadyuvar en una vejez activa y saludable. Esto ya ha sido advertido por la Organización Mundial del Turismo (OMT) al considerar como parte del "Turismo Accesible para todos" al Gerontológico o Senior, basándose en dos parámetros: el "envejecimiento activo" y la posibilidad de que, con la edad, haya una disminución de capacidades y la consecuente necesidad de servicios específicos (OMT, 2014, p. 34). Bajo esa perspectiva, la accesibilidad se erige como una pieza clave para la realización de los derechos culturales y la generación de un impacto beneficioso en los visitantes seniors.

Nuestra investigación tiene por objetivos el conocer el nivel de accesibilidad de algunos museos peruanos; comprender cómo es percibida esta –o su inexistencia– por los visitantes internos de la tercera edad; y evaluar su impacto en el grupo analizado. Pese a la tradición nacional en cuanto al turismo cultural asociado a museos, constatamos una aún escasa inclusión de programas para el público estudiado, así como también una agenda pendiente de concreción en cuanto a la incorporación de los postulados de la accesibilidad.

Este trabajo constituye, por lo tanto, una primera aproximación al estado de la cuestión y un primer paso en la construcción de un marco teórico que nos permita comprender el tema estudiado desde lo diferentes ámbitos que lo soportan. Para ello, nos concentramos en una revisión de las políticas y normativa vigentes, así como de la literatura producida sobre los temas de accesibilidad, público de museos, mediación cultural, así como Turismo gerontológico, toda ella escasa en el caso peruano, pero más prolífica en otras latitudes. Ello nos permite identificar los tópicos en los que se concentra la bibliografía existente y los enfoques hallados del tema estudiado.

2. Marco de referencia

2.1. Marco contextual

Desde las últimas décadas asistimos a un crecimiento progresivo de la población adulta mayor debido a la mejora de la calidad de vida y al consiguiente aumento de las expectativas vitales, fundamentalmente en los países desarrollados (Léroux,

2010, p. 153). Así, para el 2050, se estima que la quinta parte del crecimiento de la población mundial correspondería al segmento etario de 80 años a más; mientras que en nuestra región (Latinoamérica), se triplicaría la población mayor de 60 años (OMT, 2014, p. 35). Según la CEPAL, en 2017, este grupo constituía el 12% del total de la población latinoamericana (Huenchuan, 2018, p.19). En el Perú, por su parte, a inicios de 2020, el 12,7% de la población nacional era adulto mayor (INEI, 2020, p. 2), existiendo una previsión de envejecimiento moderado para el quinquenio 2030-2035 (Huenchuan, 2018, p. 33).

Para ello resulta importante caracterizar la realidad del adulto mayor en el Perú, potencial visitante de nuestros museos, la cual está colmada de brechas por superar (Gráfico 1):

En líneas generales, la longevidad evidenciada a nivel mundial ha supuesto un interés progresivo por generar condiciones más favorables para todos. De hecho, la no discriminación es uno de los pilares de los Objetivos del Desarrollo Sostenible (ODS) y esto atañe, también, los derechos del adulto mayor (Bárcena, 2018, p. 14).En ese camino, a lo largo del siglo pasado, hemos asistido a una transformación de los enfoques antropológicos sobre la vejez, renovándose la mirada sobre esta etapa de la vida, al ser entendida como una construcción que va más allá de lo biológico, a lo social o, incluso, a lo personal (Ramos, 2013).

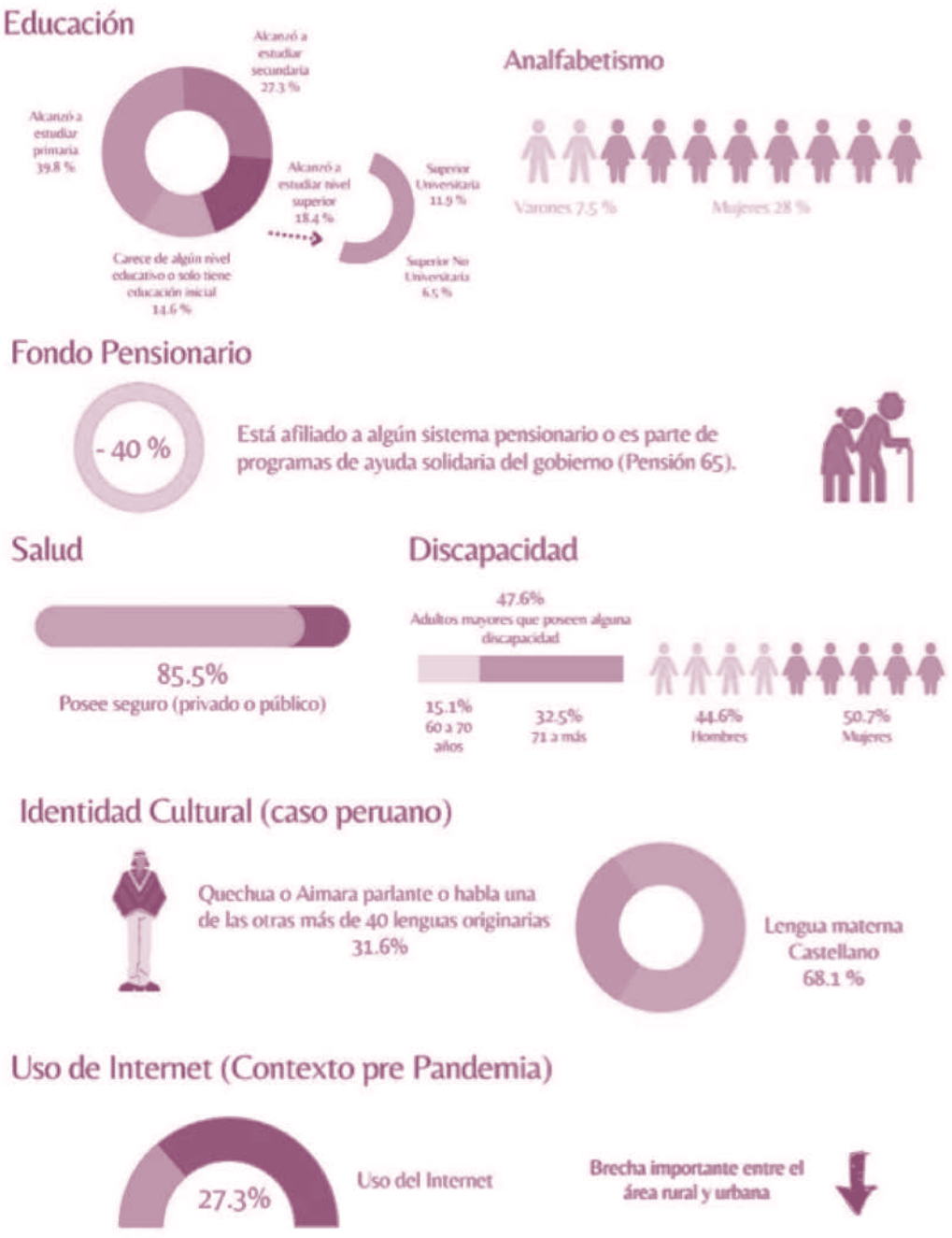


Gráfico 1. Perfil del Adulto mayor en el Perú. Elaborado por Kevin Aguilar. En base a: Informe INEI, 1 (2021), Defensoría del pueblo (2019), Herrera y Matsuda (2020), 2021.

Como parte de esas reflexiones, surgen los planteamientos del "envejecimiento activo", definido por la Organización Mundial de la Salud (en adelante, la OMS) como el "proceso de optimización de las oportunidades de salud, participación y seguridad que tiene como fin mejorar la calidad de vida de las personas a medida que envejecen" (OMS, 2015, p. 248). Y es que como ha comprobado Fernández-Ballesteros (2011), el envejecer bien depende de dos factores, donde solo un 25% corresponde a las causas genéticas y un importante 75% a aquellos ambientales y conductuales (p. 2).

Frente a lo señalado, las políticas e instrumentos normativos nacionales e internacionales han favorecido el reconocimiento y protección de los derechos fundamentales de este grupo. Aquí nos concentramos en aquellos referidos a la actividad turística y a la participación en la vida cultural.

a. Aspectos normativo-jurídicos vinculados el Turismo Senior a nivel internacional y peruano

A nivel internacional, instrumentos normativos de carácter ético, de recomendación y, por supuesto, vinculantes, regulan el turismo sénior. Estos son concordantes con la legislación interna nacional como veremos a continuación.

En el primer grupo, destaca el Código Mundial de ética del Turismo (OMT, 2001), documento que considera esta actividad como un vehículo de realización de derechos humanos, con particular incidencia en los grupos vulnerables como los niños, los minusválidos, las minorías étnicas, los pueblos autóctonos y los adultos mayores (Art. 2, numeral 2). Por su parte, la Convención marco sobre ética del Turismo (OMT, 2020) reafirma la idea del "Derecho al turismo", recordando a los Estados el papel activo que deben tomar en la promoción y desarrollo del llamado "Social", con especial interés en algunos grupos, como los adultos mayores (Artículo 10, p. 17). Ya anteriormente, otros documentos como la Carta de Recife (Brasil, 1996), la Carta de Lisboa (1999) y la Declaración de Brasilia (2007), enfatizan en la necesidad de facilitar el acceso a servicios turísticos de calidad y que favorezcan experiencias significativas, incidiendo en la importancia de políticas estatales en esa línea. Esta atención, además, se hace más relevante en el contexto actual, recomendándose una respuesta inclusiva, desde el turismo, para los grupos vulnerables (incluidos los adultos mayores), quienes al ser población de riesgo y no estar necesariamente adaptados al uso de las tecnologías de la información y la comunicación (TICS), han visto reforzado el aislamiento y la soledad consecuente, con la "reducción de las redes sociales y emocionales, lo que ha podido conllevar la depresión y a que las enfermedades crónicas se vuelvan más nocivas para la persona" (Aponte, Vaneska, 2015, cit. a Gómez-Cabello, 2012).

Por su parte, la Convención Interamericana sobre la protección de los derechos humanos de las personas mayores (A—70), de la OEA (2015), insta a los Estados a favorecer las actividades de ocio, deportivas y turísticas para mejorar la salud y calidad de vida de este segmento poblacional, promoviendo así su autorrealización, independencia, autonomía e inclusión en la comunidad (OEA, 2015, Artículo 22). Este instrumento jurídico fue ratificado por el Estado peruano tras continuos recordatorios y reclamos en diciembre pasado. Su incorporación en nuestra legislación refuerza la Ley de la persona adulta mayor vigente (2016) y es concordante con los derechos fundamentales amparados por la Constitución Política del Perú vigente (Artículo 2) (Gráfico 2).

Gráfico 2: Normatividad peruana aplicada a la accesibilidad de Museos para el turismo gerontológico en el Perú. Elaboración propia en base a Constitución Política del Perú (1993), Ley 30490 (2016), Política Nacional de Cultura (2020), Plan de Accesibilidad (2018), 2021.

En cuanto a la definición de "Accesibilidad", en el caso peruano, esta nos remite a la Política Nacional de Cultura al 2030 –que, a su vez, mira el parecer de la Organización de las Naciones Unidas; así como al Plan Nacional de Accesibilidad 2018-2023–. En el ámbito específicamente museal, a excepción de normas que regulen acceso gratuito a públicos específicos –incluido el estudiado–, no existe un plan o norma que la regulen de manera amplia dado que normas técnicas más específicas como la A.120 se concentran en temas arquitectónicos (Cuadro 1).

CUADRO 1: ALCANCES DE LA ACCESIBILIDAD EN NORMAS Y POLÍTICAS NACIONALES (PERÚ)

DOCUMENTO	CONCEPTOS CENTRALES DE LA DEFINICIÓN	ATENCIÓN AL ADULTO MAYOR
Política Nacional de Cultura al 2030.	- Entendida como un pilar para el ejercicio pleno de los derechos culturales. - Recoge la definición de Accesibilidad brindada por la ONU en la Observación General N° 21 (2009, p. 5).	Vinculada a la Política nacional sobre Adulto Mayor. Busca incidir en el nivel educativo y cultural de esta población, genera una imagen positiva del envejecimiento y la vejez e incrementar en la sociedad el reconocimiento de los valores y experiencia de vida de las personas mayores".
Plan Nacional de Accesibilidad 2018-2023	- La define como el "asegurar el acceso", en igualdad de condiciones, a las personas con discapacidad. - Esta accesibilidad debe darse en el transporte, las TICS, el entorno físico y otros servicios y espacios públicos, tanto en espacios rurales y urbanos, para asegurar una vida independiente y participando de todos los aspectos de la vida.	Considera dentro de las personas alcanzables a los adultos mayores.
Ley de la persona Adulta Mayor N° 30490	- La define en su Artículo 24. - Delega esta responsabilidad a los tres niveles de gobierno: nacional, regional y local. - Busca, a través de entornos accesible (físicos y virtuales), pero también seguros, inclusivos y funcionales, facilitar una "vida saludable".	Norma específica para el adulto mayor.
Norma A.120 Accesibilidad para personas con discapacidad y de las personas adultas mayores	- La define en su Artículo 3. - Se concentra en el acceso físico.	Norma específica para personas con discapacidad y adulto mayor.

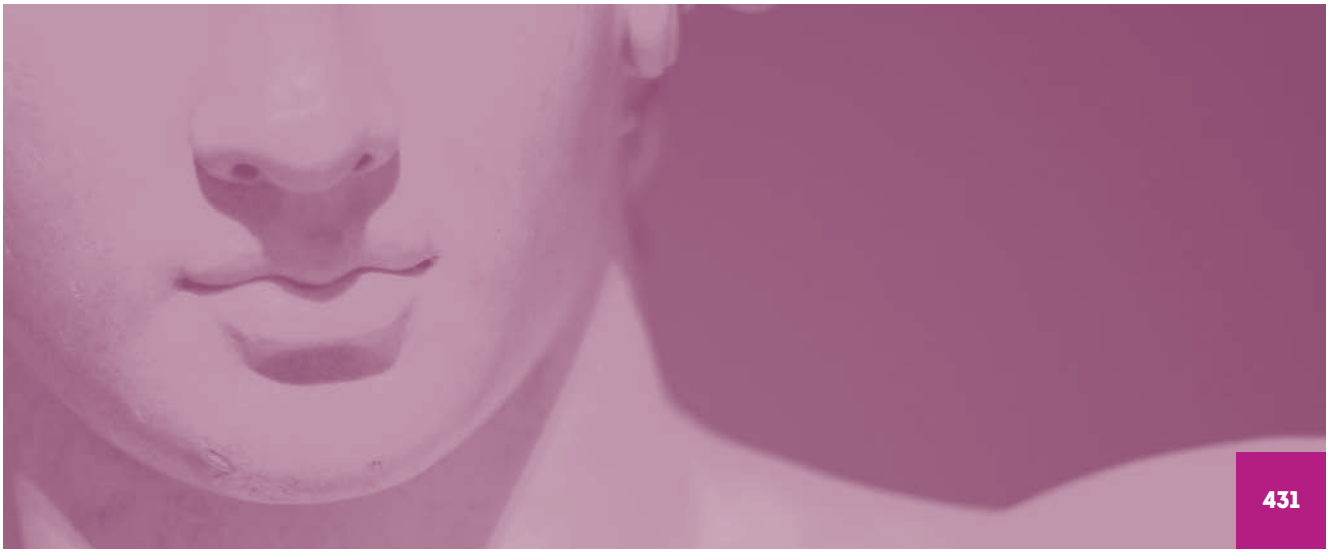
Decreto Legislativo N° 1507 sobre gratuidad de acceso sitios patrimoniales (contexto COVID- 19, reactivación económica, 2020).	- Acceso gratuito temporal para servidores públicos, niñas, niños, adolescentes y personas adultas mayores (nacionales y extranjeras) a lugares arqueológicos, museos, lugares históricos y áreas naturales protegidas, administradas por el Ministerio de Cultura y el SERNANP, entre julio y diciembre de 2020.	Dentro de los beneficiarios, se incluye a los adultos mayores.
Ley N° 30260 sobre Acceso gratuito el primer domingo de cada mes a adultos mayores a monumentos arqueológicos, museos y lugares históricos.	Accesibilidad económica (asequibilidad).	Destinada a los adultos mayores como beneficiarios de la norma.

Cuadro 1. Elab. Propia. En base a Política Nacional de Cultura (2020), D. Leg. 1507 (2020), Plan Nacional de Accesibilidad (2018), Ley 30490 (2016), Norma A.120 (2019). 2021.

Museos, turismo y adulto mayor en el Perú

El Perú es un país con una importante tradición turística asociada a la cultura y a la naturaleza (Armas, 2018). En el primer caso, los sitios patrimoniales y los museos, juegan un papel preponderante de la oferta turística. Su parque museal –aunque con enorme potencial de crecimiento– supera los 300. Sin embargo, y solo con notables excepciones como el caso de la Casa de la Literatura, resultan escasos los programas específicos para este público, así como los museos adaptados a los postulados de la accesibilidad.

El visitante senior en el Perú en el contexto prepandemia se caracteriza en el Gráfico 2. Este evidenciaba una preferencia por el turismo urbano (incluida la visita de inmueble históricos y monumentos, iglesias, catedrales y conventos (que bien pueden incluir museos); seguido, en un tercer lugar, por el cultural (donde aparece, en un segundo lugar, la visita a mu-



seos, aunque el primero corresponde a la visita de sitios arqueológicos, muchos de los cuales cuentan con un museo de sitio) (PROMPERÚ, 2016). Sin embargo, un dato que puede ayudarnos a reflexionar sobre el impacto que los museos pueden estar teniendo en este segmento de la población es aquel aparecido en la Política Nacional de Cultura al 2030, pues –aunque la data sería incompleta ya que solo se consideran los museos del Sistema nacional– se registró un 5 % de visitantes adultos mayores en dichos recintos (Ministerio de Cultura del Perú, 2020, p. 72): ¿falta de hábito?, ¿falta de condiciones que favorezcan su visita? o ¿una sumatoria de factores internos al sector, como propios a los individuos?

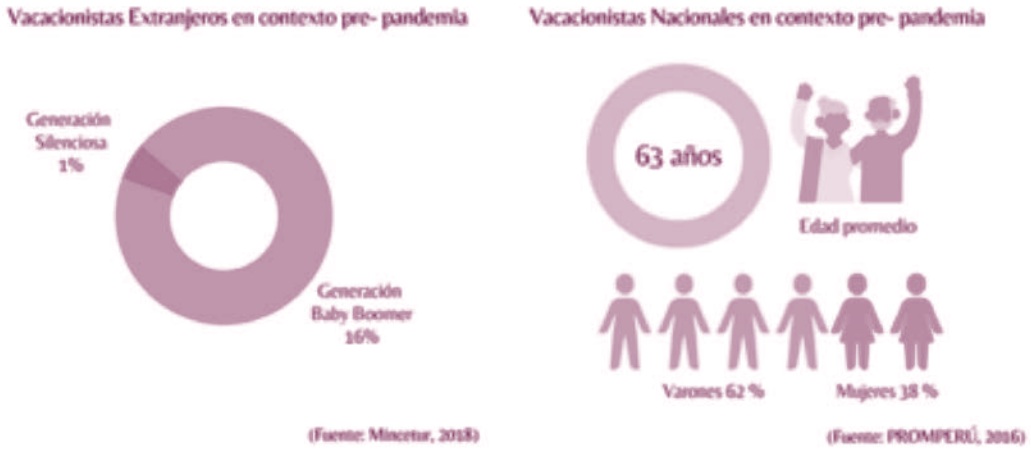


Gráfico 2. Perfiles de los vacacionistas adultos mayores en el Perú. Elaborado por Kevin Aguilar. En base a PROMPERÚ (2016), MINCETUR (2018), 2021.

El Perú cuenta con la Ley N°30490 sobre Adulto Mayor[1]. En el artículo 22 señala como tarea del Estado, en sus tres niveles, el generar las condiciones suficientes para la realización de las actividades culturales, deportivas y, por supuesto, turísticas en este segmento poblacional. Ello se condice con las competencias asignadas tanto al Ministerio de la Mujer y Poblaciones vulnerables (MIMP), con su Dirección de Personas Adultas Mayores (DIPAM), el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo (MINCETUR), Essalud (a través de sus programas de adulto mayor, CAM[2]) o, incluso, los CIAM (Centros Municipales de Atención Integral del Adulto Mayor). Un ejemplo de ello es el programa de turismo gerontológico a bajos costos, bajo la mirada del Turismo social y accesible, desarrollado entre 2008 y 2010, mediante un acuerdo entre Essalud y el MINCETUR (Castillo, 2018, pp. 130-131). En esa línea, las acciones del Estado frente al vacacionista nacional adulto mayor parecen haberse circunscrito a atender la asequibilidad y no las necesidades y características de esta población de manera integral. Sin embargo, un avance promisorio viene dado por la aprobación de los Lineamientos para el desarrollo del Turismo Social en el Perú (Resolución Ministerial N 005-2020-MINCETUR, 2020). En este documento se establecen como pilares del mismo: la inclusión, lo participativo, la innovación y la accesibilidad; siendo esta última comprendida de una manera más amplia, al considerar la eliminación de las limitaciones físicas y económicas pero también sociales (Lineamientos para el Desarrollo del Turismo social en el Perú, 2019, p. 8).

2.2. Marco teórico: Turismo Sénior, público adulto mayor en museos y accesibilidad

2.2.1. Turismo Sénior

Aunque no existe una definición consensuada, la que se más ajusta a la mayoría de países y, particularmente, al Perú, es la de la Organización Internacional de Turismo social (ISTO): aquel realizado por personas de 60 años a más, retirados (o no), que buscan una oferta turística con calidad y bien estructurada, lo que les da una mayor sensación de seguridad (Sitio web ISTO). Esta concuerda con la edad base considerada en la legislación peruana para los adultos mayores (Artículo 2 de la Ley N° 30490); así como en la Convención Interamericana anteriormente citada (Artículo 2). No obstante, tal como también se indica en el último instrumento jurídico aludido así, como en el estudio de Martínez-García (2013, p. 39), la edad base puede fluctuar según la legislación interna de cada país.

Este, además, se enmarca dentro del Turismo Social y se asocia a los postulados del Turismo Accesible para todos. Y aunque algunos autores proponen características, a partir de estudios de casos concretos [Nielsen (2011) o Martínez-García (2013)] como tiempo libre y nido vacío, limitaciones para su realización, diversidad de la demanda, destinos consolidados y próximas generaciones de mayores con hábitos diferentes de viaje (Nielsen, 2011, pp. 384-387); lo cierto es que no se puede establecer una caracterización absoluta de estos viajeros. La heterogeneidad de los adultos mayores, tanto en virtud de sus condiciones físicas o mentales, como a los factores económicos, sociales y culturales que los influyen, deben llevar a plantear estrategias diferenciadas para su atención. En el caso peruano, por ejemplo, aunque existen importantes brechas económicas, educativas, pensionarias y de salud entre el área rural y la urbana; así como entre varones y mujeres, un segmento importante de este grupo etario vive un envejecimiento activo, realizando por sí solo sus actividades cotidianas. Igualmente, un porcentaje importante son jefes de familia (Chamorro, 2020) con cargas económicas que podrían reducir la práctica turística. En la hora actual, podríamos sumar a lo ya dicho la vulnerabilidad en que se hallan frente a la pandemia por Covid-19, el cuestionable manejo de la misma en el país y la precariedad de nuestro sistema de salud, convirtiéndolo en un grupo que podría reducir considerablemente sus desplazamientos. Sin embargo, y pese a las restricciones iniciales de Gobierno, en 2020, como parte de la reactivación económica y la reapertura del turismo, se decretó el ingreso gratuito a Parques Nacionales, sitios históricos y museos, para adultos mayores nacionales e internacionales, entre otros beneficiarios, entre julio y diciembre de 2020. Pese a ello, en la práctica esta norma no pudo hacerse efectiva inmediatamente debido a la necesidad de implementación de protocolos de seguridad y al avance de la enfermedad. Sin embargo, acciones como la narrada, evidencian que, una vez más, estas se concentran en aspectos económicos (asequibilidad) más que en una atención integral de las necesidades, motivaciones y realidad del turista senior interno, más aún en un contexto como el actual.

2.2.2. Público adulto mayor en museos

La diferenciada atención a los públicos en los museos, debido a sus especificidades, ha sido abordado desde la perspectiva de los estudios de públicos y las acciones de Mediación cultural, programas culturales o educativos. Ya la Declaración Universal de Derechos Humanos (1948) plantea la no exclusión de las personas para tomar parte libremente de la vida cultural de su comunidad, así como el respeto de sus creaciones (Artículo 27); lo cual ha sido reafirmado por otros documentos normativos como el Pacto Internacional de Derechos Sociales, Económicos y Culturales (Art. 15, 1966) y la Declaración de Friburgo sobre Derechos culturales (2007). De manera que la participación de grupos como el de la tercera edad, se funda sobre la base de derechos fundamentales.

En esta misma línea, la Recomendación sobre los Medios más eficaces para hacer los Museos Accesibles a todos (ICOM, 1960) y, más recientemente, la Recomendación relativa a la protección y promoción de los museos y colecciones su diversidad y función en la sociedad (ICOM, 2015), refuerzan la idea de la función social que deben jugar los museos en sus comunidades, para lo cual deben ser "[…] lugares que han de estar abiertos a todos y deberían garantizar el acceso físico y cultural de todos, incluidos los grupos desfavorecidos" (Numeral 17). Estos grupos, además, son considerados públicos "excluidos" o "fragilizados" y empiezan a ser atendidos desde una perspectiva de democratización cultural, ya sea a través de acciones específicamente concebidas para este grupo etario, con o mayor grado de participación en el planteamiento de sus contenidos (es particularmente interesante el caso

ya mencionado de la Casa de la Literatura peruana, con su programa de "Abuelos y abuelas cuentacuentos"). Otras acciones se concentran en grupos con deficiencias neurológicas y psicológicas (como la demencia senil, el Alzheimer, como el caso del programa "Meetme" del MOMA, o de los talleres desarrollado recientemente por el MAC-Lima). Igualmente encontramos el desarrollo de propuestas de mediación intergeneracional, revalorando el papel que el museo puede jugar en el aprendizaje a lo largo de la vida y favoreciendo el envejecimiento activo (Melgar y Tuninetti, 2017, p. 90).

2.2.3. Accesibilidad en museos

La accesibilidad, piedra de toque del ejercicio de nuestros derechos culturales, ha evidenciado una evolución en su comprensión y definición: de estar concentrada en temas arquitectónicos, ha sufrido una ampliación alcanzando temas de comunicación, actitud, económicos y hasta ser entendida como un derecho. En este último sentido se consagra en los diferentes instrumentos normativos antes citados. De hecho, se considera como parte de los "derechos extendidos" por la Convención Interamericana sobre Protección de los Derechos Humanos de las Personas mayores (Chamorro, 2021).

Su aplicación y su impacto ha sido abordado por la literatura, así como por diferentes manuales procedentes, tanto desde el ámbito museal como del turismo (Tabla 2).

MANUAL	DEFINICIÓN ACCESIBILIDAD
Manuel d'accessibilité physique et sensorielle des musées. Les musées pour tous (Direction des Musées de France, [1992] 1997).	" […] accessibles non pas du seul point de vue de l'accès physique aux espaces d'exposition, mais accessibles du point de vue de tous les actes et de toutes les perceptions que l'on attend d'un visiteur au cours de son exploration muséale […] ».
Acessibilidade a Museus (IBRAM, 2012).	"A acessibilidade, conforme Duarte e Cohen (2004, 2007), pode ser a porta que dá entrada à equiparação de oportunidades, inclusive a de participação nas atividades culturais, para todas as pessoas. Não deve assim ser compreendida como um conjunto de medidas que favoreceriam apenas as pessoas com deficiência – o que poderia até aumentar a exclusão espacial e a segregação desses grupos –, mas como medidas técnico- -sociais destinadas a garantir o acolhimento de todos os usuários em potencial" (p. 40).
OMT (2014). Manual de Turismo Accesible para todos.	Presenta la accesibilidad universal como base del turismo accesible para todos, entendiéndola como un derecho.
Expositions et parcours de visite accessibles. Ministère de la Culture et la Communication (2017).	Une chaîne d'accessibilité corporelle, comportementale et cognitive. Faciliter l'accès à tous d'un lieu culturel passe par la mise en place d'une chaîne d'accessibilité des abords de l'édifice à son cadre bâti, jusqu'aux contenus des expositions permanentes et temporaires, et différents dispositifs de médiation proposés aux visiteurs. Les outils techniques et technologiques complètent l'accompagnement humain et l'organisation interne de l'établissement qui restent indispensables. Afin d'aborder l'exposition/le parcours de visite en toute sérénité, il est indispensable de proposer une information très en amont (associations, site internet, etc.), à la portée de tous, sur l'ensemble de l'offre et de ses caractéristiques, avant même l'entrée dans l'exposition. (p. 7).

Zúñiga, Liz (2019). Manual de accesibilidad para museos (Perú).	"El grado en el que un producto, dispositivo, servicio o entorno, físico o virtual, se encuentra a disposición del mayor número de personas posible, independientemente de sus capacidades físicas, sensoriales o cognitivas. Implementar la accesibilidad en los museos significa cubrir las necesidades de sus visitantes. [...] Un museo accesible será también sostenible y un museo sostenible será inclusivo" (p. 7).
Accesibilidad en Museos. Manual de Buenas Prácticas para profesionales e instituciones (2021). AMMA, Junta de Andalucía.	Parte de la accesibilidad física y entiende es "condición imprescindible para el pleno ejercicio de los derechos de la ciudadanía, como el derecho a la calidad de vida, la dignidad social, la igualdad de oportunidades, entre otros" (p. 7).

Tabla 2: Manuales sobre accesibilidad en el ámbito museal y del turismo. Elab. Propia. En base a: Direction de Musées de France (1997), IBRAM (2012), OMT (2014), Ministère de la Culture et la Communication (2017), Zúñiga (2019), AMMA (2021).

Además, esta ha cobrado más vigencia en el ámbito museal recientemente. Ejemplo de ello es el "Plan Museos + Sociales" (2015), del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, donde la accesibilidad es una de sus líneas estratégicas de acción, considerando también la inclusión. De hecho, la referencia conjunta aparece en diferentes estudios que plantean, incluso, la accesibilidad como base de la inclusión, aunque distinguiéndose ambos conceptos, pues la "inclusión va más allá que la accesibilidad (concibiendo esta como el conjunto de medidas que permiten el acceso a las instituciones a determinados grupos con necesidades específicas)" y que a veces se puede caer en el desarrollo de museografías accesibles pero no inclusivas (Fernández, Asenjo y Asensio, 2017, p. 138). Tan vinculadas aparecen estas definiciones, que se habla de una museología inclusiva, aludiéndose a temas de accesibilidad física, cognitiva, entre otras. Este tipo de enfoque museológico se considera, además, "rentable social y económicamente, fortalecedor de la imagen de calidad y prestigio de la institución, refuerza su valoración social […] y es competitiva, porque se adapta al presente y, sobre todo, al futuro [y aquí se considera el envejecimiento de la población europea y –nosotros añadiríamos-, mundial]" (Espinosa Bonmatí, 2015. p. 14).

Por otro lado, se considera que la accesibilidad museal debe atender al menos cuatro ejes y supone una atención de amplio espectro que se traduce en la "Cadena de accesibilidad" (Zúñiga, 2019, pp. 11-13), debiendo ser transversal a toda la planificación y accionar del museo. Y, como afirman Espinosa y Bonmatí (2015), su no consideración o ausencia no puede basarse en argumentos económicos porque hablamos de un derecho (p. 15). Así, todo ello nos reenvía a la Mediación cultural y su basamento de derechos culturales y de inclusión de poblaciones fragilizadas o minoritarias. Siguiendo estos planteamientos, consideramos que la accesibilidad actúa como el engranaje entre el turismo, el museo y la realización de la vida cultural en general por los diferentes públicos. Toma como punto de partida los postulados del Diseño para todos (DA) universal, y, por consecuencia, la eliminación de las diferentes barreras que los públicos pueden percibir o encontrar en los museos.

3. Presentación de resultados

3.1. Literatura sobre Turismo Sénior o Gerontoturismo

Respecto a la literatura sobre Gerontoturismo, constatamos que la mayor concentración de estudios se halla en el hemisferio norte, con trabajos que atienden el impacto de la actividad turística en el bienestar y la salud –sobre todo mental y emocional– de los adultos mayores. Estudios como el de Morgan, Pritchard y Sedgley (2015), confrontan realidades con altos índices de envejecimiento (Reino Unido), con su nivel y brechas de participación en la actividad turística y el consecuente impacto que esta puede generar en sus vidas, sobre todo frente a altos índices de soledad, aislamiento y depresión. Su investigación evidencia el papel del factor económico para la participación y la escasez de estudios diferenciados por género para medir el impacto de la actividad turística sobre dicha población.

En el caso de la región, algunos estudios se han concentrado en la ausencia de una definición definitiva. Tal es el caso de los trabajos de Mazó, Cortés y Quintana (2015) y Mazó y Cortés (2015), que se concentran en la ausencia de un concepto consensuado y proponen uno. Volviendo al primer estudio, de naturaleza fundamentalmente documental, se concluye afirmando que este resulta ser un momento clave para el establecimiento de estrategias, con un enfoque multidisciplinario, que permitan afrontar de la mejor manera el reto del envejecimiento, involucrando a los sectores públicos y privado, como a la sociedad (p. 923). Desde una perspectiva histórica y de políticas públicas, Schenkel (2018) nos presenta evolución del tratamiento del turismo social en Argentina (2000-2015), así como los retos pendientes. La conclusión principal conlleva el cuestionamiento de si no terminan primando los objetivos económicos frente a los sociales perseguidos por el turismo social. La realización de los derechos fundamentales, así como motivaciones económicas, vehiculan las acciones y políticas presentadas en los dos estudios reseñados.

Por supuesto, también resultan relevantes los estudios de caso existentes ya que, aunque no presentan necesariamente un planteamiento teórico nuevo, resultan enriquecedores para el avance en la teorización de este tipo de turismo y el conocimiento de realidades concretas, con la consiguiente comprensión y mejor caracterización de este tipo de turistas, aunque sin negar que también se trata de un grupo con heterogeneidades. Entre ellos podemos citar los estudios de Nielsen (2011, 2014), Murello (2015) para el caso argentino, Gamarra (2016) para el Ecuador y la interesante tesis doctoral de Molina (2019), donde a partir de un caso en Barcelona, vincula directamente el Turismo accesible con la idea del Museo inclusivo.

3.2. Literatura sobre público adulto mayor en museos y Mediación cultural

Dada la interdisciplinariedad de nuestro estudio, resulta relevante la revisión de bibliografía existente sobre Museología y Mediación cultural. Justamente, desde estos campos, existe una importante producción bibliográfica francófona, bajo la noción de la Mediación cultural (Caillet, 1995; Mairesse y Chaumier, 2017; Aboudrar y Mairesse, 2018), la cual también cada vez es más incorporada en otras geografías, incluida la peruana. Igualmente existen estudios que intentan caracterizar al público adulto mayor visitante de museos, pero para otras realidades (Bourges, 2011). Para el caso peruano no tenemos conocimiento de estudios similares. También los artículos académicos relatando experiencias en museos con este público y su impacto (Verjus y De Pachtère, 2013; Clover, 2012) son de interés para nuestro estudio. Pero al atender a la tercera edad, muchos de ellos se concentran en personas con Alzheimer o Demencia Senil (algunos ejemplos se señalaron en líneas precedentes). En esta línea hallamos una limitación importante para nuestro trabajo, ya que la mayoría de veces se trata de programas diseñados para visitantes que pueden acudir con una cierta periodicidad a los talleres del museo, cosa que no pasa con el turista que dispone de un tiempo limitado en una ciudad. Por tanto, queda pendiente la reflexión sobre programas cortos para turistas senior concebidos en el área de Públicos, Mediación o Educación de cada museo. Es importante mencionar, además, que una base teórica, sustentada en aspecto museológicos (particularmente de Mediación cultural) y psicológicos, la encontramos en los trabajos de Colette Dufresne-Tassé (2008), donde se concentra en la comprensión del funcionamiento de la imaginación del adulto en el contexto expositivo.

Esta constatación del impacto positivo que la cultura y la actividad turística tiene en el bienestar de los individuos, ha llevado a la realización de reflexiones e investigaciones interdisciplinarias que también brindan importantes luces a nuestro estudio. Tal es el caso de "Museum 2020" producido por la Museum Association en 2012 o las Recomendaciones Unesco para museos del 2015. De igual forma, los estudios "Creative Health: The Arts for Health and Wellbeing" (APPG, 2017, p. 76) y el "Living national tresure –arts and older people in Japan" (2015), recogen iniciativas realizadas desde los museos, las bibliotecas y galerías y sus consiguientes resultados en la salud de personas de la tercera edad. Ya en la línea del papel del turismo, los trabajos de Morgan, Pritchard y Sedgley (2015), Garcés, Ferri *et alii* (2015), Caicedo y Pesantes, (2015), Thomson, Lockyer *et alii* (2017) o García Sandoval (2015) para el caso de los museos españoles, todos los cuales apoyan la idea del efecto beneficioso, a nivel de la salud mental, de la actividad turística en esta etapa de la vida.

3.3. Literatura sobre Accesibilidad, Museos y Turismo Sénior

En los últimos años han aparecido diferentes manuales, publicaciones, congresos y formaciones sobre el tema. En

el caso de los manuales (Tabla 2) han aparecido, primero, en el contexto europeo y norteamericano y, más recientemente, en el latinoamericano. En el caso peruano, recientemente hallamos la publicación de Zúñiga (2019). No menos relevante resultan los manuales sobre turismo accesible para todos realizados por la Organización Mundial del Turismo, donde se atiende el turismo sénior dentro de la concepción del turismo accesible para todos (OMT, 2014).

En segundo lugar, publicaciones como Her&Mus (Heritage & Museography), que dedica su número 16 de 2015 a diferentes reflexiones sobre la accesibilidad en toda su diversidad, desde la teoría y la revisión de experiencias exitosas. Destacamos en este número, el artículo de Espinosa y Bonmatí, el de García Sandoval y el de Solano y García- Múñoz Domínguez, que abordan tópicos de accesibilidad, inclusión, salud y Apps, respectivamente. Igualmente, la tesis de maestría en Expertise en Mediación cultural de la Universidad de Lorraine (2017), de Rachel Chenu, "Musées et hándicap: les freins de l'accesibilité. Une enquête auprès de 127 musées", aborda el tema de la adaptación de los museos a la accesibilidad en caso de discapacidad, aunque en el ámbito francés. Los hallazgos de este trabajo fueron publicados en la reconocida revista "Culture et Musées" (2018). En sus conclusiones, las cuales muestran las limitaciones que aún existen en diferentes museos franceses en dicho aspecto, también se plantean otras soluciones con el uso de las TICS para generar una red que replique y transmita las buenas prácticas existentes y concientizar así sobre el particular. También debemos mencionar, el trabajo de Wiastuti, Adiati y Lestari (2018), que analiza, en el caso de Jakarta (Indonesia), el tándem turismo accesible y museo.

