

PROBLEMÁTICAS DE LA GESTIÓN SOCIOCULTURAL (Versión Preliminar)

*Dr. Oscar Moreno
Lic. Enrique Valiente*

Vivimos en un mundo en constante transformación y en el cual muchas de nuestras certezas se han esfumado. Tiempos de notables mutaciones en todos los planos, cambios económicos, sociales, políticos, culturales que obligan al desafío de intentar nuevas definiciones y abordajes para decodificar la realidad, frente a nudos problemáticos que desnudan la incapacidad de los viejos saberes para ofrecer cierto grado de inteligibilidad sobre un mundo en cambio.

La caída de ciertas “verdades” disciplinarias y doctrinales, provoca una sensación de incertidumbre ante la complejidad creciente que se registra en el ámbito de las culturas contemporáneas. Por ello, se debe apelar no sólo a un nuevo registro de los procesos que caracterizan al contexto actual, sino a la puesta en suspenso de ciertas categorías paradigmáticas que se presentan como insuficientes para reflejar la densidad de la cultura en un mundo globalizado.

Y es, precisamente, en el campo de la cultura, donde ciertos cambios epocales alcanzan máxima visibilidad. Como lo han destacado Bayardo y Lacarrieu¹, la cuestión cultural adquiere en tiempos de la globalización una relevancia extraordinaria. En el pasado, los abordajes de la realidad se hacían desde la perspectiva económica, política o histórica, pero la cultura aparecía confinada a un lugar de complementariedad explicativa. Sin embargo, hoy en día los Estados, las empresas, han constituido a la cultura en un recurso estratégico en la competencia por territorios simbólicos, mercados consumidores y en la solución de conflictos sociales.

A la complejidad del mundo contemporáneo algunos la traducen en términos de grandes transformaciones civilizatorias. Notables cambios que impactan en el contexto actual en el campo de la cultura, como -y sólo por citar algunos- el predominio de las culturas electrónicas sobre la cultura ilustrada o la disminución del papel de las culturas locales a favor de circuitos transnacionales, definen la necesidad de reflexionar sobre los efectos de la globalización en las culturas nacionales y regionales, al tiempo que obligan a un debate continuo sobre las acciones que se requieren poner en juego en cada comunidad para posicionarse adecuadamente ante la llamada mundialización de la cultura.

Los procesos globalizadores provocan múltiples tensiones en los diferentes escenarios de socialización, entonces “los territorios, las acciones humanas y los actores sociales tienen interconexión planetaria, manifestándose tensiones entre lo plural y lo singular, lo colectivo y lo individual, la tradición y la modernidad, propiciando rupturas profundas en las dinámicas y formas de relación de las instituciones, las organizaciones y los sujetos”².

Esta problemática condiciona justamente el lugar de la cultura en las agendas nacionales. La articulación de la vida cultural en las políticas públicas ha adquirido en

¹ Bayardo, R. y Lacarrieu, M. (comp., 1999) *La dinámica global / local*. Buenos Aires: Ed. Ciccus / La Crujía

² Documento de trabajo, pre-grado y especialización en Gestión Cultural, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia (2006), inédito.

las décadas pasadas diferentes matices en cada país, pero en el marco de ciertas concepciones paradigmáticas de la acción cultural que signaron ciertos períodos históricos. Según Mejía³ en la década de los cuarenta del siglo XX el paradigma predominante en muchos países fue la protección del patrimonio artístico-cultural con énfasis en lo monumental; en la década del cincuenta la democratización de la cultura tuvo como objetivo facilitar el acceso a las producciones artísticas y a los bienes culturales a un mayor número de ciudadanos. Ya en los setenta y en los ochenta, el concepto de desarrollo y políticas culturales destacaron la necesidad de fortalecer la identidad nacional y el papel del Estado en la preservación y el estímulo a las manifestaciones culturales. En el contexto actual, la pluralidad y la diversidad son en gran medida los ejes en torno a los cuales pivotean las políticas de estímulo a las artes, las industrias culturales y el patrimonio inmaterial como fuente de riqueza e identidad.

En ese sentido, no hay dudas que en el mundo globalizado en el que vivimos, las políticas estatales son estratégicas en la configuración y en las atribuciones de sentido que tienen que ver con la cultura de una nación. Pero, cuando Coelho define que es una política cultural, destaca que la intervención en el ámbito de lo público no es patrimonio exclusivo del Estado, pues “ la política cultural constituye una ciencia de la organización de las estructuras culturales y generalmente es entendida como un programa de intervenciones realizadas por el Estado, instituciones civiles, entidades privadas o grupos comunitarios con el objetivo de satisfacer las necesidades culturales de la población y promover el desarrollo de sus representaciones simbólicas” (XXX). Por lo tanto, y desde la concepción esbozada, las políticas culturales tienen como referente a los diferentes actores que intervienen en el campo de la cultura y en el ciclo básico de producción, distribución y consumo cultural.

Entonces, si bien el Estado como la sociedad civil tienen responsabilidades en la formulación e implementación de las políticas públicas que demanda el contexto actual en materia cultural, esto requiere de sujetos capaces de materializar a nivel local las prácticas que configuran la cultura de una comunidad. Como lo subrayan ciertos aportes del Grupo Interdisciplinario de Gestión Cultural de la Universidad de Antioquia: “Aunque tradicionalmente han existido en las diferentes localidades personas con una gran sensibilidad hacia los valores culturales y con un liderazgo natural que los impulsa a trabajar en pro del desarrollo de su comunidad, los cambios profundos en las últimas décadas pusieron en evidencia la necesidad de una profesión que asuma de manera sistemática la reflexión sobre las sociedades actuales y sus modelos de desarrollo, y las acciones necesarias para dinamizar y administrar las prácticas culturales. La gestión cultural responde a esas demandas, pues se trata de una práctica profesional asentada en conocimientos pluridisciplinarios, ligados a los contextos sociopolíticos y a las comunidades, al acontecer y a la acción, pero apoyada al mismo tiempo en la formación teórica y discursiva del ámbito académico”⁴.