Finalmente, en otras latitudes (como es el caso italiano), el estudio de Cavapozzi y Zantomio (2020), "Senior Tourism in Italy: the role of disability and socioeconomic characteristics", atiende las barreras de acceso al turismo que los adultos mayores pueden sufrir, como aquellas de índole económica. Y dado que nuestro estudio atiende la accesibilidad desde sus diferentes alcances, la falta de asequibilidad que también se presenta en algunos sectores de nuestro país y el análisis y propuestas de solución que se plantean, resultan de interés para nuestra investigación.

Balance de la literatura

De la bibliografía consultada hasta el este punto de la investigación, la mayor concentración recae en el "Turismo Sénior", seguida de aquella sobre "adulto mayor", "museo" y "accesibilidad". Igualmente, las publicaciones relativas a adulto mayor y derechos humanos, educación no formal, bienestar en galerías y museos, salud y cultura, así como políticas de Estado vinculadas al tema estudiado, forman parte de la literatura disponible/revisada (Gráfico 3).

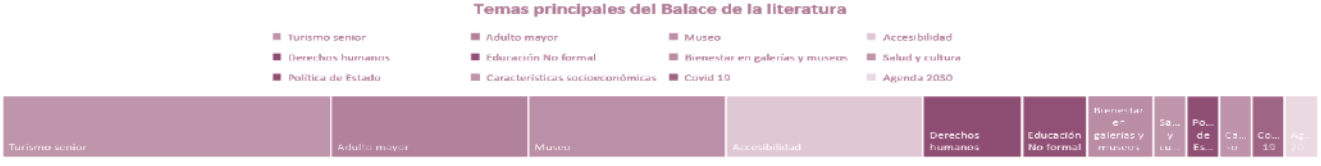


Gráfico 3. Temas principales del balance de la literatura. Elaborado por José Hayakawa. En base a fuentes consultadas, 2021.

De igual modo, la mayor parte de la bibliografía sobre museos accesibles procede del hemisferio norte (Europa), mientras que aquella del Turismo sénior ha sido producida tanto en América Latina (especialmente Argentina) y Europa (fundamentalmente, España). Probablemente ello radica en los años de experiencia e impulso de este tipo de turismo.

Menos "accesibles" resultan las fuentes vinculadas a una mirada intersectorial turismo-cultura enfocada específicamente en el caso de los museos y cómo pueden articularse con un fin mayor que el de promover la industria turística con una visión economicista. Precisamente, nuestro estudio busca entender la capacidad del turismo cultural para generar una experiencia significativa y un impacto positivo, por consecuencia, en la vida de los individuos, realizando así derechos culturales de los adultos mayores, donde la accesibilidad resulta la piedra de toque de dicha posibilidad. Igualmente, encontramos una ausencia de tesis e investigaciones nacionales que articulen el turismo social, geron-

tólogico y los museos, así como el análisis de programas de públicos de museos, centrado en el grupo estudiado, mucho más con un enfoque cualitativo. Los escasos trabajos hallados se basan en propuestas concretas de circuitos turísticos donde no necesariamente aparecen los museos, lo que demuestra la poca atención a este interesante segmento para la actividad turística y la exploración teórica de la institución museal como vehículo de educación a largo de la vida.

4. La accesibilidad y el adulto mayor en museos peruanos: un pendiente.

De la realidad esbozada en las líneas precedentes podemos deducir que se está perdiendo una gran oportunidad para atender temas vinculados a la salud física y mental desde el ámbito museal. Sin embargo, hay dos temas pendientes para dicha realización: entornos accesibles o "amigables" –no solo físicamente– y servicios educativos o de mediación en nuestros museos (salvo honrosas excepciones) que planteen una programación para este segmento (incluso en internet u otras vías de comunicación).

Si bien es cierto que los postulados del "Turismo Accesible para todos" se fundamentan o parten de la ideal del Diseño Universal –lo que nos remite a accesibilidad física–, la promulgación de la Política nacional de Cultural al 2030 empieza a brindarnos una mirada más holística del tema de la accesibilidad, clave para que esta población pueda hacer un uso efectivo y significativo de los espacios culturales. Creemos que el efectivo desarrollo del turismo en este segmento de la población, nacional y extranjera, y fundamentalmente el permitir que esta experiencia turística pueda ser significativa para ellos, radica en una atención integral de la Accesibilidad en sus diferentes ámbitos: físico, económico (asequibilidad), comunicacional, comportamental, cognitivo y, ahora, digital. Frente a este panorama, y siendo que el Turismo por excelencia en nuestro país es el cultural, nos preguntamos si los museos nacionales están permitiendo y favoreciendo estas experiencias significativas en nuestros visitantes seniors. Finalmente, ello nos lleva a concluir sobre la necesidad de articulación del sector Turismo (Mincetur) y Museos (Dirección de Museos del Ministerio de Cultura), aunque también con los sectores salud y educación.

Con este panorama, hemos evidenciado que, en nuestro país, el Turismo Gerontológico no es un ámbito que haya sido explorado suficientemente ni atendido en toda su potencialidad y capacidad de generar un cambio. No existe producción bibliográfica al respecto, salvo el caso del libro de Huerta (2006), que incluye un acápite sobre turismo y accesibilidad en el caso peruano. Quizás este sea uno de los pocos estudios para el caso nacional que también aborda, de manera somera, el tema de museos y accesibilidad, aunque con un enfoque amplio de los beneficiarios (tercera edad, personas con discapacidad, etc.). Pensamos que se pierde así la oportunidad de convertirse, de cara al turista extranjero, en un destino "amigable" y por tanto, recomendable y elegible, para este sector de los visitantes; ni es explotado, a nivel interno, como un vehículo de transformación y mejora de la calidad de vida. Recordemos que este segmento de los turistas es también heterogéneo y que también podemos hallar visitantes con hábitos más consolidados de viaje (Riaño, 2018, p. 4), en comparación a sus coetáneos en el pasado.

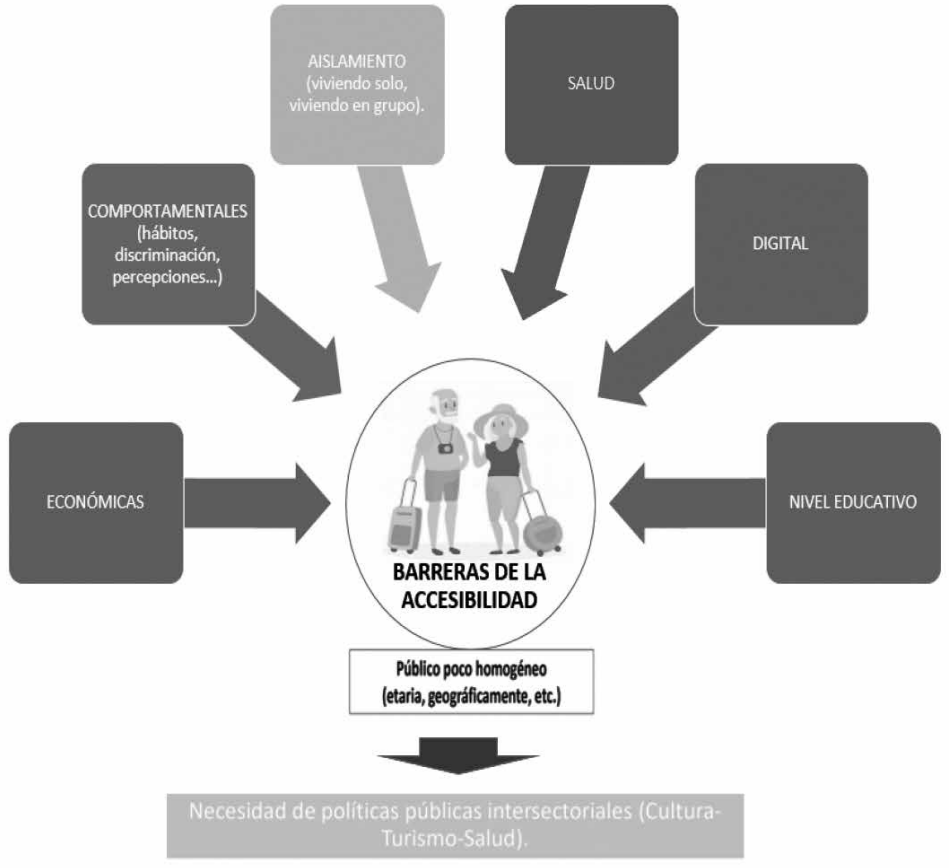


Gráfico 4. Barreras de la Accesibilidad afrontadas por el potencial visitante adulto mayor nacional. Elab. Propia.

A modo de conclusión

De la producción científica y la constatación de la realidad, podemos avanzar la idea de una escasa, y a veces inexistente, atención al tema del adulto mayor en el espacio museal, de la adecuación a sus necesidades y del impacto que esta puede tener en la experiencia de visita y *a posteriori*. Probablemente ello va de la mano de los pocos estudios de público que aún existen en nuestro país, situación que podría ir revertiéndose, poco a poco, a partir de iniciativas –aunque aún aisladas– tanto de la institucionalidad central (Ministerio de Cultura, a través de acciones formativas) como de diferentes colectivos culturales.

De otro lado, la comprensión del turismo como una industria variopinta parece aún débil debido a las pocas acciones dirigidas a este segmento en crecimiento. Y más aún, en este último caso, supone aún una pérdida de oportunidad para atender otros alcances que la actividad turística puede tener, como es la realización de derechos fundamentales y el favorecer impactos positivos en la calidad de vida de los individuos. La articulación entre diferentes sectores –Cultura, Turismo, Salud y Educación– va a ser vital para generar entornos aparentes y atractivos para este grupo etario. El museo, además, resulta el espacio por excelencia para generar coadyuvar en ese camino.

Pensamos que es un buen síntoma la aparición de Manuales sobre el tema de la Accesibilidad en nuestro contexto, así como la mirada más holística y amplia que postula la Política Nacional de Cultural al 2030. Igualmente, es alentador el impulso del Turismo social que se busca realizar desde el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo peruano (MINCETUR), priorizando al público adulto mayor, mucho más en un escenario pospandemia de reactivación del turismo. No obstante, estos resultan solo pasos iniciales en un camino apasionante por andar, al trabajar en su concreción en las diferentes regiones del país, lo que implicaría una mirada renovada sobre la tercera edad en autoridades y trabajadores de los ámbitos concernidos, así como el impacto que el turismo y la cultura pueden suponer en la vida de los individuos. A estos retos pendientes habrá que añadirse aquellos que nos deje la pandemia, sobre todo en este grupo vulnerable y en la recuperación de su confianza.

Notas

1. Esta ley derogó la anterior, N° 28803, del 2006, la cual era considerada "más declarativa que proteccionista" (Rivera, 2016).

2. Sobre los CAM y el caso particular del de Villa María del Triunfo (Lima), se puede consultar el estudio de Gabriela Ramos, "¡Aquí nadie es viejo! Usos e interpretaciones del Programa Centro del Adulto Mayor EsSalud en un distrito popular de Lima" (2016, pp. 139-169).

Referencias

APPG (2017): *Creative Health: The Arts for health and wellbeing.* Reino Unido. Disponible en https://www.artshealthresources.org.uk/docs/creative-health-the-arts-for-health-and-wellbeing/

ARMAS, F. (2018): *Una historia del turismo en el Perú. El Estado, los visitantes y los empresarios (1800-2000)*. Lima: Universidad San Martín de Porres.

BOURGES, J. – L. (2011): «Musées et senior: chronique d'une rencontré annoncée», *La Lettre de l'OCIM*, 133, pp. 24-30. DOI: 10.4000/ocim.657

CASTILLO, N. (2018): "Experiencias en socialización y gestión turística en el adulto mayor Valente en Lima". En: *Cultura*. 32, Lima: USMP, pp. 123-149. http://doi.org/10.24265/cultura.2018.v32.06

CAVAPOZZI, D., ZANTOMIO, F. (2020): «Senior Tourism in Italy: the role of disability and socioeconomic characteristics». *Journal of population ageing.* https://doi.org/10.1007/s12062-020-09286-3

CEPAL (2011): Declaración de Brasilia. Segunda Conferencia regional intergubernamental sobre envejecimiento en América Latina y el Caribe: hacia una sociedad para todas las edades y de protección social basada en derechos. Brasilia, 4 al 6 de diciembre de 2007.

CHAMORRO, H. (2021): "La Convención Interamericana sobre la protección de los derechos humanos de las personas mayores aprobada en el Perú". Su proceso e implicancias… ¡Una lucha en la que nadie se cansa!". CELATS. Disponible en https://www.celats.org/23-publicaciones/nueva-accion-critica-10/297-la-convencion-interamericana-sobre-la-proteccion-de-los-derechos-humanos-de-las-personas-mayores-aprobada-en-el-peru-su-proceso-e-implicancias-una-lucha-en-la-que-nadie-se-cansa

CHAMORRO, H. (2020): "¿Protección social como derecho o sobreprotección que anula derechos? La oportunidad de un cambio de paradigma de la vejez a partir del contexto de pandemia por el COVID-19". *Escenarios. Revista de Trabajo Social y Ciencias Sociales.* La Plata: Universidad de La Plata. Disponible en ¿PROTECCIÓN SOCIAL COMO DERECHO O SOBREPROTECCIÓN QUE ANULA DERECHOS? La oportunidad de un cambio de paradigma de la vejez a partir del contexto de pandemia por el COVID–19 (amelica.org)

CHATTERJEE, H., CAMIC, P. (2015): "The health and well-being potential of museums and galleries". *Arts & Heath Journal.An International Journal for Research, Policy and Practice*, 7. https://doi.org/10.1080/17533015.2015.1065594

CHENU, R. (2018): «Musées et hándicap: les freins de l'accesibilité. Une enquête auprès de 127 musées». *Culture et Musée* (31), pp. 207-209. http://journals.openedition.org/culturemusees/2140

COHEN, R., SIQUEIRA DE, C. y BARROS, A. (2012): *Acessibilidade a Museus. Cadernos Museológicos*. 2. IBRAM.

CUTLER, D. (2015): *Living national treasure- arts and older people in Japan*. The Baring Foundation.

DEFENSORÍA DEL PUEBLO (2019): *Envejecer en el Perú: Hacia el fortalecimiento de las políticas para personas adultas mayores.* Serie Informes de Adjuntía N° 006-2019- DP/

AAE. Disponible en https://www.defensoria.gob.pe/sumate-por-las-personasmayores/

ESPINOZA, A. y BONMATÍ, C. (2015): "Accesibilidad, inclusión y diseño para todas las personas en museos y patrimonio". *Her & Mus. Heritage & Museography*. Vol. II, 1 (16), pp. 11- 20.

FERNÁNDEZ, M., ASENJO, E. y ASENSIO, M. (2016): "Una revisión sobre Accesibilidad e Inclusión en Museos y Patrimonio". En *Her&Mus. Heritage & Museography*, 17, Universitat de Lleida. TREA.

FERNÁNDEZ- BALLESTEROS, R. (2011): "Envejecimiento saludable". *Congreso sobre Envejecimiento. La investigación en España.* Madrid. Disponible en http://envejecimiento.csic.es/documentos/documentos/fernandez-borradorenvejecimiento-01.pdf

FERNÁNDEZ, C. y LÓPEZ, C. (coords.) (2015): *La accesibilidad de los museos. Visiones y perspectivas. Una propuesta de intervención en Galicia.* Santiago de Compostela. Andavira Editores.

GARCÉS, J., FERRI, M. (2015): «Social tourism and healthy ageing». En

International Journal of Tourism Research. Vol. 18 (4). Disponible en https://doi.org/10.1002/jtr.2048

GARCÍA, J. (2015): "Museo, arte y salud como punto de encuentro y cultura inclusiva. Relaciones, experiencias y buenas prácticas en museos españoles". *Her & Mus. Heritage & Museography*. Vol. II, 1 (16), pp. 33- 46.

HERRERA, L., MATSUDA, R. (2020): «Soledad y desamparo de la persona adulto mayor ». En: BURGA, M., PORTOCARRERO, F. y PANFICHI, A. (coords.): *Por una nueva convivencia. La sociedad peruana en tiempos del COVID-19: escenarios, propuestas de política y acción pública*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 141-155. Disponible en https://www.clacso.org/la-sociedad-peruana-en-tiempos-del-covid-19/ [Consultado 15-08-2020].

HUENCHUAN, S. (ed.) (2018): *Envejecimiento, personas mayores y Agenda 2030 para el Desarrollo sostenible. Perspectiva regional y de derechos humanos.* Santiago, CEPAL.

HUENCHUAN, S., RODRÍGUEZ, Rosa (eds.) (2014): *Autonomía y dignidad en la vejez: Teoría y práctica en políticas de derechos de las personas mayores.* Ciudad de México, CEPAL.

HUERTA, J. (2006): *Discapacidad y accesibilidad. La dimensión desconocida*. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú.

ICOM (2015): *Recomendación relativa a la protección y promoción de los museos y colecciones, su diversidad y su función en la sociedad*. París.

INEI (2021): *Informe técnico: Situación de la población adulta mayor.* Trimestre: Octubre-Noviembre-Diciembre 2020, (1). Disponible en http://m.inei.gob.pe/biblioteca-virtual/boletines/ninez-y-adulto-mayor/1/#lista [Consultado 15-05-2021].

DIRECTION DES MUSÉES DE FRANCE (1992): *Manuel d'accesibilité phisique et sensorielle des musées. Des musées pour tous.* París.

MAZÓ, M., CORTÉS, T. y QUINTANA, A. (2015): "Inclusión del adulto mayor en políticas de turismo social". *Academia Journals*, Colima, pp. 921-923. Disponible en https://www.researchgate.net/publication/305773073_Inclusion_del_adulto_mayor_en_politicas_de_turismo_social [Consultado 20-04-2019].

MAZÓ, M. y CORTÉS T. (2015): "El turismo gerontológico, aproximaciones conceptuales para su estudio sistémico". En: GÁMEZ, A., PALAFOZ, A. y GUTIÉRREZ, M. (coords.) *La construcción del Espacio turístico. Procesos, actores e impactos. Memorias del IX Congreso Internacional de la Academia Mexicana de Investigación Turística*, La Paz, Baja California Sur. pp. 88-94. Disponible en https://www.researchgate.net/publication/305773550_El_turismo_gerontologico_aproximaciones_conceptuales_para_su_estudio_sistemico [Consultado 20-04-2019].

MELGAR, M. F. y TUNINETTI, V. (2017): "Museos y vínculo intergeneracional. Estudio de valoraciones de una propuesta educativa". En RMA Museología. Córdoba, Vol 10 (1), pp. 87-96. http://hdl.handle.net/11336/77221

MINCETUR (2018): *Perfiles de turistas*. Recuperado en https://www.mincetur.gob.pe/turismo/ [Consultado 10-07-2019].

MINISTERIO DE CULTURA DEL PERÚ (2020): *Política Nacional de Cultural al 2030*. Lima.

MINISTERIO DE COMERCIO EXTERIOR Y TURISMO (2019): *Lineamientos para el desarrollo del turismo social en el Perú.*

MINISTERO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE (2015): *Plan Museos + Sociales*. Madrid. Disponible en https://www.culturaydeporte.gob.es/museosmassociales/presentacion.html [Consultado 15-02-2021].

MOLINA, M. (2019): *Del Turismo accesible al turismo inclusivo. Un modelo para la evaluación de la accesibilidad universal en los museos. El caso de Cosmocaixa en Barcelona.* Tesis de Doctorado. Universitat Autònoma de Barcelona.

MORGAN, N., PRITCHARD, A. y SEDGLEY, D. (2015): "Social tourism and wellbeing in later life". En: *Annals of Tourism Research*. Vol. 52, pp. 1-15. Guildford, https://doi.org/10.1016/j.annals.2015.02.015

MURELLO, D. (2015). *Los adultos mayores como consumidores de turismo. Caso de estudio: Ciudad de Bahía Blanca*. Tesis de Maestría. Universidad de Quilmes. Recuperada en: RIDAA- UNQ. Disponible en http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/290 [Consultado 18-09-2020].

NIELSEN, K. (2011). "El turismo de la tercera edad en los destinos turísticos consolidados: el caso de la Costa del sol", pp. 383- 398. Disponible en: https://earchivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/16485/turismo_nielsen_TERAP_2011.pdf [Consultado 20-04-2019].

OLIVERA, J., CLAUSEN, J. (2014): "Las características del adulto mayor peruano y las políticas de protección social". En: *Economía*. XXXVII (73), enero-junio, PUCP, pp. 75-113.

OMT (2020): Una respuesta inclusiva para los grupos vulnerables. Recuperado en https://www.unwto.org/es/covid-19-grupos-vulnerables

OMT (2020): *Convención marco sobre ética del turismo.* https://doi.org/10.18111/9789284421695

OMT (1999): *Carta de Lisboa sobre el Turismo de personas mayores*. Declaraciones de la OMT. 9 (2).

OMT (1996): *Carta de Recife sobre turismo de personas mayores.*

OMS (2015): *Informe Mundial sobre el envejecimiento y la salud.* Recuperado en https://www.who.int/ageing/publications/world-report-2015/es/

OMS (2007): *Ciudades globales amigables con los mayores: una guía*. Disponible en https://www.who.int/ageing/age_friendly_cities_guide/es/

PROMPERÚ, Perfil del Vacacionista Nacional que pertenece al segmento Adulto Mayor (2016). Disponible en https://www.promperu.gob.pe/TurismoIN/Uploads/temp/Uploads_perfiles_vacac_nac_1 038_tips_2187_Adulto_Mayor.pdf [Consultado 20-10-2019].

OMT (2014). *Manual sobre Turismo Accesible para Todos: Principios, herramientas y buenas prácticas (*Módulo I). Disponible en https://www.tur4all.com/documents/2.pdf [Consultado 18-05-2019].

RAMOS, G. (2016): "¡Aquí nadie es viejo! Usos e interpretaciones del Programa Centro del Adulto Mayor EsSalud en un distrito popular de Lima". En *Anthropologica.* XXXIV (37), pp. 139-169. https://doi.org/10.18800/anthropologica.201602.006

RAMOS, G.(2013): Antropología de la vejez en el Perú. Un vacío etnográfico. En *Anthropía. Revista de antropología y otras cosas.* Vol. 11, pp. 104 - 112. Disponible en http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropia/article/view/11274/11784 urn:issn:2076-2704 [Consultado 17-02-2021].

RIANO, G. (2017): "Turismo y personas adultas mayores en Iberoamérica". En: *Boletín del Programa Iberoamericano de Cooperación sobre adultos mayores*. 17. OISS.

SCHENKEL, E. (2018): "El turismo social del siglo XXI: ¿una política para los consumidores o para los proveedores del servicio? Argentina, 2000-2015". En *Apuntes. Revista de Ciencias Sociales.* Vol. 45. (83), pp. 67-90. DOI:https://doi.org/10.21678/apuntes.83.917

SOLANO, J., GARCÍA-MÚÑOZ, M. (2015): "Reinventando el concepto de visita guiada accesible a través de las apps". En: *Her & Mus. Heritage & Museography.* Vol. II, 1 (16), pp. 141- 150.

THOMSON, L., LOCKYER, B. *et alii*: «Effects of a museum-based social prescription intervention on quantitative measures of psychological wellbeing in older adults». En *Perspectives in public health.* Vol 138 (I). https://doi.org/10.1177/1757913917737563

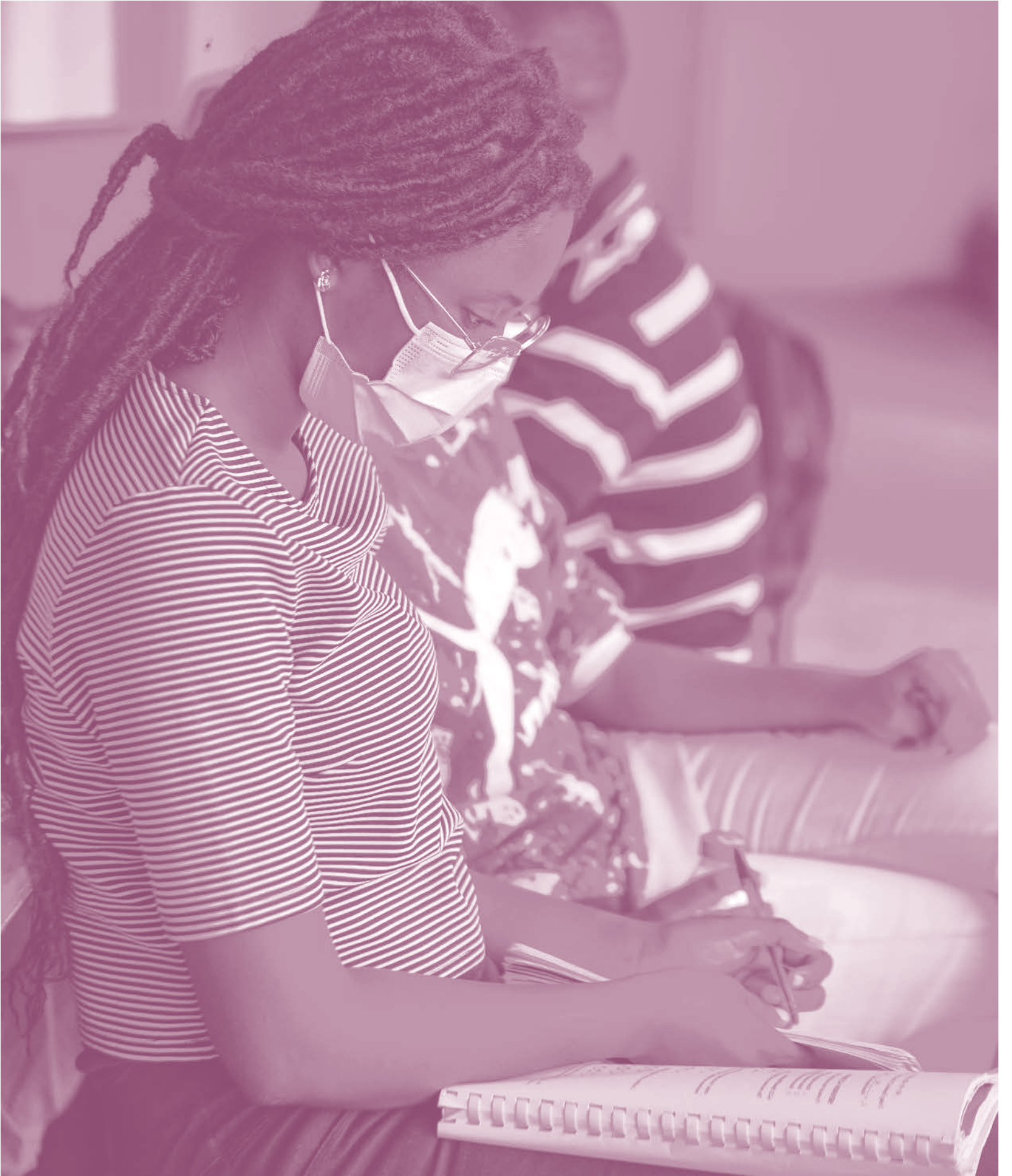
VERJUS, P.-M y DE PACHTÈRE, P. (2013): «Les personnes âgées dépendantes: un nouveau public pour la CSTI». En *La Lettre de l'Ocim*, 149, pp. 11-15. DOI: 10.4000/ocim.1271

WIASTUTI, R.D., ADIATI, M.P. y LESTARI, N.S. (2018): "Implementation of accessible tourism concept at museums in Jakarta". En: *IOP Conf. Se-ries: Earth and Environmental Science,* 126. doi:10.1088/1755-1315/126/1/012061

WHELAN, G. (2015): "Understanding the social value and well-being benefits created by museums. A case for social return on investment methodology". En: *JournalArts & Health.An International Journal for Research, Policy and Practice*. Vol. 7 (3), pp. 216-230. DOI:10.1080/17533015.2015.1065574

UNESCO (2020): *Les musées dans le monde face à la pandémie de Covid-19.* Disponible en https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373530_fre [Consultado 20-08-2020].

ZÚÑIGA, L. (2019): *Manual de accesibilidad para museos*. Lima: USIL, MALI. Disponible en http://repositorio.usil.edu.pe/handle/USIL/8605 [Consultado 18-10-2019].



Las universidades patrimoniales en el contexto internacional y nacional

Cecilia Núñez y Yaneisy Batista Pedreira
Universidad Central "Marta Abreu" de las Villas. Facultad: Ciencias Sociales.
Departamento de Estudios Socioculturales,
y Centro de Investigación y Promoción de la Cultura Samuel Feijoo.
Cuba
cecilia18@nauta.cu y yaneisybatista845@gmail.com

Artículo recibido: 26/07/2021. Revisado: 30/07/2021. Aceptado: 02/09/2021

Resumen: Las universidades, especialmente las más antiguas, han acumulado a lo largo de su historia un amplio y variado patrimonio cultural, tanto de naturaleza material como inmaterial, estas han participado de manera activa en las transformaciones intelectuales, sociales y culturales en sus respectivas sociedades, construyendo identidades y procesos de acendrada significación. Es por ello que el patrimonio universitario es parte esencial de la cultura, sobre todo para la comunidad universitaria, puesto que las universidades patrimoniales, atesoran una valiosa información relacionada con las tradiciones y hechos simbólicos acaecidos en sus predios. La comunidad universitaria cubana se suma a esta labor, pues tiene mucho que mostrar y salvaguardar, a través de las prácticas de la gestión del patrimonio cultural universitario se devela la importancia que ha concedido el país; y en particular por el Ministerio de Educación Superior (MES) a esta actividad como parte de la gestión patrimonial cubana, fomentando así en las Universidades cubanas, la protección de sus valores, identidades, tradiciones.

Palabras clave: CLACDEC; formación; gestión cultural; profesionalización.

The professionalization of cultural management. The CLACDEC pioneering experience.

Abstract: Throughout their history, universities, especially the oldest ones, have accumulated a wide and varied cultural heritage, both of a tangible and intangible nature. They have actively participated in the intellectual, social and cultural transformations in their respective societies, building identities and processes of deep significance. This is why university heritage is an essential part of culture, especially for the university community, since heritage universities treasure valuable information related to the traditions and symbolic events that have taken place on their premises. The Cuban university community joins in this work, as it has much to show and safeguard. Through the practices of university cultural heritage management, the importance given by the country, and in particular by the Ministry of Higher Education (MES) to this activity as part of Cuban heritage management is revealed, thus encouraging Cuban universities to protect their values, identities and traditions.

Keywords: CLACDEC; training; cultural management; professionalization.

Introducción

Las universidades, especialmente las más antiguas, han acumulado a lo largo de su historia un amplio y variado patrimonio cultural, tanto de naturaleza material como inmaterial. Inmuebles históricos, bienes muebles, museos, colecciones artísticas y científicas, ritos y tradiciones, componen el universo de valores que acogen las casas de altos estudios. Las universidades han participado de manera activa en las transformaciones intelectuales, sociales y culturales en sus respectivas sociedades, construyendo identidades y procesos de acendrada significación. La Universidad, como estado de espíritu, es en sí misma susceptible de protección en el escenario de la teoría de la conservación patrimonial contemporánea.

Las universidades patrimoniales atesoran una valiosa información relacionada con las tradiciones y hechos simbólicos acaecidos en sus predios. Son una institución cultural que tiene una marcada responsabilidad con la sociedad, que se concreta en actuar por el mejoramiento económico, social y cultural, teniendo en cuenta los conceptos actuales de la dimensión social de la cultura y la dimensión social del desarrollo (Álvarez, 2011). Es por ello que el vínculo de los procesos sustantivos universitarios hace incuestionable la formación y desarrollo de valores en el estudiante tales como la identidad, responsabilidad, solidaridad, internacionalismo, patriotismo, honestidad y amor por el patrimonio nacional al relacionar los parámetros establecidos desde la protección del patrimonio y su incidencia en la defensa nacional (Portero et al., 2016). La apropiación del patrimonio cultural implica saberes sobre la preservación de la identidad de la comunidad universitaria que conducen a la formación de valores. Se reafirma entonces que el conocimiento sobre el patrimonio cultural universitario por parte de toda su comunidad es una fuente para la formación de valores.

Desarrollo

Según Barros-Caneda (2014), desde un punto de vista general el patrimonio universitario se nutre de diferentes fuentes, tanto históricas como contemporáneas:

1. Patrimonio originario: En sus diversas tipologías, aunque tradicionalmente relacionado con bienes de naturaleza histórico-artística. Generalmente inmue-

bles fundacionales o asociados a lo largo del tiempo a la actividad académica, sobre todo en universidades de una amplia tradición histórica.

2. Patrimonio adquirido: Mayoritariamente patrimonio mueble compuesto por objetos incorporados en el discurrir histórico y necesarios para el funcionamiento de la actividad docente, investigadora y cultural.
3. Patrimonio cultural generado: Aquel resultado de la propia actividad docente e investigadora a lo largo del tiempo y que narra la actividad del proceso docente e investigador.
4. Patrimonio donado: objetos cedidos a los centros universitarios a causa de su actividad docente, investigadora y cultural. Puede incluirse las colecciones de arte contemporáneo, pero también hay que contemplar la recepción de bienes de naturaleza privada que guarden relación con la actividad universitaria y que complementen el relato de la ciencia en sus diversas disciplinas (p.17).

La identificación, reconocimiento y promoción del Patrimonio Universitario ha constituido un importante objeto de estudio dentro del campo del patrimonio cultural y su gestión. Sus antecedentes se remontan a la acción que, en función de la preservación del patrimonio cultural circunscrito a las universidades, han desarrollado las más antiguas casas de altos estudios en Europa y algunas de América (Herrera, et al. 2018, p.8).

En el año 2000 se creó la Red Europea de Patrimonio Académico (UNIVERSEUM), que ha generado encuentros anuales e intercambio de expertos. Estos han realizado valiosos aportes a este campo de la producción científica. Se destaca el proyecto "*The Heritage of European Universities*", de referencia obligada en el universo del patrimonio universitario, que propició la redacción de uno de los escasos textos normativos dedicados íntegramente a la gestión de patrimonio universitario: la Recomendación sobre gobierno y gestión del patrimonio universitario, de 2005 (Falcón, 2015, p.17).

Las universidades son relictos de bienes materiales e inmateriales (tangibles o intangibles) que testimonian los continuos procesos que en ellas tienen lugar: históricos, académicos, científicos, extensionistas o culturales. Además, generalmente desde su fundación, están asociadas a la construcción u ocupación de inmuebles excepcionales por su arquitectura y atesoran importantes bienes muebles de diversa naturaleza: artísticos, científicos, industriales, numismáticos, documentales, monumentos, jardines botánicos, colecciones, museos. También sobresalen por las costumbres, ritos, tradiciones, entre otros valores que conforman la cultura universitaria.

Es por ello que el patrimonio universitario es parte esencial de la cultura con una alta carga axiológica, sobre todo para la comunidad universitaria puesto que las universidades patrimoniales atesoran una valiosa información relacionada con las tradiciones y hechos simbólicos acaecidos en sus predios.

Establecer la relación entre el conocimiento sobre el patrimonio cultural, la preservación de la identidad de la comunidad universitaria y la formación de valores del estudiante en la educación superior conlleva a pensar en términos estratégicos la educación sobre el patrimonio, que de hecho se constituye en singular objeto de aprendizaje a tratar según el perfil profesional.

El conocimiento sobre el patrimonio cultural universitario por parte de toda su comunidad es una fuente para la formación de valores. Y es que los valores, por su naturaleza subjetiva y afectiva, desde su arista de análisis psicológico, recaba un sustento material concreto. En este caso, son los procesos docentes y de investigación sobre el patrimonio universitario quienes arman, nutren al estudiante de saberes preservados y saberes en desarrollo, respectivamente, de vivencias sobre este objeto de aprendizaje, investigación y promoción cultural vinculada a su perfil profesional e identidad nacional. Es así como también se garantiza el tránsito de una generación a otra de estudiantes del patrimonio universitario y el fortalecimiento de su imagen con el correspondiente sentimiento de pertenencia, arraigo y de identidad con la universidad.

La comunidad universitaria cubana se suma a esta labor, pues tiene mucho que mostrar y salvaguardar. Las universidades cumplen el papel de reservorios de bienes materiales e inmateriales (tangibles o intangibles) que atestiguan los continuos procesos que allí acontecen, ya sean históricos, académicos, científicos, extensionistas o culturales. Muchas de ellas fundadas en inmuebles excepcionales por su arquitectura, poseen bienes muebles de diversa naturaleza: artísticos, científi-

cos, industriales, numismáticos, documentales, monumentos, jardines botánicos, colecciones, museos, costumbres, ritos, tradiciones, entre otros valores que conforman el patrimonio cultural universitario (Herrera et al., 2018).

Legislativamente, el patrimonio universitario cubano está amparado por las leyes y regulaciones que protegen y salvaguardan el Patrimonio Cultural en nuestro país, lo cual es una preocupación fundamental del gobierno cubano, refrendado en la Constitución de la República de Cuba, 1976, artículo 39, inciso h: El Estado defiende la identidad de la cultura cubana y vela por la conservación del patrimonio cultural y la riqueza artística e histórica de la nación. Protege los monumentos nacionales y los lugares notables por su belleza natural o por su reconocido valor artístico o histórico. Establecidos están:

- La labor regidora del Consejo Nacional de Patrimonio Cultural.
- La Ley No. 2, o de los Monumentos Nacionales y Locales (16 de agosto de 1977), que crea la Comisión Nacional de Monumentos, define su protección, las investigaciones arqueológicas y las restauraciones, y define los conceptos de Monumento Nacional, Monumento Local, Sitio Histórico y otros.
- La Resolución 3/89, que aclara la situación de los objetos clasificados como «patrimonio cultural» en poder de personas naturales o jurídicas.
- La Resolución 4/89, declara que las obras pictóricas realizadas por artistas cubanos o extranjeros, entre los siglos XVI y XIX, son Patrimonio Cultural de la Nación, así como las de los artistas cubanos nacidos hasta 1960.
- La Resolución 57 de 1994, aclara los tipos de bienes que no pueden ser extraídos del país, a menos que los autorice la Oficina del Registro Nacional de Patrimonio. También explica que se requiere permiso de exportación para documentos históricos, colecciones u objetos de interés científico, artefactos arqueológicos, objetos etnológicos y folclóricos, archivos en todo tipo de soporte, libros incunables, objetos numismáticos, filatélicos, entre otros.
- Lineamiento 163, de la Política Económica y Social del Partido y la Revolución.

La importancia y necesidad de salvaguardar el patrimonio cultural cubano, incluido el patrimonio cultural universitario, se materializa en lo legislado al respecto. El marco legal depone la responsabilidad en el Ministerio de Cultura, quien a través del Consejo Nacional de Patrimonio Cultural y las dependencias provinciales afines, ejecutan las políticas públicas en materia de conservación y gestión patrimonial. Los lineamientos de la política económica y social en Cuba enfatizan la vigencia y pertinencia del tema al reafirmar que el patrimonio cultural constituye un importante recurso económico y turístico de la nación.