La noción de Gestión Cultural comienza a constituirse con cierto grado de fortaleza hacia la década de los ochenta, planteando ciertas diferencias con otras concepciones más clásicas, originadas en diferentes contextos sociohistóricos. El Primer Documento

³ Mejía, M. H. (2004) *Políticas Culturales en Centro América*. Tegucigalpa: UNESCO.

⁴ Documento de trabajo, pre-grado y especialización en Gestión Cultural, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia (2006), inédito.

de Trabajo de la OEI⁵ delimita las diferencias más ostensibles entre diversos enfoques del quehacer en el campo de la cultura:

- a) Animadores y promotores culturales: enraizado en la tradición cultural española. Parte del supuesto de la animación de lo que tiene un carácter estático, siendo la inmovilidad un riesgo en el cual puede caer la cultura. Y confiere a la actividad cultural la función de fortalecer la mediación entre los productores y los receptores de la cultura.
- b) Gerentes y administradores culturales: nociones más vinculadas a Estados Unidos y Francia. En esta perspectiva, se enfatiza la necesidad de la articulación de la cultura con criterios y reglas de juego del mundo empresarial. Este enfoque está ligado al creciente papel de la cultura en las últimas décadas, como un factor dinamizador de la economía.
- c) Trabajadores culturales: es una perspectiva difundida en ciertos países de América Latina, que intenta difuminar la distinción entre trabajo material e intelectual, postulando un fuerte nexo entre educación y cultura.

Algunos de los intelectuales que en América Latina han destacado la pertinencia del concepto de Gestión Cultural han sido Jesús Martín Barbero y Néstor García Canclini, aunque sostienen que lo gestionable en cultura sólo puede comprenderse en relación con lo no gestionable, es decir, a partir de considerar que la libertad, la autonomía y la independencia de los procesos culturales no son gestionables.

Alfons Martinell ha puntualizado que al analizar y evaluar la ejecución de políticas culturales, la existencia de un tejido de gestores culturales puede ser considerada como una de las principales condiciones del desarrollo social, cultural y económico. En esa línea, Pilloli⁶ afirma que los gestores culturales son factores claves para el desarrollo integral de la comunidad, al adquirir protagonismo a través de una serie de acciones, algunas de las cuales, sin tener un carácter exhaustivo, serían las siguientes: analizan e interpretan la realidad del propio entorno; posibilitan y canalizan la participación y la incorporación de grupos y personas a los trabajos en beneficio de su comunidad; son aglutinadores y formadores de opinión sobre temas que afectan a la comunidad; pueden ayudar a estructurar y construir las demandas de carácter social, cultural y educativo y trasladarlas al aparato de la administración del Estado; las acciones de un gestor cultural constituyen una plataforma para fomentar la autoorganización de servicios y la asunción de responsabilidades públicas por organizaciones comunitarias voluntarias; y también, pueden ejercer una función de proyección a futuro, al descubrir y evidenciar nuevas necesidades o problemáticas.

Las competencias delineadas justifican la creciente necesidad de la profesionalización del gestor cultural, formación que hoy involucra una pluralidad de disciplinas, es decir, el perfil del gestor no puede estar encerrado en el marco de una profesión o disciplina, ante la complejidad de los desafíos del mundo contemporáneo.

Cualquier programa de formación en el campo de la gestión cultural debe dar cuenta en la actualidad del conocimiento de los dos actores tradicionales en la producción y difusión de la cultura y las artes: el Estado y el Mercado. Ellos se constituyen a través

⁵ *Cuadernos de Cultura I* (1998). Madrid: OEI.

⁶ Pilloli, M.P. (2005) Plan Nacional de Desarrollo Cultural a largo plazo. Guatemala: Ed. De Ministerio de Cultura y Deportes.

de subjetividades que desarrollan la construcción del consenso: el consumidor y el ciudadano. El primero es quien dispondría del libre albedrío para decidir su consumo cultural, mientras que el otro quien es autorizaría al Estado para invertir en Cultura.

En el mundo contemporáneo, las dos subjetividades están atravesadas por las formas principales que asume la producción cultural. La primera, identificada como el sector de las artes (Museos, Teatros, Centros Culturales) y la otra, relacionada con las industrias culturales (Editorial, Cinematográfica, Discográfica y Televisiva). La primera esta fuertemente implicada en lo público, pero necesita de financiamiento externo para la producción de sus eventos. Mientras la segunda es privada, casi por definición, pero depende del control estatal para la distribución y exhibición de los bienes que ella produce. Estas subjetividades se expresan en términos de organizaciones.