Ello entroniza con la comprensión que desde el ámbito legislativo internacional existe respecto a la asunción del patrimonio cultural como un recurso comunitario, cuya gestión deberá implicar la participación plena de las comunidades portadoras y su apropiación social como recurso identitario. Ello es un elemento esencial de la lucha por la salvaguardia de la diversidad cultural frente a los riesgos que representa la creciente globalización, la imposición de estereotipos foráneos y la expansión del turismo de masas como parte de la visión dominante del desarrollo que enfatiza en lo económico, en el mercado y en las industrias culturales.

Del mismo modo se reconoce la relación de la protección y difusión del patrimonio cultural con la preservación de los valores y la identidad de los pueblos. En tal sentido, la gestión del patrimonio cultural es asumida como una práctica de movilización y gestión de los saberes comunitarios en la que se considera esencial la promoción de una educación y comunicación social del patrimonio cultural que suscite la conciencia patrimonial como elemento determinante de la relación entre sujetos sociales, espacios patrimonializados y prácticas sociales; y que favorezca la interpretación patrimonial como parte de la activación patrimonial o puesta en valor de los patrimonios.

En consecuencia, la gestión del patrimonio está profundamente relacionada al conocimiento, investigación y difusión de la historia, de la identidad y de las culturas locales; y se orienta a la salvaguarda de los valores esenciales de la nación, lo que dota a la actividad de un fuerte contenido político e ideológico. En tal sentido, las Universidades tienen una importante responsabilidad en la preservación de sus patrimonios. A la vez, deben involucrar, como parte de su puesta en valor, a la comunidad universitaria con la finalidad de hacer de la gestión patrimonial una herramienta efecti-

va de formación profesional en vínculo con la investigación científica y la extensión universitaria para el afianzamiento de los valores patrios.

En las universidades cubanas existen algunos antecedentes de prácticas de gestión del patrimonio cultural universitario que develan la importancia que se ha concedido por el país; y en particular por el Ministerio de Educación Superior (MES) a esta actividad como parte de la gestión patrimonial cubana.

Desde septiembre de 2010, el Departamento de Patrimonio Cultural Universitario de la Universidad de la Habana (UH) ha desarrollado un fuerte trabajo orientado a la gestión del patrimonio cultural en su sentido más amplio. Actualmente la UH tiene más de 500 inscripciones en el Registro Nacional de Bienes Culturales. Fue declarada como Monumento Nacional en 1978. La Casa Fernando Ortiz y la Fragua Martiana también comparten este alto grado de protección patrimonial, lo que los protege y legitima.

La existencia de una Dirección de Patrimonio Cultural ha contribuido al respeto y prestigio de la labor de esta institución en materia de gestión patrimonial, la que es desarrollada por un equipo interdisciplinario integrado por historiadores, sociólogos, arquitectos, historiadores del arte, entre otros especialistas. Entre los resultados de las investigaciones afines se cuenta la publicación del catálogo de bienes patrimoniales, el fomento de las visitas guiadas, el establecimiento de convenios de trabajo con otros centros como la Oficina del Historiador de La Habana, el Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría (CUJAE) y la Universidad de las Artes. Además, en 2015 protagonizaron el Primer Seminario de Patrimonio Cultural en coauspicio con el Colegio San Gerónimo de La Habana y la CUJAE, entre otros.

En 2011, en el Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría (CUJAE) se creó el Grupo para la Protección y Conservación del Patrimonio Cultural. Se encuentra subordinado a la Dirección de Extensión Universitaria. Es un grupo de trabajo creado para favorecer la conservación y la protección del patrimonio cultural de esta universidad.

La Universidad de las Artes (ISA) es uno de los referentes nacionales importantes en materia de patrimonio universitario y de su conservación. Destaca, en especial, por los elementos que atesora. El inmueble que ocupa el ISA es un valioso exponente de la arquitectura en su conjunto. Contiene, además, un mobiliario apreciable: vajillas, obras de artistas reconocidos y legitimados de la plástica cubana, un fondo documental que reúne gran parte de la producción académica y metodológica de eminentes profesores, entre otros valores.

También sobresale por la estrategia de conservación que allí se aplica. La misma posee un enfoque integrador de la preservación, en todos sus niveles. Incluye la conservación preventiva, la curativa y los procesos de restauración. Una fortaleza de esta institución es contar en sus predios con el Centro de Estudios de Conservación, Restauración y Museología (CENCREM).

El análisis del caso cubano atribuye cualidades excepcionales al estudio debido al énfasis que el Estado ha puesto en la implementación de una política cultural centrada en el desarrollo pleno del hombre, desde una perspectiva democrática que dig-

En consecuencia, la gestión del patrimonio está profundamente relacionadaal conocimiento, investigación y difusión de la historia, de la identidad y de las culturas locales; y se orienta a la salvaguarda de los valores esenciales de la nación...

nifica la participación y que vindica la cultura como bien inalienable de la nación. La gestión patrimonial en Cuba ha estado ligada fundamentalmente a la gestión turística. Venegas (2005) declara que "…la puesta en valor turístico ha sido un elemento de análisis y debate, tanto de las autoridades competentes de la política turística, como entre los científicos y los académicos del turismo en Cuba" (p.58).

La conservación y puesta en valor del patrimonio cultural, en especial de las obras de arte, es un reto cuando se encuentran alejadas del turismo como factor dinamizador. También en el caso cubano, donde se ha demostrado que es el que ha generado mayor número de acciones de intervención.

Conclusiones

Continuar fomentando la defensa de la identidad, la conservación del patrimonio cultural, la creación artística y literaria y la capacidad para apreciar el arte. Queda para las Universidades cubanas lograr o no la protección de sus valores en dependencia de la sensibilidad o desinterés de quienes allí coexisten como docentes o estudiantes ante la carencia de un marco jurídico específico, términos o procedimientos que permitan la recopilación, salvaguarda y promoción del Patrimonio Cultural universitario. De ahí la importancia de establecer un ordenamiento legal que señale los mecanismos apropiados para regular el buen uso, destino, custodia y administración de todos aquellos bienes muebles e inmuebles (tangibles o intangibles) que constituyen el patrimonio cultural de la institución educacional, a la vez que conecte las tradiciones académicas con la preservación inmueble, monumental y documental para incidir en la visibilidad del valor de identidad propio, que sería una de las posibles interpretaciones válidas de este patrimonio (Herrara et al.,2018).

Bibliografía

Álvarez, O. (2011): La participación en el trabajo sociocultural de los ingenieros. Consultado en febrero 2020. Recuperado en http://www.monografias.com/trabajos84/participacion-trabajo-sociocultural/

Barros-Caneda, J.R. (2014): Patrimonio cultural de la Universidad. Consultado en marzo 2020 Recuperado en http://atalayagestioncultural.es/capitulo/patrimonio-cultural-de-la-universidad

Falcón, N. L (2015): Memoria atesorada: Patrimonio Cultural Universitario. Alma Mater, (546), 17-20.

financiera –económica – social – ambiental. Cuarta edición.

Herrera., D., Reyes, M.C, Madroñal, A., Durán, G., Albelay, A. (2018): Acercamiento al patrimonio cultural de la Universidad Central "Marta Abreu" de Las Villas. Villa Clara, Cuba: Samuel Feijóo.

Portero, A.E, González, M., Torres, H., Machado, Cristóbal, M. (2016): El patrimonio cultural universitario. Una fuente para la formación de valores. Referencia pedagógica, (2), 45-60. ISSN2308-3042.

Venegas, M. (2005): Un triángulo cubano: turismo, patrimonio, comunidad. TEMAS, (43), 56-66.

PERIFÉRICA

Revista para el análisis de la cultura y el territorio

Antropología y Extensión Universitaria. Producción de conocimiento y procesos formativos en Articulación Social

Mirtha Elena Lischetti Ortiz e Ivanna Lis Petz Martín
DOSUBA (Obra Social de la Universidad de Buenos Aires). Profesora Consulta Titular, y
DOSUBA (Obra Social de la Universidad de Buenos Aires). Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil de la Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires. Argentina
melishet@gmail.com e ivanna_petz@hotmail.com

Artículo recibido: 04/02/2021. Revisado: 03/05/2021. Aceptado: 10/06/2021

Resumen: En el presente artículo identificamos las dimensiones teóricas que se interceptan en la producción de conocimiento y en los procesos formativos. Asimismo, damos cuenta de las tematizaciones realizadas por algunos docentes, graduados y estudiantes que han estado involucrados en procesos formativos que han implicado trabajo de campo e investigaciones en territorios diversos, tematizaciones que refieren a la apropiación del relevamiento etnográfico por parte de otras disciplinas humanas y sociales y que nos hablan de la importancia de las interacciones científicas en dichos proceso.

Palabras clave: antropología; extensión; formación; producción de conocimiento; intervención.

The professionalization of cultural management. The CLACDEC pioneering experience.

Abstract: In this article we shall identify the theoretical dimensions that intercept in knowledge production and education processes, linking them with the following contributions and considerations of others authors: a) knowledge production generated from work within concrete historical contexts; b) knowledge production and subjectivity; c) knowledge production and interdisciplinary nature. Also, we account for the issues stated by professors, graduates and students that have been involved in education processes that have implied fieldwork and diverse territorial interventions; issues that make reference on how ethnographical surveys and compilations have been appropriated by other social and human disciplines, a fact that stresses the importance of scientific intersections in education processes.

Keywords: anthropolgy; extensio; education; knowledge production; intervention.

Introducción

Nuestro interés se centra en la intención de presentar e identificar aportes y reflexiones desarrollados sobre el conocimiento que generan las prácticas extensionistas, así como aquellos desarrollados desde la antropología respecto del proceso de construcción de conocimiento etnográfico.

Dicho interés está vinculado a nuestra experiencia reciente. Es que ambas autoras, en los últimos diez años, asumimos responsabilidades de gestión universitaria, centralmente en lo que respecta al despliegue y jerarquización de la extensión universitaria en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Lo venimos haciendo tanto en la creación y gestión de un Centro de Innovación y Desarrollo para la Acción Comunitaria (CIDAC), ubicado en el sur del barrio de Barracas, y cuyo objetivo central está vinculado a orientar procesos de construcción colectiva de conocimiento en relación a problemáticas territoriales locales, como en lo que respecta al diseño de lo que denominamos Prácticas Socioeducativas Territorializadas. Se trata de la propuesta de adecuación institucional del programa de Prácticas Sociales Educativas de la UBA, requisito de cursada obligatoria para todos sus estudiantes, y a partir del cual esta universidad se suma a un proceso más general que se viene gestando y que se conoce como curricularización de la extensión universitaria. Ambos desarrollos son tributarios de las reflexiones en torno a la construcción del objeto y los procesos de construcción de conocimiento antropológico que fuimos generando.

Organizamos el trabajo en tres momentos. Primero, recuperamos antecedentes de distintos autores sobre el conocimiento que se puede generar a partir de las prácticas de extensión y desde el conocimiento generado desde la antropología. Segundo, identificamos las dimensiones teóricas que se interceptan en la producción de conocimiento y en los procesos formativos poniéndolas en relación con los aportes y reflexiones encontradas: a) producción de conocimiento a partir de trabajar en/con situaciones históricas concretas, b) producción de conocimiento y subjetividad, y c) producción de conocimiento e interdisciplinariedad. Tercero, repasamos las tematizaciones realizadas por algunos docentes, graduados y estudiantes que han estado involucrados en procesos formativos que han implicado trabajo de campo e intervenciones en territorios diversos, aportes que refieren a la apropiación del relevamiento etnográfico por parte de otras disci-

plinas humanas y sociales y que nos hablan de la importancia de las intersecciones.

Teniendo en cuenta a la vez, los antecedentes más importantes que tuvieron lugar en la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. En 1995, se crea en dicha Facultad el Programa Permanente de Extensión, Investigación y Desarrollo en Comunidades Indígenas, en tanto espacio desde el cual se pretende llevar adelante un ejercicio de intervención social comprometido con las luchas indígenas como parte de la tarea etnográfica y del rol del antropólogo en tanto sujeto implicado, generando procesos de construcción colectiva de conocimiento y teniendo como horizonte el fortalecimiento organizacional y político[1]. Para el establecimiento de los fundamentos de dicho Programa de extensión, fueron centrales algunos planteos involucrados en la propuesta etnográfica de reconstrucción crítica de la memoria sobre las trayectorias sociales de la ocupación del territorio y del trabajo en las comunidades indias del Chaco salteño.

Antecedentes sobre el conocimiento generado a partir de las prácticas de Extensión y del que genera la Antropología

En la Conferencia Regional de Educación Superior (CRES), realizada en Cartagena de Indias en el año 2008 se acordó que la Educación Superior fuera un Derecho Humano Universal. A partir de este acuerdo, muchas fueron las reflexiones que se sucedieron en torno a cómo debería implementarse dicho derecho. En cuanto a lo que concierne a nuestro tema, el de los conocimientos, nos encontramos con varias instancias. Según Rinesi (2020, 133-140), especialista en Educación Superior, por ejemplo, los sectores subalternos tienen derecho a que la Universidad Pública forme a los profesionales y técnicos científicos que el pueblo necesita. Que tengan las capacidades y habilidades como para garantizar entre las poblaciones el cumplimiento de otros derechos que aseguren una vida digna (vivienda, salud, educación, etc.), lo que las Naciones Unidas (PNUD) entienden y conceptualizan como desarrollo humano. Según esta perspectiva, la Universidad es pensada como productora de conocimientos, y para producir esos conocimientos debe reflexionar sobre el conocimiento que produce, sobre qué condiciones epistemológicas, teóricas, burocráticas e institucionales lo hace. Parece que ese conocimiento sirva a los fines de mejorar el sistema productivo, y dentro del mismo, pueda ocuparse, especialmente, de la organización del trabajo. Debe atender los reclamos de las organizaciones sociales territoriales en las distintas regiones de un país. Y debe ocuparse también de escuchar a la opinión pública.

Para Agustín Cano (2014, 6-12; 23-32), extensionista, investigador y docente de la UDELAR (Universidad de La República de Montevideo, Uruguay), ese derecho se cumplimenta, atendiendo a lo que sucede en la historia reciente de las Universidades. Rechaza la solución dada por el neoliberalismo en los años noventa del XX a las universidades, que las despoja de presupuesto y las quiere vincular con la sociedad solamente en lo que hace a la transferencia de sus conocimientos a las empresas capitalistas, abogando por la reproducción de privilegios y por la racionalización tecno-científica, dando lugar a una producción controlada de esos conocimientos, al centralizarla y subsidiarla. Cano, en cambio, propone defender las decisiones de elección sobre los conocimientos a producir que deben tener las Universidades y sus cuerpos de docentes, extensionistas e investigadores. Defiende la función social de la ciencia y de la universidad en la convicción de que el saber sirve para transformar realidades sociales. Propone asimismo fortalecer el compromiso social de la Universidad con los sectores de población subalternizados. En lo pedagógico hace suyo el concepto de alternativa pedagógica (A. Puigróss L. Rodriguez), que permite la innovación de contenidos a enseñar para cumplimentar la función social de la Universidad.

Renato Dagnino (2011; 2015), Director del Departamento de Geociencias Sociales de la Unicamp (Universidad de Campinas-Brasil) y de las Áreas de Extensión Científica y Tecnológica y Gestión Pública, propone pensar el presente dejando de lado pensamientos elaborados para pensar problemas del pasado, por lo cual asume una postura crítica frente a la docencia, la investigación y la extensión que habitualmente se encuentran en nuestras universidades. La docencia es repetitiva de conocimientos muchas veces cristalizados, la investigación se orienta por disciplinas y no por problemas, es autorreferencial. Dagnino propone hacer investigación para afuera, útil para las poblaciones con necesidades, hacer *exvestigación;* en cuanto a la extensión considera que no se debe extender lo que se hace, sino preguntar qué es lo que se necesita. Propone redefinirla, que se oriente por problemas que se tengan que resolver para la polis y para la formación de políticas pú-

blicas; sugiere empezar los cambios desde la extensión para que después cambien la investigación y la docencia.

Los autores mencionados reflexionan sobre la integralidad de las prácticas universitarias, incluyendo a la Extensión como una dimensión antes maltratada y ahora valorada en lo que genera y en sus posibilidades de transformación de las realidades sociales en su nivel local. Estos autores nos sirven para contextualizar los conocimientos que se producen no sólo desde la extensión, sino también desde la antropología, en un marco de época en el que empiezan a circular reflexiones críticas importantes sobre las distintas dimensiones de la Universidad.

Por eso nos interesa, también, considerar como antecedentes los textos de autores que se ocupan críticamente de la producción de conocimiento antropológico, la disciplina que ejercemos. Entre los mismos, nos ocupamos de trabajar con los artículos de Hugo Trinchero (1994), de Héctor Vázquez (1994) y de Ana Carolina Hecht (2007), de la Universidad de Buenos Aires, que nos permiten articular a la extensión con la antropología.

En materia de Extensión Universitaria, en octubre de 2007, comienzan las primeras reuniones para el armado del programa del Centro de Innovación y Desarrollo para la Acción Comunitaria de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, ubicado en la sede de Barracas, sur de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires[2]. Es importante señalar que dicho programa de trabajo es tributario de ciertas reflexiones que se retoman en los tres artículos.

Veamos entonces las tres colaboraciones a considerar. Si bien los textos de Vázquez y de Trinchero se generan por la necesidad de interpelar al relativismo epistemológico que se había instalado en el clima del posmodernismo en Antropología, sus argumentaciones nos valen y las consideramos importantes en nuestra manera de entender la generación de conocimiento antropológico.

Cuando Vázquez (1994), en el articulo *Investigadores, construcción crítica del conocimiento y crisis de los paradigmas en Sociología y Antropología Sociocultural*, adjetiva como irracional y como nihilismo epistemológico a las posturas que critica, configura una propuesta que contiene como necesarias para la producción de un conocimiento válido, a la investigación participativa, sin mistificar la práctica, a la indagación de la realidad histórico cultural, a la *crítica,* para que se sostenga la relación Sujeto/realidad histórico-cultural, al involucramiento comprometido del investigador. Y a través de estas premisas propone una revisión crítica de las ciencias antropológicas.

Por su parte Trinchero (1994), en el articulo *Compromiso y Distanciamiento: Configuraciones de la Crítica Etnográfica Contemporánea*, al tratar de reafirmar la posibilidad de producción de conocimiento válido en Antropología, se apoya en los planteos de Norbert Elías (1990) y en su sociología del conocimiento basada en la reflexión e investigación sobre el compromiso y el distanciamiento en la producción científica. A partir de la cual sostiene que no es posible mantener por separado las funciones de observación y de *participación*, en el curso de una investigación.

Cuestiona fuertemente los dos principales postulados posmodernos: la duda sobre el texto etnográfico y la autoridad del etnógrafo y la validez del trabajo de campo. Y contrapone la crítica permanente y la explicitación a los procesos de construcción etnográficos, teniendo especialmente en cuenta sus interfases, dando a conocer las condiciones de producción de la información de campo y compartiendo la misma con los sujetos de la indagación. Desde lo técnico y para distanciar vivencias de registros, propone un trabajo crítico entre los niveles de compromiso y de distanciamiento.

Asume que los cuestionamientos señalados podrían llegar a ser válidos para la producción de la antropología clásica, con fundamentos positivistas y "objetos exóticos". Pero no los acepta como válidos para la producción de conocimientos que se realiza en la propia sociedad, en la que se tienen en cuenta los procesos de la realidad histórica de la actualidad y donde, a partir de la recuperación de los planteos de Esteban Krotz (1988), "los viajes" son eternos retornos y la producción de conocimiento un instrumento critico para la transformación del *statu quo* imperante. Esto sostiene su propuesta de "una metodología particular de aproximación etnográfica" (Trinchero, 1994, 328) en la cual establece que los objetivos de investigación deberían ser establecidos de manera participativa con los propios sujetos de la indagación, con apoyatura técnica en la realización de talleres. Considera como instancias fundamentales en su propuesta la generación de interfases entre los diferentes tipos de registros –observaciones, participaciones, discursos, actuaciones, documentos, entre otros que constituyen una serie discreta– porque es precisamente en la explicitación de los procesos de construcción de dichas interfases donde reside el valor crítico que adquiere la producción etnográfica.

En el artículo de Ana Carolina Hecht, *De la Investigación "sobre" a la investigación "con". Reflexiones sobre el vínculo entre la producción de saberes y la intervención social* (Hecht, 2007), más cercano en el tiempo y prácticamente contemporáneo de nuestras propias producciones, encontramos que estamos hablando el mismo lenguaje, por supuesto, con distintos énfasis y con distintos objetivos.

Hecht sostiene que los procesos investigativos los recorremos juntos con los sujetos de la indagación, y en ese recorrido ambos nos descolonizamos. Se preocupa especialmente por la relación entre investigación e intervención, entendiendo a esta última como una práctica ético-política. Por eso, su propuesta es la de investigar "con" los sujetos la problemática que tengan que resolver como población.

Menciona a la Antropología de la praxis y reafirma que el saber solo puede producirse en la praxis. Y se apoya en la cita de Cardoso de Oliveira, "comprometerse tanto con la búsqueda de conocimiento como con la vida de los sujetos". (Hecht, 2007, 91)

Expone su propio trabajo de investigación señalando que la temática del mismo surge a partir de la demanda de los colectivos sociales con los que trabaja, que diseñó el proyecto con los grupos con los que iba a trabajar, que estos eran niños, una población también desdeñada por la academia y con la cual, a partir del trabajo en talleres, lograron entender la problemática que se propusieron resolver.

Insistimos. Las reflexiones inscriptas en los tres trabajos constituyen importantes aportes para los procesos formativos que venimos estimulando. Tanto para aquellos implicados en los desarrollos del CIDAC como en aquellos que integran, en una misma unidad pedagógica, actividades de investigación e intervención acordadas con organizaciones de la sociedad civil y/o instituciones públicas que desarrollan políticas con abordaje territorial en mayor medida.

Es que, en ambos casos, confluyen: a) la producción de conocimientos, en una situación donde los conocimientos se generan desde la práctica en contacto con la situación histórica concreta (Investigación) y la intervención consiguiente. Recordamos a Kosik (1967), cuando en su capítulo *Praxis* nos habla de la unidad entre la teoría y la práctica como postulado principal, a partir del cual seguir pensando. Y b) la formación de los sujetos a partir de una modalidad pedagógica que incluye a estas dos partes de la unidad: la teórica y la práctica.

En adelante, damos tratamiento a las dimensiones que se interceptan en estos procesos tomando en consideración los aportes encontrados en las tres colaboraciones identificadas.

Las dimensiones teóricas que se interceptan en la producción de conocimientos y en los procesos formativos

Producción de conocimientos a partir de trabajar en/con situaciones históricas concretas

La realidad se nos presenta en toda su complejidad fenoménica, el parcelamiento de esa realidad que quedó expresado en la división decimonónica de las ciencias, tomando para sí cada ciencia una parte del campo científico, siempre resultó insuficiente, pero recién empezó a cuestionárselo a mediados del siglo pasado, y cada vez más, obteniendo en el trayecto de ese cuestionamiento diversos o divergentes resultados.

Para encarar la producción del conocimiento de la realidad, la división de las ciencias en campos científicos que la sectorizan presentan diferentes obstáculos epistemológicos; es que nos enfrentamos a la indisciplinariedad de la realidad. Aunque la captación del todo no es metodológicamente posible (Zemelman, en Retamozo, 2011,44), podemos pensar esa totalidad como un sistema de relaciones que realiza una serie de transformaciones en los términos de reciprocidades o de oposiciones con síntesis, y, que pueden objetivarse hacia lo real. La totalidad no son todos los hechos, no se trata de entenderla sólo desde lo ontológico, sino que se trata de una óptica epistemológica desde la que se delimitan campos de observación de la realidad, los que permiten descubrir la articulación en que los hechos asumen su significación específica. Cuando hablamos de observables nos estamos refiriendo a las relaciones que se pueden establecer entre procesos históricos y políticos. En una dimensión diacrónica, pero sin dejar de lado el análisis de lo sincrónico (tiempos íntimos, biográficos, epocales, comunitarios, sistémicos).

Tener en cuenta la totalidad dialéctica supone tener en cuenta la historia concreta, el momento concreto y el espacio, o la coyuntura histórica por la que se atraviesa: "la necesidad de realidad se refiere al mundo como riqueza potencial que desafía al contorno organizado" (Retamozo, 2011). Enten-

der el momento histórico es entender la lógica constructiva del poder que es la lógica de crear corrientes de ideas y de prácticas, en una dinámica donde es posible identificar aquellas que oprimen y aquellas que, en proceso instituyente, asumen características emancipatorias. Y, además, es necesario transformar esa historia concreta en experiencia. Es desde la experiencia desde donde podemos apreciar las distintas perspectivas de la historicidad de los sujetos sociales.

En los tres artículos mencionados, el de Vázquez, el de Trinchero y el de Hecht, encontramos sintonía con la idea de conocer a partir de la observación y participación 'de' y 'con' la realidad concreta; solo que la misma aparece bajo diferentes maneras de nombrarla, "tener en cuenta la realidad histórico-cultural", "tener en cuenta los procesos de la realidad histórica de la actualidad que produce los conocimientos"; "comprometerse tanto en la búsqueda de conocimientos como con la vida de los sujetos," (Cardozo de Oliveira citado por Hecht, 2007, 91).

Producción de conocimientos y Subjetividad

El desarrollo del conocimiento es indisociable del desarrollo de la conciencia y autoconciencia de los sujetos. Por ese motivo se recurre a que vayan juntas la crítica de la realidad con la autocrítica de los sujetos. Es importante, además, asumir la dimensión colectiva de los sujetos, es decir, sujeto social de la historia y no en tanto individualidad. El sujeto humano está en la historia, en la sociedad, sometido a la incertidumbre y tiene la necesidad de construir realidad estableciendo vínculos en cuya trama al mismo tiempo va formándose. Tanto los Sujetos de la investigación con los que pretendemos hacer co-investigación, como los sujetos del aprendizaje, que realizan el mismo, recorriendo estos procesos, son portadores de "saberes socialmente productivos" en el decir de Puiggros y Gagliano (2004), son saberes que producen, que procrean, en los que la razón deja de ser patrimonio del saber científico y hace además fecunda en significado a toda actividad que procure una pericia productiva. Los sujetos nos involucramos con nuestra subjetividad, la que además de expresar nuestro modo de ser en el mundo es la que contiene esos saberes. Vázquez sostiene que ese involucramiento y la especial relación Sujeto/realidad es la que hace posible que surja el conocimiento. Trinchero propone como posibilidad del conocer, además de la crítica permanente de los procesos de observación, registro, análisis y reflexión, dar a conocer las condiciones de producción de la información de campo, compartiéndola con los sujetos de la indagación. Hecht sostiene la investigación "con" los sujetos como aquella en la que se pueda validar no sólo el conocimiento, sino también la transformación subjetiva.

Producción de conocimientos e Interdisciplinariedad

Algunos autores resuelven las dificultades que presenta la complejidad de la realidad, esgrimiendo que la solución se encuentra en la interdisciplina para encararlas, o sea, que para abordar la problemática de la totalidad en la multicausalidad fenoménica se requeriría hacer uso de la interdisciplinariedad.

En los momentos del debate con los autores así llamados posmodernos, dentro del campo de la antropología, este fue un argumento esgrimido, entre otros autores por Héctor Vázquez. Consideramos que el tomar a la interdisciplina como variable indispensable para aprehender la totalidad metodológicamente imposible de captar, como ya señalamos, merece ser entendida en, por lo menos, dos niveles: el teórico, donde existe esa posibilidad, y el de la realidad social en la que se entraman las relaciones sociales, y sobre el que vamos a discurrir y reflexionar en lo que sigue.

Lo que supone que para poder contribuir con nuestro supuesto saber a la posibilidad de intervenir sobre ese conocimiento que contuviera los saberes de todas, o de una cantidad importante de disciplinas, tendríamos que tener en cuenta, justamente, el abordaje fenoménico desde distintos saberes. ¿Por qué consideramos que no se nomina bien a ese proceso de conocimiento cuando se lo llama interdisciplinar? Aquí nuestro objetivo sería el de dejar de hablar del "sentido común" de la *interdisciplina* y poder reflexionar sobre él. Se puede hacer todo un derrotero en la historia de las disciplinas buscando cómo en cada momento se planteó la tensión entre la complejidad de la realidad, por un lado, y la división del trabajo científico necesario, por otro lado. Esto requiere partir de la totalidad, pero además basarse en la especificidad de cada disciplina. Y para eso debe trabajarse en las correspondencias estructurales, en las intersecciones y límites y en los vínculos entre las disciplinas.

En el debate actual sobre lo interdisciplinario, se superponen con una cierta yuxtaposición dos tipos de prácti-

cas: la de la investigación interdisciplinaria y la de la configuración de equipos interdisciplinarios para atender problemas de la sociedad. Esta yuxtaposición es esperable dado que la diferencia es de énfasis en cuanto al producto. En el caso de la investigación, el énfasis es la producción de conocimientos. En el caso de los equipos para resolver problemas el énfasis está en la producción de acciones y de intervenciones. Nadie, no obstante, podría separar de manera absoluta la investigación de su efecto en las prácticas y nadie podría suponer que el desarrollo de acciones no produzca, o deba producir, simultáneamente, conocimientos. Más aún, sería esperable un futuro en que esta diferencia se redujera a su mínima expresión.

Hecha esta salvedad, habría que señalar algunos niveles en que se puede plantear el análisis y la polémica sobre esta temática.

Un primer nivel, el epistemológico y de historia del conocimiento: el simple planteo de la interdisciplina implica un cuestionamiento a los criterios de causalidad, básicamente a los de causalidad lineal, y atenta contra la posibilidad de fragmentación de los fenómenos a abordar. Implica también el reconocimiento que los campos disciplinares no son un «reflejo» de distintos objetos reales sino una construcción históricamente determinada de objetos teóricos y métodos. Más aún, en momentos en que las mismas disciplinas difieren en su interior en cuanto a la definición de su objeto, se puede afirmar que una disciplina, por lo general, no es una, es decir no es unívoca y sin fragmentaciones en su mismo seno. En nuestro caso, podría ejemplificar con la disciplina que ejercemos, la antropología, y todos lo podríamos hacer sobre la de cada uno.

El desarrollo del conocimiento es indisociable del desarrollo de la conciencia y autoconciencia de los sujetos. Por ese motivo se recurre a que vayan juntas la crítica de la realidad con la autocrítica de los sujetos.

Un segundo nivel metodológico: tanto en el campo de la investigación, como en el de la búsqueda de solución para problemas concretos a través de intervenciones, sería pensar en un desarrollo interdisciplinario en el que se programen cuidadosamente la forma y las condiciones en que el mismo se desenvuelve. Ya es sabido que la simple yuxtaposición de disciplinas o su encuentro casual no es interdisciplina. La construcción conceptual común del problema que implica un abordaje interdisciplinario, supone un marco de representaciones común entre disciplinas y una cuidadosa delimitación de los distintos niveles de análisis del mismo y su interacción. Para que pueda funcionar como tal, un equipo que busca intervenir sobre la realidad y que se compone por sujetos que ejercen distintas disciplinas requiere la inclusión programada, dentro de las actividades, de los dispositivos necesarios. Hay un tiempo que tiene que ser dedicado a la realización de este trabajo; cuestión que debe tenerse en claro, especialmente quienes programan acciones interdisciplinarias desde los niveles decisorios, ya que para lograrlas se requiere algo más que un grupo heterogéneo de profesionales.

Una diferencia entre equipos interdisciplinarios de investigación y equipos interdisciplinarios de intervenciones, es que estos últimos se constituyen por distintas profesiones (y se da por supuesto que cada una representa una disciplina). Este deslizamiento (de disciplina a profesión) es un claro deslizamiento hacia el campo de las prácticas.

Una pregunta que los equipos de intervención deben también formularse es cómo incorporan una amplia gama de saberes que no son

disciplinarios. Esto es particularmente notable en el caso de equipos que trabajan con poblaciones, pero es igualmente necesario en todos ellos a menos que aborden su práctica desde una representación fuertemente tecnocrática.

El cómo se desarrolla lo interdisciplinario es un debate fundamental, e incluye necesariamente el nivel de análisis siguiente.

Un nivel referente a lo subjetivo y lo grupal: las disciplinas no existen sino por los sujetos que las portan, las reproducen, las transforman y son atravesados por ellas. Resulta necesario resaltar lo obvio: un equipo interdisciplinario es un grupo. Debe ser pensado con alguna lógica que contemple lo subjetivo y lo intersubjetivo. También es evidente que un saber disciplinario es una forma de poder y, por ende, las cuestiones de poder aparecerán necesariamente.

En lo individual, la participación en un equipo de esta índole implica numerosas renuncias. La primera es la renuncia a considerar que el saber de la propia disciplina es suficiente para dar cuenta del problema. Reconocer su incompletud.

Y, además, reiteramos, requiere que se pueda diferenciar entre lo que es interdisciplinar y lo que es trabajo interprofesional. Cuando se produce el abordaje de un problema social, económico o político, como los problemas no reconocen la división de trabajo entre campos del conocimiento, se presentan en toda su complejidad, la misma requiere ser tratada en todas sus dimensiones, por lo que se requiere y convoca a distintos especialistas de diferentes profesiones. Cada uno va y dictamina, según su campo de especialización. A esto se le suele llamar interdisciplinar. Lo más correcto es que lo llamemos trabajo interprofesional. Como dijimos, cuando en el trabajo con poblaciones se plantean actividades intersectoriales, los miembros que los integran puede ser que no representen una disciplina científica, sino otro tipo de saberes (saberes no disciplinares: provenientes de los campos del arte, saberes populares, experiencias en actividades, como por ejemplo, la de operadores de calle). Estos equipos así integrados, con miembros que representan inter-saberes tienen que formular un Programa y fijar objetivos para su quehacer. El marco referencial común implica, entonces acuerdos básicos ideológicos: por ejemplo, qué tipo de relación se intenta reconstruir entre el equipo de intervención y las poblaciones, qué metodología se elige utilizar: verticalista o participativa. Sabiendo, además que la autonomía del equipo va a depender del marco institucional en el que se trabaje. Estas prácticas encaran una dimensión política, conceptual y práctica. (Stolkiner, A., 1987,1999)

La visión interdisciplinaria aplicada a fenómenos complejos, como son los problemas de la realidad social, solo puede darse por un trabajo que se plantee desde un inicio como una tarea interdisciplinaria, en la que se imbriquen las epistemes de las distintas disciplinas.

El quehacer interdisciplinario está tanto basado en la elaboración de un marco conceptual común que permita la articulación de ciencias disímiles como en el desarrollo de una práctica convergente.

La tensión permanente que se establece entre la formación especializada y la tarea interdisciplinaria puede resultar fructífera, pero también puede conducir a meras generalidades. Por lo tanto se requiere del equipo interdisciplinar que se concilie en cada momento unidad y diversidad, especialidad y universalidad. El camino por el cual se logra la interrelación no es arbitrario y supone la puesta en acción de un proceso que constituye uno de los mecanismos básicos del desarrollo cognoscitivo: el proceso de diferenciación de una totalidad dada y de integración o reintegración de una totalidad conceptualmente enriquecida.

Cuando un problema surge por diferenciación de problemas lleva consigo una perspectiva diferente de lo que hubiera tenido si se lo hubiera enfocado a partir de una sola disciplina (Bioquímica, Economía Política). O sea, cada disciplina ha elaborado su propio nivel de análisis, para que haya quehacer interdisciplinar tiene que organizarse un nivel de análisis *ad hoc*, o sea, interdisciplinario (García, Rolando, 1986). Según Rolando García, un sistema complejo es una "representación de un recorte de la realidad compleja, conceptualizado como una totalidad organizada en la cual los elementos no son separables y por lo tanto no pueden ser estudiados separadamente".

Los sistemas complejos están constituidos por elementos heterogéneos de interacción, y de allí su denominación de complejos, lo cual significa que sus subsistemas pertenecen a los dominios materiales de muy diversas disciplinas.

El punto de partida de un sistema complejo está dado por el marco epistémico que establece el tipo de pregunta o conjunto coherente de preguntas que especifican la orientación de la investigación.

La investigación interdisciplinaria exigida por la metodología de sistemas complejos supone la integración de diferentes enfoques disciplinarios, para lo cual es necesario que cada uno de los miembros de un equipo de investigación sea experto en su propia disciplina. Supone también la integración de esos enfoques para la delimitación de una problemática, es decir que esto se tiene que hacer previamente. En definitiva, la investigación interdisciplinaria implica la existencia de un marco conceptual común entre los investigadores.

Esto en cuanto a las investigaciones interdisciplinarias. Es diferente en las multidisciplinarias, en estas se suman los aportes de cada investigador desde su disciplina en torno a una problemática compleja.

Hemos discurrido en este último punto respecto de una serie de reflexiones a propósito de nuestra experiencia. Experiencia que es volcada en diferentes instancias de encuentro tanto con equipos del CIDAC como con los equipos docentes de los seminarios de PST. Quizá, lo más importante ha sido el recalcar que son prolongados los tiempos necesarios para las construcciones de los vínculos y que respetarlos es lo que da factibilidad al establecimiento de marcos de trabajo común que permitan el abordaje colectivo de los problemas identificados a tratar. Asimismo, la necesaria objetivación, a partir del uso del registro etnográfico, de una práctica que deviene necesariamente colectiva.

La formación de estudiantes en situaciones históricas concretas

La formación en contextos situados para los que ejercemos la antropología, tiene una dimensión muy conocida, el trabajo de campo antropológico, y otra no tan habitual, aunque posible y que se ha dado en el caso de muchas investigaciones antropológicas, *la intervención.*

Hace más de diez años que en el ámbito de la Secretaría de Extensión de nuestra Facultad, existe un Centro de Extensión, como mencionamos anteriormente, situado en el barrio de Barracas, y organizado en equipos de trabajo con distintas temáticas. E integrados por profesores, docentes, graduados y estudiantes. Estos equipos vienen generando instancias de formación a través de los proyectos y programas que tienen que ver con prácticas de cada especialidad de las distintas carreras que se cursan en la Facultad. Esas prácticas las realizan en los lugares donde se producen los problemas y trabajan con los sujetos que los padecen y que intentan resolverlos y/o con quienes trabajan profesionalmente para resolverlos.

En ese qué hacer, las reflexiones en torno a "la entrada al campo", las construcciones de los vínculos, la importancia del registro y la objetivación de la práctica, los sentidos acerca de investigar en situaciones histórico concretas, el trabajo con el saber de otros, cuestiones con las que estamos ciertamente familiarizados los antropólogos, han sido fundamentales aportes disciplinares a estos espacios ciertamente interseccionales. Hemos generado distintos ámbitos para intercambiar sobre dichas cuestiones, quizás los más significativos hayan sido las reuniones de coordinadores de equipos del CIDAC, las sucesivas jornadas de reflexión sobre la práctica o el seminario de abordajes comunitarios, entre otros. En estas instancias que fueron y que son de cruces disciplinares, las dimensiones anteriormente tratadas cobraron alta relevancia al pensárselas en lógicas en uso y en procesos de enseñanza.

A continuación recuperamos fragmentos de entrevistas realizadas en el año 2016 en el marco de un trabajo de investigación que tuvo como objetivo aproximarnos a las representaciones respecto de los procesos formativos habilitados en marcos de proyectos de extensión universitaria que confrontan con realidades histórico concretas, dando cuenta de los sentidos que asumen para los sujetos involucrados directamente en los dispositivos de enseñanza y aprendizaje. La coordinadora del Equipo de Psicopedagogía del CIDAC nos decía:

> "Es necesario que haya espacios formativos que no sean exclusivamente académicos, que se propongan por fuera de los muros de la universidad, en donde nos encontremos con las problemáticas que no se resuelven sin el bagaje conceptual pero tampoco a partir de la aplicación de conocimientos. Ahí se construye un conocimiento nuevo y diferente que a su vez nos plantea nuevas problemáticas en cuanto a las prácticas docentes. Creo que esos son saberes que los estudiantes tienen que descubrir lo que les hemos enseñado. Tienen que inventar el conocimiento que les hemos ofrecido. […] Hasta que uno no se encuentra con esa escena no entiende que es tener que dar una respuesta al otro en

una situación inédita, inaudita. Eso no se puede explicar, hay que descubrirlo. Y somos responsables de darles a los alumnos la oportunidad de hacerlo". (Registro de campo, Buenos Aires, 16 de marzo de 2016)

A su vez, la coordinadora del Equipo Formación para el Trabajo sostenía:

"Es bueno mostrar que hay maneras, por un lado de encontrarse con saberes que están afuera de la universidad y que son legítimos pero que están negados, ocultados y deslegitimados, justamente porque no forman parte de lo que la modernidad definió que era la ciencia, o sea que quedan como un residuo de un proceso de colonización, ¿no? Entonces por un lado, encontrarse con saberes que no son esos saberes de los libros y que pueden ser legítimos, en primer lugar hablo de lo que Boaventura de Souza Santos dice que es este papel de la extensión y de la extensión al revés, en relación a la construcción de una epistemología que le dé legitimidad a saberes que quedaron afuera, pero además de eso, ejercitar la posibilidad de producir conocimiento, y conocimiento novedoso, no solamente con las reglas de la rigurosidad del paradigma clásico o del paradigma hegemónico en lengua académica, a mí me parece que también eso es una operación de descolonización". (Registro de campo, Buenos Aires, 20 de marzo de 2016).

El poder descubrir que se pueden generar nuevos conocimientos, que no están en los libros, que incluso esos conocimientos pueden interpelar y discutir a los ya instituidos como válidos y legítimos. El darse cuenta que hay otros saberes además de los académicos que pueden legitimarse como útiles y válidos, produce un descentramiento en la formación exclusivamente académica.

Por su parte, uno de los estudiantes de Antropología sostiene que:

"Como parte de ese aprendizaje, de entender que la gente, el campo, el territorio te va a estar siempre interpelando y que vas a tener que modificar esa práctica o esa idea previa que vos tenías, la noción de alteridad, redescubrir permanentemente todo. Esta repregunta te la tenés que generar a partir de estar haciéndolo, porque desde la academia únicamente, quedás un poco vacío, en ese sentido. Te hacés de armas, el contacto con la gente te foguea, eso para mí es indiscutible". (Registro de campo, Integrante del Equipo de Educación y Diversidad Cultural, Buenos Aires, 30 de marzo de 2016).

Una estudiante de Ciencias de la Educación considera:

"Para mí fue una formación totalmente diferente a todas las que ofrecían todas las materias hasta donde yo llegué a cursar. Y fue un trabajo de reflexión que tenía la pata en la acción, porque bajábamos a terreno, participábamos en los cursos, documentábamos todo, tomábamos registro, y de ahí íbamos a estos talleres y los docentes a cargo, reflexionábamos sobre lo que estábamos documentando y volvíamos al terreno, y así fuimos construyendo cómo es el perfil o las tareas que iba a hacer este acompañante pedagógico que es el que hoy por hoy se está trabajando en los cursos efectivamente después de que se implementó el IFP (Instituto de Formación para el Trabajo). Así que para mí, como formación, me cambió mucho la mirada, porque tiene que ver con cómo diseñar un perfil, con cómo diseñar un instituto, con cómo formar en base a las demandas de la gente, es otra mirada de formación". (Registro de campo, integrante del equipo de Formación Para el Trabajo, 28 de marzo de 2016).

Después de estos diez años de experiencias de trabajo en territorios diversos, orientadas desde una modalidad de construcción colectiva de conocimiento, llegó el momento ya enunciado de enseñar a trabajar de esa manera en una escala que incluye, ya de modo obligatorio, a la totalidad de los estudiantes de la UBA y bajo el formato de Seminarios y/o materias[3].

En el decir del Bombini, profesor de la carrera de Letras, "Curriculizar la extensión o extensionar el curriculum de la formación", *(*Bombini, et al. 2019*)* son dos expresiones que nombran a esos procesos formativos. En relación a los procesos formativos que se dan en el marco de los equipos del CIDAC, este formato de adecuar las intervenciones a los

tiempos académicos insertos en la programación de materias, presentó múltiples interpelaciones y nuevas aristas, las que van siendo elaboradas en el desarrollo de constitución del CIDAC también como centro de prácticas de PST.

A partir de la experiencia realizada desde el 2017 rescatamos que los estudiantes que cursan estos Seminarios de Prácticas Socio Educativas Territorializadas, hacen sus primeras experiencias en trabajo de campo. El asombro, el descubrimiento que esto supone –y que los antropólogos conocemos muy bien–, va a producir una transformación importante en ellos y va a pasar a ser constitutivo de su formación. Pongamos por caso la carrera de Letras que ha propuesto y sigue proponiendo muchos Seminarios de este tipo. Entre ellos, algunos han sido sistematizados, pasando a formar parte de materiales bibliográficos, de los que nos valemos a continuación, como testimonios de lo que acontece en estos procesos innovadores.

Reproducimos una cita del artículo *Dentro/Fuera: Oralidad, Lectura y Escritura como Prácticas Inclusivas*, de Gustavo Bombini (2019: 31):

> "Con respecto al encuadre teórico propuesto, Chu Young Ha (Lydia), en la devolución que escribe al terminar la cursada, analiza el rol decisivo que juega el abordaje bibliográfico al momento de revisitar en clase los registros de la práctica. El aula no era tal porque en lugar de una sola maestra, había una pareja pedagógica. El alumno no era tal porque los chicos tenían edades y niveles educativos diferentes y vivían en contextos de alta vulnerabilidad (…).Si los inicios en el centro educativo fueron para mí de confusión, los momentos finales fueron de frustración porque no había podido teorizar sobre la leyenda como género ni tampoco había logrado concretar el proyecto final de escritura (que surgiría a raíz de las leyendas trabajadas en clase). Pero la frase de Calvo en un artículo suyo, dice que lo que hace a un buen etnógrafo (según Geertz) es describir la vida cotidiana y descubrir lo invisible de la misma revirtió por completo mi experiencia en el Isauro. Había estado tan anclada en lo visible (evidente), sea la confusión inicial o sea la frustración final, que no había podido ver que durante el proceso había operado en mí un cambio enorme: que dejándome atravesar por el Isauro, había ido deconstruyendo mis nociones acerca de la escuela, el aula, la maestra y el alumno que por clásicas pecaban de obsoletas y he ido construyendo nuevas nociones para encontrar mi lugar en esa institución".

El darse cuenta que hay otros saberes además de los académicos que pueden legitimarse como útiles y válidos, produce un descentramiento en la formación exclusivamente académica.

Seguimos recurriendo al último artículo mencionado (Bombini, 2019: 31):

> "En el aula de Puán (Puán es la calle de la sede central de la Facultad de Filosofía y Letras-UBA), adónde volvíamos estudiantes y docentes desde la virtualidad del campus y desde las intervenciones en territorio, al comentar los textos arreciaban los interrogantes en torno a una modalidad de intervención y de escritura que generaban curiosidad e inquietud. El mundo que me encontré estaba

a millones de años luz de la facultad de Filosofía y Letras. En ambas instituciones (se refiere a los centros de prácticas) todo me era desconocido; la población poseía trayectorias que orbitaban fuera de mi saber. Yo sabía y conocía teóricamente las experiencias en la Isla Maciel, había leído sobre prácticas territoriales, pero nunca había estado en ese lugar (Mariano). Lo que me resulta de vital importancia es destacar cómo los cambios en esta persona narrativa se producen a partir de la experiencia, y solo pueden producirse en ella. Mis registros funcionaron como registros de la experiencia y como evidencia del cambio de quien vive la práctica. Los registros son documentos que posibilitan la construcción de conocimiento, que nos permiten reflexionar sobre el peso de las instituciones hegemónicas que nos formaron en tanto sujetos y que, de muchas maneras, construyen nuestra forma de mirar, de aproximarnos a espacios que no nos resultan familiares. Y solo son posibles en el fulgor de la práctica, del "estar ahí". Los cambios en el narrador se producen (solo pueden producirse) a partir de la experiencia. Y son cambios a los que uno se expone, de los que no es consciente. Sólo el hacer de la práctica permite este redescubrimiento".

A modo de cierre

La antropología viene otorgando fundamentales herramientas para relacionar las prácticas de docencia con las de investigación y las de extensión, los tres pilares de la Universidad Pública argentina y latinoamericana desde la Reforma del 18, y que, pasados cien años, buscamos asumirlos desde el paradigma de la "Integralidad de prácticas".

Dicho paradigma ha orientado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA ciertas definiciones sobre política académica que constituyen "alternativas pedagógicas" (Rodríguez: 2013), las que fueron permitiendo que diferentes disciplinas científicas recurran a y encuentran en el registro etnográfico un importante potencial para avanzar en los procesos de objetivación respecto de la propia práctica y de lo que se produce en los territorios donde institucionalmente se decide involucrarse[4].

En términos de intercambios disciplinares, esto no es nuevo pues comienza a producirse después de la Segunda Guerra Mundial cuando se redefinen los campos científicos de las ciencias sociales, dejando de lado los recortes decimonónicos de las mismas. En esos momentos unas a otras son dadoras de métodos y categorías generadas en su trayectoria formativa como ciencias. La Antropología va a ser dadora, entre otras cosas, de la metodología cualitativa y de la etnografía, tal como la entendemos en la actualidad.

Lo nuevo es ver todos estos procesos, plasmados en un formato pedagógico (un seminario), integrado por estudiantes de trayectorias diversas (universitarias y no universitarias) que contiene la enseñanza de lo teórico y de lo práctico en disciplinas no profesionales como son las que constituyen las distintas carreras que integran la Facultad de Filosofía y Letras. Una mirada atenta desde la antropología sobre lo que se genera en esta novedad, consideramos será un aporte importante hacia la propia disciplina en esto que se ha dado en llamar "el giro colaborativo".

Constatamos que desde la mitad de la década de los noventa del siglo XX, aparecen colaboraciones de investigación implicada, con cierta productividad en términos políticos. Pensamos en el Programa Permanente de Investigación, Extensión, Capacitación y Desarrollo en Comunidades Indígenas de la República Argentina.

En las últimas dos décadas se viene avanzando mucho en las reflexiones que motivan este escrito. En especial en torno a la asignación de dispositivos institucionales que permiten la validación del conocimiento de sectores populares, de sectores extrauniversitarios. Dispositivos que habilitan y legitiman los "otros saberes", y no solo los entienden a partir de su propio sentido, sino que los ponen en paridad pedagógica.

Acostumbramos a decir que hay muchas maneras de hacer Antropología Social. Entendemos que nos debemos un debate necesario con aquellos antropólogos que practican una mutua reflexividad con los sujetos con los que "trabajan en el campo", y los abordajes ya señalados de la producción de conocimientos, acompañados de acciones transformadoras, que está llevando adelante la extensión universitaria.

Notas

1. Esto en tiempos en que la llamada cuestión indígena comenzaba a recorrer una nueva coyuntura a partir de la configuración de un "reconocimiento" por parte del Estado de ciertos derechos a los pueblos indígenas de la Argentina a través de una serie de dispositivos y disposiciones jurídicas,

y de una forma específica de definición/delimitación de las incumbencias del antropólogo en tanto poseedor del saber que legitimaría ciertas decisiones políticas en el marco de la reproducción del proyecto estatal.

2. Para profundizar en la propuesta recomendamos la lectura de Petz y Trinchero (2014). La cuestión de la territorialización en las dinámicas de integración universidad-sociedad. Aportes para un debate sobre el "academicismo". En *Papeles de Trabajo Nº 27* , Buenos Aires.

3. La Universidad de Buenos Aires creó el Programa de Prácticas Sociales Educativas, el que se reglamenta por Resolución del CS 3653/2011. Una resolución posterior establece el carácter optativo hasta el 2017. A partir de entonces, serán obligatorias para los/as estudiantes que ingresen a la Universidad en ese año.

4. Es el Consejo Directivo de la FFyL, el que aprueba las actas acuerdo y/o convenios con quienes se llevan adelante las "intervenciones acordadas".

Bibliografía

BOMBINI, G. et al. (2019): "Dentro/Fuera: Oralidad, Lectura y Escritura como Prácticas Inclusivas", en *Revista Redes de Extensión, Nº 5.* Buenos Aires, Ediciones Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

CANO, A. (2014): *La extensión universitaria en la transformación de la universidad latinoamericana del siglo XXI. Disputas y desafíos,* Buenos Aires, CLACSO.

DAGNINO, R. (2011): *Ciencia y Tecnología,* Conferencia dictada en el Gremio Adulp, Universidad de La Plata, 11 de Junio.

DAGNINO, R. (2015): "La universidad latinoamericana del futuro que su sociedad está construyendo", en *Cuestiones de Sociología,* Nº 12, La Plata, fecha de consulta: 2/11/ 2020, http://www.cuestionesdesociologia.hahce.unlp.edu.ar

ELIAS, N. (1990): *Compromiso y Distanciamiento.* Barcelona, Península.

ELICHIRY, N. (1987): "Importancia de la articulación interdisciplinaria para el desarrollo de las metodologías transdisciplinarias," en N. Elichiri (comp.) *El niño y la escuela.* Buenos Aires, Nueva Visión.

GARCIA, R. (1986): "Conceptos básicos para el estudio de sistemas complejos", en: E. Leff. (comp.), *Los problemas del conocimiento y la perspectiva ambiental del Desarrollo.* Buenos Aires, Siglo XXI.

HECHT, A.C. (2007): "De la investigación "sobre" a la investigación "con". Reflexiones sobre el vínculo entre la producción de saberes y la intervención social," en *RUNA,* VOL. XXVII. Buenos Aires, Revista del Instituto de Ciencias Antropológicas -UBA

KOSIK, K. (1967): *La dialéctica de lo concreto*. México, Grijalbo.

KROTZ, E. (1991): "Viaje. Trabajo de campo y conocimiento antropológico." En *Alteridades,* VOL.1, Nº 1. México, Universidad Autónoma de México.

LISCHETTI, M. y PETZ, I. (2009): "Universidad y Sociedad. Breve Historia de un vínculo. *Revista Espacio,* vol. 41, Buenos Aires, Ediciones Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

PUIGROSS, A. y GAGLIANO, R, (2004): *La Fábrica del conocimiento.* Buenos Aires, Appeal, Homo Sapiens.

RETAMOZO, M. (2015): "La epistemología crítica de Hugo Zemelman, política y metodología, o una metodología política", en *Estudios Políticos nº 36.* México, Centro de Estudios Políticos, Universidad Autónoma de México.

RINESI, E. (2020): *Universidad y Democracia.* Buenos Aires: PDF (Red CLACSO de Posgrado), Libro Digital.

RODRIGUEZ, L. (2013): *Educación Popular en la historia reciente en Argentina y América Latina.* Buenos Aires, Appeal.

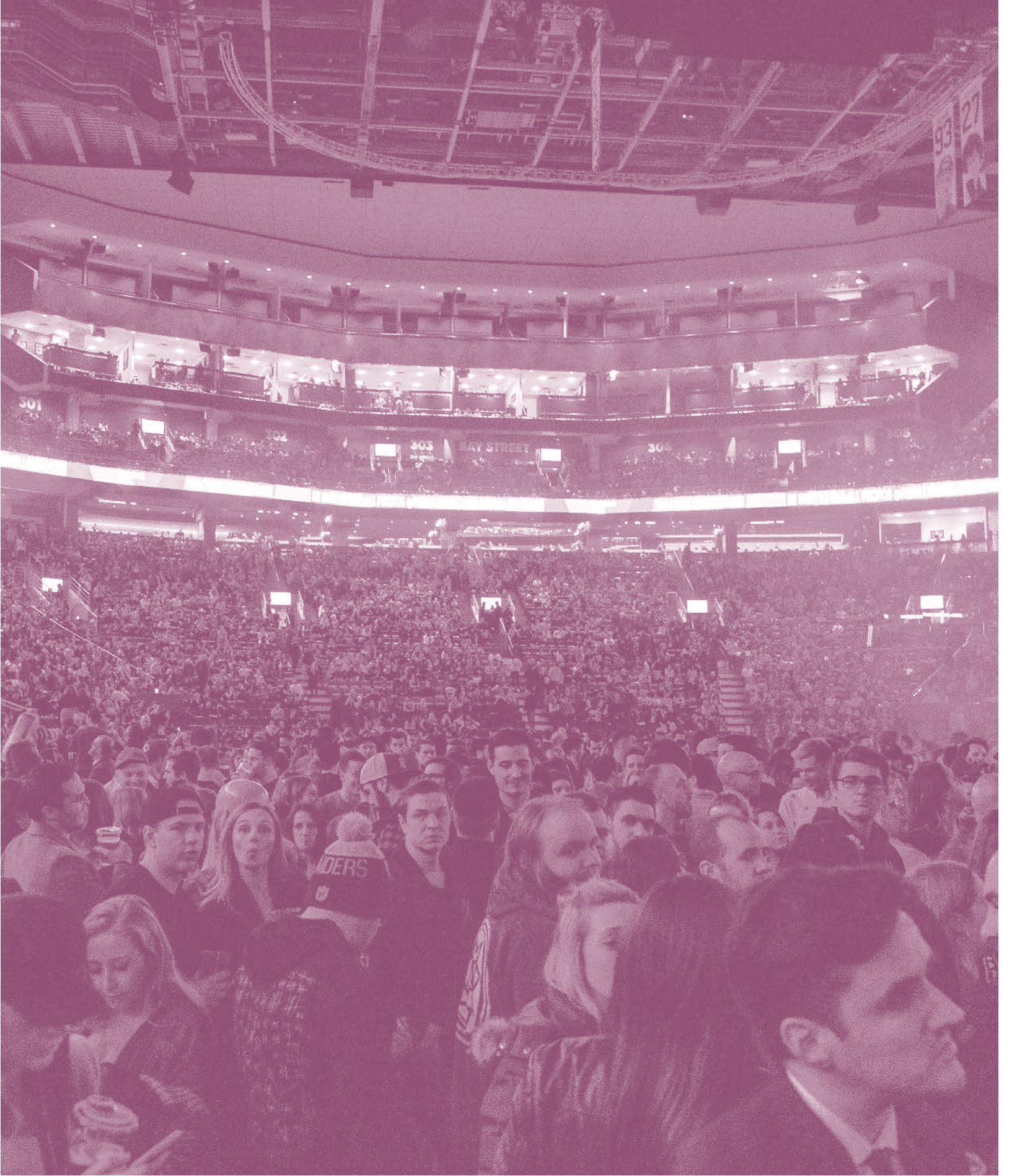
SOZZANI, C. (2007): "Bases para la Nueva Universidad: la experiencia nacional y popular en la UNLP 1973-1974." Ponencia Presentada en las *VII Jornadas de Sociología de la UBA*. Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales. 5 al 9 de noviembre.

STOLKINER, A. (1987): "De Interdisciplinas e Indisciplina", en N. Elichiri (comp.) *El niño y la escuela,* Buenos Aires, Nueva Visión.

STOLKINER, A (1999): "La interdisciplina: entre la epistemología y las prácticas" en *Revista campo-psi-Revista de Información especializada,* Año 3, Nº 10. Rosario.

TRINCHERO, H. (1994): "Compromiso y Distanciamiento: Configuraciones de la Crítica Etnográfica Contemporánea", en *RUNA,* VOL. XXI, Buenos Aires, Revista del Instituto de Ciencias Antropológicas- UBA.

VÁZQUEZ, H. (1994): "Investigadores, construcción crítica del conocimiento y crisis de los paradigmas en Sociología y Antropología Sociocultural", en *RUNA,* VOL. XXI, Buenos Aires: Revista del Instituto de Ciencias Antropológicas.UBA


303
BAY STREET

Crónica del Seminario A09 "Nuevas y viejas prácticas culturales. Públicos, usuarios y consumidores de la cultura" (XI Seminario del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya). 71 Cursos de Verano de la UCA en Cádiz

Manuel J. Parodi Álvarez
Investigador UCA / UAM. Doctor en Historia. Arqueólogo. Analista cultural. Gestor cultural. España.
sidiadir@hotmail.com

Artículo recibido: 03/02/2021. Revisado: 16/04/2021. Aceptado: 18 /05/2021

Resumen: La 71ª edición de los Cursos de Verano de la UCA en Cádiz acogió los días 15 y 16 de julio el seminario "Nuevas y viejas prácticas culturales. Públicos, usuarios y consumidores de la cultura "que siguieron online más de cuarenta profesionales y alumnos y en el que se expusieron los resultados de un estudio sobre los hábitos culturales de los jóvenes universitarios andaluces, realizado por el Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya, coordinado por la Universidad de Cádiz y patrocinado por la Consejería de Transformación Económica, Industria, Conocimiento y Universidades de la Junta de Andalucía. El seminario estuvo coordinado por los profesores e investigadores Antonio Javier González Rueda y Jacinto Porro Gutiérrez (Universidad de Cádiz), y Ángel Cazorla Martín (Universidad de Granada) y congregó en su nómina de ponentes a especialistas.

Palabras clave: prácticas culturales; gestión cultural; públicos culturales; creadores culturales; usuarios culturales.

Chronicle of the Seminar A09 "New and old cultural practices. Public, users and consumers of culture "
(XI Seminar of the Cultural Observatory of the Atalaya Project). 71 Summer Courses of the UCA in Cádiz.

Abstract: On July 15 and 16, the 71st edition of the UCA Summer Courses in Cádiz hosted the seminar "New and old cultural practices. Public, users and consumers of culture "that more than forty professionals and students followed online and in which the results of a study on the cultural habits of young Andalusian university students, carried out by the Cultural Observatory of the Atalaya Project, coordinated by the University of Cádiz and sponsored by the Ministry of Economic Transformation, Industry, Knowledge and Universities of the Junta de Andalucía. The seminar was coordinated by professors and researchers Antonio Javier González Rueda and Jacinto Porro Gutiérrez (University of Cádiz), and Ángel Cazorla Martín (University of Granada) and brought together specialists in its list of speakers.

Keywords: cultural practices; cultural management; cultural audiences; cultural creators; cultural users.

Introducción

La voluntad y la naturaleza de servicio público de la universidad tiene una de sus formas de expresión acaso más versátiles en el ámbito del análisis social; las universidades públicas andaluzas, desde el Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya, vienen desarrollando desde hace años una línea de trabajo sobre el análisis de la cultura, de los usos, prácticas y consumos culturales en la comunidad autónoma -con trascendencia a niveles nacional e internacional- que ha generado un conjunto de 85 estudios sobre la temática señalada.

Una vez editado el producto 85 del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya (OCPA), un trabajo titulado "Las prácticas culturales de los andaluces en el periodo 2006-2015", el Observatorio, coordinado por la Universidad de Cádiz (UCA) y la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA), inició el pasado curso académico (2019-2020) una nueva fase de dicho estudio centrado en las prácticas culturales de los estudiantes universitarios andaluces hasta el año 2020 con un trabajo de campo realizado en plena pandemia del covid19.

Partiendo de la encuesta realizada a más de 5000 estudiantes de las diez universidades públicas andaluzas, el estudio "Prácticas culturales de los estudiantes universitarios andaluces", libro redactado por profesores y especialistas de dichas universidades, está a punto de ver la luz. Por ello, y en torno a este trabajo, la 71ª edición de los Cursos de Verano de la UCA en Cádiz acogería los días 15 y 16 de julio el seminario "Nuevas y viejas prácticas culturales. Públicos, usuarios y consumidores de la cultura" en el que se expusieron los resultados de este estudio sobre los hábitos culturales de los jóvenes universitarios andaluces además de analizar el consumo cultural en distintos sectores y ámbitos, tanto desde el punto de vista de los creadores y gestores como de las agentes y públicos de la cultura.

El programa formativo de este curso serviría para dar continuidad a la serie de Seminarios del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya con su undécima edición, después de la ausencia del mismo el año 2020 a causa de la pandemia, y se desarrollaría en formato enteramente online con la participación de destacados profesores y especialistas del ámbito universitario y cultural a nivel nacional. El curso se articuló sobre ponencias de formato tradicional pero de media hora de duración, buscando un mayor dinamismo en el desarrollo de la actividad y una mayor potencialidad en las

interacciones entre ponentes y participantes, que contaban con las herramientas de comunicación virtuales que permite el sistema Zoom para intervenir durante el desarrollo del curso, a lo que fueron animados por los coordinadores, así como sobre diálogos críticos entre pares de ponentes.

Este seminario, celebrado por primera vez en la historia de los cursos estacionales de la UCA íntegramente online, tendría como coordinadores a los profesores e investigadores Antonio J. González Rueda y Jacinto Porro Gutiérrez (Universidad de Cádiz), y Ángel Cazorla Martín (Universidad de Granada), y entre los ponentes del mismo se contaron investigadores de la talla del profesor Manuel Pérez Yruela, un histórico de la sociología en España y pionero del papel de la sociología como herramienta de transformación y mejora de la sociedad, catedrático de Sociología y exdirector del Instituto de Estudios Sociales Avanzados (IESA), quien trató en su ponencia sobre "Cultura y prácticas culturales: el caso de Andalucía".

Esquema técnico del seminario

Duración: 10 horas

Fecha de celebración: 15 y 16 de julio de 2021.

Lugar/Método de celebración: ONLINE a través de ZOOM (el enlace correspondiente se remitió al alumnado un día antes del comienzo de la actividad).

Convocatoria de Colaboradores/as: https://extension.uca.es/wp-content/uploads/2021/06/71CVC.-Convocatoria-de-Colaboradores.pdf

Convocatoria de Becas de Matrícula:

https://app.becas-santander.com/es/program/71-cursosveranouca

Inscripción en:

https://celama.uca.es/71_cursosverano/A09/

Programa

Coordinadores:

- Ángel Cazorla Martín. Universidad de Granada.

- Antonio Javier González Rueda. Investigador del INDESS (Universidad de Cádiz) y coordinador del Grupo Andaluz de Prácticas Culturales del OCPA.

- Jacinto Porro Gutiérrez. Delegado del Rector para las Políticas de Responsabilidad Social y Corporativa de la Universidad de Cádiz.

15 de julio de 2021

09.00h. Bienvenida y apertura.

09.15h. Conferencia. "Cultura y prácticas culturales: el caso de Andalucía". Manuel Pérez Yruela. Catedrático de Sociología y exdirector del Instituto de Estudios Sociales Avanzados (IESA)

09.45 h. Conferencia. "Los Estudios de Prácticas Culturales del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya (OCPA): trayectoria, balance y perspectivas.". Antonio Javier González Rueda. Investigador del INDESS (Universidad de Cádiz) y coordinador del Grupo Andaluz de Prácticas Culturales del OCPA.

10.15h. Pausa.

10.20h. Conferencia. "La música como práctica cultural". Santi Carrillo. Director de Rockdelux

10.50h. Diálogo. "La música y las prácticas culturales". Noemí Planas. Directora general de Worldwide Independent Network (WIN). Nando Cruz. Periodista cultural.

11.30h. Pausa.

12.00 h. Conferencia. "El cine y el audiovisual como práctica cultural". Eduardo Guillot. Director artístico de la Mostra de València.

12:30h. Diálogo. "Espacios y Prácticas Culturales". Héctor García Barnés. Periodista en "El Confidencial". Daniel Mantero Vázquez. Teniente Alcalde de Cultura del Ayuntamiento de Huelva.

13.10 h. Pausa.

13.15 h. Diálogo. "Medios de comunicación y prácticas culturales." Charo Ramos. Jefa de Cultura de Diario de Sevilla. Óscar López. Director y presentador del programa "Página 2" (RTVE).

13.50 h. Fin de la sesión

16 de julio de 2021

09.30 h. Conferencia. "Cultura y Universidad: balance de la dimensión cultural". Antonio Ariño Villarroya. Catedrático de Sociología en la Facultat de Ciències Socials y exvicerrector de Cultura e Igualdad de la Universitat de València.

10.00h. Conferencia. "Jóvenes y prácticas culturales: una visión desde Andalucía". Tristán Pertíñez Blasco. Director gerente del Centro de Estudios Andaluces. Consejería de la Presidencia, Administración Pública e Interior de la Junta de Andalucía.

10.30 h. Pausa.

10.35 h. Conferencia. "La lectura como práctica cultural". Eva Díaz Pérez. Directora del Centro Andaluz de las Letras de la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía.

11.05h. Pausa.

11.35h. Diálogo. "Lectura, autores, patrimonio literario y prácticas culturales". Fernando Zamácola Feijóo. Director Gerente de la Fundación Delibes. Marcelino Sánchez Ruíz. Director de la Fundación Legado Literario Miguel Hernández.

12.15h. Conferencia. "Sociedad digital, ¿nuevas? Tecnologías y prácticas culturales". Paulo Carlos López. Profesor de la Universidad de Santiago de Compostela y coordinador de la ICOMTA'21 - Conferencia Internacional de Comunicación n y Tecnologías Aplicadas.

12.45h. Diálogo. "El género en las prácticas culturales". Cristina Guirao Mirón. Directora del Seminario de Pensamiento y Cultura de la Universidad de Murcia. Fátima Anllo Vento. Directora del Observatorio de Creación Independiente.

13.25 h. Sesión de conclusiones y acto de clausura.

Crónica

El jueves 15 de julio de 2021 a las 09:00h. tuvo lugar el comienzo del curso (desarrollado en formato *online* a través de Zoom mediante el enlace https://zoom.us/j/98664290577?pwd=bVRVcGdURWozdEFJcGE4RkszNTIrZz09) con la bienvenida y apertura del mismo que correría a cargo de sus coordinadores, Antonio J. González Rueda (Universidad de Cádiz, investigador del INDESS y coordinador del Grupo Andaluz de Prácticas Culturales del OCPA), Ángel Cazorla Martín (Universidad de Granada) y Jacinto Porro Gutiérrez (delegado del Rector para las Políticas de Responsabilidad Social y Corporativa de la Universidad de Cádiz).

Los coordinadores del Seminario dieron la bienvenida al mismo, señalando que se trata del primer seminario en la historia de la UCA que se imparte íntegramente en modo virtual; A.J. González Rueda señaló el alto nivel de los ponentes y la plena integración de profesionales en entre el alumnado del curso, mencionando a los coordinadores del curso, entre los que incluyó a Salvador Catalán, de la UCA; incidió en lo relativo a las características online del curso y su formato virtual, en lo que atañe especialmente a las cuestiones formales del mismo, tanto en lo temporal como en lo que se refiere a la comunicación; en este sentido señaló que las interacciones del curso se llevasen a cabo mediante el chat, una de las herramientas que ofrece el Zoom, de cara a no lastrar la dinámica del propio seminario.

A.J. González agradeció su presencia a todos los participantes, mencionando al relator del curso, el investigador de la UCA Manuel J. Parodi Álvarez, a quien agradeció especialmente su trabajo durante este seminario, señalando a los asistentes que la relación del curso se publicaría en la revista *Periférica*.

Á. Cazorla por su parte señaló en su intervención lo novedoso del formato, abundando en la bienvenida a todos los participantes así como mencionando a todos los elementos técnicos y humanos que han hecho posible la organización y desarrollo de este seminario, con especial alusión a dos de los coordinadores del mismo, Salvador Catalán y Antonio Javier González; asimismo hizo mención de la imbricación de este curso en el seno del Observatorio Atalaya, alma mater del proyecto y del curso. Finalizaría felicitando y agradeciendo a todos los participantes, profesorado y alumnado, por su participación en el seminario.

J. Porro comenzó su intervención agradeciendo las palabras de sus compañeros coordinadores del seminario; señalaría cómo cursos como éste ponen de manifiesto el trabajo de todos los intervinientes en el desarrollo y puesta en marcha de los seminarios de los cursos de verano, especialmente de uno como el presente, que cuenta con una perspectiva distinta, con un impacto distinto, especialmente gracias a la propia naturaleza *online* de los mismos. Señalaría asimismo que el curso es fruto de la línea consolidada de trabajo del grupo de investigación que lo sustenta, así como del Observatorio Atalaya. Cerraría su intervención dando la bienvenida a todos los participantes y cediendo la palabra nuevamente a A.J. González Rueda, quien señalaría también por su parte cómo el Observatorio Atalaya es el sustentador del seminario, agradeciendo asimismo a la Junta de Andalucía y a la Secretaría General de Universidades por su apoyo. Finalmente cedería la palabra a Luis Navarro, sociólogo de la Universidad Pablo de Olavide, quien presentaría a Manuel Pérez Yruela, "santo y seña" de la sociología en España.

Ángel Cazorla presentaría a Antonio Javier González Rueda, cuya conferencia abriría finalmente el seminario (de

cuya coordinación forma parte) y quien participa en el mismo con su conferencia "Los Estudios de Prácticas Culturales del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya (OCPA): trayectoria, balance y perspectivas". En su presentación, Cazorla incidiría en el carácter intelectualmente inquieto del ponente, así como en su instrucción, en la riqueza que atesora el ponente en lo que se refiere a sus capacidades y herramientas, así como en lo relativo a su enorme capacidad de trabajo, lo que se plasma en su trabajo y sus múltiples responsabilidades en el ámbito de la gestión cultural, haciendo especial mención de su estrecha vinculación con el proyecto Atalaya y su liderazgo desde los comienzos del mismo. Señaló Cazorla que González Rueda presentará los resultados de la última investigación del proyecto Atalaya, desarrollada en momentos especialmente duros como los de la pandemia del covid19; el profesor Cazorla cerró su intervención agradeciendo al ponente su trabajo y su magisterio.

El ponente comenzaría su intervención agradeciendo las palabras de su presentador, tras lo cual proyectaría una intervención de Elvira Sáez González, de la UAL, una "píldora" en la que se comentan algunas de las conclusiones del estudio que sustenta este seminario sobre los usos de los estudiantes universitarios en materia de cultura ("Las prácticas culturales de los andaluces en el periodo 2006-2015"). Tras sendas frases de Sócrates y López Aranguren sobre la consideración (negativa) de la juventud en sus respectivas épocas (de rabiosa contemporaneidad), el ponente expondría una imagen con el equipo humano que ha hecho posible este trabajo, enmarcado en el Observatorio y Proyecto Atalaya (mostrando la red de interacciones y proyecciones del proyecto, como elementos como Flamenco en Red, Contemporarte, Suroscopia o Cacocu, entre otros), con sus distintas iniciativas y líneas de acción. Abundaría en detalle sobre el Observatorio Atalaya y sobre el grupo de prácticas culturales, haciendo un breve histórico (desde 1978) sobre comportamientos culturales y herramientas de análisis de estos comportamientos en España, con elementos como la Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España (2002) o el Anuario de estadísticas Culturales del Ministerio de Cultura (2005), haciendo referencia al aparato demoscópico sobre estas cuestiones en el país y señalando cómo la intención del Observatorio, en el que participan todas las universidades públicas andaluzas, era la de trasladar dicha realidad nacional a la escala andaluza.

Entre sus acciones e iniciativas, el grupo ha realizado tres oleadas de análisis de las prácticas culturales de los estudiantes (en 2005, 2012 y 2020), considerando no sólo al grupo de los estudiantes sino atendiendo también a los usos del PDI, del PAS y de la ciudadanía en el entorno de las ciudades con campus universitario, para finalmente estudiar el conjunto de la población andaluza (2013/14), creando un barómetro social con el respaldo de la Junta de Andalucía (2015/16) y realizando un balance de las prácticas culturales en Andalucía (2019). Se trata de un total de diez investigaciones demoscópicas, con más de 30.000 encuestas realizadas, desde 2005 hasta el momento presente, todo ello recurriendo a diferentes vías y cauces de expresión metodológica de dicho trabajo. Dichas 10 investigaciones están disponibles en la web del Observatorio Atalaya, con un enfoque de ciencia abierta y contenidos totalmente accesibles.

En lo que respecta al estudio de 2020 sobre las prácticas culturales de los estudiantes universitarios andaluces señaló que todos los resultados del trabajo están igualmente disponibles en la web. Se han realizado 6803 entrevistas web, con 3600 entrevistas ajustadas al muestreo; el ponente expuso las características técnicas del estudio, señalando la relevancia de que se ha realizado con encuestas mediante la red, algo que supone un cambio esencial en lo que toca a las posibilidades del análisis en general. Señaló González las características de los usos de internet por parte de los universitarios: en ese sentido, por ejemplo, puso de manifiesto que los usos de internet ponen de manifiesto que el día tiene 24 horas, esto es, que los nuevos usos de internet hacen que las 24 horas sean horas disponibles para los consumos de internet de los usuarios, lo que no deja al margen a los consumos culturales por parte de esos usuarios; ello pone de manifiesto una realidad diferente, si no disruptiva, con respecto a las (ya) viejas prácticas culturales no directamente relacionadas con los nuevos modos impuestos por internet.

Expuso el ponente las áreas de mayor interés para los usuarios, como la música, el cine, la lectura, la práctica de actividad cultural las artes escénicas, la TV, los videojuegos y la radio (señalados en orden descendente), apuntando igualmente cómo han cambiado las referencias de los hábitos y demandas culturales de los universitarios en estos años de desarrollo del trabajo del Observatorio y el Proyecto Atalaya. Como botón de muestra expondría el ponente un artículo de 2009 cuyos

contenidos han venido a quedar pronto desfasados a causa de la propia movilidad de los usos y prácticas de los usuarios de internet desde ese año 2009 hasta hoy, 2021.

A modo de conclusiones el ponente señaló cuestiones como que la conexión a internet es generalizada, el móvil es la herramienta más utilizada, no hay patrones comunes en el consumo de cine, prensa, música, radio, el cine se consume mayoritariamente online; en la mayor parte de los hogares de los universitarios andaluces ha irrumpido la TV de pago. No se han detectado factores territoriales o geográficos en las prácticas temporales; ni el 2009 ni ahora los universitarios dejan de ser ciudadanos globalizados: no conforman élites, como tampoco lo hacen los miembros del PDI o del PAS; ello debe hacer reconsiderar el "lugar común" de las inteligencias y las élites universitarias; las ciudades con campus no tienen uso diferentes de aquellas que no cuentan con campus, y la universidad no es un agente sustancial de cambio en los usos culturales de su entorno.

Para concluir, el ponente planteó las líneas (posibles) de acción en el futuro, no negando los indicios de cansancio en el grupo y señalando la necesidad de regresar a los usos cuantitativos y al trato más directo en la acción. Al cierre de la conferencia del profesor González Rueda su presentador, Ángel Cazorla, agradeció su intervención cediendo la palabra al profesor Luis Navarro, presentador a su vez del profesor Manuel Pérez Yruela.