Las organizaciones culturales son, fundamentalmente, las diversas formas de articular a los artistas con el público, en el proceso permanente de producción y transmisión de valores simbólicos. Este es el centro de la cuestión relacionada con la Gestión Cultural. La cultura es, en el mundo contemporáneo, el principal productor de valores simbólicos y las sociedades democráticas no funcionan sin un sistema de valores. Si la sociedad democrática es la suma de todos los individuos y de las acciones individuales, ella exige que esas acciones individuales se articulen coherentemente en el interior de la sociedad. La exigencia se traduce en un sistema de valores compartidos por todos los ciudadanos, lo que hace que las conductas sean predecibles. ¿Quién produce esos valores?, ¿Quién transforma permanentemente el sistema de valores? La respuesta es la cultura entendida en su sentido más amplio. La cultura deja de ser sólo aquella actividad que se recluye en algún museo o en algún teatro, para pasar a ser el eje de la construcción del consenso social, político e ideológico. Por tanto, las organizaciones culturales tienen como primera función el producir y transmitir valores simbólicos.

Las organizaciones se pueden clasificar según que trabajen en función del mercado o del producto. Una organización trabaja hacia el producto, cuando cuida de él sin descuidar el mercado, por ejemplo, una galería de arte. Existen otras que trabajan en función del mercado, sin descuidar el producto, ellas constituyen las denominadas “industrias culturales”.

Se puede pensar también en un segundo orden de clasificación, que separa a las organizaciones que trabajan con un producto no reproducible, de aquellas que trabajan con productos múltiples. Si se cruzan los dos criterios en un cuadro de doble entrada, donde se ubica la “producción única” y “producción múltiple” en un eje y en el otro la orientación al producto y al mercado, se produce un eje clasificatorio del siguiente tipo:

Las organizaciones que trabajan con productos únicos y orientadas hacia el producto son las que pertenecen al denominado “sector de las artes”. Ellas son: las artes escénicas, las artes plásticas y gran parte de la música. Las organizaciones orientadas al mercado y que trabajan con un producto múltiple son las industrias culturales: el cine, el libro, la televisión, el disco, la gráfica.

En la década de los '90, las organizaciones culturales, fundamentalmente las que se ocupan del “Sector de las Artes”, comenzaron a discutir acerca de una manera específica de hacer gestión cultural. Porque en la década de los '90 del siglo pasado, la transformación en la forma hegemónica de la acumulación de capital, trajo aparejado un

cambio profundo en la organización de la sociedad y en las funciones del Estado. El Estado se retiró de la mayoría de las funciones, vinculadas con la accesibilidad a los derechos de los ciudadanos que tenía en el modelo keynesiano de organización. En ese espacio que se fue vaciando apareció, con mucha más fuerza que antes, el sector privado. No sólo en términos de producción sino, fundamentalmente, de financiamiento.

Desde los '90 se transformó el rol del Estado y del sector privado en la constitución y desarrollo de las organizaciones culturales. El Estado ha mantenido una función específica en la producción de la cultura; el sector privado, no ya como productor – porque como tal existió desde siempre – sino interviniendo en el financiamiento, pero no en el carácter de mecenas, sino de auspiciante. Las distintas formas de articulación del sector público y privado en el interior de las organizaciones culturales dan lugar a diferentes modelos de la gestión. Pero para poder pensar la gestión, hay que aceptar que los que están involucrados en los términos de la gestión son: el artista, la organización y el público. Ellos componen una tríada básica que puede fusionarse de muy distintas maneras. La manera en que participan las organizaciones estatales y el sector privado está determinada por la forma en que se articulan los componentes de esta tríada, en el modelo de gestión de que se trate.

En el campo de las industrias culturales se debe realizar una distinción. Existe un modelo de producción de bienes culturales a través de grandes empresas transnacionales, básicamente en el disco, el cine y en menor medida en el libro, que tratan de imponer un sistema único de valores. Ello enfrentado a un conjunto de PYMES (Pequeñas y Medianas Empresas) nacionales que tratan de desarrollar un sistema nacional de valores.

Esta situación es la que da pie a la fuerte discusión (a través de la UNESCO en un territorio y en la Organización Mundial de Comercio en el otro) acerca de la diversidad cultural. Quienes adhieren a esta concepción sostienen la posibilidad de la intromisión del Estado en el Mercado no sólo para financiar a esa PYMES, sino para regular el mercado de reproducción y exhibición.

El debate involucra por un lado a los que sostienen la absoluta libertad de mercado, a nivel internacional, y quienes defienden instrumentos tales como la cuota pantalla y la media de continuidad como forma regulatoria de la exhibición cinematográfica; o en el campo de la radio y la televisión la obligatoriedad de reproducir una cuota importante de producciones nacionales, en esos idiomas.

El estudio de la Gestión Cultural debe abarcar entonces tanto a las organizaciones del Sector de las Artes, como a las de las Industrias Culturales, vinculando a ellas las distintas formas que ha adquirido el financiamiento de sus actividades. Entonces, el Gestor Cultural deberá conocer tanto de la cultura, como de las políticas culturales, las organizaciones en los dos grandes sectores mencionados y las formas específicas de su financiamiento. Asimismo, el estudio de la Gestión Cultural deberá incluir necesariamente un registro de políticas públicas en tanto su carácter regulatorio y la capacidad de participar en las cadenas de valor que integran la economía de un país determinado.

La posibilidad de profundizar en cada temática destacada como esencial en la formación de un Gestor Cultural en la actualidad, excede las características del presente artículo.

Sin embargo, se adoptó como criterio para abordar el campo de la Gestión Cultural, una selección de problemáticas que constituyen núcleos paradigmáticos de reflexión en torno a los conocimientos y competencias que necesariamente todo Gestor Cultural debiera conocer para actuar con pertinencia en el competitivo universo global, pero estando a la vez ligado creativamente a su cultura local. Las temáticas escogidas, a grandes rasgos, tienen que ver con aspectos sustanciales de la economía de la cultura, las políticas culturales y la redefinición actual del rol curatorial.