Luis Navarro Ardoy agradecería su intervención a A.J. González Rueda, presentando acto seguido al profesor Pérez Yruela y haciendo la glosa de su trayectoria profesional como sociólogo; en este sentido L. Navarro señalaría que su trayectoria profesional ha marcado un antes y un después en el desarrollo de la sociología en nuestro país. Hizo hincapié en la convicción del profesor Pérez Yruela del papel de la sociología como herramienta de transformación y mejora de la sociedad, y como constructor de la disciplina en Andalucía a través del Instituto de Estudios Sociales Avanzados (IESA). Su capacidad de análisis, señaló el presentador, ha ayudado a desarrollar el estudio del presente para comprender los porqués de dónde estamos y de hacia dónde podemos ir como sociedad.

Finalmente a las 10:00 h. daría comienzo la conferencia "Cultura y prácticas culturales: el caso de Andalucía", a cargo del profesor Manuel Pérez Yruela, catedrático de Sociología y exdirector del Instituto de Estudios Sociales Avanzados (IESA), tras la presentación de su figura por el profesor Navarro Ardoy. El profesor Pérez Yruela inició su ponencia haciendo referencia a las pautas de acceso a la cultura en Andalucía desde una perspectiva histórica en la región, señalando dos elementos clave: nuestra dependencia respecto al pasado, de una parte, y la modernización producida en los últimos 40 años en Andalucía, con el profundo cambio generacional sucedido en la región en este último casi medio siglo.

Planteó el ponente la cuestión de qué entienden los andaluces por cultura, lo que tiene que ver con las propias raíces identitarias de la región y su gente, algo que no se puede disociar con el antedicho rápido proceso de cambio de la comunidad en los últimos 40 años, un proceso que el conferenciante considera lastrado por cuestiones como la falta de formación y la escasez de recursos (pese a los picos de fines de los 90 y comienzos de los 2000); así, Pérez Yruela señaló la necesidad de formular una nueva teoría de Andalucía.

El ponente señaló la relación por él establecida entre las prácticas culturales de los andaluces, los niveles de renta de los mismos y su nivel de formación, expresando diversas cuestiones cuantitativas sobre este particular: la cultura en Andalucía está fuertemente vinculada con el nivel socioeconómico de los ciudadanos, más aún que con su nivel educativo; en este sentido, el ponente expuso cifras sobre los niveles de formación en distintas regiones españoles, incluida Andalucía, y en el conjunto del país, señalando cómo Andalucía sigue estando peor posicionada que el resto del país en lo que a los niveles de formación se refiere, lo que Pérez Yruela puso en relación con el lastre de la situación tradicional y con la existencia de dos Andalucías en lo que a la formación se refiere: una aún lastrada por el mal o escaso acceso a la formación y otra que goza de un buen nivel educativo. Todo ello fue puesto en relación por el conferenciante con cuestiones de naturaleza demográfica y geográfica, señalando factores de asentamiento de la población como elementos clave a la hora de explicar el acceso o no a los bienes culturales y al consumo cultural por parte de la población andaluza: la accesibilidad a la cultura también tiene que ver con las posibilidades de acceso físico a la misma, al menos en la perspectiva tradicional de los usos culturales no relacionados con internet, y ello sin olvidar las cuestiones relacionadas con los niveles de renta (la renta media de Andalucía era del 78'4% de la media nacional en 2019 y 84% en 2008, según expon-

dría el ponente): casi un tercio de la población andaluza se encuentra bajo los umbrales del riesgo de pobreza, lo que hace que todavía los andaluces, lastrados aún por la herencia del pasado, no tengan un fácil acceso a la cultura. Especialmente vista desde fuera, señala el conferenciante, la sociedad andaluza presenta un gran peso de la cultura tradicional y en buena medida anclada en tópicos, frente a un menos peso de la cultura moderna, de la cultura creativa y de la cultura innovadora.

Entrando en la segunda parte de su intervención, el conferenciante abordaría líneas de acción del IESA, como cuestiones relativas a los equipamientos culturales de Andalucía, con porcentajes comparativos entre España y Andalucía en diferentes aspectos de lo señalado, como el uso de TV e internet, la presencia de libros en papel en los hogares, o el uso de dispositivos como ordenadores, libros digitales o tablets.

En lo que respecta a la propia opinión de los andaluces sobre su nivel cultural, nos consideramos menos cultos que el resto de los españoles o de los europeos, siendo que sin embargo los andaluces de hoy se consideran mejor formados que sus padres. Respecto a los hábitos culturales de los andaluces, apuntaría que siguen existiendo pequeñas diferencias respecto al conjunto de España, como en la mejor lectura de periódicos o el interés, también menor, por las bibliotecas o las artes escénicas, mientras algo diferente sucede con la música o el cine, donde la tendencia se invierte entre España y Andalucía.

En lo relativo al significado de la cultura para los andaluces, la cultura es sobre todo formación y conocimiento(s), lo que el ponente pone en relación con el que la formación haya servido como ascensor social en Andalucía a lo largo del tiempo; muy vinculado a ello, están valoraciones como el valor de la cultura como herramienta para el disfrute o para la capacidad de comprensión de lo que sucede, de la realidad y las noticias, del mundo que nos rodea en fin de cuentas.

Como conclusiones, el ponente señaló que la cultura evoca a los andaluces cuestiones como las Letras, la Ciencia, las Bellas Artes, los viajes y el deporte, pero este mundo de valores que evoca la palabra cultura a los andaluces es un horizonte en vías de cambio, donde sin embargo los valores tradicionales siguen siendo referentes a considerar. La cultura sigue siendo fundamentalmente conocimiento en el imaginario de los andaluces; el Flamenco tiene una elevada consideración como elemento cultural; nuestro acceso a la cultura sigue limitado por la condición socioeconómica de los andaluces y por la herencia del pasado; nuestra percepción de la cultura sigue estando muy ligada a su papel como ascensor social.

Con estas consideraciones y su agradecimiento a la organización, el profesor Pérez Yruela cerraría su intervención, tras lo cual su presentador retomó la palabra para ponderar la ponencia y recordar consideraciones precedentes del conferenciante, cediendo a su vez la palabra a A.J. González Rueda, quien por su parte daría paso a la siguiente intervención, la conferencia "La música como práctica cultural", a cargo de Santi Carrillo, director de *Rockdelux* desde 1987.

A las 10.30h. comenzaría la referida conferencia titulada "La música como práctica cultural", a cargo de Santi Carrillo quien sería presentado por Salvador Catalán Romero, director de actividades culturales del Servicio de Extensión Cultural de la UCA (definido a su vez por los coordinadores del curso como el cuarto coordinador del seminario), precedida de otra "píldora" del proyecto, a cargo de Gema María Marín Carrillo, de la UAL.

Salvador Catalán haría la glosa del ponente señalando su profunda relación con la música y la difusión cultural en el ámbito musical desde hace décadas, así como sus vinculaciones con el mundo universitario, tras lo que cedió la palabra a Carrillo, quien comenzaría su intervención realizando un breve histórico sobre *Rockdelux* desde sus inicios a mediados de los 80 como referencia en la prensa músical en lengua castellana dentro y fuera de España así como sobre sus conexiones globales con el mundo de la música merced a su trayectoria y a su naturaleza digital desde 2020, conectando con nuevos públicos que se suman a los públicos tradicionales de la revista.

La música, según el ponente, nunca se va a detener, ligada como está a la Historia de la Humanidad; creadora y exponente de modas y tendencias, la música ayuda a definir socialmente a la Humanidad mejor que otras manifestaciones culturales, de acuerdo con el conferenciante, que señalaría que la revista trata siempre de atender a las líneas musicales de cada momento partiendo de una base heterogénea y plural que procura atender a gustos mayoritarios y minoritarios, desde un criterio ya contrastado a lo largo de los años y sin temor a abordar lo que algunos llaman "cosas raras", que sin embargo la

revista no renuncia a considerar junto a cuestiones más comerciales, pues se intenta que se priorice el criterio artístico sobre otros considerandos.

Carrillo señaló (coincidiendo con ponentes precedentes) que, en lo que se refiere a las herramientas técnicas de los consumos culturales, el teléfono es la principal de las mismas, lo que lleva a adaptar los contenidos culturales a los formatos disponibles en el móvil; igualmente apuntó la incidencia de internet en lo que se refiere a los horarios de consumo cultural; en ese sentido manifestó que internet viene a ser una infinita biblioteca virtual disponible las 24 horas del día, lo que hace que el tiempo de consumo cultural en modo tradicional no pare de decrecer, exponiendo diversas cuestiones cuantitativas relativas a los consumos culturales en España en relación con la incidencia de la realidad virtual y la cultura online.

En lo que toca a la música, señaló que sólo un 1% de los encuestados en el proyecto que se analiza en el curso reconoce no escuchar música nunca frente a un 80% de los encuestados que señalan que la música forma parte de su horizonte habitual; en lo que atañe al rock, señaló que es música de referencia en el sector femenino, frente a un segmento masculino más cercano a las nuevas músicas urbanas. Igualmente se detuvo a considerar el mayor impacto de los consumos culturales en personas de un mayor nivel socioeconómico: en dicho sentido, señaló que los lectores de *Rockdelux* son mayoritariamente personas de formación universitaria y de un mayor nivel de renta.

Señaló el ponente cómo la realidad cultural de los más jóvenes esta´ "mediatizada por las pantallas", con la "hegemonía de los *influencers*", algo totalmente nuevo y que rompe las pautas de comportamiento anterior, frente a lo cual Carrillo apuntó la necesidad de romper todo tipo de barreras "tutelares", siendo que la cultura es siempre un elemento vehiculador de los comportamientos sociales, señalando asimismo el papel de la cultura escrita como agente transformador y transmisor de conocimiento y, por ello, como elemento a la vez de continuidad cultural y de ruptura. La cultura escrita, señaló, ya se trate de material físico o mediante soporte digital, debe mantenerse de cara al futuro, pues permitirá enriquecer a las generaciones posibles, combinándose para ello los mecanismos tradicionales con las nuevas tecnologías en lo que atañe a los consumos culturales.

Todo ello, además, es puesto en relación por el ponente con la construcción y existencia de valores incluso políticos en el seno de las sociedades, algo que pone en relación con los modos de consumo cultural por parte de los universitarios andaluces en función de su propia adscripción e identificación ideológica; al mismo tiempo Santi Carrillo incidiría en cómo muy pocos consumidores culturales señalan asistir en vivo a espectáculos musicales, frente a lo que sucede con los consumos musicales vía digital.

El conferenciante, en fin, hizo hincapié en la necesidad de la valoración económica de la cultura y del consumo cultural (lo que nos lleva a la cuestión esencial de la economía de la cultura), señalando lo pernicioso de la gratuidad de la cultura en general y del consumo cultural en internet en particular: específicamente señaló que internet no puede ser eternamente gratis, porque ello lleva a que "la gente no pueda vivir de su trabajo", lo que repercutirá negativamente en la calidad de los contenidos y aun de la propia creación de contenidos culturales, lo que el ponente puso en relación con la pérdida de calidad progresiva en los contenidos culturales que se crean en la actualidad.

Para cerrar su intervención, el ponente incidió en sus últimas líneas argumentales sobre lo pernicioso de la gratuidad en materia de consumos culturales especialmente en el horizonte digital.

Al cabo de esta ponencia retomó la palabra Salvador Catalán Romero para ponderar las líneas de la misma y ponerla en conexión con futuras sesiones de este seminario y presentar la siguiente píldora del estudio, a cargo de Luis M. Medina, de la UCO, tras la cual anunciaría se desarrollaría el diálogo "La música y las prácticas culturales", entre Noemí Planas, directora general de Worldwide Independent Network (WIN), y Nando Cruz, periodista cultural, que serían presentados por el mismo S. Catalán, que daría comienzo a las 11:05 de la mañana.

Tomaría la palabra Noemí Planas, quien agradeció la invitación a participar en el seminario para a continuación desarrollar una presentación de su trabajo y sobre los consumos musicales especialmente en el contexto de la pandemia, centrándose especialmente en la música grabada. De acuerdo con la Encuesta de consumos y hábitos culturales en España, la actividad cultural más común y extendida es el consumo de música, especialmente de la grabada, sin grandes diferencias por sexos o edades.

Intervino a continuación Nando Cruz, quien señaló que se centraría más en la música en vivo, una industria muy musculada y poderosa en estos últimos años de acuerdo con lo expuesto por el ponente, que se vertebra en un tejido que involucra grandes valores humanos y de mercado, siendo un negocio cada vez más concentrado en pocas manos; se produce una doble concentración, de negocio y de acción, con grandes festivales concentrados en cortos espacios de tiempo, los macrofestivales. Este proceso, el de los macrofestivales, se ha acentuado en los últimos años según N. Cruz, quien señala asimismo que en el momento actual, y gracias a la música grabada, la música es omnipresente en nuestras vidas, mientras la música en vivo es una suerte de "guinda" del pastel musical, una guinda a la que no todo el mundo quiere acceder, frente a lo que sucede con la música grabada; ello tiene que ver con el "formato atracón" (*sic*) de los grandes macrofestivales, donde se ofrece "todo lo que hay que oír" en un año determinado, un formato en el que se consume de forma concentrada una oferta que en realidad es enorme, siendo que el "atracón" se ha convertido en un modelo de consumo en la actualidad, y ello a muchos niveles (series, música, TV…), de acuerdo con el ponente, quien señala que estamos en un momento clave enlo que atañe al consumo musical, un momento digno de análisis y estudio.

Salvador Catalán, moderador del diálogo, señalaría que hay una diferencia entre la asistencia a festivales y la asistencia al modelo de circuitos, siendo que el modelo de macrofestivales incide negativamente en la propia existencia de los circuitos, que se debilitan ante la extraordinaria presión de los festivales; Nando Cruz, a este respecto, señalaría que al principio el discurso era el de la retroalimentación: los festivales servirían para alimentar a los circuitos, frente a lo que realmente sucede: a muchos grupos se les plantean cuestiones de exclusividad a la hora de participar en festivales que indicen negativamente en los circuitos, al mermar su posible presencia en el país tras (y ante) su presencia en macrofestivales.

Noemí Planas señalaría por su parte, abundando en esta línea argumental, que la pérdida del circuito de salas incide además negativamente en el desarrollo del tejido emergente en los grupos musicales, lo que puede desertizar, señalaría Cruz, el consumo de músicas en vivo por parte de grupos incipientes, emergentes, que optan por grabar y por entrar en macrofestivales, frente a su participación en circuitos de sala, considerado en todo caso como una opción secundaria frente a la opción de los grandes festivales para estos grupos emergentes, lo que en cualquier caso repercute negativamente en la creación musical y los consumos musicales en España.

A.J. González intervendría para plantear si incluso el formato de música en vivo no podría convertirse, en breve, en una "vieja práctica"; N. Planas respondería que si bien el directo tiene ese carisma de siempre, los nuevos hábitos de consumo cultural y la existencia del mundo virtual pueden plantear la paulatina desaparición de modelos y hábitos especialmente en una población joven que nace como "nativa digital" y que pueda tener consideraciones y necesidades diferentes respecto a los públicos actuales. Nando Cruz, por su parte, señalaría que los festivales a su vez se están encontrando con un progresivo envejecimiento de sus públicos: los públicos más jóvenes crecen con otras propuestas que les llevan a valorar cuestiones distintas de las tradicionales, que pueden llevar a los consumos musicales en vivo a un gran cambio en breve, con un público joven cada vez más inmerso en los consumos digitales frente al mundo "real", tangible, analógico.

N. Planas por su parte expondría varios ejemplos de elementos de cambio en los consumos musicales a lo largo de la historia reciente, desde la perspectiva de lo tecnológico, por ejemplo, con herramientas, como el fonógrafo, que llevarían a cambios en los consumos musicales a partir de su irrupción en el mercado, con la aparición por ejemplo de la música grabada, contribuyendo por ejemplo a la difusión de músicas como el jazz o la música clásica, que salen de espacios reservados (sociales, étnicos, geográficos) gracias a la música grabada.

En lo que toca al mercado de música grabada, Planas abundaría en el polimorfismo de los espacios de la misma, planteando la evolución del mercado de ventas de música grabada en los últimos 20 años, con la incidencia en el mismo de la realidad digital. Como singularidad, la ponente planteó el resurgir del formato en vinilo, desahuciado en su día y recuperado sorprendentemente con posterioridad; al mismo tiempo señaló cómo la música ha dejado de ser un bien para convertirse en un servicio que se usa, en la década de los 2000, frente a lo cual se produciría una reacción que la ponente puso en relación (esta idea de la posesión de lo tangible) con el resurgimiento del vinilo.

Salvador Catalán, con ánimo de cerrar el diálogo, expuso que este cambio de paradigma vivido en los últimos tiempos (de la música grabada al streaming), y preguntó a los ponentes si consideraban que este cambio ha llegado para quedarse, si esta relación consumidor-streaming sería tan larga y exitosa como en el caso de formatos anteriores. Noemí Planas en su respuesta señalaría que las nuevas fórmulas han llegado para quedarse, y que lo que pueden cambiar serán las plataformas y los considerandos técnicos, entrando en un discurso de energía y de sostenibilidad mucho más amplio.

Nando Cruz, para concluir, puntualizó en lo tocante a los consumos en vivo que existen muchos modos de música en vivo en contextos urbanos de distintos tamaños, modelos no asumidos como la industria sumergida de música en vivo, apuntando que en realidad, sumada toda esta realidad no cuantificable o difícilmente cuantificable, supera al volumen de personas que asisten a macrofestivales; en este sentido, pues, los otros modelos de consumo de música en vivo superan a la gran industria musical de los macrofestivales, algo que se desconoce o incluso no se difunde, se oculta de un modo u otro, se invisibiliza y no trasciende.

N. Planas, finalmente, hablaría de la remuneración a los artistas, de la realidad económica de un tejido creativo que no ha podido nutrirse del aspecto en vivo de su trabajo; en este sentido señaló que ningún artista "medianito" (*sic*) en España puede vivir exclusivamente del streaming; apuntó la necesidad de regulación de la realidad digital por parte de la administración, con la directiva europea de derechos de autor de 2019 que el gobierno de España aún no ha implementado en el país, lo que deja en situación de desamparo a los creadores y artistas; la ponente aludió asimismo a la responsabilidad de los consumidores a la hora de orientar su consumo en el mundo digital, porque ello tendrá diferente repercusión -económica- en los creadores y los intérpretes.

Salvador Catalán cerraría el diálogo entre Nando Cruz y Noemí Planas agradeciendo a ambos su intervención en este seminario, tras lo cual Antonio J. Rueda hizo una breve comparativa entre los mundos musical y literario a la hora de la responsabilidad del consumo cultural, en lo que abundaría asimismo brevemente Nando Cruz, en la línea de lo expuesto por su compañera de diálogo.

Tras la pausa prevista, se retomó el desarrollo del seminario a las 12:10h. con la conferencia titulada "El cine y el audiovisual como práctica cultural", a cargo de Eduardo Guillot, director artístico de la Mostra de València, tras la correspondiente píldora del estudio del Observatorio sobre usos culturales de los universitarios andaluces, a cargo de Fátima Recuero López, de la UGR.

Jacinto Porro presentaría la conferencia de Eduardo Guillot, poniendo sobre la mesa los valores del cine como transmisor de sentimientos y valores, como ventana a los sueños y a la vez como producto social y cultural, que nos conecta con la vida propia y la ajena, de todo lo cual viene a hablar Eduardo Guillot, cuya trayectoria profesional, fuertemente vinculada con la cinematografía y la música, así como con la literatura y la cultura rock, glosaría el profesor Porro en su intervención.

Eduardo Guillot comenzaría su intervención agradeciendo la invitación a participar en este seminario, haciendo especial mención a *Rockdelux*, Santi Carrillo, Nando Cruz y Noemí Planas, con quien tiene especiales conexiones profesionales por su propia trayectoria.

Señaló que lo dilatado de su trayectoria le ofrece quizá especiales herramientas para la consideración de cuestiones tales como que hablar de "práctica cultural" es hablar siempre de "industria cultural", poniendo de manifiesto el aspecto económico de la cultura y el papel económico de la cultura como elemento inherente de su propia naturaleza, lo que se hace especialmente evidente en el ámbito del cine: las películas, señala, tiene un proceso económico largo y no siempre sencillo de producción, y existe un fenómeno de invisibilidad para muchas películas que no trascienden suficientemente; ello contribuye a que exista una fuerte conexión entre el éxito comercial de las películas y los festivales, que a veces son la plataforma para el conocimiento de un producto cinematográfico dado.

A veces, señala el ponente, el arte "queda a un lado" frente al peso económico del sistema, quedando a veces las películas fuera del control de sus propios creadores: la obra en un momento determinado deja de pertenecer al autor de la obra debido a la intervención de los muchos elementos que forman el paisaje del panorama cinematográfico.

El ponente señaló que el enfoque de su intervención aunaría lo personal con lo profesional, en un contexto que no vaciló en reconocer como lleno de dudas e incertezas. Hizo el distingo entre cine y audiovisual, que engloba muchos más perfiles y que incluye, por ejemplo, a la televisión con to-

dos sus distintos formatos, y señaló que no podemos hablar de "audiovisual" refiriéndonos solamente al mundo del cine (acaso la rama privilegiada de ese espectro "audiovisual"), apoyándose por ejemplo en los distintos presupuestos que se manejan en el mundo de la publicidad o en el mundo del cine, especialmente desde la irrupción del mundo digital, con las plataformas y el streaming.

Planteó el ponente cuestiones como el papel de la crítica de cine o el acceso gratuito a los contenidos en el mundo digital, que ha llevado progresivamente a los espectadores a prescindir de la prescripción de la crítica: al estar la película en plataformas al mismo tiempo que la ven los periodistas, esa labor de prescripción llega a ser secundaria cuando menos; incluso se plantea el ponente hasta qué punto el consumidor requiere o siente necesitar dicha prescripción: los modos de consumo actuales, incide, llevan a que los consumidores se centren en la búsqueda de elementos de su interés ante la abundancia y riqueza cuantitativa de la oferta.

El algoritmo ha matado al prescriptor, señala Guillot, pues la abundancia de la oferta lleva a que la prescripción sea irrelevante para el consumidor, todo lo cual tiene que ver con la pérdida del espíritu crítico general en la que nos encontramos, de lo cual el cine y el audiovisual no son una excepción; de todo ello pondría el conferenciante diversos ejemplos para ilustrar su argumentación desde su experiencia profesional y personal, especialmente como director de festivales de cine, con prácticas incluso contaminadas que no redundan en beneficio de la interacción entre cine y consumidor.

Puso de manifiesto por ejemplo, que en materia de crítica y desde la perspectiva de lo digital, lo importante no es hacer la crítica más sólida, sino ser el primero en hacerla, por el inmediato acceso de los consumidores a los medios digitales y con ello a la información, lo que lleva a que lo cuantitativo perjudique gravemente lo cualitativo. Asimismo señaló la inmediatez del impacto de la transmisión de la información gracias al mundo digital, pero a la vez la forma en que se transmite dicha información, que puede repercutir de un modo totalmente contrario al esperado o a aquel desde el que fue concebida dicha información.

Sobre el peso de las redes sociales en el contexto de la sociedad actual, señalaría cómo hay producciones cinematográficas que se sirven de las redes sociales para hacerse publicidad, algo alejado de los modos y huecos tradicionales y habituales. Uno de esos "huecos" es el de los festivales de cine, donde los espectadores y los autores pueden disfrutar de una cierta conexión cuando no incluso de inmediatez, amén de que los festivales ofrecen cine inédito, un contenido inédito que, por tal, por su exclusividad, movilice a los espectadores, especialmente cuando gracias a la realidad digital y online el público (especialmente el joven) se mueve en otros circuitos y por otros estímulos.

En este sentido, E. Guillot señaló cómo hay, y debe haber, otros planteamientos de acceso al cine, recordando cómo él mismo descubrió un determinado cine gracias a la televisión, ya que el mismo no se distribuía en nuestro país; así, señaló cómo los festivales grandes están comenzando a premiar películas de plataformas online, y cómo las plataformas online también busca esa interacción con el cine.

El cine, señaló el ponente, puede acabar siendo como el vinilo: es imprescindible la convivencia y la interacción entre los distintos medios, modos y formas de consumo del audiovisual; en lo que respecta a la cultura cinematográfica estamos abocados a la exploración de fórmulas nuevas.

Ángel Cazorla intervino al concluir la ponencia de E. Guillot planteando que existe un déficit cultural (en la gramática, en la sintaxis, pero no sólo ahí) que impide que el público pueda incluso comprender el discurso cinematográfico en su conjunto; pone de manifiesto el profesor Cazorla la posible paulatina desconexión entre los hábitos, gustos y expectativas del público y el cine, a lo que Guillot respondería que corremos el riesgo de caer, salvedades hechas, en involución (y no sólo en el cine) ante la pérdida de *background* (por parte del cuerpo social), poniendo de manifiesto cómo se confunde "cultura" y "entretenimiento": deglutimos la cultura y la consumimos, pero confundiendo términos entre "cultura" y "entretenimiento", algo que Guillot puso en relación con la rapidez (la inmediatez) del consumo, frente a un consumo cultural que tiene que llevar aparejados el análisis y la reflexión, frente a la inmediatez del entretenimiento.

Cerrada esta ponencia, A.J. González Rueda daría paso a la siguiente píldora del proyecto, a cargo de Susana Gil de Reboleño, de la UCA, tras la cual se produciría, a partir de las 12:50h., el diálogo "Espacios y Prácticas Culturales" sostenido por Héctor García Barnés (periodista en "El Confidencial") y Daniel Mantero Vázquez (gestor cultural, creador artístico y teniente de alcalde de Cultura del Ayuntamiento de Huelva), presentados por el mismo A.J. González.

González Rueda centró el diálogo en los equipamientos culturales, pidiendo a ambos ponentes su respectiva visión sobre esta realidad clásica en materia cultural en Andalucía, cediendo la palabra en primer lugar a Daniel Mantero, quien comenzaría su intervención agradeciendo la invitación a participar en este seminario a los coordinadores del mismo.

Mantero Vázquez, ahora en funciones de gestor político público, señalaría la importancia de los contenedores culturales a la hora del diseño y la ejecución de las políticas culturales; se detuvo a considerar el (mal) estado de las infraestructuras culturales de la ciudad de Huelva cuando el equipo político del que forma parte tomó las riendas de la gestión en la citada ciudad, lo que les llevó a trabajar inmediatamente en dicha cuestión, incidiendo en el estado y funcionamiento de dichos equipamientos culturales, mejorándolos y aumentando la situación y el volumen y número de dichos espacios.

Mantero señaló la fricción entre realidad y presupuestos públicos, lo que lleva a que en un mandato de cuatro años se hace muy difícil desarrollar un proyecto cultural que deba, además, hacer frente al estado (generalmente no positivo) de las instalaciones culturales, que son una herramienta imprescindible para el desarrollo de las políticas culturales.

A continuación, Héctor García inició su intervención agradeciendo también la invitación a participar en el curso, tras lo cual puso sobre la mesa el papel de los ayuntamientos como servidores y garantes de la política cultural de proximidad. Tras esta breve intervención A.J. González planteó la cuestión del futuro de los equipamientos culturales tradicionales, a lo que el mismo García Barnés señalaría que los equipamientos culturales son herramientas maleables y reconfigurables, lo que puede ser garantía de su supervivencia, pese a lo cual los nuevos públicos culturales, más volcados sobre las realidades virtuales, pueden no sentirse afines a los espacios cultuales tradicionales y ello naturalmente redunda en perjuicio de estos equipamientos físicos.

Daniel Mantero, por su parte, expuso la necesidad de compaginar lo físico con lo online, así como la fuerte vinculación de los mismos con la política real local, que son un activo potente de los gobiernos locales y de la implementación de las políticas culturales en ámbito local, así como de la interacción entre los referidos gobiernos locales y el tejido social y cultural local. Los espacios "clásicos", de acuerdo con Mantero, van a perdurar aunque sea adaptándose a las nuevas realidades y usos del consumo cultural.

A.J. González, moderador del diálogo, plantearía la posible vinculación de los espacios culturales tradicionales a determinados segmentos de edad en el cuerpo social, con un marcado envejecimiento de los públicos culturales ligados a las formas tradicionales de expresión de las acciones culturales, en lo que abundaría en su respuesta Héctor García, planteando casos de su personal conocimiento en la Comunidad de Madrid; en este sentido, el mismo ponente hablaría de la "cultura del acontecimiento", esto es, de cómo las acciones culturales pueden estar ligadas a la generación de dichas acciones como "acontecimientos culturales" (la cultura del "hype", señaló), lo que puede estar ligado a su vez a la pervivencia de los espacios culturales tradicionales, vinculados a la misma vez a esta "cultura del acontecimiento".

Intervendría Salvador Catalán en este momento planteando si las instituciones (públicas) no van un poco "por detrás" en este tema de los espacios y las prácticas culturales respecto al segmento privado, con unas industrias culturales que están trabajando por sacar las acciones culturales de los espacios tradicionales y unirlas a espacios no convencionales, señalando asimismo el progresivo peso de los espacios culturales privados: el ocio privado ha generado nuevos discursos, llevando el consumo cultural al ámbito privado de los usuarios, todo lo cual está profundamente ligados a los nuevos modos y contenidos culturales; señalaría Catalán igualmente la difícil conjunción y el complicado encaje de los equipamientos y políticas tradicionales con estos nuevos modos, usos y contenidos del consumo cultural, por no hablar de las manifestaciones culturales, caso del grafitti, cuya evolución, tan rápida, no está aún canalizada hacia unos espacios culturales tangibles; todo ello, insistió, sin pasar por alto los nuevos espacios -no tradicionales- para la acción cultural.

Daniel Mantero, al hilo de lo expuesto por Salvador Catalán, apuntó en la línea de que las administraciones públicas acaso deberían dejar la dirección de las políticas culturales locales en manos de los creadores y del cuerpo social, desde el fomento de la participación; igualmente señalaría, en la línea de lo señalado por S. Catalán, cómo, desde su perspectiva, los espacios privados se han convertido en un referente imprescindible para los consumos culturales, desde lo cualitativo tanto como desde lo cuantitativo; finalmente señalaría la acuciante necesidad de aunar cultura y público joven desde las políticas culturales públicas locales, así

como de crear públicos culturales desde la iniciativa pública, sin entrar en conflicto con los hábitos culturales de los nuevos públicos.

Héctor García, tras la pregunta a él formulada sobre los intereses de los medios de comunicación, hablaría -como se ha expuesto en anteriores intervenciones- sobre la dicotomía "cultura" y "entretenimiento", señalando cómo en lo que atañe a su propio trabajo como periodista, la cultura va teniendo cada vez menos espacio ("lo que no vende no se compra", señalaría), especialmente en los grandes medios generalistas frente a lo que sucede en los contextos de menor escala donde la *cultura del click* o la *cultura del evento* no necesariamente imperan.

Cerrando este diálogo, Daniel Mantero señalaría -en la línea de lo expuesto por García Barnés- que en contextos locales pequeños, es posible aún desarrollar políticas culturales no enteramente mediatizadas por la *cultura del click*, aunando programas de difusión y deslocalización cultural (alejados del cortoplacismo) con ofertas de gran formato (como los grandes festivales, tan presentes en la mañana de hoy), todo lo cual conforma el conjunto de las ofertas culturales de una ciudad como Huelva.

A.J. González Rueda daría por concluido este diálogo, tras lo que se pasaría a la siguiente píldora informativa del proyecto y al último diálogo de la sesión del jueves 15 de julio de 2021. Dicha "píldora" correría a cargo de Carmen Rodríguez Reinado, de la UHU, y tras la misma comenzaría el diálogo "Medios de comunicación y prácticas culturales", a cargo de Charo Ramos (jefa de Cultura de "Diario de Sevilla") y de Óscar López (director y presentador del programa "Página 2", de RTVE), que sería moderado por Salvador Catalán, quien introdujo la actividad y presentó a los ponentes.

Como todos los ponentes anteriores, Óscar López comenzó dando las gracias a la organización por la invitación a participar en este seminario, señalando tras ello que nos encontramos ante un momento complicado para la prensa cultural, cediendo la palabra a Charo Ramos, quien apuntó que en efecto nos encontramos ante un panorama sombrío que necesita cierto humor para su análisis y consideración; expuso así el progresivo "adelgazamiento", cuando no desaparición, de los espacios y secciones de cultura en el ámbito de la comunicación, una forma de señalar de nuevo (como otros ponentes) la dicotomía entre "cultura" y "entretenimiento" cuando, además, nos encontramos ante la gran transformación por (y hacia) el mundo digital en lo que se refiere a los medios de comunicación, en general, y en el ámbito de la comunicación cultural en particular.

La ponente abogó por los criterios de excelencia (frente a una inmediatez no siempre positiva) en el ámbito del periodismo digital, por la apuesta por la excelencia frente a lo que denominó la "dictadura del click", una apuesta por la excelencia que se sustenta en buena medida en la labor crítica de la prensa así como en el acompañamiento a los creadores y artistas, cuando las redes sociales, señaló, lo están invadiendo todo, incluido el tiempo de lectura de los consumidores culturales.

Junto a la situación dramática de los medios escritos, expuesta por Charo Ramos, Óscar López señalaría que en el marco televisivo la situación no es mucho mejor, con un periodismo cultural en los medios audiovisuales abocado casi al activismo cultural, con profesionales que son esclavos del "share", la audiencia, compitiendo con programas de entretenimiento en una competencia imposible, pese a lo cual la cultura está y debe estar presente en los medios audiovisuales en un mundo globalizado donde los formatos son franquicias universales que "educan" en uno u otro determinados sentidos a los espectadores en todo el mundo.

Abundó el ponente en la importancia de la prescripción (una idea recurrente en los conferenciantes de la sesión) y la crítica cultural, frente a una realidad en la que los espacios culturales (profesionales incluidos) que deben soportar la losas pesada de una pelea desigual con las ofertas de entretenimiento y un permanente peligro de recorte o incluso de desaparición, frente a lo cual La 2 de RTVE aparece, de acuerdo con el conferenciante, como un verdadero oasis.

Charo Ramos por su parte expuso la necesidad de atender nuevas realidades culturales, al tiempo que mencionó también la reducción del papel en la comunicación de la prensa cultural, así como la competencia de los contenidos de cultura con otros espacios, como el reservado a las cofradías; mencionó asimismo el impacto del "share" en el espacio digital, con el cómputo de los lectores como factor de incidencia en la organización de las secciones, incluidas naturalmente las culturales. Apoyándose en los datos expuestos por el profesor Pérez Yruela, la ponente habló de la reducción de la inversión de las instituciones públicas andaluzas en materia

cultural, lo que incide, apuntó, negativamente asimismo en la comunicación cultural en Andalucía, todo ello bajo el peso de la *dictadura del click* ya citada.

Óscar López a continuación señalaría cómo las cadenas privadas se sustentan sobre frecuencias de emisión que son públicas, lo que -según el ponente- podría llevar a que se solicite a los gobiernos que las cadenas privadas aborden más contenidos culturales en sus emisiones, incidiendo además en cómo la política marca los tonos de la difusión cultural; en este sentido, expuso cómo ha visto desaparecer programas de contenido cultural en distintos medios públicos de comunicación, produciéndose un retroceso (que acaso puede conjugarse con la involución que mencionaba Eduardo Guillot en su ponencia, con anterioridad) frente al estado de cosas de momentos anteriores, cuando los contenidos culturales en las televisiones públicas eran (cuantitativamente al menos) superiores a la realidad existente hoy día. Señaló igualmente que nos encontramos en un momento de transición de lo analógico a lo digital, que está siendo especialmente duro en lo que atañe a la prensa escrita, lo que corroboraría Charo Ramos, exponiendo cómo se han perdido espacios, como determinados suplementos culturales, sin alternativa ni continuidad.

La misma ponente, en la línea de lo expuesto con anterioridad en la sesión, apuntó que todas las webs son deficitarias (como manifestó Santi Carrillo), y señaló, como también se ha venido diciendo en la sesión de hoy, que la cultura no puede ser gratuita, que los profesionales (creadores, comunicadores…) deben cobrar por su trabajo, a lo que Óscar López añadió que en efecto la cultura no puede ser gratuita, como no puede ser gratuito el trabajo del prescriptor, del crítico cultural, lo que se hace aún más acuciante en un momento de transición como se ha señalado que es aquél en el que estamos, cuando lo analógico va desapareciendo frente a lo digital, con unos periodistas una vez más tildados por López como activistas culturales y con unos periodistas culturales cuya labor es puesta en solfa por determinados modos y usos, y usuarios (cuando no empresas) del mundo digital.

Intervendría Salvador Catalán cerrando el diálogo resumiendo las últimas intervenciones de ambos ponentes, agradeciendo su participación en el seminario, tras lo cual A.J. González Rueda abrió un breve turno de palabra de cierre a los coordinadores e intervinientes de la sesión de hoy, invitación que fue aprovechada por Ángel Cazorla para señalar el alto nivel de las ponencias de la mañana y para agradecer a los conferenciantes el trabajo realizado, al tiempo que Jacinto Porro hizo uso de la palabra igualmente para ponderar el formato empleado, enteramente digital, en este curso, y para invitar, como hiciera Cazorla en su intervención a ponentes y a asistentes a conectarse en la sesión del viernes 16 de julio, a las 09:30h.

La segunda sesión del seminario daría comienzo el viernes 16 de julio de 2021 a las 09:30h. con la conferencia "Cultura y Universidad: balance de la dimensión cultural", a cargo de Antonio Ariño Villarroya, catedrático de Sociología en la Facultat de Ciències Socials y exvicerrector de Cultura e Igualdad de la Universitat de València, quien fuera presentado por Antonio J. González Rueda, quien volvería a invitar a los participantes a servirse de las herramientas de la plataforma online sobre la que se implementa el seminario para hacer sus contribuciones al desarrollo del mismo tras exponer el perfil profesional e investigador del ponente como sociólogo y como gestor en el ámbito universitario.

El profesor Ariño realizaría una reflexión complementaria a su participación en el proyecto de investigación que centra los intereses del curso, abundando en las ideas desarrolladas por él en su trabajo, abordando una serie de cuestiones dimanadas del mismo, en torno a su libro "Políticas para la alma mater".

Qué es cultura universitaria es la primera de las cuestiones planteadas por el ponente, quien señaló que una de las tareas de la universidad, junto a la docencia y la investigación es la de la extensión de la cultura universitaria, desde la crítica, la creatividad, la actualidad, la ciencia y el marco académico, que son las 5 características de una cultura universitaria cuyos destinatarios son los estudiantes, la comunidad universitaria y la sociedad como conjunto, un tridente *in crescendo* que es debe ser el objeto de atención por parte de la cultura universitaria. Todo ello se debe hacer para completar la formación que los títulos universitarios (de Humanidades, CCSS, Ciencias e Ingenierías) en sí no dan, no ofrecen, en lo que se refiere a la formación integral de la persona, y debe hacerse a partir de la participación (desde un triple prisma: personal, social y ecológico) y primando la idea de la horizontalidad, poniendo en juego el tridente de los recursos, las competencias y las disposiciones, pues la participación cultural debe relacionarse con la forja de disposiciones, de de maneras de

ser (propensiones, tendencias, inclinaciones para actuar, sentir, percirbir…, citando el ponente a Lahire, 142).

Señalaría el ponente las competencias de extensión y cultura universitaria en el ámbito de las universidades españoles de acuerdo con lo observado por las propias universidades del país, al hilo de lo cual A. Ariño apuntó que hay mucho que mejorar en este sentido, pues se muestra un esquema que tildó de "raquítico" aún y que debe cultivarse y crecer, como se desprende por ejemplo de la baja percepción de las unidades de cultura científica e innovación, las unidades de igualdad, los programas de formación integral del alumnado o el voluntariado y la cooperación en el ámbito de las universidades de España.

Hablaría el profesor Ariño también de la necesidad de coordinación de la oferta de las universidades españolas en materia de cultura, de la falta de una perspectiva común armonizadora en este contexto, así como del papel central del personal técnico en materia de cultura en las universidades españolas, señalando que la UCA constituye un buen ejemplo en este sentido.

Un factor a considerar es el de cómo incluir todo lo anterior en el currículum académico, haciendo hincapié en el problema de la mercantilización, frente a la necesidad de poner en valor que "existen valores que son fines por sí mismos" (citando a N. Ordine): en este sentido es imprescindible que la cultura y el ámbito de la gestión cultural tengan la relevancia que les corresponde en el marco universitario, de modo que (como señalase Fichte) las personas que se desenvuelven en el ámbito de la universidad puedan aprender y practicar el arte de aprender, para todo lo cual lo mejor es contar con un servicio cultural que observe la realidad, como sucede con el Observatorio Atalaya en Andalucía, cuyo trabajo permitirá actuar mejor sobre el territorio de manera que además, sabiendo ya en qué consiste la cultura universitaria, se puedan implementar los mecanismos y herramientas para dichos fines.

Con esta reflexión dio fin a su intervención en profesor Ariño, tomando la palabra el profesor González Rueda, quien preguntó al ponente por su percepción de la dimensión cultural de la universidad desde la autoridad que le confiere su experiencia y su trayectoria, pregunta a la que el conferenciante señaló que es imprescindible que las universidades "se crean" lo que apuntan en su marco teórico, de modo que la tercera misión de la universidad sea verdaderamente el ámbito de la cultura universitaria, generando así disposiciones para mejorar la sociedad e incluso para cambiar el mundo, especialmente en un contexto general como el actual, cuando el espíritu crítico y la capacidad de reflexión y diálogo parecen encontrarse en franco retroceso y cuando el sector cultural se enfrenta a grandes retos (como los representados por un mundo del entretenimiento cada vez más alejado de la cultura); falta integración, señaló Ariño, siendo imprescindible que se rompan las fronteras interiores de la comunidad universitaria.

Antonio J. González señalaría también un giro en el concepto de participación frente un menor peso de cuestiones como el compromiso ante el concepto de asistencia; en este sentido apuntó que sería necesario trabajar más en base a proyectos, lo que fomentaría la participación y el compromiso, frente al mayor peso de la asistencia; el profesor Ariño comentaría que la asistencia, la implicación activa y el compromiso son en realidad tres estadios de la participación, que se gradúa en esos tres niveles combinables los cuales interactúan en función de los intereses y los momentos del individuo.

Se plantearon cuestiones en torno a la necesidad de la formación del PAS universitario, señalando a este respecto el ponente que la formación es imprescindible siempre, y que es necesaria una formación *in itinere*, y sobre el valor de la cultura para el *ser* frente al *tener*, y sobre la tercera misión universitaria en torno a la cultura así como sobre el compromiso, haciéndose ver la necesidad de enfatizar entre los estudiantes la complejidad y riqueza del *ser universitario*, ante lo cual el profesor Ariño señalaría que es imprescindible trascender del *tener* y abundar en el *ser* y en las disposiciones desde el ámbito universitario.

Cerrada esta ponencia se transmitirían la primera "píldora" del proyecto de la sesión del 16 de julio, a cargo de Pedro Jesús Luque Ramos (UCA), tras lo cual tendría lugar la ponencia de Tristán Pertíñez Blasco, director gerente del Centro de Estudios Andaluces (CENTRA), Consejería de la Presidencia, Administración Pública e Interior de la Junta de Andalucía, que llevaría por título "Jóvenes y prácticas culturales: una visión desde Andalucía", siendo presentado por otro de los coordinadores del seminario, el profesor Ángel Cazorla Martín, quien destacó los perfiles internacionales y de gestión del ponente.

T. Pertíñez comenzaría su disertación sobre el binomio jóvenes andaluces y prácticas culturales agradeciendo

a la UCA la iniciativa de este seminario; comenzaría su intervención con una amplia exposición del enfoque de su ponencia desde la Fundación CENTRA, que cumple en 2021 veinte años de existencia siendo el centro de referencia en la investigación en ciencias sociales en Andalucía, volcada en generar conocimiento científico y difundirlo en la sociedad andaluza desde distintas perspectivas y desarrollando proyectos y premios de investigación, cursos de especialización y estudios sociológicos amén de históricos, amén de participando en proyectos europeos desde el ámbito andaluz. Cuenta el CENTRA con un ecosistema exhaustivo de información, con grupos de expertos, consultas a la ciudadanía, y con el desarrollo de investigación cualitativa y cuantitativa.

Tras plantear asimismo un esquema de la población andaluza por grupos de edad (8.464.411 personas, según el IECA 2020); el segmento de interés de la ponencia (andaluces de 15 a 34 años) comprende a uno de cada 4 andaluces aproximadamente, con una ligera preeminencia de hombres frente a las mujeres (26% / 24%). De acuerdo con el barómetro andaluz de junio de 2021 (24 de junio, menos de un mes de distancia de tiempo respecto al desarrollo del seminario), un 78'2% y un 80'1% de los andaluces entre 18-24 (primer dato) y entre 25-34 años (segundo dato) se consideran consumidores habituales de cultura, presentando dichas franjas de edad los datos más altos de la población de Andalucía en lo que se refiere al consumo cultural, con mínimas diferencias por sexos en ambos grupos de edad.

Hecha esta misma pregunta desde el CENTRA en el barómetro de junio de 2020 se observa una evolución significativa, siendo que son más los jóvenes andaluces que reconocen consumir cultura en 2021 que en 2020, lo que el ponente pone en relación con el desarrollo de la pandemia del covid19, incrementándose el consumo cultural a causa de la misma.

Entre los elementos más consumidos por los que dicen consumir cultura se encuentran en primera posición los libros, seguidos por el cine, música, teatro y exposiciones, conciertos, TV, documentales, viajes, monumentos, series…, todo lo cual muestra los intereses de consumo cultural de los jóvenes andaluces entre 18 y 34 años tanto se trate de un contexto físico como de un contexto digital. Se preguntó por el consumo cultural antes de la pandemia, con una respuesta mayoritariamente positiva especialmente en el segmento comprendido entre los 18 y los 34 años; el consumo de internet, señaló el ponente, ha aumentado especialmente entre los jóvenes de dicha franja de edad en el marco de la pandemia.

Se detuvo el ponente a considerar el tipo de uso de internet hecho por los jóvenes andaluces, la mayor parte de los cuales sostienen utilizarlo para leer, en un contexto como el actual en el que el papel parece encontrarse en retroceso frente a la lectura en soporte digital, que se está generalizando y extendiendo si bien no supone aún una amenaza para los elementos tradicionales físicos en los que se distribuye la cultura (*sic*).

Con estas consideraciones sobre las actitudes de los jóvenes andaluces sobre el consumo cultural concluiría el ponente su disertación, interviniendo a continuación el profesor Cazorla, su presentador, quien señalaría que es de interés poner en conexión las líneas de trabajo del Observatorio Atalaya con las del CENTRA, con vistas a armonizar y abundar en el conocimiento sociológico de Andalucía, señalando el ponente la oportunidad de lo señalado por A. Cazorla con vistas de conseguir una mayor y mejor comprensión de los comportamientos de la población andaluza, especialmente en lo relativo al consumo cultural. El ponente concluiría su intervención abundando en su exposición sobre algunas de las líneas de trabajo del CENTRA, como su nueva revista de ciencias sociales cuya aparición está prevista para el año 2022, así como manifestando su consideración positiva en relación con el guante lanzado por el profesor Cazorla sobre la posible cooperación entre ambas entidades, CENTRA y Atalaya, algo que ponderaría asimismo el profesor González Rueda.

Tras una breve pausa tendría lugar la conferencia "La lectura como práctica cultural" impartida por Eva Díaz Pérez, directora del Centro Andaluz de las Letras (CAL) de la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía, precedida por la siguiente "píldora" del proyecto, a cargo de Adelaida Ruiz (UCA). La directora del CAL sería presentada por A.J. González Rueda, quien le pediría que reflexionase en torno a lectura, autores y políticas públicas tras dibujar los perfiles profesionales de la ponente, periodista cultural, escritora con muchos lectores y muy premiada y ahora gestora -desde el CAL- de las letras andaluzas.

La conferenciante abrió su intervención manifestando lo oportuno del seminario y de este

espacio de reflexión y debate, tras lo cual expuso la complejidad de las líneas de acción del CAL, su implicación e implementación en todo el territorio andaluz, extenso y heterogéneo, con un sentido muy democrático de la cultura inspirado en las Misiones Pedagógicas de principios del siglo XX, señalando cómo la pandemia impactó en el CAL y en el desarrollo de su trabajo a comienzos del año 2020. Frente a la caída de unas acciones y programas, el CAL reaccionaría potenciando otros donde y como posible, caso de los clubes de lectura, con especial incidencia en el trabajo desde el ámbito virtual, caso del desarrollo de encuentros virtuales o la escuela de jóvenes escritores, que incide en jóvenes entre 12 y 20 años, que genera espacios donde los jóvenes escritores pueden encontrarse y reafirmar su vocación, todo lo cual se ha visto afectado por la pandemia del covid19, quedando la escuela en suspenso en 2020 y 2021 por causa de la misma. Pese a ello, se ha fomentado la modalidad online de los encuentros virtuales entre jóvenes creadores, de modo que se ha buscado implementar vías que suplan a los caminos momentáneamente cortados por la pandemia.

Señaló la ponente que se ha generado una mediateca en el CAL y se ha buscado reactivar muchas de las actividades, en la medida de lo posible desde el otoño de 2020, notándose un anhelo de presencialidad entre los públicos del Centro. Entre estos programas que se han lanzado está el de "Conversaciones en el Museo", sacando la Literatura de sus cauces habituales y llevando el consumo del Patrimonio hasta otras formas de expresión, citando a los escritores en museos, aunando el patrimonio literario con el patrimonio histórico, viéndose dicho programa afectado por las consecuencias de la pandemia; en cualquier caso, insiste la ponente, la incorporación de las nuevas tecnologías al desarrollo de los programas del CAL ha sido fundamental.

Otro de los programas desarrollados ha sido el de los paseos literarios, que busca descubrir las presencias literarias en las ciudades andaluzas por las que pasaron o donde vivieron grandes figuras de la literatura; este programa ha tenido una gran repercusión, llegando a ser incluso el único programa que el CAL podía implementar al desarrollarse al aire libre.

La ponente señaló que los libros se han constituido en un pilar en el consumo cultural durante la pandemia; en ese sentido apuntó que el año 2020 no ha sido un muy mal año en la venta de libros en Andalucía, incorporándose muchos lectores como señalaban los datos del barómetro del CENTRA, especialmente entre los más jóvenes, interesados por un perfil determinado de libros; al hilo de este razonamiento la directora del CAL apuntaría que es necesario atender a las necesidades y preferencias lectoras del público más joven, de cara al fomento de la lectura.

La ponente daría paso a la posibilidad del debate, con las preguntas que surgieran de entre los asistentes, al hilo de lo cual su presentador, A.J. González le preguntaría por su punto de vista como escritora, como periodista y como gestora del CAL sobre las perspectivas de la lectura en el marco de Andalucía; en respuesta, la ponente hizo hincapié en la dimensión digital de la lectura ante la evidencia del mapa digital del que están dotados los más jóvenes, siendo que la situación extrema a la que nos ha abocado el covid19 ha hecho aún más evidente esta cuestión, de modo que la tecnología debe incorporarse a nuestros programa culturales, en paralelo a lo presencial (*sic*). Han de implementarse y formularse nuevos formatos mixtos, reuniendo Literatura e Historia, por ejemplo, poniendo el ejemplo del trabajo desarrollado en la Casa de Murillo de Sevilla, donde se aúnan Literatura y otras artes. Tecnología y lectura aunadas son, de acuerdo con la conferenciante, un ejemplo de los muchos y nuevos caminos a desarrollar, en buena medida mixtos, ante el mundo actual y las perspectivas del futuro en materia de consumo cultural. Todo ello sin perder el encuentro entre autor y lector y fomentando la interacción, en la medida de lo posible presencial, entre creadores y consumidores de literatura.

A.J. González, cerrando la ponencia tras agradecer su participación en el curso a Eva Díaz, animó a la directora del Centro Andaluz de las Letras a seguir trabajando en el repositorio audiovisual de autores, la Mediateca del CAL, y a los participantes en el seminario a darse de alta en *ebiblio*, el préstamo de libros virtuales vigente en la red de Bibliotecas de Andalucía.

Tras la pausa prevista en el programa tuvo lugar el primero de los diálogos de la sesión, titulado "Lectura, autores, patrimonio literario y prácticas culturales", a cargo de Fernando Zamácola Feijoó, director gerente de la Fundación Delibes, y Marcelino Sánchez Ruiz, director de la Fundación Legado Literario Miguel Hernández, encuentro que sería moderado por Antonio J. González Rueda. Dicho

diálogo fue precedido por la tercera "píldora" del proyecto, que corrió a cargo de Rosalía Martínez García (UPO).

El moderador presentó a los ponentes, responsables de las dos fundaciones literarias, dijo, más innovadoras y con mayor adaptación a las viejas y nuevas prácticas culturales, la Fundación Delibes y la Fundación Legado Literario Miguel Hernández; ambos ponentes agradecieron las palabras del moderador dando comienzo a su diálogo partiendo de la reflexión sobre el trabajo de sus instituciones en materia de lectura y de las actividades culturales que desarrollan las mismas y sobre cómo se están enfrentando ambas fundaciones a la situación actual, con el covid y la transición al mundo digital.

Fernando Zamácola intervino en primer lugar agradeciendo la invitación a participar en el curso y señalando que para su institución ha sido vital adecuar sus objetivos a la realidad presente (conservar, difundir e investigar el legado que conservan), incluyendo un nuevo objetivo cual es el de generar reflexiones en la sociedad a partir de las preocupaciones e intereses de Miguel Delibes, lo que ha generado un espacio de reflexión y debate que en realidad trasciende de los propios límites iniciales de la idea.

Han estructurado unas líneas estratégicas de acción en torno a las cuatro inquietudes esenciales e intereses de Delibes: la defensa del mundo rural, la defensa de la infancia, la defensa del medio ambiente y la defensa de los desfavorecidos y la denuncia de las desigualdades desde una perspectiva de justicia social; dichas líneas rectoras se imbrican con los perfiles del autor y sirven para tejer una malla que sirve para vertebrar el trabajo de la Fundación.

Igualmente han desarrollado una línea de acción en formato digital frente a la pandemia, una digitalización entendida en términos herramentales, buscando por ejemplo nuevas audiencias que tienen que ver con los segmentos más jóvenes del público cultural, pero no sólo de este segmento más joven, ya que las herramientas digitales pueden ser de gran ayuda para otros sectores de edad del consumo cultural. Asimismo han cambiado la forma de medir el desempeño de su actividad, los baremos de evaluación del trabajo realizado.

Marcelino Sánchez, a continuación, ponderó el trabajo de la Fundación Delibes y la exposición realizada por F. Zamácola, tras lo cual realizó un breve histórico sobre la Fundación Legado Miguel Hernández, que surge a partir de una determinada realidad de gestión producida a comienzos de la pasada década, cuando la Diputación de Jaén (a través del Instituto de Estudios Jiennenses) cobija inicialmente el Legado de Miguel Hernández con el acuerdo de la familia del poeta para luego convertirse en titular del mismo, dignificándolo y poniéndolo en valor para finalmente crear la Fundación en 2017. M. Sánchez apuntó la incidencia de la pandemia en el trabajo de la Fundación, apenas comenzado, que sería llevada a un inmediato cambio en sus incipientes estrategias de acción, generando por ejemplo "píldoras" breves sobre el autor como medio de divulgación de su figura y su obra.

Una de las líneas de acción, por ejemplo, la de fomento de las visitas al museo, se vendría abajo temporalmente, pero ello no impidió explorar otras fórmulas como los talleres poéticos infantiles, con niños entre 8 y 12 años articulados en dos talleres por edades, con Miguel Hernández como pieza de animación a la creación no solamente en el sector infantil, sino también orientando dicha acción a poetas y creadores en otros ámbitos del arte, siempre buscando ubicar al poeta en un espacio rabiosamente contemporáneo desde una enorme diversidad de enfoques, un proyecto que encontrará continuidad en el futuro.

La Fundación está trabajando, como señalase el profesor Ariño en su ponencia, en la idea y la línea del "colaboratorio", el trabajo conjunto con otras instituciones, entidades y creadores, que se ha plasmado por ejemplo, en la creación de un espacio de creación literaria, una revista, donde artistas de diferentes perfiles encuentran un ámbito de expresión destinado a todo tipo de públicos; la Fundación, además, está generando una Mediateca propia, documentando sus acciones culturales de cara a la proyección presente y futura de su acción, para lo cual ha sido fundamental la colaboración con la UNED.

F. Zamácola por su parte señaló cómo ellos igualmente huyen de lo efímero, buscando la permanencia y el acceso a otras audiencias dejando constancia del trabajo realizado pensando en el usuario asíncrono; asimismo apuntó el interés de su entidad por lo interdisciplinar; respecto a los mecanismos de evaluación, cuestión antes apuntada, el ponente señalaría cómo es necesario buscar la retroalimentación de los usuarios, conociendo su experiencia como tales de cara a mejorar el trabajo de la institución y la toma de decisiones de la misma. En último extremo apuntaría Zamácola también

en el sentido de los valores, en este caso los de Miguel Delibes, que son la amalgama del trabajo de su Fundación y la referencia vehiculadora de la acción de esta entidad cultural.

Marcelino Sánchez haría a su vez hincapié en la cuestión de los valores del autor, en su caso de Miguel Hernández, como herramienta articuladora del trabajo de su institución, liberando y enriqueciendo incluso los perfiles del poeta murciano y contribuyendo a su mejor conocimiento por parte del público. En este sentido, la Fundación jiennense está diseñando un programa para trabajar con personas privadas de libertad, animándoles a leer e incluso a crear, apoyándose en los perfiles del poeta especialmente en sus últimos años de vida.

Fernando Zamácola señalaría que si bien las fundaciones culturales son a menudo consideradas como agujeros de dinero (*sic*), debe primar la función social de estas instituciones y su consideración como agentes transformadoras a través de su trabajo y de su acción sobre la ciudadanía, muchas veces articuladas incluso desde un espíritu (en el caso concreto de su entidad) lúdico como modo de atraer a sectores más amplios de la población. Una iniciativa de la Fundación ha sido la de motivar a los más jóvenes a escribir cartas de puño y letra a Delibes y/o a la Fundación como modo de fomentar la interacción con dicho segmento de la sociedad: han recibido 12.000 cartas de niños de Castilla-León, sirviendo dicha acción para acercar a los niños a la figura de Delibes.

Para cerrar este diálogo, Marcelino Sánchez puso el acento en las cuestiones planteadas en su diálogo con F. Zamácola, incidiendo en la grandeza de la lectura como vehículo de conexión individual con el mundo que nos rodea y como modo de generar inquietudes en los lectores, al tiempo que Zamácola incidió en el papel de las nuevas tecnologías en el momento actual como herramienta de conexión y aprendizaje así como en la vinculación con los usuarios, con el público que disfruta con el trabajo de sus entidades, como forma de mejorar el trabajo realizado y a realizar, tejiendo una red de apoyo comunitario sobre la que las entidades culturales se sostienen.

Proyectada la siguiente "píldora" del estudio, a cargo de Daidee Veloz Cañete (UPO), tendría lugar la conferencia titulada "Sociedad digital, ¿nuevas? Tecnologías y prácticas culturales", impartida por Paulo Carlos López López, politólogo y profesor de la Universidad de Santiago de Compostela y coordinador de la ICOMTA'21 (Conferencia Internacional de Comunicación y Tecnologías Aplicadas), que sería presentado por Ángel Cazorla quien destacó su perfil como conocedor de los retos y problemas que tienen que ver con la difusión de la cultura en el mundo digital.

El ponente comenzaría su exposición agradeciendo a la UCA la organización de este curso, tras lo cual entró en la materia de su conferencia con varias grandes premisas que tienen que ver con la interacción entre la sociedad, el mundo digital y las nuevas formas de acción y de expresión de la cultura y de circulación y consumo de la cultura; igualmente trataría sobre la visión y la percepción de la cultura de masas: se ha pasado de la cultura de masas a la cultura de grupos e incluso a la cultura individual; continuaría con una tercera cuestión, que guarda relación con las propias industrias culturales y sus posibles cambios en este mundo digital, con la posible democratización de las prácticas culturales; asimismo trataría sobre la posible continuidad de las prácticas pero sobre soportes diferentes, sobre la práctica cultural y su relación con la identidad, así como sobre las plataformas de expresión de las prácticas culturales en el mundo digital.

Plantearía el ponente si nos encontramos ante un cambio de concepto y de paradigma sobre las industrias y el consumo cultural, señalando que nos hallamos efectivamente en un cambio de paradigma fomentándose nuevas fórmulas que modifican la cultura hegemónica tradicional, algo relacionado con el concepto de "democracia cultural" antes señalado por el ponente, que puede incluir a nuevos bloques ciudadanos en el proceso de construcción y consumo de cultura; el mundo digital presenta un panorama distinto, que puede fomentar la democracia cultural, si bien surgen dudas acerca de si este proceso afecta asimismo a la creación.

Sobre streamers y youtubers, por ejemplo, como manifestaciones de la nueva realidad digital, el ponente plantea la cuestión de si se les puede considerar como un elemento cultural o no, remitiéndose a la Escuela de Franckfurt y su crítica al sistema capitalista original; en este sentido señaló cuestiones como la de la degradación de los lenguajes o la imposibilidad de participación de las clases populares en el ámbito cultural; el ponente abundaría en la cuestión de las tecnologías, la globalización y las prácticas culturales, señalando tópicos como el ¿ocaso? del Estado-Nación, el papel de las identidades y sus prácticas culturales dando sentido a la

vida de las personas como espacio-refugio ante el abismo de las tecnologías, y el surgir de prácticas culturales de resistencia (de la mano de identidades de resistencia), caso del teatro en América Latina (*sic*) ante dicha misma realidad abisal, elementos todos ellos objeto de un debate que se acentúa de la mano de las transformaciones de un mundo en transición hacia lo digital.

Abriría el conferenciante un espacio de reflexión sobre las redes sociales y las comunidades digitales, espacios de consumo de información en los que el individuo se integra en un modelo de sociedad digital conformado por personas con intereses comunes en un fenómeno de orientación y de fusión del consumo cultural de los integrantes de dichas comunidades digitales, que crean y canalizan nuevas formas de participación, y sirven como vehículo primero de socialización para las nuevas generaciones digitales; al mismo tiempo presentan nuevas formas de organización y participación en las actividades culturales, así como de expresar las demandas culturales en un proceso que se construye a través de la red.

En un marco de polarización política y social, sin embargo, se asiste a la construcción de valores desde estas comunidades y a un evidente consumo de productos culturales en la red que es breve, ininterrumpido y no excluyente, globalizado pero solitario, afectivo e incidental (el producto viene a nosotros, no es buscado, lo que resta capacidad de decisión al individuo), y es un consumo multipantallas, múltiple y simultáneo.

La sociedad digital y las tecnologías aplicadas cambian el concepto de cultura y la forma de expresión y construcción de las formas culturales, señalando el ponente ámbitos de acción de estos cambios, como el relativo al del Poder y las posiciones de poder en las prácticas culturales, las desigualdades a la hora de participar en la creación cultural, o las fronteras de construcción del relato cultural en la sociedad digital, preguntas que nos llevan a señalar que la sociedad digital ha modificado la cultura pero que queda mucho que hacer aún para que fomente la democratización cultural.

El profesor Cazorla intervendría al término de la ponencia ponderando las líneas de análisis expuestas por el conferenciante y abundando en el polimorfismo de las cuestiones planteadas por P. López en su intervención, haciendo hincapié en lo relativo a los procesos de resistencia ante el *mainstream* (*sic*), preguntando al ponente si cree que pueden conformarse redes de resistencia paralelas al ámbito generalista del mundo digital; el ponente en este sentido hablaría de la existencia de redes contrahegemónicas, especialmente en el ámbito latinoamericano (*sic*), señalando que existe cierta capacidad de organizar redes, si bien siempre nos encontraremos ante la cuestión de quién es propietario de los ámbitos de sustento de dichas redes… En cualquier caso, dije entender que es posible la creación de dichas redes y que es esencial considerar que sólo desde la identidad es posible la interrelación y la inteligencia del mundo que nos rodea.

La siguiente "píldora" del proyecto correría a cargo de Elodia Hernández León (UPO), tras cuya proyección se desarrollaría la última acción del seminario, el diálogo sobre "El género en las prácticas culturales" entre Cristina Guirao Mirón, directora del Seminario de Pensamiento y Cultura de la Universidad de Murcia y Fátima Anllo Vento, directora del Observatorio de Creación Independiente, moderado por Jacinto Porro, quien señaló el peso de la sociología en el ámbito del análisis cultural en el inicio de su intervención, pasando a considerar la perspectiva de género en el ámbito de la acción cultural antes de presentar a las ponentes de este diálogo, a las que señaló como pioneras de la gestión cultural en España.

Cristina Guirao señaló cuatro elementos básicos: la brecha digital en el consumo cultural, las formas de participación y consumo cultural, la representación y legitimidad de los bienes culturales producidos por mujeres y los procesos de socialización, consumo y reproducción cultural entre mujeres y hombres. Respecto al primero de dichos elementos, señaló lo evidente de su existencia y lo distinto de su incidencia por grupos de edad en el contexto social en el contexto de este nuevo proceso tecnológico en el que nos hallamos, que está cambiando los consumos culturales con incidencia también por género, con las mujeres menos imbricadas en la transición digital.

Fátima Anllo abundaría en lo expuesto por C. Guirao, apuntando que existe en efecto una mayor práctica en las actividades relacionadas con la tecnología por parte de los hombres, algo que se materializa en el uso de las nueva tecnologías y la prensa digital, así como en general en las actividades usuales en internet, con especial incidencia en el ámbito tecnológico.

Señaló que ello guarda relación con la socialización de la cultura pero también con el tipo de contenidos al alcance de los consumidores,

poniendo el caso de los videojuegos y sus diferentes temáticas, en lo que incidiría Cristina Guirao; F. Anllo por su parte abundó en el lugar común de la atracción por lo técnico por parte de los hombres como rasgo biológico (*sic*), lo que sostiene la ponente que es una construcción social y no obedece a ninguna cuestión biológica; en cualquier caso, señalaron las ponentes que los hombres han realizado la transición digital en mayor medida que las mujeres; las mujeres concilian ambos soportes, el físico y el digital en sus prácticas, y consumen más los medios audiovisuales tradicionales como cine, música, libros, teatro…

En cuanto a las formas de participación y consumo cultural, las ponentes señalarían que existe asimismo una gran diferencia entre hombres y mujeres, con participación "débil" y "fuerte" según su vinculación al derecho de participación *de* la cultura o *en* la cultura, lo que nos posiciona como consumidores (ámbito "débil") o como ciudadanos (ámbito "fuerte"), con las mujeres esencialmente en un ámbito débil, como consumidoras y como reproductoras en materia cultural, frente a un segmento masculino en un ámbito "fuerte", como creadores en este contexto.

Como ejemplo, F. Anllo señalaría que al frente de las 50 instituciones culturales del país, el 84% de esos grandes puestos de legitimación cultural están en manos de hombres, con las mujeres apartadas de los puestos rectores de la gestión y por ende con menor legitimidad y representación en el campo cultural, limitadas por el propio sistema, todo lo cual se refleja y se materializa asimismo en la composición de los patronatos de museos, en las Reales Academias, en los jurados de premios, en las instituciones de derechos de autor e intelectual, etc. (*sic*)., todo lo cual afecta al ámbito de la representación y la legitimidad en el ámbito de la cultura, así como a los procesos de socialización, consumo y reproducción cultural entre hombres y mujeres, todo lo cual se ve afectado por los discursos de resistencia que tratan de impedir la ejecución de mecanismos de integración positiva, como el discurso que vincula la "calidad" al segmento masculino de la población.

Las ponentes señalarían en su diálogo que estos discursos de resistencia afectan asimismo a minorías étnicas, perfiles raciales, así como a la compra de obras de arte creadas por mujeres en los museos, con una pobre representación del arte creado por mujeres en los mismos aún hoy, abundando en la jerarquización por géneros en materia de colecciones artísticas y de investigación y difusión del arte, con una mayoría de investigadoras mujeres frente a una mayoría de elementos rectores masculinos.

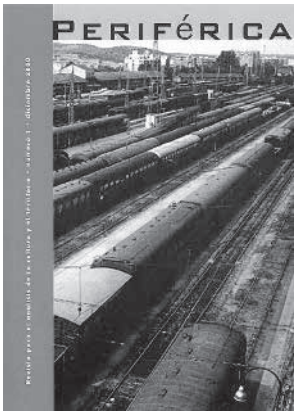
El moderador del diálogo, el profesor J. Porro, intervendría para plantear la cuestión de cómo romper las barreras expuestas por las ponentes, al tiempo que la profesora Guirao señaló que es necesario que los hombres comiencen a entender el universo femenino, mientras F. Anllo apuntaba por su parte que la gran conquista es que toda persona pueda tener las mismas oportunidades para escoger y desarrollar su propio camino, frente a la socialización histórica de los sexos masculino y femenino, con todas sus cargas positivas y negativas ejemplificando la cuestión con la expresión "las mujeres son lo que son, los hombres son lo que hacen"(*sic*). La profesora Anllo puso el acento en la necesidad de tener las mismas opciones para elegir, frente a las estrategias y arquetipos de división y reproducción de esquemas tradicionales, lo que redundará en beneficio de hombres y mujeres.

A la conclusión de este diálogo se proyectaría la última "píldora" informativa del proyecto y del estudio, a cargo de Rocío Muñoz Moreno (UHU); tras ello y finalmente tendría lugar la sesión de conclusiones y acto de clausura del seminario a cargo de los coordinadores del mismo; tomaría la palabra J. Porro quien valoraría el desarrollo del curso, la alta participación en el mismo y animaría a los inscritos a enviar a la coordinación sus impresiones, conclusiones y valoraciones sobre la actividad; recordaron asimismo el imprescindible papel de todos quienes que han hecho posible el curso, aparte de los coordinadores.

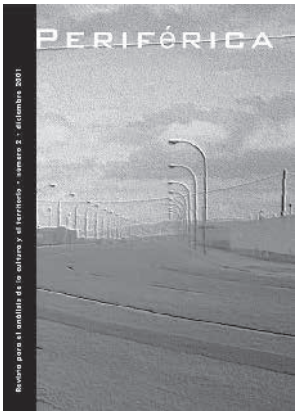
Ángel Cazorla incidió en lo volátil del mundo en transformación en el que nos hallamos, manifestando la necesidad del análisis y el estudio para paliar las brechas (digital, de género, de clase…) que siguen existiendo y afectan a las prácticas culturales; al cabo, hizo mención de la crecientemente rica "familia atalaya" (*sic*), a la que espera un gran futuro, recordando a todos que los datos del Observatorio son de libre acceso y animando a su consulta y descarga.

A.J. González Rueda por su parte visibilizaría, mencionándolo, a todo el personal que ha hecho posible el seminario, propio y externo a la UCA; señaló lo complejo y arriesgado del formato, y apuntó en el que se ha tratado de mostrar los equilibrios entre los distintos sectores de la cultura así como las incertidumbres de un momento de cambio

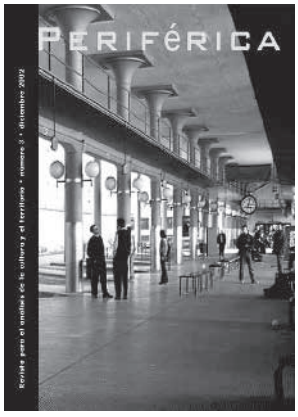
como el actual, en el que es imprescindible atender a enfoques como el de la desigualdad de género. Concluiría con un apunte a la reflexión de dónde y cómo quedan la crítica y la prescripción, esto es, el aparataje intelectual en el ámbito de la cultura, en este mundo en transición a lo digital. Finalmente agradecería su participación a ponentes y participantes, deseando a todos mucha suerte.



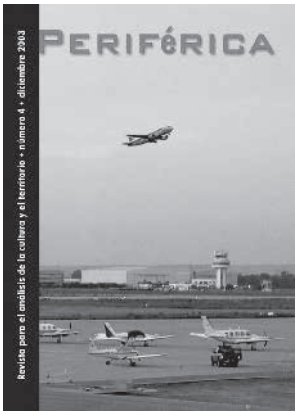
1 Diciembre 2000



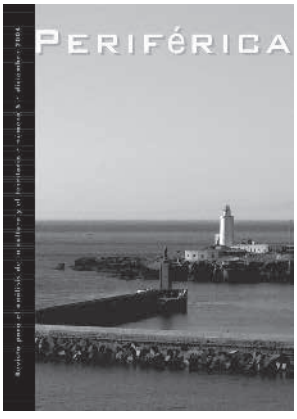
2 Diciembre 2001



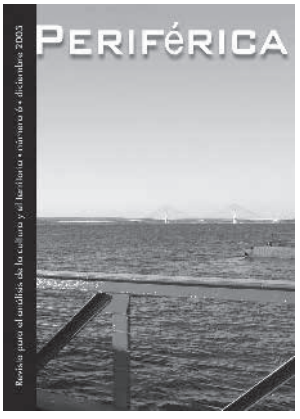
3 Diciembre 2002



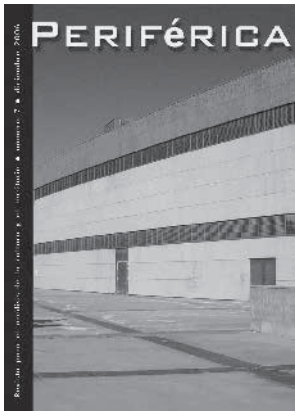
4 Diciembre 2003



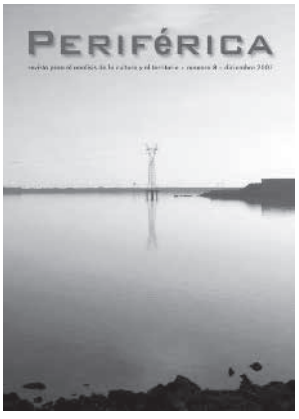
5 Diciembre 2004



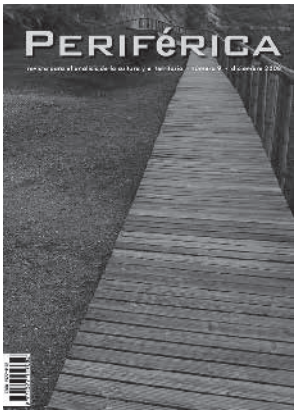
6 Diciembre 2005



7 Diciembre 2006

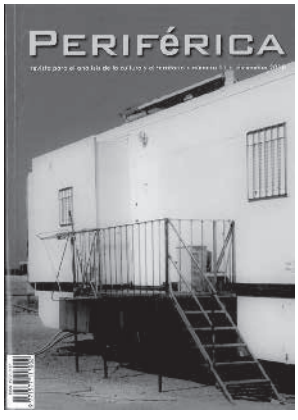


8 Diciembre 2007

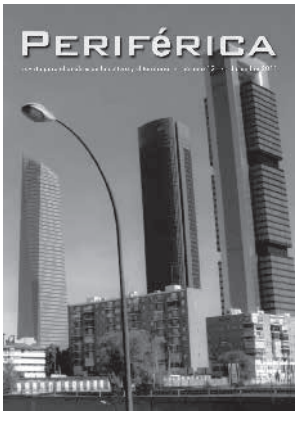


9 Diciembre 2008

10 Diciembre 2009



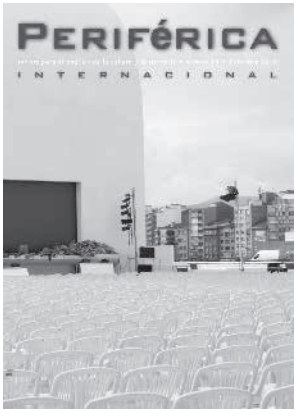
11 Diciembre 2010



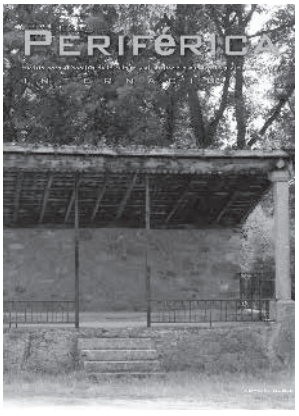
12 Diciembre 2011

NÚMEROS PUBLICADOS

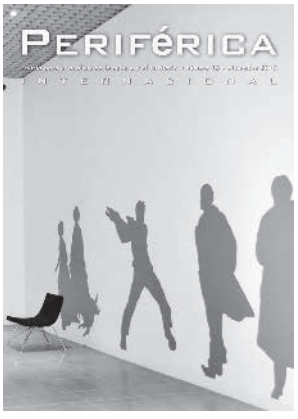
13 Diciembre 2012



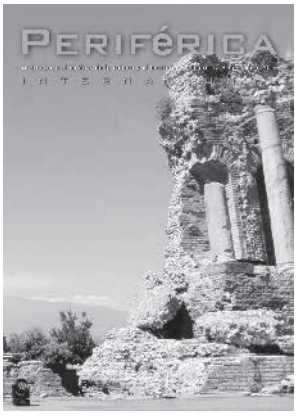
14 Diciembre 2013



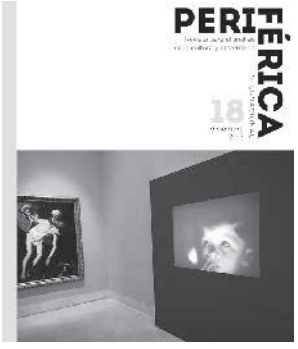
15 Diciembre 2014



16 Diciembre 2015

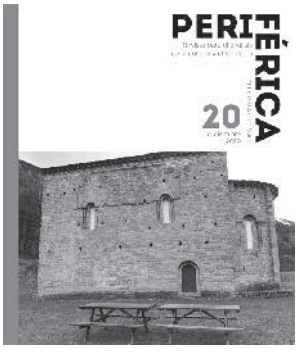


17 Diciembre 2016



18 Diciembre 2017

19 Diciembre 2018



20 Diciembre 2019

21 Diciembre 2020

Todos los números publicados se pueden consultar en la siguiente dirección: **https://revistas.uca.es/index.php/periferica/issue/archive**

Nº 1 · Diciembre 2000

EDITORIAL

TEMAS

• Crónicas del futuro imperfecto. *Fernando de la Riva.*
• Entrando en el nuevo milenio. *Mikel Extebarría Etxeita.*
• Empresa y gestión cultural. Una pareja de hecho. *Roberto Gómez de la Iglesia.*
• El paso del academicismo a la cultura de masas. Los museos se van a la calle. *Juan Carlos Rico.*
• La función de los agentes culturales. Nuevos escenarios para la reflexión. *Alfons Martinell Sempere.*

EXPERIENCIAS

• Mi experiencia al frente de la Galería del Museo Cruz Herrera. *Manuel Alés Gómez.*
• Contando un sueño. *Juan María García Campal.*
• El Centro Municipal del Patrimonio Histórico de El Puerto de Santa María. *Mercedes García Pazos.*
• El caso de la Comarca de Sierra Morena Occidental. *Antonio F. Tristancho.*
• La Gestión Cultural a través de un Centro Cívico. *Mª Isabel Sagrera Pérez.*
• La experiencia discográfica y editorial de Acuarela. *Jesús Llorente Sanjuán.*
• Jimena de la Frontera, de lo único a lo auténtico. *Ildefonso S. Gómez Ramos.*
• La segunda época de la revista Caleta. *José Manuel García Gil.*
• La escena alternativa de los editores independientes. *Uberto Stabile.*

RESEÑAS DE LIBROS

• Cultura y ciudad, de Iñaki López de Aguileta.
• Sueño e Identidades, de W. AA.
• Guía Profesional del Jazz en España, de Fundación Autor y Cuadernos de Jazz.
• Los Centros Cívicos ante el nuevo milenio, de Roberto San Salvador y otros.
• Informe SGAE sobre hábitos de consumo cultural, de Fundación Autor.
• Montaje de Exposiciones, de Juan Carlos Rico.
• Gestión, producción y marketing teatral, de Teresa Valentín y Grego Navarro.
• La industria de la cultura y el ocio en España, de María Isabel García García y otros.
• Patrimonio etnológico del Instituto Andaluz, de Patrimonio Histórico.
• Nuevos espacios para la cultura en Europa, de Enric Franch.