El primer trabajo que presentamos, a cargo de la Dra. Zulma Barada, centra su interés en la Economía del Sector Sociocultural, ordenando el análisis en dos áreas: una concepción macroeconómica en el área de lo público y la visión microeconómica en el sector privado.

El segundo artículo, cuya autoría pertenece al Lic. Pablo Mendes Calado, está relacionado con las políticas culturales, convertidas en un fenómeno en tiempos relativamente recientes, desde la década del '60, conforme a dos dimensiones: por un lado, se han instalado en una agenda como problema público, mientras que por el otro, se constituyeron en un campo del conocimiento. La agenda como problema público y el campo de conocimiento interactúan y se alimentan mutuamente.

Finalmente, el Lic. Jorge Zuzulich, reflexiona sobre la elección del personaje del curador, en las artes visuales, como paradigma de la gestión cultural. El valor que ha adquirido dicho rol es innegable, convirtiéndose quizás en una de las fuentes de legitimidad de la creación en el campo de las artes visual.

Economía del sector sociocultural

Dra. Zulma Barada

La dimensión económica de la cultura no es un hecho nuevo, las relaciones económicas están desde siempre en todos los ámbitos del hacer humano. La particularidad es que actualmente se ha atenuado la idea que lo económico y lo cultural son actividades incompatibles. Poco a poco se acepta que la gestión económica es un aspecto más del hacer artístico y cultural.

Los recursos culturales son recursos económicos que contribuyen al desarrollo de las diferentes regiones y áreas culturales con la diversidad y particularidades que cada una posee. Esto debería implicar la existencia de una política local en complementación con una política nacional, para asegurar los recursos y la financiación de la cultura.

El sector público lleva a cabo el diseño de la política cultural y también de las actividades artísticas y culturales a través de sus organismos, instituciones y fundaciones.

El ámbito privado completa el espectro global a través de las empresas, fundaciones y organizaciones que no solamente realizan acciones privadas sino que colaboran en el ámbito público a partir de donaciones y otras actividades que complementan las partidas presupuestarias.

Ello nos lleva a dividir el análisis en dos áreas como método ordenador: el área pública y el área privada. Se infiere una concepción macroeconómica en la primera y una visión microeconómica en la segunda.

Es necesario, por lo tanto, definir los instrumentos económicos básicos para abordar ambas áreas, conocer cuales son los elementos que llevan a mejorar la gestión, que es el fundamento del conocimiento económico para los gestores culturales.

La selección de los temas económicos como toda selección dentro de un breve espacio, deja afuera precisiones, profundidad y amplitud, pero contribuye a tener en cuenta los elementos de análisis que no deben faltar en toda gestión.

La estructura del presente trabajo tendrá en cuenta en principio los temas más relevantes correspondientes a la microeconomía y a la macroeconomía, para luego definir lo público y lo privado y llegar a una convergencia que contribuya a explicar más ampliamente el hacer artístico y cultural.

ASPECTOS MICROECONOMICOS

La microeconomía estudia el comportamiento económico individual. La tradición neoclásica planteó un individuo racional al momento de elegir que consumir o producir. Actualmente se considera que el individuo es racional, pero en forma limitada. Esta variante es muy atinada a la hora de explicar la demanda y oferta de bienes y servicios culturales. Algunas escuelas económicas van más allá y sostienen, como los austriacos, una elección subjetiva.

La relación más simple tanto para la oferta como para la demanda es la de precio y cantidad del bien considerado.

Para la demanda dicha relación es inversa (mayor precio menor cantidad demandada y viceversa) y para la oferta es directa (mayor precio mayor cantidad ofertada y viceversa). No obstante existen otras variables condicionantes de ambas, que reflejan el lugar que ocupan los bienes y servicios culturales.

La demanda, además del precio del bien tiene en cuenta el ingreso, el precio de otros bienes que se asocian de alguna manera con el bien considerado, y la moda o gustos, variable altamente volátil en cuanto a la capacidad de influencia del mercado sobre las decisiones del individuo.

La oferta, considera que factores y que tecnología usar para producir un bien y que precio pagará por ellos en el mercado, cual es el entorno del negocio y la cantidad de competidores e innovadores existentes o que puedan entrar en el mercado, el tipo de bien a producir dentro de las posibilidades de la estructura que posee y las ganancias.

Es importante señalar que no todos los bienes reaccionan de igual manera ante variaciones en el precio. Este fenómeno se denomina elasticidad del bien, y configura las decisiones tanto de la demanda como de la oferta.

Los bienes denominados inelásticos reaccionan poco frente a variaciones en el precio, generalmente son bienes de primera necesidad o básicos. Mientras que los bienes elásticos, denominados normales, reaccionan en mayor medida frente a variaciones en el precio. Por último, los bienes de lujo no se demandan en relación al precio, sino en función de lo que implica socialmente demandar dicho bien: cuanto más alto el precio más los van a demandar aquellos que buscan diferenciarse en su capacidad de consumo.

Si se tiene en cuenta el nivel de ingresos y su aumento, es natural que se pase de bienes básicos a normales y luego a bienes de lujo.

Dentro de este esquema simplificado los bienes y servicios culturales se ubicarían como bienes normales (aquellos bienes relacionados al entretenimiento y al uso del tiempo de ocio: cine, teatro, ferias del libro, de arte y otras actividades).

Existen bienes que sólo pueden ser comprados por una cantidad limitada de personas, como cuadros de artistas plásticos reconocidos. Estos bienes se categorizan como de lujo, y está en relación al nivel de riqueza más que al nivel de ingreso de dichas personas.

El valor de las obras de arte tienen que ver con la producción del artista: un artista vivo puede cotizar muy bien pero, está en condiciones de seguir produciendo. La obra de un artista muerto es de oferta limitada y se ajusta por el precio. Se dice que la oferta es rígida. Estas particularidades se pueden observar en el mercado de arte y de objetos antiguos.

Un bien normal aparece como masivo y un bien de lujo como exclusivo. Inmediatamente se asocia a las industrias culturales como productoras de bienes que ya se incluyen en la canasta de consumo de muchos países del mundo.

El proceso para que una obra adquiera categoría de bien de lujo depende de instancias más complejas y del manejo del bien en un mercado muy acotado.

La lectura del mercado en el cual se mueven los bienes y servicios culturales, es fundamental para entender como se forman los precios

La teoría tradicional planteaba, además del individuo racional en su elección, la existencia de un mercado de competencia perfecta, cuyas características son: atomicidad (muchos compradores y vendedores), homogeneidad (todos ofrecen el mismo bien), transparencia (la información fluye sin obstáculos) y libre movilidad (no hay obstáculos a la entrada de nuevos integrantes). Es difícil pensar actualmente en un mercado con las características descritas, y menos pensar los bienes y servicios culturales dentro de ese esquema.

En general, se mueven dentro de mercados imperfectos, particularmente aquellos vistos desde el lado de la oferta como: el monopolio, el oligopolio y la competencia monopolística. La variedad de productos y servicios culturales plantean la necesidad de observar dentro de que tipo de mercado se mueven cada uno de ellos.

Cuando distinguimos el sector público y el sector privado, vemos que ambos se manejan en mercados no competitivos. Esto es en algunos casos una consecuencia natural y en otras es el poder de mercado que se ha ido adquiriendo.

Enumeraremos algunas características de los mercados imperfectos con ejemplos derivados tanto del sector público como del sector privado.

El monopolio es el mercado imperfecto por antonomasia donde el vendedor tiene poder para imponer condiciones de precio y cantidad. Si bien existen controles sobre el accionar de los monopolios, las estrategias de estos para proteger o acrecentar su poder son variadas.

El monopolio natural, es un tipo especial, y se constituye cuando su estructura es difícil de ser igualada, y si se consigue el costo es muy alto. Un ejemplo aproximado, es el Teatro Colón para la ciudad de Buenos Aires. Único en su tipo por lo que ofrece como institución y lo que significa en calidad, es comparable a los teatros prestigiosos de diferentes ciudades del mundo. Difícilmente alguien piense en construir un teatro que compita con el Colón, porque el costo de la inversión sería muy alto frente a una demanda que es suficiente para un teatro pero no se puede asegurar que lo sea para dos. Además, se tiene que tener en cuenta la historia y la tradición que sólo se construye con el tiempo.

El oligopolio, es un mercado donde existen algunos oferentes, el número depende de la actividad productiva (por ejemplo, las marcas de ropa deportiva, la industria automotriz, la industria editorial y la industria del cine). El mínimo de empresas para constituir un oligopolio son dos y se denomina duopolio. Se supone que compiten entre sí por porciones de mercado (no cooperativas), pero ninguna de ellas por sí sola puede llegar a

satisfacer la totalidad del mercado. Ello implica la posibilidad de acuerdo entre las mismas (colusión o cartelización) aunque existen leyes que limitan este accionar.

Algunas industrias culturales, muchas de ellas multinacionales, se la puede definir como oligopólicas y ocupan el mercado impidiendo por diferentes métodos la entrada de nuevas empresas en la actividad. La particularidad es la marca y se llegan a diferenciar por la calidad de sus productos. Por ejemplo: la industria del cine de Hollywood posee determinadas características que la distingue como tal.

En el caso de la industria editorial, si bien el mercado era más fragmentado, por medio de las fusiones y adquisiciones se convirtieron en oligopolios poderosos, que dejan un margen muy pequeño para las editoriales que no fueron absorbidas.

El oligopolio apunta a una demanda masiva y las empresas tienen capacidad para preparar productos estacionales (vacaciones de invierno y público infantil). A medida que pasa el tiempo, reducen los costos merced a la permanencia en el mercado y el conocimiento de la producción y de los procesos de innovación tanto tecnológico como de contenidos. La Compañía Walt Disney, posee estas características, que la posicionan como de las más importantes a nivel mundial.

Hay elementos para presuponer la tendencia a oligopolizarse en el sector de las industrias culturales. No obstante, el mercado responde a otros intereses que la empresa cubre a través de otras empresas que le pertenecen, aunque figuren con otro nombre. Un ejemplo, son los distribuidores del llamado cine independiente, que parecieran separados de los siete grandes estudios de los Estados Unidos, y sin embargo pertenecen a ellos: Miramax es propiedad de Walt Disney, así como New Line Cinema y Fine Line Features son propiedad de Time Warner.

En el caso descripto, existe un elemento para destacar, que es la enorme penetración del producto en el exterior, generado divisas para los Estados Unidos y exportando un modelo cultural que produce en algunos países el llamado efecto demostración. Esto es, imitar la cultura del país dominante para tratar de parecerse.

El oligopolio, tiene a cubrir áreas que aparecen, para diversificar la producción sin salirse del llamado “corazón del negocio”. La aparición de internet, obligó a abrir una dimensión diferente del negocio, y que no se podía ignorar como innovación y como herramienta para la difusión de los productos. En el caso de Time Warner, la apertura de AOL (America Online).