RESEÑAS DE REVISTAS

• Banda Aparte. Clarín.

RESEÑAS DE WEBS

• Centro de Documentación Musical de Andalucía. Hangar.
Reseñas de asociaciones
• CRAC, Centro de Recursos para la Asociaciones de Cádiz y Bahía.
• GECA, Asociación de Gestores Culturales de Andalucía.
• JAMBA, Asociación de Jazz.

Nº 2 · Diciembre 2001

EDITORIAL

TEMAS

• Más promesas y menos obras... Por unas políticas culturales preformativas. *Eduard Miralles.*
• Los otros. *David Hernández Montesinos.*
• Planificar y evaluar: dos fases indisociables de la gestión cultural. *Lluis Bonet.*
• Las Casas de Cultura. Equipamientos Culturales de Proximidad en España en el Siglo XX. *Chus Cantero.*

EXPERIENCIAS

• 16 años en la ruta del rock'n'roll. *Ignacio Juliá.*
• 10 años de Extensión Universitaria en la Universitat Jaume I. *Angels López Sierra y Albert López Monfort.*
• Histórico Municipal de Villamartín: un museo comarcal para el siglo XXI. *José María Gutiérrez López.*
• La Universidad Trashumante (Argentina). *Tato Iglesias.*
• La Red de Promotores Culturales de Latinoamérica y el Caribe. *Octavio Arbeláez Tobón.*
• QUAM: Quincena de Arte de Montesquieu. *Anna Palomo.*
• Frontera Sur: un proyecto colectivo al filo del milenio. *Alejandro Luque.*

RESEÑAS DE LIBROS

• Almanaque. Franquismo Pop, de Reservoir Books.
• Los proyectos, de Carlos Paredes y Fernando de la Riva.
• Perico "el del Lunar", de José Manuel Gamboa.
• Coerción. Por qué hacemos caso a lo que nos dicen, de Douglas Rushkoff.
• Libertad de exposición, de Francisco Calvo Serraller.
• Movimientos artísticos desde 1945, de Edward Lucie-Smith.
• Gestión de Proyectos Culturales, de W. AA.
• Mi vida en el arte, de Konstantin Stanislavski.
• ¿Nuevas dramaturgias?, de María José Ragué-Arias.
• Bendita locura, de José Ángel González Balsa.
• Y yo caí... enamorado de la moda juvenil, de Carlos José Ríos.
• Apocalipse Show, de Raúl Rodríguez Ferrándiz.
• De la Historieta y su uso (1873-2000), de Jesús Cuadrado.

RESEÑAS DE REVISTAS

• Cuadernos de Jazz y Más Jazz. Yellow Kid. PH.

RESEÑAS DE WEBS

• Clubcultura.com. Galería Milagros L. Delicado. W3art.

RESEÑAS DE ASOCIACIONES

• Associació de Professionals de la Gestió Cultural de Catalunya.
• Federación Andaluza de Teatro Aficionado.
• ERA. Laboratorio de Arqueología Experimental.

Nº 3 · Diciembre 2002

EDITORIAL

IDEAS

• Alineación y ensimismamiento. *José María Parreño.*
• Poder cultural. Poder local. *Consejo Científico Revista PERIFÉRICA.*

TEMAS

• Se acabó la diversión. La cultura crea y sostiene ciudadanía. *Toni Puig.*
• La gestión del intercambio en las artes. Una revisión de las principales aportaciones. *Manuel Cuadrado*.
• Retos del patrimonio en el siglo XXI: Gestión creativa y desarrollo territorial. *Jordi Padró y Manel Miró.*
• Culture et économie. *Xavier Greffe.*
• Manuel Alés, In memoriam: Mi experiencia al frente de la Galería del Museo Cruz Herrera.

EXPERIENCIAS

• La actividad de la FEMP en el campo de la cultura local. *Yolanda Barcina.*
• Una década de extensión cultural. *Pablo Sanpedro.*
• Festival Internacional Espárrago. *Francis Cuberos.*
• Hay otros festivales pero están en éste. *Pepe Colubi.*
• En la encrucijada de dos siglos y milenios. *Lecsy Tejeda.*
• El Aula de Literatura José Cadalso. *Juan G. Macías.*
• La aventura de leer. *Elisenda Figueras.*
• Por el camino del Arte hacia el placer de leer. *Mayra Navarro.*
• Une expérience culture et économie: Saint-Malo. *Loïc Fremont.*
• Centro Andaluz de Documentación e Información Cinematográfica. *Federación Andaluza de Cine-Clubs.*
• El nuevo papel de la cultura en la definición de objetivos y estrategias en las ciudades. *Casto Sánchez.*
• La música en el Cádiz de los 60. *José María Santamaría.*

RESEÑAS DE LIBROS

• Del amanecer a la decadencia, de Jacques Barzun.
• Público y privado en la gestión cultural, de Roberto Gómez de la Iglesia.
• The Penguin Guide to Jazz on CD, de Rochard Cook y Brian Morton.
• Loops. Una historia de la música electrónica, de Javier Blánquez y Omar Morera.
• La regulación de la red, de Santiago Muñoz Machado.
• Gestión del patrimonio cultural, de Josep Ballart y Jordi Juan i Tresseras.
• Diseño y elaboración de proyectos de cooperación cultural, de Alfons Martinell Sempere.
• Visiones del sector cultural en Centroamérica, de W. AA.
• El consumo de servicios culturales, de Manuel Cuadrado García y Gloria Berenguer Contri.
• André Malraux, una vida, de Olivier Todd.
• L'emploi culturel a l'age numérique, de Xavier Greffe.

RESEÑAS DE REVISTAS

• Rock de Lux. Letras Libres. Ubi Sunt?

RESEÑAS DE WEBS

• Galería Benot. Gestión Cultural.org.

RESEÑAS DE ASOCIACIONES Y EMPRESAS

• Oikós. Xabide. GESCCAN. AGCEX.

DOCUMENTOS

• Pautas para la cooperación institucional en materia de cultura. Comisión de Cultura de la FEMP.

Nº 4 · Diciembre 2003

EDITORIAL

IDEAS

• Cultura y política: algunas leyes (de Murphy). *Lalia González-Santiago.*

TEMAS

• Obra Social/Cultural. Historia y desarrollo. Cajas de Ahorro de Andalucía. *Chus Cantero.*
• Museos y Centros de Arte Contemporáneo en España. Paradoja y contenido. *Manuel Caballero.*
• ¿Es posible evaluar la política cultural? Albert de Gregorio.
• Marketing y Cultura: dos campos aprendiendo a convivir. *Ximena Varela.*
• Ciudad Bahía, entre la entelequia y la pragmática. *Esteban Ruiz.*
• Avelino Hernández, In memoriam. *Francisco Gómez.*

EXPERIENCIAS

• La Guía de estándares de los equipamientos culturales en España. *Pilar Aldanondo.*
• Museo "El Dique". *José María Molina.*
• Que 20 años no es nada... (una experiencia para la promoción del teatro andaluz). *Manolo Pérez.*
• Green Ufos. Una breve historia. *Rafael López.*
• Gijón es una fiesta. *Rafael Marín.*
• La recuperación del legado de la Tía Norica de Cádiz: veinte años después (1984-2004). *Désirée Ortega.*

• Zemos 98: Proyectando desde el suelo (tercera parte). *Pedro Jiménez.*
• Rehabilitación del antiguo Cabildo para Biblioteca Pública de Sanlúcar. *Rafael González.*
• Bibliópolis: el nacimiento de una editorial independiente. *Luis G. Prado.*
• Interpretar patrimonio con teatro. *Pedro J. González.*
• Simplemente Javier. *Alejandro Pérez.*

RESEÑAS DE LIBROS

• La financiación de la cultura y de las artes, de E. Harvey.
• Comunicación y cultura en la era digital, de Enrique Bustamante.
• Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación, de Enrique Bustamante.
• Creación colectiva, de David Casacuberta.
• La distribución de música en Internet, de A. Rebollo.
• Industrias culturales, de H. Schargorodsky.
• La función social del patrimonio histórico, de J. García y M. Poyato.
• Términos críticos de sociología de la cultura, de C. Altamirano.

RESEÑAS DE REVISTAS

• Parabólica. Cuadernos de Economía de la Cultura.

RESEÑAS DE WEBS

• On the move. Acronim. Arteguias. Ars Virtual. Festivales.

PORTAFOLIO

• Dibujos de José Pérez Olivares.

Nº 5 · Diciembre 2004

EDITORIAL

In memoriam: Eduard Delgado. *José Luis Ben Andrés.*

IDEAS

• Mens sana in corpore tullido. *Oriol Rossell.*
• A la búsqueda de un público. *José Manuel Benítez Ariza.*
• Una lectura del Quijote. *Eduard Miralles.*

TEMAS

• Unas notas sobre la gestión de la cultura y la innovación cultural. *José Luis González Quirós.*
• La protección del Patrimonio a través del porcentaje cultural. *Luis Miguel Arroyo Yanes.*
• La excepción cultural francesa: estereotipo, confusiones, estrategias. *Ferdinand Richard.*
• Aspectos genéricos y conceptuales sobre Planificación Estratégica y Gestión Cultural. *Ángel Mestres.*

EXPERIENCIAS

• Patrimonio Cultural Universitario. *María Marco Such.*
• La Méthode des nouveaux commanditaires. *Cècile Bourne.*
• Houston Party Records. *Jaime Hernández.*
• La Cámara Oscura de la Torre Tavira. *Equipo Torre Tavira.*
• Centro de Exposiciones y Estudios de las Colonizaciones de Guadalcacín. *Julián Oslé Muñoz.*
• Neilson Gallery en Grazalema. *Jack Neilson.*
• Primer año académico del Máster en Gestión Cultural de las Universidades de Granada y Sevilla. *Víctor Fernández Salinas y Rafael López Guzmán.*
• Un sistema normalizado de indicadores de gestión aplicable a los Ayuntamientos andaluces. *Antonio M. López Hernández, Andrés Navarro Galera y David Ortiz Rodríguez.*
• La Escuela de Cine de Puerto Real. *José Manuel Tenorio Mariscal.*
• Políticas Culturales Municipales en Carmona. *Carlos Romero Moragas.*
• Cádiz.Doc, Documentales en Red. *Cádiz.Doc.*
• El Museo Taurino de la Diputación de Valencia. *Francesc Cabañés Martínez.*
• Paralelo 36. *Zap producciones.*

RESEÑAS DE LIBROS

• Repensar la cultura, de José Luis González Quirós.
• Gestión de Salas y espacios escénicos, de Miguel Ángel Pérez Martín.
• Cultura y Televisión, de Francisco Rodríguez Pastoriza.
• Casos de Turismo Cultural, de Josep Font Sentias.
• Gestión del Marketing Social, de Antonio Leal Jiménez.
• Diseño y evaluación de Proyectos Culturales, de David Roselló Cerezuela.
• Marketing Cultural, de María José Quero Gervilla.

RESEÑAS DE REVISTAS

• Cultura Moderna. La vaca de muchos colores. Ajoblanco. Reseña. Revista de Historia de El Puerto.

RESEÑAS DE ASOCIACIONES

• Centro de Documentación Audiovisual de Jerez.

DOCUMENTOS

• Agenda 21 de la Cultura. Vigía: Observatorio Cultural de la Provincia de Cádiz. *José Luis Ben Andrés.*

PORTAFOLIOS

• Dibujos de Fritz (Ricardo Olivera).

Nº 6 · Diciembre 2005

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

• Entrevista a Bertrand Tavernier. El País Semanal.
• Roberto Bolaño. Ed. Anagrama.

IDEAS

• La gestión de las ruinas. *Antonio Orejudo.*
• Los deberes de la Cultura. *Elena Angulo Aramburu.*

TEMAS

• El Ministerio de Cultura y la política cultural en Francia. *Enmanuel Négrier.*
• La gestión cultural en el espacio europeo de educación superior. *Antonio Ariño.*
• Las misiones pedagógicas. *Felipe Barbosa Illescas.*
• Cultura y nuevas tecnologías: ¿Hacia unas políticas e-culturales? *Santi Martínez Illa y Roser Mendoza.*
• Equipamientos culturales de proximidad en España en el siglo XX. Los Teleclubs. *Chus Cantero.*
• La cultura comprometida: los derechos y deberes culturales. *Annamari Laaksonen.*

EXPERIENCIAS

• Proyecto UNÍA, arte y pensamiento. *Isabel Ojeda.*
• ¿Quién necesita a Mozart? *Jorge Portillo.*
• Nueva algarabía. *Juan José Sánchez Sandoval.*
• El trabajo del comisario de exposiciones. *Juan Ramón Barbancho.*
• La situación de los intercambios culturales en el Mediterráneo Occidental. *Ferdinand Richard.*
• La costumbre de leer. *Fernando Domínguez Bellido, Josefa Parra Ramos y Ricardo Rodríguez Gómez.*
• Freek. *Tali Carreto.*
• Experiencias educativas a partir de la palabra poética. *Miguel Ángel García Argüez.*
• En un banco del jardín. *Rocío Guijallo Millón.*
• Balance de resultados del proyecto Cultur*At. *Julián Jiménez López.*
• El Club de lectura de la Biblioteca Pública Provincial de Cádiz. *Mª José Vaquero Vilas.*
• El caso del Aula Gerión en Sanlúcar de Barrameda. *Ana Gómez Díaz- Franzón.*

RESEÑAS DE LIBROS

• La Red es de todos, de Víctor Marí Sáez.
• Funky Business, de Jonas Ridderstrale y Kjell Nordström.
• Crónicas, de Bob Dylan.
• Free Culture, de Lawrwnce Lessig.
• Manual de Economía, de Cultura de Ruth Towse.
• El Proceso Cultural, de Joaquín Herrera Flores.
• Se acabó la diversión, de Ton i Puig.
• Industrias culturales y desarrollo sustentable, de W. AA.
• La cultura en la era de la incertidumbre, de Ferrán Mascarell.

RESEÑAS DE REVISTAS

• Cultura Moderna.

DOCUMENTOS

• Declaración de Madrid. Encuentro Mundial de Ministros de Cultura a favor de la diversidad cultural.

PORTFOLIO

• Dibujos de Manuel Rey Piulestán.

Nº 7 · Diciembre 2006

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

• El mercado influye...
• Durante este verano...

IDEAS

• Patrimonio histórico y turismo: un binomio positivo pero insuficiente. *Javier Maldonado Rosso.*
• El Flamenco: un patrimonio patrimonializado. *Enrique Linera.*

TEMAS

• Una ley en discordia. *Blas Fernández.*
• Propiedad intelectual y sociedad de la información. *José Justo Megías.*
• Nociones básicas en materia de propiedad intelectual. *Mª Paz Sánchez González.*
• Revistas culturales gratuítas. *Pedro M. Geraldía Sánchez.*
• La cultura comprometida: los derechos y deberes culturales. *Annamari Laaksonen.*
• Una introducción a la convención UNESCO sobre la diversidad cultural. *Luis Miguel Arroyo Yanes.*
• Medir la cultura: una tarea inacabada. *Salvador Carrasco Arroyo.*
• Nueva legislación y nuevas formas de organización en los museos de Andalucía. *Victoria Usero Piernas.*

EXPERIENCIAS

• ATALAYA, Observatorio universitario andaluz de la cultura. *Enrique del Álamo Núñez.*
• El papel cultural de las librerías. *Pere Duch.*
• Breve visión del asociacionismo universitario: el caso de Ubi Sunt? *Santiago Moreno Tello.*
• La cooperación cultural en mi punto de mira. *Ángeles Peña.*
• Cultura participativa: la experiencia del Círculo de Bellas Artes de Ciudad Real como Consejo Sectorial de Asociaciones Culturales. *Alberto Muñoz Arenas.*
• El club de lectura de la Universidad de Cádiz. *José Fernando Piñeiro Área.*
• Jornadas de Danza en la Universidad de Cádiz. *Carmen Padilla Moledo.*
• La FábriKa: Cultura autogestíonada. *La Asamblea de La FábriKa.*
• Música instantánea. *Willy Sánchez de Cos.*
• Y van para treinta años: Renacimiento, una editorial "literaria". *José Manuel Benítez Ariza.*
• Cambalache Jazz Club: los primeros 20 años. *José Luis García.*
• Proyecto HUMAN: el valor de las Humanidades. *Joaquín Moreno, Alejandra Brome, Javier Grimaldi.*

RESEÑAS DE LIBROS

• Casos de turismo cultural, de Josep Font Sentias (Coord.)

• El proyecto Benzú, de José Ramos Muñoz.
• El Flamenco en Cádiz, de Catalina León Benítez.
• El periodismo cultural, de Francisco Pastoriza Rodríguez.
• Marketing del patrimonio cultural, de Carmen Camarero y María José Garrido.
• Cuadernos de Investigación de Vigía, de la Fundación Provincial de Cultura de Cádiz.
• El Templo del Saber, de José Luis González Quirós.
• Re-imagina!, de Thomas J. Peters.

RESEÑAS DE REVISTAS

• Ábaco. Pensar Iberoamérica.

RESEÑAS DE ASOCIACIONES

• Asociación Qultura. Asociación Bahía de Puerto Real.

RESEÑAS DE AUDIOVISUALES

• Cambalache Jazz Club.

DOCUMENTOS

• Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales.

Nº 8 · Diciembre 2007

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

• Pocos parecen advertir...
• Los museos deben...

IDEAS

• Una ciudadanía responsable en el contexto de la globalización. *Jacinto M. Porro Gutiérrez.*

TEMAS

• Regreso al Futuro Imperfecto. *Fernando de la Riva.*
• Las últimas tendencias en la creación de Museos. *Florencia Torrego Serrano.*
• Nociones básicas en materia de propiedad intelectual. *Mª Paz Sánchez González.*
• Museos y centros de interpretación en el ámbito rural. *José Manuel Castaño Blanco.*
• Las exposiciones temporales y el turismo cultural. *Cristina Giménez Raurell y Trinidad Vacas Guerrero.*
• Gestión de portales de museo. *C.Carreras y P. Báscones.*
• Equipamientos culturales de proximidad en España en el siglo XX. *Chus Cantero.*
• Introducción al Copyleft. *Javier de la Cueva González-Cotera.*
• El Reconocimiento de las Redes en el Campo Cultural. *Aleksandra Uzelac.*
• Las actividades de investigación en la Fundación Autor. *Rubén Gutiérrez del Castillo.*

EXPERIENCIAS

• Ladinamo: Cinco años pidiendo más gasolina. *Víctor Lenore.*
• Las Cartas de Servicios como elementos facilitadores de una nueva cultura del servicio público. *Rosa Gómez, Fº Daniel Moral y Manuel Torralba.*
• La coral polifónica Canticum Novum. *Laura Triviño Cabrera.*
• Interea, un proyecto interuniversitario y de colaboración interinstitucional en Galicia. *Héctor M. Pose.*
• Grupo UCAdanza. *Carmen Padilla Moledo.*
• Organización y funcionamiento de un centro cultural universitario. *Alfredo Luna Briceño.*
• V Campus Euroamericano de la Cultura. Almada, Portugal. Mayo de 2007. *Mar Hidalgo.*
• Amigos de la Música Bahía de Cádiz. *María José Martínez.*
• Los valores que representan las independientes. *Mario Pacheco.*

RESEÑAS DE LIBROS

Copyleft. Manual de uso, de VV. AA.
• Los nuevos centros culturales en Europa, de Roberto Gómez de la Iglesia (editor).
• Memoria 2006 de la Confederación de cajas de ahorros.
• La sociedad de la Cultura, de Arturo Rodríguez Morató.

RESEÑAS DE AUDIOVISUALES

• La liga de los olvidados, de José Luis Tirado.

RESEÑAS DE REVISTAS

• Mellotron nº3.

RESEÑAS DE WEBS

• 10 en Cultura.

MANIFIESTO

• Por una nueva cultura del territorio.

DOCUMENTOS

• Documento cero del sector del arte Contemporáneo: Buenas prácticas en museos y centros del arte.

Nº 9 · Diciembre 2008

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

IDEAS

• Crónicas de la derrota: la vista del águila. *Manuel J. Ruiz Torres.*

TEMAS

• Niveles de discurso de la política cultural y sus interacciones en la construcción de la realidad artística y cultural. *Juan Arturo Rubio Aróstegui.*
• Políticas culturales y biblioteca pública del siglo XXI. Conversaciones sobre algunos temas relevantes. *Juanjo Arranz, Óscar Carreño y Ferrán Farré.*

• La creación fotográfica española en el seno de las libertades políticas y la tolerancia ideológica: un camino despejado hacia el progreso cultural. *Jesús Micó Palero.*
• Las Universidades Populares: educando por una sociedad más justa. *Felipe Barbosa Illescas.*
• La construcción del Sistema de indicadores para la evaluación de las políticas culturales locales desarrollado por la FEMP: historia de un proceso de cooperación. *Juana Escudero Méndez.*
• ¿Qué buscamos cuando buscamos cultura? *Fernando Vicario.*
• Disonancias, nuevos territorios para el arte. *Roberto Cómez de la Iglesia.*
• Agentes culturales de carácter asociativo: La Biblioteca de la Esperanza de la Asociación de Vecinos 1º de Mayo de El Cerro del Moro (Cádiz), 1997-2006. *Santiago Moreno Tello.*

EXPERIENCIAS

• Cuando la literatura sale a jugar a la calle (Spoken Word). *Silvia Grijalva.*
• Proyecto Cultural El Sitio. Incuba - Guatemala, Incubadora Cultural de Desarrollo Comunitario y Empresarial. La Antigua Guatemala, Guatemala, CA.
• Máster en Gestión Cultural. La experiencia del alumnado. Inmaculada Vilches, Eva Ponga, Nani Soriano.
• Camaleón. La Agenda Cultural de la provincia de Cádiz. *José Fernando Piñeiro Area.*

ANTENAS

• GALICIA / El año cultural en Galicia. *Héctor M. Pose.*
• EUSKADI / Los equipamientos dominan el panorama. *Mikel Etxebarría Etxeita.*
• MADRID / Alientos por desalientos. *Juana Escudero Méndez.*

RESEÑAS DE LIBROS

• Reseñas del CERC.
• Cutura i estratègia de ciutat, de Félix Manito.
• Las Asociaciones Culturales en España, de VV. AA.
• Creative Economy, Report 2008.
• Música y sociedad, de Jaime Hormigos Ruiz.
• Equipamientos municipales de proximidad, de VV. AA.
• Gestión Cultural, estudios de caso, de A. Colombo y D. Roselló.
• Les Activités Culturelles.
• The social impact of the arts: an intellectual history, de E. Belfiore y O. Benett.
• Imagine... no copyrigth, de J. Smiers y M. Van Schijndel.
• Sociedad interconectada, cultura desconectada, de F. R. Contreras.
• El acceso al patrimonio cultural: retos y debates, de VV. AA.
• Reseñas de autor.
• La caja de cristal. Un nuevo modelo de Museo. Los autores.
• Equipamientos municipales de proximidad. Mikel Etxebarría Etxeita.

DOCUMENTOS

• Ley 14/2007 de 26 de noviembre de Patrimonio Histórico de Andalucía. *Victoria Usero Piernas.*

Nº 10 · Diciembre 2009

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

IDEAS

• Tiempo para consumir cultura. *Jacinto M. Porro Gutiérrez.*

TEMAS

• La Planificación Cultural en España, 1930-1990. *Jesús Cantero.*
• La competencia cultural artística en la educación obligatoria y en la formación inicial del profesorado. *Andrea Giráldez Hayes.*
• El P2P o la democratización de la cultura. *Javier Lorente Fontaneda.*
• El periodismo musical en la era del clic, el blog y el link. *Nando Cruz.*

MONOGRÁFICO «USOS, HÁBITOS Y DEMANDAS CULTURALES DE LAS UNIVERSIDADES ANDALUZAS»

• Introducción gráfica: En qué se parecen y en qué se diferencian. *Ángel Cazorla.*
• ¿Para qué sirven los estudios de usos, hábitos y demandas culturales en la práctica profesional? *Daniel Mantero Vázquez.*
• Investigación cualitativa y cuantitativa: Los estudios de usos y motivaciones culturales por cantes de ida y vuelta. *Pedro Jesús Luque Ramos, Antonio Palomo Monereo y Manuel Pulido Martos.*
• El consumo de cine y teatro de los municipios andaluces con campus universitario. *Jesús Sabariego.*
• Usos y hábitos de lectura en torno a la Universidad de Andalucía. *Clementina Rodríguez Legido.*

EXPERIENCIAS

• Córdoba, como territorio y reto cultural. Luces y sombras. *Virginia Luque Gallegos.*
• La territorialidad de la Casa Invisible. *Eduardo Serrano Muñoz.*
• Indigestió: buscando otro modo de pensar la música. *Jordi Oliveras.*
• Photoimagen, un evento y ahora un centro de la imagen. Fundación Imagen 83.
• Proyecto cultural El Sitio. *Enrique Matheu Recinos.*
• Arte y expresión con mujeres privadas de libertad. *Ana Luz Castillo y Andrea Barrios, Colectivo Artesana.*
• Educación Expandida: la Red como fuente de conocimientos. *Rubén Díaz.*
• Una experiencia de cultura y participación. U.P.M. de Jaén. *Angel Cagigas.*
• Librocasión Solidaria. *Sara María Castelló Gaona.*

ANTENAS

• EUSKADI / Tiempos de cambio en Euskadi. *Mikel Etxebarría Etxeita.*

RESEÑAS DE LIBROS

• Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario.

• Ciudades cretivas. Volumen 1. Cultura, territorio, economía y ciudad.
• A New agenda? the European Union and cultural policy.
• Youtube: online video and participatory culture.
• El arte de la escenotécnia: cómo diseñar espacios escénicos de excelencia.
• Mercado y consumo de ideas: de industria a negocio cultural.
• La Economía del espectáculo: una comparación internacional.
• Culture, class, distinction.
• Burbujas de ocio: nuevas formas de consumo cultural.
• La Movilidad de las artes escénicas: obstáculos, retos y oportunidades.
• Creación de empresas en el ámbito cultural.
• Las Ciudades creativas: por qué donde vives puede ser la decisión más importante de tu vida.
• Lo sublime y lo vulgar: la "cultura de masas" o la pervivencia de un mito.
• Otros documentos y publicaciones de interés.
• Más allá del rock.

DOCUMENTOS

• Declaración de Independencia del Ciberespacio. *John Barlow.*
• Interlocal (Red Iberoamericana de Ciudades para la Cultura).

Nº 11 · Diciembre 2010

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

IDEAS

• Huída hacia adelante. Legado y cambio virtual en la cultura contemporánea. *Pedro A. Vives.*

TEMAS

• La comunicación desubicada y las reubicaciones de la comunicación en la cultura. *Víctor Manuel Marí.*
• Los derechos de autor en la exhibición de dramáticos. *Juan Antonio Estrada.*
• La cultura obrera en la provincia de Cádiz. *Felipe Barbosa Illescas.*
• Las cartas están echadas. El futuro del teatro andaluz sobre la mesa. *Nines Carrascal.*
• Consejos de Cultura en las Comunidades Autónomas. *Mikel Etxebarria Etxeita.*
• ¿Qué hay más allá de la ciudad creativa? *Ángel Mestres Vila.*
• Redes distribuidas, nuevos mapas para una cultura atópica. *José Ramón Insa Alba.*

EXPERIENCIAS

• Arte y discapacidad. Una realidad oculta, un descubrimiento emergente. *Pablo Navarro.*
• El agente cultural y social La Marabunta. S*antiago Moreno Tello.*
• El arte en la educación de los menores de Tánger. *Mar Hidalgo.*
• Periféricos. Arte Contemporáneo en la provincia de Córdoba. *Javier Flores.*
• Pa[i]saje del retroprogreso. Dossier Bahía de Algeciras. *Santi Eraso.*

RESEÑAS DE LIBROS

• Diversidad y política cultural: la ciudad como escenario de innovación y de oportunidades.
• Prácticas culturales en España: desde los años sesenta hasta la actualidad.
• Making culture accessible: acces, participation and cultural provision in the context of cultural rights in Europe.
• Mercados culturales: doce estudios de marketing.
• Estudio sobre políticas de apoyo a la creación.
• El Espectador emancipado.
• Culture and class.
• Cultural expression, creativity and innovation.
• Observatorios culturales: creación de mapas de infraestructuras y eventos.
• París - Nueva York - París: viaje al mundo de las artes y de las imágenes.

RESEÑAS DE AUTOR

• In-fusiones de jazz. *Adolfo Luján.*

EVENTOS

• 10.000 francos de recompensa (el museo de arte contemporáneo vivo o muerto).

Nº 12 · Diciembre 2011

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

MONOGRÁFICOS

Cartografías culturales

• La cartografía cultural como instrumento para la planificación y gestión cultural. Una perspectiva geográfica. *Manuel Arcila Garrido y José Antonio López Sánchez.*
• Cartografías culturales: mapeo y acción cultural. *Santi Martínez Illa y Roser Mendoza Hernández.*
• Guía de recursos culturales de la provincia de Sevilla. *Jesús Cantero Martínez.*
• El mapa cultural de la provincia de Valencia. *José Luis Pinotti Baldrich y Tamara Martínez López.*
• Crónica de la cartografía cultural de Chile: 14 años después. *Mª Paulina Soto Labbé.*

Impacto de los grandes eventos en las ciudades

• La influencia de un proyecto cultural en su entorno: Bienal de flamenco. *A. Domingo González Lavado.*
• Cádiz 2012: lecciones de buenas prácticas. *José Ruiz Navarro.*

TEMAS

• La gestión de públicos culturales en una sociedad tecnológica. *Jaume Colomer.*

• Atrapado por la música y la escritura. *Jesús Llorente.*

EXPERIENCIAS

• Horizontes compartidos. India en las Bienales de La Habana. *Margarita González Lorente y Carlos Garrido Castellano.*

• La cárcel en pañales. Una bebeteca multicultural en prisión. *Amaya Pedrero Santos.*

• Proyecto «Tecnología, información y conocimiento en el tercer sector para la cooperación cultural en el Estrecho» (TIC-TS). *Elena Revuelta de Pablos.*

• El centro de interpretación de La Caleta de Cádiz; interpretar la interpretación. *Pablo Wait Becerra.*

ANTENAS

• Euskadi / Es el tiempo de la política. *Mikel Etxebarría Etxeita.*

RESEÑAS DE LIBROS

• Acción cultural y desarrollo comunitario.

• Arte y eficiencia: el sector de la cultura visto desde la empresa.

• Las industrias creativas: amenazas sobre la cultura digital.

• Políticas para la creatividad: guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas.

• Economía creativa, desarrollo urbano y políticas públicas.

• Manual de marketing y comunicación cultural.

• Aforo completo. Cómo convertir los datos en audiencias.

• Economía de las industrias culturales en español.

• Estructuras de la comunicación y de la cultura: políticas para la era digital.

• Perspectivas: situación actual de la educación en los museos de artes visuales.

Nº 13 · Diciembre 2012

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

IN MEMORIAM

José Vidal Beneyto.

Juana Escudero Méndez.

IDEAS

• Canto en una lengua extraña. *Jabier Muguruza.*

• La disputa de las Humanidades y la invención de la industria cultural en el liberalismo avanzado. *Francisco Vázquez García.*

• ¿Dónde tocan los músicos? *Antonio Luque.*

TEMAS

• El 15-M y la crisis de la cultura consensual en España. *Amador Férnandez-Savater.*

• Deconstrucción y políticas públicas de cultura. *José Ramón Insa Alba.*

• ... De aquellos polvos... *Javier Brun González.*

• La dimensión cultural de la universidad en el estado español. *Antonio Ariño Villarroya y Antonio Javier González Rueda.*

• La extensión de la cultura a través de las bibliotecas públicas y populares (1812-1939). Los viajes de inspección de Juan Vicens por las bibliotecas públicas andaluzas. *Felipe Barbosa Illescas.*

EXPERIENCIAS

• La planificación estratégica en la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. 1985-2011. *Luis Ben Andrés.*

• Una experiencia de autogestión cultural. La asociación 'Luis de Eguílaz' de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) y sus revistas Las Piletas (literaria) y Gárgoris (histórica). *Rafael Pablos Bermúdez, José Santiago Miranda y Manuel Parodi Álvarez.*

• Impacto económico de la Semana Santa en La Antigua Guatemala. *Mario García Lara.*

• Sant Josep, el espacio de borde como articulador entre la ciudad formal y la informal. *Patricia López-Goyburu.*

• Centros de interpretación en la provincia de Cádiz. Hacia un modelo de gestión del desarrollo en el territorio. *Virginia Luque Gallegos.*

• El patrimonio afrocolombiano como locomotora del desarrollo. El caso de la música del pacífico en Santiago de Cali. *Sigrid Yanara Palacios Castillo.*

ANTENAS

• Euskadi / Fin de un ciclo. *Mikel Etxebarría Etxeita.*

Nº 14 · Diciembre 2013

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

IN MEMORIAM

• Eduard Delgado, diez años de ausencia.

• Ciudad y espacio cultural. Eduard Delgado.

IDEAS

• La alternativa del mecenazgo.

• ¿Hermanos, cuándo fue que se comenzó a joder aquello de entender la cultura como servicio público en España? *Eduard Miralles.*

• Los costes del mecenazgo. *Rubén Gutiérrez del Castillo.*

• Mecenazgo en cultura: ¿Oasis o espejismo? *Mikel Etxebarría Etxeita.*

ENTREVISTA

• Enrique Bustamante Ramírez a cargo de Daniel Heredia.

TEMAS

Monográfico: Observatorios culturales

• Introducción. *Ana Luz Castillo Barrios.*

• Observatorios Culturales. *Mercedes Giovinazzo Marín.*

• Utilidades de los Observatorios Culturales, la perspectiva práctica de los pararrayos. *José Luis Ben Andrés.*

• Observa-re-Labo-ra-re. *Salvador Carrasco-Arroyo y Vicente Coll-Serrano.*

• Observatorio Iberoamericano de Cultura, un complejo pasado y un futuro no menos complicado. *Fernando Vicario Leal.*

• Un ejercicio de prospectiva en torno a los Observatorios Culturales: Hacia la evaluación de la vitalidad cultural. *Raúl Abeledo Sanchís.*
• Observatorio de la Diversidad Cultural en Colombia. *Belén Lorente Molina, Edgar Alberto Novoa Torres y Carlos Vladimir Zambrano.*
• Listado de Observatorios Culturales.

TEMAS

• Música, industria y promoción: ¿cómo ha cambiado el marketing musical? *David Andrés Martín.*
• Nueva música: 1913-2013. *Francisco Ramos Núñez.*
• Hacia nuevos modelos de financiación cultural. ¿Renovar el mecenazgo? *Pau Rausell Köster, Julio Montagut Marqués y Tomás Minyana Beltrán.*
• Cultura de paz y gestión cultural. *Carlos Vladimir Zambrano Rodríguez.*

EXPERIENCIAS

• Planetacádiz. Plan C. Cádiz como ciudad educadora. *Francisco Cano López.*
• Las artes escénicas en Guatemala. Un estudio sobre empleo, realidades y necesidades del sector. *Ana Luz Castillo Barrios.*
• Cátedra Medellín-Barcelona: un proyecto de cooperación ciudad-ciudad desde la sociedad civil. *Félix Manito Lorite.*
• Asuntos interculturales de España y Kazajstán ante los ojos del estudiante. *Parmanova Bakyt y L. A. Bimendieva.*

ENCUESTA

• ¿Qué fue de...? La Cooperación Cultural al Desarrollo.

ANTENAS

• Tiempo de impasse. *Mikel Etxebarría Etxeita.*

Nº 15 · Diciembre 2014

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

IDEAS

• Pasado sin futuro & Futuro sin pasado. *Eduardo Subirats.*

ENTREVISTA

• Una conversación con Alfons Martinell. *Eduard Miralles i Ventimilla.*

TEMAS

• Las políticas de lo público en el arte. *Jorge Luis Marzo Pérez.*
• Lo público y la fotografía. Una reflexión sobre el campo fotográfico. *Alberto Martín Expósito.*
• Hacia una arquitectura posible de los derechos culturales en Iberoamérica: el caso de una Canasta Básica de Consumo Cultural para Chile. *Tomás Peters Núñez.*
• Participación ciudadana y regeneración política: Juego de Tronos. *Enrique Bueres Álvarez.*
• La formación de gestores culturales en España. Una tarea inacabada, balance del VII Seminario Internacional del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya. *Ana Luz Castillo Barrios.*
• Cultura en Cádiz durante la transición, 1976-1979. *Enrique del Álamo Núñez.*
• Los medios públicos locales en Andalucía como termómetros de la calidad democrática. *Víctor Manuel Marí Sáez, Belén Macías Varela, Francisco Cañete Sainz y Gonzalo Ceballos Castro.*

MONOGRÁFICOS

La gestión cultural en América Latina

• Introducción. Monográfico la Gestión Cultural en América Latina. Protagonizar el futuro. *José Luis Ben Andrés.*
• El «estado del arte» en Chile. *Bárbara Negrón Marambio.*
• Migraciones, gestión cultural e inclusión social en Costa Rica. *Freddy Mauricio Montero Mora.*
• Guatemala: «La cultura, motor de su desarrollo integral». *Max Araujo.*
• Política y cultura en Medellín «modelo para des-armar». *Octavio Arbeláez Tobón.*
• Territorio e identidad en la Argentina. Dos elementos valiosos del diseño y la gestión de las políticas culturales. *M. Victoria Alcaraz.*
• Retos de la política cultural en México. *Alfonso Castellanos Ribot.*
• La Agenda pendiente de la economía creativa en Brasil - eppur si muove. *Ana Carla Fonseca Reis.*
• Retos para la gestión cultural, en América Latina. *Carlos Javier Villaseñor Anaya.*
• Currículum de los Autores del Monográfico.