En muchos casos y en particular en los últimos años, las empresas se relacionan o involucran con el sector de las comunicaciones, como un elemento insoslayable de la actividad productiva.

En la Argentina, por ejemplo, la mayor demanda de bienes y servicios culturales se centra en la ciudad de Buenos Aires, y es allí donde se sitúa la oferta y luego se expande al resto del país, también como efecto demostración de la metrópoli.

Los dos periódicos más importantes, La Nación y Clarín constituyen un duopolio en ese segmento. Ambos han ampliado las entregas diarias con suplementos de diversos temas. Quizás lo más relevante es la creación de la revista Ñ en el caso de Clarín, y

ADNcultura en el caso de La Nación, que se vio obligada a reemplazar su suplemento cultural de los domingos para poder competir en un sector que cada vez es más importante.

La difusión literaria, plástica, musical y otras manifestaciones socioculturales están adquiriendo relevancia económica. Existe una tradición en Buenos Aires al respecto, pero actualmente es notorio que se analice también por los resultados económicos.

Los emprendimientos culturales son más acotados en el resto del país, en donde persisten las manifestaciones más tradicionales. Buenos Aires, como ciudad cosmopolita, ofrece una enorme variedad que se potencia con la afluencia de turistas, muchas ofertas están estereotipadas para hacerlas más atractivas (por ejemplo, el tango).

Es natural, que los oligopolios tiendan a establecerse en Buenos Aires, porque es allí donde está la mayor porción del mercado. No obstante, como el sector es altamente diversificado, hay convivencia con el mercado de competencia monopolística, y a menudo es difícil definir a cual de estos dos mercados pertenecen algunas actividades.

La competencia monopolística se caracteriza por la libre movilidad (no existen barreras de entrada), y por ofrecer un producto diferenciado por marca, calidad y publicidad. Generalmente, son actividades que no requieren una estructura compleja ni altos costos para comenzar la actividad. La permanencia en el mercado depende de la cantidad de oferentes y de la dimensión de la demanda, para determinar márgenes de beneficio razonables. Hay períodos en los cuales el negocio prolifera y luego se retrae en relación a la porción de mercado que tiene y las ganancias derivadas.

En el sector de los bienes y servicios culturales, el número de galerías de arte actualmente en la ciudad de Buenos Aires podría definirse como un mercado de este tipo. Si reunimos las galerías de arte tradicionales, se constituyen en un oligopolio. Analizar la actividad depende del período que se tome.

En el caso de una actividad productiva, como la del artista plástico, es netamente de competencia monopolística, porque hay una gran cantidad de artistas y cada uno de ellos con su particularidad y estilo. Luego cada cuadro de un mismo pintor es diferente con lo cual él mismo es un competidor monopolístico de otros y de sí.

Si nos referimos a las artesanías, en donde a menudo el oferente no es el productor, la demanda va hacia la oferta (turistas en zonas del interior del país), el oferente no-productor es intermediario y difunde el producto en las zonas de alta concentración urbana, y hasta se hacen copias de dudosa calidad. El análisis es más complejo en cuanto a la formación del precio, y la relación del mismo con el tiempo insumido, que es una de las variables más importantes en el proceso de producción.

Cualquier actividad requiere saber a que mercado pertenece y de esta manera podrá realizar estrategias que permitan aumentar las posibilidades de producción y la permanencia en el sector. Las industrias culturales no siempre ganan, aunque tienen mayores posibilidades al momento de financiar o hacer frente a las pérdidas. Las pequeñas y medianas empresas pueden subsistir porque existen porciones del mercado que no son captados por las grandes empresas.

La otra posibilidad de establecer una oferta de bienes y servicios culturales es la del sector público, y debería estar ligada a una política permanente y amplia, que contemple la totalidad del país. La ganancia es sociocultural más que económica, pero puede incluirse esta última como posibilidad adicional y no intención primaria.

No obstante, el conocimiento de la actividad en todas sus facetas hace que la gestión sea más eficaz. El delicado equilibrio entre la esencia de la actividad cultural y la eficacia económica recae sobre el gestor cultural, sus conocimientos y habilidades. De allí la relevancia de una actividad que debe crecer en la misma medida que lo hace el sector.

LA ACTIVIDAD SOCIOCULTURAL Y EL ENTORNO

En este punto, trataremos sobre los efectos que genera la actividad sociocultural en el entorno, a partir de las llamadas fallas del mercado. Es decir la falla en la asignación eficiente de recursos por parte del mercado, como la existencia de monopolios, los bienes públicos y las externalidades.

En principio se explicarán algunos conceptos técnicos, y más adelante se incluirán los ejemplos, una vez que se expongan los temas macroeconómicos.

La formación de un monopolio que controla el mercado de un determinado bien o servicio, implica que el Estado deba intervenir a través de la aplicación de leyes en defensa de la competencia e impedir su funcionamiento ya sea dividiendo la empresa o aplicando algún otro tipo de restricción. Si es un monopolio que maneja algún bien o servicio cuya estructura productiva permite su existencia, regular por medio de reglas administrativas la prestación del servicio y el control de los precios.

Los bienes públicos y los bienes comunes, suelen tener dificultades para ser administrados, ya que no generan incentivos para la inversión, salvo que el Estado los asigne por un determinado período con subsidios a privados. El bien público se caracteriza por ser no excluyente y no rival en cuanto al consumo, aunque existen bienes públicos que por su dimensión terminan siendo excluyentes.

Las externalidades, se generan a partir de una actividad que puede tener efectos positivos o negativos para aquellos que no están involucrados en dicha actividad. Las externalidades positivas pueden establecer relaciones de ajuste entre las partes. Pero, las externalidades negativas llevan a negociaciones con costos y resultados que pueden no definirse entre privados por lo cual debe intervenir el Estado para dirimir la cuestión.

La negociación podría darse por el diseño de la actividad y la armonía que debe respetarse en cuanto al estilo.

Las variantes o combinaciones son las siguientes en cuanto a la aparición de externalidades: sector privado –sector privado; sector privado –sector público y sector público – sector público.

Respecto de la externalidad negativa o costo social, la negociación es mucho más compleja porque existe un presunto daño a otros que no tienen que ver con dicha actividad. Las posibilidades de arreglo entre las partes dependen de los costos de transacción y del derecho de propiedad (Coase), generalmente asociados a conflictos

entre privados. La intervención del Estado es posterior al fracaso de la negociación entre privados.

Generalmente se perciben las actividades culturales como generadoras de externalidades positivas. El fomento de las mismas a nivel local y regional, impacta sobre otras actividades, en un efecto multiplicador.

Las herramientas económicas presentadas hasta aquí, reflejan un ámbito más orientado a las empresas pero, el sector público no está exento de usarlas aunque su accionar difiere en los objetivos. A grandes rasgos el sector privado busca maximizar los beneficios, y el sector público es un maximizador social.

ASPECTOS MACROECONÓMICOS

La macroeconomía estudia el comportamiento agregado de la economía, a través de distintas variables cuyos valores dependen de la política económica implementada, del contexto socio-económico, del ciclo económico internacional, dadas las condiciones de internacionalización de algunas relaciones económicas, y del momento histórico.

Hay algunos temas macroeconómicos que son relevantes para comprender la importancia del arte y la cultura en la producción, por ejemplo, el Producto Bruto Interno (PBI), el Presupuesto Nacional, el sector externo a través de la Balanza de Pagos, los impuestos y el ciclo económico.

Si el sector sociocultural evoluciona, lo hacen también otras actividades conexas, como la logística, el transporte y los seguros. Estas serían las externalidades positivas, y también la especialización, esto es, la gestión de una actividad que requiere especialistas en logística, transporte y seguros para el sector.

Sobre los impuestos, se hará luego una breve reflexión. Siendo una de las formas de financiamiento de varias actividades. En lo que respecta al sector público, es necesario analizar el tipo de impuesto que se deriva a la actividad cultural, y a que público llega dicha actividad.

Cada uno de los temas enumerados arriba serán tratados, luego de definirlos en términos económicos, en relación a la actividad sociocultural. La participación de la actividad, en el caso de la Argentina tanto a nivel interno como externo, no está aún debidamente documentada, y comienza a ser mirada cada vez con más atención por las posibilidades que ofrece, en particular por la marca país que lleva implícito todo quehacer cultural que es tan propio.

La coyuntura actual, revela que el sector está creciendo y afianzándose en alguna de sus manifestaciones, como por ejemplo la ExpoBA, siendo atractivas y amplias, aunque para un público urbano y extranjero.

EL PRODUCTO BRUTO INTERNO

El dato más relevante y esperado sobre el comportamiento de una economía es el Producto Bruto Interno (PBI), que refleja el valor de mercado de todos los bienes y servicios finales producidos en un país en el término de un año. Puede ser visto desde

dos ángulos: el gasto y la renta o ingreso. Se analizará desde la perspectiva del gasto que es el más relevante en el análisis económico

El valor de los componentes del PBI explican cuestiones económicas pero, la crítica principal es que no refleja con certeza la situación socioeconómica en su totalidad. Sin embargo, es el punto de referencia de toda decisión de política económica.

El PBI se compone de diferentes variables entre las cuales se distribuye el gasto, esto es: consumo (C), inversión (I), Gasto del Estado (G), exportaciones netas (NX).

$$PBI = C + I + G + NX$$

En cada una de estas variables participa el sector sociocultural de la siguiente manera:

El consumo es el gasto de los hogares en bienes y servicios, excluyendo la compra de nueva vivienda. Se incluyen los bienes durables (automóviles) y no durables (alimentos y ropa), Los servicios son intangibles, y es aquí donde se incluyen los gastos culturales, de entretenimiento y recreación.

El consumo está en función del ingreso de las personas, y hay una canasta básica que refleja el consumo de una familia tipo. La canasta es cultural y cada país tiene un tipo de consumo *standard*. En el caso de la Argentina son algunos bienes y servicios muy típicos como el caso de la carne roja. Se incluye en dicha canasta los gastos del tiempo de ocio: cine, entretenimientos y otras actividades socioculturales.

Generalmente en épocas de crisis, aquellos que primero se dejan de consumir son los bienes y servicios que no son imprescindibles. Dentro de este contexto, los gastos en actividades de recreación y culturales, disminuyen porque la elasticidad ingreso es la de un bien normal. Mantener una política cultural sin cierta estabilidad económica no le da continuidad a ningún proyecto permanente en torno al sector.

Si bien el consumo es la variable más importante porque oscila entre un 85 y 95% (según los países) del PBI. No obstante, el exceso de la variable consumo refleja un PBI débil a futuro, porque no deja margen para el gasto de las otras variables.

La inversión es la proporción del gasto total en bienes y servicios que aumentan la capacidad de las empresas y las existencias de capital de la economía. La inversión bruta menos la depreciación constituye la inversión neta. Nuevas viviendas, otros edificios y estructuras, equipo y maquinaria además de la variación de existencias, son los componentes de la inversión.