Monográfico sobre derechos culturales

• Los derechos culturales en clave política y perspectiva social. Transcripción de la conferencia de Josep Ramoneda.
• Las libertades y los derechos relativos al acceso y a la participación en la vida cultural. *Luis Miguel Arroyo Yanes.*
• Observaciones sobre el derecho al patrimonio cultural como derecho humano. *Luis Pérez-Prat Durbán.*
• Administración pública, propiedad intelectual e internet. *Manuel Rodríguez Portugués.*
• El ciudadano ante el patrimonio cultural: algunas reflexiones en torno al alcance de su posición jurídica activa a la luz del régimen jurídico previsto para su protección. *Leonardo J. SánchezMesa Martínez.*
• El audiovisual y los derechos culturales. *M. Jesús Rozados Oliva.*

EXPERIENCIAS

• De la cata como una de las Bellas Artes. *F. Vázquez García.*
• Aproximación a una metodología de evaluación de calidad en centros de interpretación. *Virginia Luque Gallegos.*
• Gente de la UFCA. *Colectivo Fotográfico UFCA.*
• Videojuegos educativos y gestión cultural. *Eloísa del Alisal y Abraham Martínez.*

EXPERIENCIAS DE WORKSHOPS DE ECONOMÍA Y GESTIÓN DE LA CULTURA

• Turismo cultural y desarrollo regional: la metrópolis como referencia. *Diomira Maria Cicci Pinto Faria.*

• De vueltas con la creatividad: una propuesta de medición para el caso español. José Luis Martín. *Navarro, María Luisa Palma Martos y María Inmaculada Martínez Camacho.*

• Problemática y acciones de marketing en el sector de las artes escénicas de la Comunidad Valenciana. *Manuel Cuadrado García, Gloria Berenguer Contrí, Mª José Miquel Romero y Carmen Pérez Cabañero.*

Nº 16 · Diciembre 2015

EDITORIAL

IDEAS

• Sigue vivo.
A propósito del 25 aniversario de La política cultural, qué es y para qué sirve de Emiliano Fernández Prado, *Jorge Fernández León.*

TEMAS

• Por qué la derecha está ganando la batalla de la música popular? Pop, política y la importancia del lazo social. *Víctor Lenore.*

• La época que escribe. Literatura (y) política en las redes. *Remedios Zafra Alcaraz.*

• Apuntes para un Manual de buenas prácticas para la participación ciudadana en la gestión del patrimonio cultural en Andalucía. *Aurora Arjones Fernández.*

• Cultura y Desarrollo Sostenible. *Virginia Luque Gallegos.*

• Aproximación a la memoria del cineclubismo: del Cineclub Iuventus al Cineclub Universitario, Cádiz (1963-1993). 30 años despertando la conciencia crítica a través del cine. *Felipe Barbosa Illescas y Enrique del Álamo Núñez.*

• La memoria como fermento o el libro-álbum como acta de una labor deportiva. Tres ejemplos. *Héctor Pose Porto.*

EXPERIENCIAS

• Reflexiones a propósito de una temporada en los Estados Unidos. *Carlos Javier Villaseñor Anaya.*

• Acción social por la música: «El Sistema» en Nueva York. *Álvaro F. Rodas Núñez.*

• El reto de la participación en cultura. *Mikel Etxebarria Etxeita.*

• O SESC em São Paulo: vocação educativa e transversalidade. *Danilo Santos de Miranda.*

RESEÑAS

• Un manual de gestión cultural ampliado y mejorado.

• El futuro de los Centros Culturales en la Europa Creativa. Reflexiones desde Camargo. Una experiencia booksprint, *Mikel Etxebarria Etxeita.*

Nº 17 · Diciembre 2016

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

IDEAS

• Las paradojas de la cultura crítica. Las clases creativas como intelectualidad orgánica del capitalismo postfordista. César Rendueles.

CRÓNICAS

• Añón del Moncayo. Reflexiones sin onomatopeyas sobre la gestión de la cultura. Luis Ben (relator).

TEMAS

• Cultura e política cultural: cinco desafios para a década / *Cultura y política cultural: cinco desafíos para una década.* Teixeira Coelho.

• Machismo, racismo, clasismo y cosmopaletismo, los cuatro jinetes del periodismo musical / *Sexism, racism, classism and cosmopaletismo, the four horsemen of the journalism musical.* Fernando Cruz.

• El valor de la obra cultural y patrimonial de las cajas de ahorro / *The value of cultural and heritage activities of savings banks.* Anna Villarroya.

• Una economía cultural de la cultura / *A cultural Economy of the Culture.* Jaron Rowan.

• Gustos musicales de la población andaluza: abordando el análisis desde el plano meso-sociológico / *Musical tastes of the andalucian poblation: coming up to the analysis from the mesosociological plane.* Rosalía Martínez García y Jesús Moreno García.

• Museología para la innovación social: una experiencia de regeneración territorial en la periferia europea / *Museology for social innovation: an experience of territorial regeneration in the periphery of Europe.* Marta Rey-García, Noelia Salido-Andrés, María José Sanzo Pérez, Luis Ignacio Álvarez González.

• Grandes momentos del cine en San Fernando / *Great moments of cinema in San Fernando.* Rafael Garófano Sánchez.

MONOGRÁFICO: LA GESTIÓN CULTURAL EN MÉXICO

• Introducción / *Introduction.* Periférica Internacional.

• Editorial / *Editorial.* Ahtziri E. Molina Roldán y José Luis Mariscal Orozco.

• Formación e investigación de la gestión cultural en México: Balance y perspectivas / *Education and research about Cultural Management in Mexico: Balance and Prospects.* José Luis Mariscal Orozco.

• La Gestión Cultural Universitaria en México hoy, entre la atención a estudiantes y el mercado cultural / *University's cultural management in Mexico today, between attending the students and the cultural market.* Ahtziri Molina Roldán.

• Nuevas formas de producir, circular, consumir y rentabilizar la cultura: los contenidos culturales envasados y una mirada desde el caso mexicano / *New ways of producing, circulating, consuming and making the most of culture: pac-*

kaged cultural content with a look at the case of Mexico. Rodrigo González Reyes.
• Economía y Cultura en México. Apuntes de una agenda en construcción / *Economy and Culture in Mexico. Notes of an agenda under construction.* Marissa Reyes Godínez.
• Hacia una perspectiva del actor múltiple de la cultura en la construcción de paz y la gestión cultural / *A multi-actor perspective of culture in peacebuilding and cultural practices.* Jorge Linares Ortiz.
• Aproximaciones sobre asociatividad cultural en México / *Approaches on partnership networks in culture in Mexico.* Alejandrina Pacheco García y Alba Iris Velasco Olvera.
• Derechos culturales y ciudadanía. Una reflexión desde la condición mexicana / *Cultural rights and citizenship. A reflection from the Mexican condition.* Eduardo Nivón Bolán.
• Cambios recientes en la institucionalidad cultural de México, un proyecto en redefinición / *Recent changes in the cultural institutions of Mexico, a project redefinition.* Carlos Javier Villaseñor Anaya.

EXPERIENCIAS

• La Térmica de Málaga. Un proyecto de cultura contemporánea apegado al territorio / *The Térmica in Malaga. A contemporary cultural project strongly linked to the region.* Antonio Navajas Rey.

ÓPERA PRIMA

• La (in)esperada gentrificación cultural. El caso Barcelona / *The (un)expected cultural gentrification. The case of Barcelona.* Fátima Vila Márquez.
• Carnaval de Cádiz y cine, una relación recíproca / *Cadiz carnival and film, a reciprocal relationship.* Ignacio Sacaluga Rodríguez y Álvaro Pérez García.

RESEÑAS

ÍNDICES

Nº 18 · Diciembre 2017

EDITORIAL

ENTREVISTA

• Entrevista a Santiago Eraso, Daniel Heredia.

CRÓNICA

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

MONOGRÁFICO

• Ideas, la cultura en el siglo XXI. Incertidumbres frente a certezas (adelanto editorial del Manual Atalaya de Gestión Cultural)
• Introducción
• La difícil relación entre educación y cultura. ¿Un divorcio inevitable y permanente? / *The difficult relationship between education and culture. An unavoidable and permanent separation?*, Gemma Carbó Ribugent.
• Desigualdad, ¿existe alguna posibilidad de conseguir niveles de igualdad aceptables? / *Inequality. Is it at all possible to achieve acceptable levels of cultural equality.?*, Modesto Gayo.
• Desenredando la economía de la cultura / *Untangling the economy from culture*, Ramón Zallo Elguezabal.
• Las industrias culturales y creativas / *Cultural and creative industries*, Enrique Bustamante Ramírez.
• *A moldura decisiva. Arte e tecnologia no século XXI*, Teixeira Coelho / El marco decisivo. Arte y tecnología en el siglo XXI, Teixeira Coelho.
• ¿Quiénes son los gestores artísticos? Una investigación sociológica sobre el caso francés, Vincent Dubois / *Who are the Arts Managers? A Sociological Research on the French Case*, Vincent Dubois.
• Lo que saben de las imágenes. Fotografía y medio digital / *What pictures tell us. Photography and digital media*, Alberto Martín Expósito.

TEMAS

• ¿Para qué sirve la longitud del brazo? Una aproximación al origen de las políticas culturales en el mundo anglosajón / *Why 'arm's length'? Examining the origins of Anglosaxon cultural policies*, Jorge Fernández de León.
• Políticas culturales en los ayuntamientos del cambio. ¿Hacia unas políticas públicas de lo común? / *Cultural policies in the new wave of town councils. Are we moving towards making common policies public?*, Nicolás Barbieri.
• Retrato del artista rock: Tres aproximaciones. Miradas de cine sobre The Rolling Stones, The Clash y Nick Cave / *A portrait of the artist as a rock star: Three approaches. The movies of The Rolling Stones, The Clash and Nick Cave*, Eduardo Guillot.
• De lo que los objetos cuentan o la ciudad interpretada / *What objects tell us or the city interpreted*, José Ramón Barros Caneda.

ÓPERA PRIMA

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

EXPERIENCIAS

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

NORMAS DE PUBLICACIÓN Y DE EDICIÓN

NÚMEROS PUBLICADOS

Nº 19 ·Diciembre 2018

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

IN MEMORIAM

• Eduard Miralles.

ENTREVISTA

• Entrevista a Lucina Jiménez, Daniel Heredia.

CRÓNICA

• Una sinfonía más útil que un martillo. Crónica del IV Encuentro Cultura y Ciudadanía: Educación, Mediación, Público-s, Isabel Cebrián Zarranz (relatora).

TEMAS

• Evaluación de la estrategia digital en los museos: métodos y herramientas para web, redes sociales y móviles / *Evaluation of digital strategies: methods and tools for web sites, social media and mobile devices*, Elena Villaespesa.

• Democracia cultural y promesas de dinero. Políticas culturales y arm's length en la esfera anglosajona, hoy (II) / *Cultural democracy and promises of money. Cultural policies and arm's length in the English-speaking world today (II)*, Jorge Fernández de León.

• ¿Nostalgia de posmodernidad? una aproximación al arte culto descafeinado / *Nostalgia for postmodernity? An initial exploration of high art lite*, Alberto Santamaría.

MONOGRÁFICO: SELECCIÓN DEL MANUAL ATALAYA DE GESTIÓN CULTURAL

• Introducción / *Introduction*. *Periférica* Internacional.

• El marco jurídico y legal de la cultura. Los derechos culturales / *The judicial and legal framework of culture. Cultural rights*, Juana Escudero Méndez.

• Planificación cultural pública / *Public cultural Planning*, Félix Manito Lorite.

• La comunicación cultural / *Cultural Communication*, Mª José Quero Gervilla.

• Cooperación cultural / *Cultural cooperation*, Alfons Martinell Sempere.

• La evaluación de proyectos y procesos culturales / *The evaluation of cultural projects and processes*, David Roselló Cerezuela.

MONOGRÁFICO: LA GESTIÓN CULTURAL EN GUATEMALA

• Introducción / *Introduction*. *Periférica* Internacional.

• Patrimonio cultural intangible de Guatemala: El Acuerdo de Identidad Derecho de los Pueblos Indígenas. Su cumplimiento a partir de 1995. Algunos ejemplos / *Guatemala's intangible cultural heritage: the Agreement on Identity and Rights of Indigenous Peoples. Compliance after 1995. Some examples*, Rolando Roberto Rubio Cifuentes.

• Arte que construye historia. Un paseo por la narrativa visual contemporánea de post guerra / *Art that constructs history. An overview of contemporary post-war visual narrative*, Itziar sagone Echeverría.

• La impostergable invención del presente: Literatura guatemalteca actual / *The unpostponable invention of the present: Guatemalan literature today*, Luis Méndez Salinas.

• Música actual en Guatemala - una mirada urgente / *Contemporary music in Guatemala: an urgent overview*, Paulo Alvarado.

• El aporte del sector oficial a las expresiones de cultura y a la salvaguardia del patrimonio cultural, a veintidós años de la firma de la paz. La cultura como un motor de desarrollo integral / *The public sector's contribution to cultural expresssion and cultural heritage conservation, twenty years on from peace. Culture as a driving force for comprehensive development*, Max Araujo.

ÓPERA PRIMA

• ARTE-FACTO. Cómo hacer y aprender desde la experiencia artística / *ARTE-FACT. How to do and learn from aesthetic experience*, Judith Lerein.

• El cine "made in Cádiz" es un gran invento / *Movies "made in Cádiz" is a great invention*, Víctor Grande-López Correo.

EXPERIENCIAS

• Experiencias de gestión colaborativa en tiempos de crisis. Nuevos espacios, formatos y relaciones culturales / *Experiences of collaborative management in times of crisis. New spaces, formats and cultural relationships*, Virginia Luque Gallegos.

• Intrusos del espacio y el tiempo / *Space-time intruders*, Ruth Mayoral López.

NORMAS DE PUBLICACIÓN Y DE EDICIÓN

NÚMEROS PUBLICADOS

Nº 20 ·Diciembre 2019

EDITORIAL

LAMENTO

• Max

FUERA DE CONTEXTO

• Veinte años de editoriales de Periférica Internacional / *Twenty years of publishers of Periférica Internacional*

EN HOMENAJE A EDUARD MIRALLES I VENTIMILLA

ENTREVISTA

• Entrevista a Lluís Bonet / *Lluís Bonet interview*, Daniel Heredia

CRÓNICA

• Artistas en espera / *Artists on hold*, Isabel Cebrián Zarranz

• Crónica del X Seminario del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya "Creación y creadores" / *Chronicle of the X Seminar of the Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya "Creation and Creators"*, Isabel Sánchez Moreno

TEMAS

• Mujeres en las industrias culturales y creativas / *Women's in the cultural and creative industries*, Cristina Guirao Mirón

• Los papeles (de la cultura) del ayer / *The roles (of culture) of yesterday*, Fran G. Matute

• En la calle de la cultura /*On the street of culture*, Charo Ramos Reyes

• Pensando el patrimonio industrial. Los retos del siglo XXI / *Thinking of industrial heritage. The challenges of the XXI century*, Julián Sobrino Sima y Marina Sanz Carlos

• Cultivando comunidades de práctica en la extensión universitaria: artes

escénicas y performativas en el campus de Gipuzkoa / *Cultivating communities of practice in university extension: scenic and performative arts in the Gipuzkoa campus*, Antonio Casado da Rocha y Esther Uria Iriarte
• La Ley Foral de Derechos Culturales de Navarra: una norma pionera en Europa / *The Foral Law of Cultural Rights of Navarra: a pioneering norm in Europe*, Mª. Camino Barcenilla Tirapu, José Miguel Gamboa Baztán, Roldán Jimeno Aranguren y José Vicente Urabayen Azpilikueta
• Ley de Derechos Culturales de Navarra. Una mirada desde la gestión cultural / *Law of Cultural Rights from Navarra. A look from public cultural management*, Mikel Goztón Etxbarria Etxeita

MONOGRÁFICO. 20/40: MONOGRÁFICO SOBRE POLÍTICAS CULTURALES LOCALES

• Introducción / *Introduction*
• Repensar las políticas culturales locales / *Rethinking local cultural policies*, Juan González-Posada M., Jorge Fernández León
• Presentación: Lo que tiene que cambiar para que (casi) todo cambie / *What you have to change so that (almost) everything changes*, Jorge Fernández León
• Ecofeminismo y políticas culturales locales / *Ecofeminism and local cultural policies*, Gemma Carbó Ribugent
• La política cultural local tras 40 años de democracia: ¿es posible una regeneración de los equipamientos culturales frente a la parálisis permanente? / *Local cultural policy after forty years of democracy: is a regeneration of cultural facilities possible in the face of permanent paralysis?*, Juan Arturo Rubio Aróstegui
• Las política culturales locales en democracia y sus fortalezas transformadoras: propuestas desde los logros de sus primeros cuarenta años / *Local cultural policies in democracy and its transformative strengths: proposals for the achievements of its first forty years*, Juana Escudero Méndez
• Algunas reflexiones para repensar las políticas culturales locales / *Some reflections to rethink local cultural policies*, Alfons Martinell Sempere
• Políticas culturales locales: con la mirada puesta en el futuro / *Local cultural policies: with an eye on the future*, Jordi Font Cardona
• Construir el horizonte: Derechos culturales, acción global y democracia / *Building the horizon: Cultural rights, global action and democracy*, Estefanía Rodero Sanz

MONOGRÁFICO INTERNACIONAL: COLOMBIA

• Introducción / *Introductión*, Fernando Vicario
• El ministerio en las cumbres / *The ministry in the summits*, Germán Rey Beltrán
• El papel de la cultura en la construcción de paz y en el desarrollo territorial de Colombia / *The role of culture in peace building and territorial development in Colombia*, Luis Miguel Úsuga Samudio
• Cultura y economía, soluciones y desafíos para las políticas culturales en Colombia / *Culture and economy, solutions and challenges for cultural policies in Colombia*, David Melo
• Industrias creativas y tecnologías digitales en Colombia. Nuevas interacciones / *Creative industries and digital technologies in Colombia. New interactions*, Felipe César

ÓPERA PRIMA

• Explorando los derechos de participación cultural y las nuevas maneras de acceso a la cultura / *Exploring cultural participation rights and new ways of accessing culture*, Sergio Ramos Cebrián
• Lunares prohibidos por extranjeros / *Dots forbidden for being foreign*, Carmen Heredia Martínez
• El cortometraje como vehículo de comunicación para la inclusión social / *The short film as a communication vehicle for social inclusion*, Víctor Grande López
Teatro nigeriano y temas cruciales. Jos Repertory Theatre / Nigerian theatre and crucial issues. Jos Repertory Theatre, María Aranzazu Fernández Giles
• Patrimonio doliente y museo: memoria, educación, morbo y consumo. Apuntes para una posible musealización del Valle de los Caídos / *Mourning heritage and museum: memory, education, morbidity and consumption. Notes for a possible musealization of el Valle de los Caídos*, Javier Mateo de Castro
• Potencialidad del patrimonio bajomedieval en la provincia de Cádiz (España) como recurso turístico / *Potential of the medieval heritage in the province of Cádiz (Spain) as a tourist resource*, Diego Manuel Calderón Puerta

EXPERIENCIAS

• El impacto de los contenidos digitales en los espacios físicos: El proyecto Nubeteca y la recuperación de la biblioteca como lugar de encuentro / *The impact of digital content in physical spaces: The Nubeteca project and the recovery of the library as a meeting place*, Javier Valbuena y José Antonio Cordón

RESEÑAS

• Perfil del gestor cultural municipal / *Local cultural manager profile*, Cristina Ortega Nuere, Antonio Javier González Rueda e Isabel, Verdet Perise Verónica Rivas Serrano
• Las prácticas culturales de los andaluces en el periodo 2006-2015 / *The cultural practices of the Andalusians in the 2006-2015 period*, Equipo de investigadores sociales de las Universidades Andaluzas. Ángel Cazorla Martín

NÚMEROS PUBLICADOS
DECLARACIÓN ÉTICA Y DE BUENAS PRÁCTICAS
NORMAS DE PUBLICACIÓN Y EDICIÓN

Nº 21 ·Diciembre 2020

EDITORIAL
IDEAS

• Una de fantasmas, Max
• Me niego a no leer esto nunca, Miguel Brieva
• Cultura, Ricardo Olivera "Fritz"
• Sin perdón / *Without forgiveness*, Óscar López.

ENTREVISTA

• Entrevista a Toni Puig / *Toni Puig inerview*, Daniel Heredia.

CRÓNICA

• La cultura contra el Covid-19: hacia un avatar telemático de la realidad / *Culture against COVID-19: towards a telematic avatar of reality*, Juan José Téllez Rubio

• El seminario de verano. "La gestión cultural a debate. De la experiencia de hoy a los retos del mañana", de la 70ª edición de los Cursos de Verano de la UCA en Cádiz / *Summer seminar 'Debating Cultural management. From today's experiences to tomorrow's challenges". 70th edition UCA's Summer Courses in Cádiz*, Manuel J. Parodi Álvarez.

TEMAS

• Festivales de música. Es hora de recapitular / *Music festivals: Time to recap*, Nando Cruz

• Por una ética de la gestión cultural / F*or an ethics of cultural management*, Rafael Cejudo Córdoba

• La contratación artística en la Ley 9/2017 de Contratos del Sector Público, la necesidad del cambio para poder avanzar / *Artistic contracting in Ley 9/2017 de Contratos del Sector Pública: the need for change to move forward*, Juan Antonio Estrada Díaz

• La maqueta del siglo XVIII de la Plaza Fuerte de Cádiz. Su estancia en Madrid y regreso a Cádiz / *The XVIII century model of the stronghold of Cadiz. Its stay in Madrid and return to Cadiz*, Rafael Garófano Sánchez.

MONOGRÁFICO I: CULTURA Y DESARROLLO SOSTENIBLE

• Cultura y desarrollo sostenible; un estado de la cuestión / *Culture and sustainable development; a status of the question*, Alfons Martinell Sempere

• La cultura como un pilar del desarrollo sostenible: aportes a un debate ineludible / *Culture as a pillar of sustainable development: contributions to an unavoidable debate*, Jordi Pascual i Ruiz

•¿Agenda 2030? Sí, pero sin dejar de prestar atención a la importancia de hacer avanzar el marco internacional en derechos humanos / *2030 Agenda? Yes, but while paying attention to the importance of advancing the international framework and human rights: Analysis of the link between cultural rights and sustainable development in light of the Ilisudam*, Beatriz Barreiro Carril y Kevin Grecksch

• La cultura y la administración pública en época de retos globales: ¿Una agenda para la transformación y la consecución de objetivos ambiciosos? / *Culture and Public Administration in times of global challenges: An agenda for transformation and the achievement of ambitious goals?*, María Dolores Sánchez Galera

• Retos, limitaciones y contradicciones de las relaciones entre la planificación cultural y el desarrollo local sostenible: lecciones desde la Agenda 21 local / *Challenges, limitations and contradictions of the relations between cultural planning and sustainable local development: lessons from the Local Agenda 21*, Raúl Abeledo Sanchís

• Patrimonio cultural y desarrollo: una mirada a la Agenda 2030 y el rol del patrimonio / *Cultural Heritage and Development: a look at the 2030 Agenda and the role of heritage*, Maider Maraña y Ximo Revert Roldán

• Cultura y espacio rural. Algo más que salvar el turismo / *Culture and rural space. Something more than saving tourism*, Jorge Fernández León

• Resetear el GPS cultural: La hoja de ruta sostenible / *Reseting the cultural GPS: The sustainable roadmap*, Blanca de la Torre García

• El arte como un llamado a la acción por el clima / *Art as a call to action for climate and forests*, Elizabeth Valenzuela Camacho

• Acción Agadez: patrimonio y desarrollo (Níger) / *Agadez Action: heritage and development (Níger)*, Sandra Fernández Ortega

• Liderazgo medioambiental en el sector cultural y creativo catalán / *Environmental leadership in the Catalan cultural and creative sector*, Ramon Castells Ros y Laura Pando Martínez

• Plan de Acción para la adaptación de los festivales de música a la Agenda 2030, Patricia Gabeiras Vázquez y Marta Barahona Arroyo

• Pol·lenedicions, procesos hacía la transición ecológica desde el mundo del libro / *Pol-lenedicions, processe toward the ecological transition since the world of books*, Jordi Panyella Carbonell

• Pensamiento ecológico y centros de arte. La exposición ¡Feminismos! / *Ecological thinking and art centers. The exhibition Feminisms!*, Anna Alcubierre

• Incorporar la sostenibilidad a la práctica de la gestión cultural / *Incorporate suntainability into the practice of cultural management*, Irene Aláez Vasconcellos.

MONOGRÁFICO II: POLÍTICAS CULTURALES CONTEMPORÁNEAS DE CHILE

• Soberanía arrebatada y ciudadanía cultural. Políticas culturales contemporáneas en Chile / *Seized sovereignty and cultural citizenship. Contemporary cultural policies in Chile*, María Paulina Soto Labbé

• Políticas de memoria para una nueva hegemonía cultural basada en el respeto por los derechos humanos / *Memory policies for a new cultural hegemony based on respect for Human Rights*, Loreto López González

• Ciudadanía y participación cultural: dos horizontes dialogantes para la democracia en la cultura / *Citizenship and cultural participation: two possibilities for a democratic dialogue about culture*, Constanza Symmes Coll

• Políticas culturales para la igualdad de género / *Cultural Policies to Gender Equality*, Paula Poblete Maureira

• A 50 años de las políticas culturales de la Unidad Popular: enseñanzas y derivas críticas para pensar el proceso constituyente en Chile / *Fifty years of the cultural policies of the Popular Unity: teachings and critical derives to think about the the constituent process in Chile*, Tomás Peters

• FONDART: Balance político de un instrumento de financiamiento cultural del Chile 1990-2010 / *FONDART: Political balance of a cultural financing instrument in Chile* 1990-2010, María Paulina Soto Labbé.

ÓPERA PRIMA

• Representaciones sociales de los estudiantes universitarios en gestión cultural sobre los avances de la disciplina en el sureste de México / *Social representations of university students in Cultural Management on the advances of the discipline in the southeast of Mexico*, Aurora Kristell Frías López.

EXPERIENCIAS

• Los cinematógrafos de los poblados de colonización de la provincia de Cáceres: hacia una didáctica del patrimonio arquitectónico rural / *Movie Theaters in the Colonization Settlements of the Province of Caceres (Spain): Towards a Didactic of the rural architectural Heritage*, Angélica García-Manso

• Patrimonio rural como recurso didáctico para centros educativos valencianos: Titaguas, conexiones educativas desde la periferia / *Rural heritage as a didactic resource for Valencian educational centers: Titaguas, educational connections from the periphery*, María Victoria Sánchez García

• La influencia del steampunk e internet en el tipo de las agrupaciones del Carnaval de Cádiz (2011-2018) / *The influence of Steampunk e internet in the tipo of the Cádiz Carnival ensembles (2011-2018)*, Ana Fernández Riverola.

RESEÑAS

• Bilbao, la gente. La ciudadanía y la construcción de la ciudad. 40 años de democracia municipal (1979-2019), Mikel Etxebarria Etxeita.

NÚMEROS PUBLICADOS

DECLARACIÓN ÉTICA Y DE BUENAS PRÁCTICAS

NORMAS DE PUBLICACIÓN Y EDICIÓN

DE CLA RA CIÓN

ÉTICA Y DE BUENAS PRÁCTICAS

PERIFéRICA Internacional es una publicación dirigida a comunicar y compartir visiones sobre el fenómeno sociocultural, a través de aportaciones de especialistas en el mundo de la gestión, creación e investigación cultural (sección Temas y Monográfico), así como publicación de investigaciones y trabajos de convocatoria abierta (Ópera Prima y Experiencias).

El Consejo Asesor y Equipo Editorial de *PERIFéRICA Internacional* apuesta por el compromiso ético, por lo que adopta como referencia el Código de Conducta que, para editores de revistas científicas, ha establecido el Comité de Ética de Publicaciones, del Committee on Publication Ethics (COPE).

Igualmente, en el desarrollo de sus funciones, los miembros de la Universidad de Cádiz que participen en *PERIFéRICA Internacional*, como miembro de cualquiera de sus estamentos, revisores o autores, atenderán a lo recogido en el Código Ético de la Universidad de Cádiz (Código Peñalver).

Compromiso ético del Consejo Asesor y Equipo Editorial de *PERIFéRICA Internacional*

Se definen como obligaciones y responsabilidades generales de los miembros del Consejo Asesor y Equipo Editorial de *PERIFéRICA Internacional*, los siguientes:

• Atender en todo momento las demandas y necesidades de los lectores y autores.

• Apostar por la mejora continua de la revista.

• Velar por la calidad de los contenidos publicados en la revista.

• Defender la libertad de expresión y la pluralidad de las publicaciones.

• Mantener la integridad académica de su contenido.

• Aceptar, en su caso, la publicación de correcciones, aclaraciones, retractaciones y/o disculpas por errores voluntarios o involuntarios que pudieran cometerse.

Compromiso ético de *PERIFéRICA Internacional* con sus lectores/as

PERIFéRICA Internacional se compromete a establecer un canal de comunicación fluido y accesible donde los lectores puedan solicitar información, aclaración o presentar una reclamación. Dicho canal se hará visible en la plataforma online de la revista. Los lectores tendrán derecho a estar informados sobre aspectos de financiación de la revista.

Compromiso ético de *PERIFéRICA Internacional* con los/las autores/as

PERIFéRICA Internacional se comprometa a asegurar la calidad del material que publica, atendiendo y haciendo cumplir las normas de la revista y sus diferentes secciones. Se compromete a hacer pública las normas de publicación y normas de edición, a través de las Directrices para autores. Las decisiones de los editores para aceptar o rechazar un documento para su publicación se basarán en la originalidad, claridad expositiva, importancia de la aportación del estudio y en la idoneidad del mismo en relación a la línea editorial de la revista. Para las secciones de Ópera Prima y Experiencias (sometidos a revisión por pares), *PERIFéRICA Internacional* se compromete a la asignación de revisores de reconocido prestigio y reconoce el derecho de los autores/as a estar informados sobre todos los pasos del proceso de revisión, incluido el derecho a apelar contra las decisiones editoriales.

PERIFéRICA Internacional se compromete a mantener actualizados en su página web todas las directrices para los autores, modalidades de envío, los avisos de derechos de autor/a y la declaración de privacidad de los mismos.

La presente Declaración ética y de buenas prácticas podrá actualizarse regularmente y se publicará a través de un vínculo directo dentro del apartado Políticas de la revista.

Los cambios de composición del Consejo Asesor o Equipo editorial no afectarán a las decisiones ya tomadas salvo casos debidamente justificados.

NORMAS DE PUBLICACIÓN Y EDICIÓN

DE PUBLICACIÓN

1. *Periférica* admite trabajos originales redactados en castellano, inglés, francés o portugués, que se atengan a la línea editorial de la revista expuesta en la presentación. Los originales se presentarán a través del siguiente enlace ***http://revistas.uca.es/index.php/periferica/login***. Se enviará una versión completamente ciega de su trabajo, en la que se hayan suprimido todos los metadatos del archivo de texto y todas aquellas referencias bibliográficas directas e indirectas así como las auto-citas que reconocen la autoría del original. Si tiene alguna pregunta, utilice la siguiente dirección de correo electrónico: ***info.periferica@uca.es***. La revista *Periférica* no cobra tasas por envío de trabajos, ni tampoco cuotas por la publicación de sus artículos. En contrapartida, la revista *Periférica* practica una política de Acceso Abierto.

2. La extensión de los artículos será como máximo de 30.000 caracteres con espacios. El autor encabezará el artículo con dos resúmenes en castellano e inglés (los resúmenes y abstracts deben contener entre 100 y 150 palabras), palabras clave en ambos idiomas (cinco o seis palabras), título del artículo también traducido al inglés y la fecha de envío del trabajo. Se deberá indicar con claridad a lo largo del texto la colocación de cuadros, fotografías e ilustraciones.Todas las imágenes se adjuntarán en formato digi-

tal (formato JPG o PNG), en alta resolución con un mínimo de 300 puntos de resolución real. Estas irán identificadas con sus correspondientes pies y se notificará el punto específico del artículo donde serán insertada. La revista *Periférica* entiende que los autores tienen los derechos pertinentes para la publicación de las imágenes que proporcionan.

3. *Periférica* tiene por objetivo publicar dos tipos de artículos. Los trabajos encuadrados en la sección Temas y Monográfico serán encargados a especialistas en temas monográficos. Los artículos originales recibidos serán sometidos, en primera instancia, a un dictamen del Consejo Editorial, en el cual se determina si los documentos recibidos están relacionados con la temática de la revista, el potencial interés para los lectores, la adecuación a las normas de publicación y directrices para autores/ras. El Consejo Editorial podrá rechazar un artículo, sin necesidad de proceder a su evaluación, cuando considere que no se adapta a las normas, tanto formales como de contenido, o no se adecua al perfil temático de la publicación.

4. Los artículos publicados por la revista en las secciones Experiencias y Ópera Prima serán sometidos a un proceso de arbitraje "pares" y "doble ciego" en el que participarán, al menos, dos revisores especialistas externos a la revista, de acuerdo con el contenido del artículo y recurriéndose a un tercero en caso de que fuera necesario. Los autores deben por tanto omitir sus nombres y filiaciones del artículo. El Consejo Editorial será el que tome la decisión, teniendo en cuenta los informes externos, sobre la publicación o rechazo de cada artículo. Dichos especialistas subirán a la aplicación de la revista el informe pertinente y su decisión sobre el texto, el secretario o bien el editor encargado del proceso hará llegar el resultado del mismo a los autores. La revista no está obligada a devolver los originales, ya sean los trabajos admitidos o rechazados para su publicación.

5. *Periférica* se publica con una licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObra-Derivada 4.0 de Creative Commons, cuyo texto completo se puede consultar en ***creativecommons.org*** por lo que se permite la copia, distribución y comunicación pública de los trabajos siempre y cuando se cite al autor del texto y a *Periférica*, pero no se pueden hacer usos comerciales ni obra derivada. Los contenidos de la revista serán liberados y colocados en internet para su descarga gratuita coincidiendo con la aparición del mismo en la periodicidad declarada.

NORMAS DE PUBLICACIÓN Y EDICIÓN

DE EDICIÓN

1. El texto irá completamente justificado. Los trabajos tendrán una extensión máxima de 30.000 caracteres. El texto interlineado simple, letra Garamond en cuerpo 12; las citas y la bibliografía final en cuerpo 11; las notas en el cuerpo 10. Todo el texto (notas, citas y bibliografía incluidas). No se numerarán las páginas, ni se usarán encabezamientos, pies de página, o remisiones internas a páginas o notas del propio trabajo.

   Abreviaturas: se usará p. y pp. (y no pág. y págs.), para señalar las páginas; nº y nos para números; F. y ff. para folios; etc.

   Las **notas** bibliográficas se colocarán al final del texto del artículo siguiendo el siguiente modelo abreviado: apellido / os del autor e inicial en mayúsculas, coma, punto, año de la publicación entre paréntesis, y páginas de donde se toma la cita. En el cuerpo de texto las llamadas a las notas deberán ir con números y entre paréntesis.
   COHEN, A. (1984), págs. 40-41.

2. Tras las notas, se desarrollará la bibliografía final en orden estrictamente alfabético de obras citadas en cada artículo. El sistema de citas bibliográficas empleado será Harvard siguiendo los siguientes modelos:

   Libros: Apellido/os e inicial/es del autor en mayúsculas, [en caso de que se trate de ediciones, coordinaciones o traducciones citadas completas se indicará así: (ed.) (Coord.) (Trad.)], Año entre paréntesis , título de la obra en cursiva, ciudad de publicación, editorial.
   SÁNCHEZ HUETE, M.A. (2019), *Tributación, fraude y blanqueo de capitales: entre la prevención y la represión*. Madrid: Marcial Pons.

   Artículos de revista en papel: Apellido/os e inicial/es del autor en mayúsculas, año entre paréntesis, título del artículo entre comillas, punto, título de la revista en cursiva, volumen de la revista (número de la parte entre paréntesis), número (s) de página (s) precedidas de la abreviatura pp.
   WOLITZKY, A. (2018) "Learning from Others' Outcomes", *American Economic Review*, 108(10), pp. 2763-2801.

   Artículos de revista electrónica: Los elementos se disponen en el mismo orden en que se haría para una fuente escrita. Si el documento tiene DOI (Identificador de objeto digital) lo añadimos a continuación.
   Apellido/os e inicial/es del autor en mayúsculas, año entre paréntesis, título del artículo entre comillas, punto, título de la revista en cursiva, volumen de la revista (número de la parte entre paréntesis), número(s) de página(s) precedidas de la abreviatura pp.
   DOI: ***https://dx.doi.org/10.25267/Periferica***

Si no tiene DOI se añadirá la dirección URL de recuperación y la fecha de consulta.
Disponible en: http:// dirección electrónica [Consultado 12-02-2020].

Capítulo de monografía: Apellido/os e inicial/es del autor del capítulo en mayúsculas, año entre paréntesis. "Título del capítulo entre comillas". En: Apellido/os e inicial/es del editor ed(s). (Coord.). Título del libro (en cursiva). Lugar de publicación: Editorial, p.
ÁLVAREZ, I. Y GÓMEZ, I. (2009). "PISA, un proyecto internacional de evaluación auténtica: luces y sombras". En: MONEREO, C.(Coord.). P*isa como excusa: repensar la evaluación para cambiar la enseñanza*. Barcelona: Graó, pp. 91-110.

Tesis, Trabajo Fin de Grado o Máster: Apellido/os e inicial/es del autor en mayúsculas (año de presentación del trabajo). Título de la disertación o tesis académica (en cursiva). Nivel o grado académico. Universidad que otorga el título académico.
RIQUELME QUIÑONERO, MT (2016). *Lectura arqueológica de los espacios públicos y privados en la arquitectura residencial de la huerta alicantina del siglo XIX* . Trabajo Fin de Grado. Universidad de Alicante.

Sitio Web: Autor/es de la Web (año de publicación/de última actualización). Título del sitio web. Disponible en: URL [Consultado día-mes-año].
Universidad de Cádiz (2020). Universidad de Cádiz.
Disponible en: http: // dirección electrónica [Consultado 22-09-2019].

UCA Universidad de Cádiz

Vicerrectorado de Cultura
Servicio de Extensión Universitaria