La infraestructura sociocultural es una de las claves de la oferta. El sector privado, en particular las industrias culturales, constituyen la parte más dinámica pero, otras manifestaciones artísticas y culturales están teniendo cada vez más importancia, como por ejemplo los eventos artísticos y las galerías de arte.

La clave del crecimiento constante del sector está relacionada con el consumo, el nivel de ingreso y el tiempo de ocio. Se evidencia una mayor inversión allí donde existen mayores posibilidades de consumo y de acceso a los bienes y servicios culturales. La permanencia y aumento del consumo se relaciona también con la constancia de los eventos y la posibilidad de elección, siendo un fenómeno de grandes ciudades.

La inversión en infraestructura para eventos determinados deben hacerse con una proyección más amplia que permita el retorno de dicha inversión y genere un abanico de posibilidades socioculturales independientes del objetivo inicial con que fue hecha la inversión. En particular en regiones que cuentan con uno o dos eventos movilizadores en el año. Es difícil de evaluar sino se tienen en cuenta el interés, el nivel de absorción y el nivel de ingresos de la población involucrada.

La inversión genera un crecimiento genuino del PBI en la medida que la capacidad de ahorro de la población y la coyuntura económica favorable se vuelca a renovar y a ampliar el *stock* de capital. Los períodos de crisis traen como consecuencia una baja en la inversión que se destinará mayormente a reposición. Si la duración de la crisis es muy prolongada, disminuye también la inversión por reposición, convirtiéndose el capital existente en obsoleto.

El sector sociocultural es movilizador de otros sectores a través de la variable inversión y de otras variables de política económica que contribuyen a aumentar la oferta de bienes y servicios culturales, por ejemplo el tipo de cambio favorable al turista extranjero.

La tercera variable del PBI involucra gran parte de la oferta sociocultural. El gasto del Estado comprende el gasto en bienes y servicios realizados por el gobierno central, y las administraciones regionales y locales. Los sueldos de los empleados públicos y las obras públicas se financian con fondos previstos en los presupuestos respectivos.

Las partidas presupuestarias destinadas al sector sociocultural, varían según el crecimiento del PBI y el tipo de gobierno. En el primer caso, es una cuestión netamente económica asociada a la financiación de los gastos. El segundo caso son decisiones políticas y de distribución de partidas presupuestarias.

El presupuesto adelanta los gastos del año fiscal y durante dicho año busca la financiación de dichos gastos. La forma de financiación más común es a través de la recaudación impositiva. Estadísticamente hay dos impuestos que son fundamentales como recurso presupuestario: el impuesto a la ganancia y el impuesto al valor agregado. El primero afecta a la persona física y es progresivo; y el segundo, se incluye en los bienes y servicios finales y es regresivo.

Aquí es importante señalar la incidencia de los impuestos, a que grupo de personas afecta más, que gastos se realizan y a quienes se financia, y que personas acceden finalmente al bien o servicio financiado con los impuestos.

En países donde el ingreso promedio de la población es bajo, la incidencia del consumo en el PBI es muy alta, por lo tanto la recaudación impositiva recae en el impuesto al valor agregado. Es regresivo porque recae sobre las personas de bajos ingresos que utilizan todo en consumo. La población que tributa es aquella que no consume por lo general los bienes y servicios culturales que en gran parte financia.

Esto es importante a la hora de asignar partidas y subsidios al sector que provee de bienes y servicios a la población que menos aporta, pero a la que llegan dichos bienes y servicios.

A niveles más altos de ingreso el porcentaje mayor de aporte como recurso del presupuesto es el impuesto a la ganancia. A medida que aumenta el ingreso aumenta el aporte, y por ello es progresivo. A menudo los que aportan ganancias son los que consumen bienes y servicios culturales.

El sector debe recibir aportes, pero para proyectos claros y precisos. De allí que se justifique una política cultural que evalúe los gastos, y la financiación en los períodos de crisis y de auge de la economía.

La percepción general es que se financian proyectos oportunistas, más que proyectos dentro de un conjunto que definen la existencia de una política cultural.

Los debates sobre el presupuesto, a nivel del poder legislativo, cuentan con comisiones por sectores que discuten las partidas. Los recursos presupuestarios escasos privilegian las urgencias sobre necesidades que se postergan, y no se logra constituir grupos de presión suficientemente sólidos que justifiquen las demandas del sector que representan.

Privilegiar al sector sociocultural, en cuanto a posicionamiento, es el primer paso hacia un aumento progresivo de las partidas. El posicionamiento es la justificación para la financiación de proyectos, y el reconocimiento de la importancia del sector como parte de la mejor calidad de vida de la población.

La última variable del PBI, las exportaciones netas (exportaciones menos importaciones), reflejan el valor de las relaciones comerciales del país con el exterior. Dentro de la estructura de la balanza de pagos, corresponde a la cuenta corriente, que se compone entre otros de las operaciones comerciales de mercancías, de servicios, de ingresos y transferencias.

Las dos primeras son las más relevantes para el sector que nos ocupa. Cualquier operación con el exterior, ya sea la contratación de un ballet extranjero para que actúe en el Colón, o un ballet argentino contratado en el exterior, se vuelca a la balanza comercial. En el primer caso constituye una importación y en el segundo caso una exportación. La diferencia entre los valores da el superávit o déficit comercial neto.

El tipo de cambio, en países como la Argentina, determina el nivel de competitividad externa. La relación entre el dólar y el peso (actualmente U\$ 1.- = 3,20 promedio) significa una mayor o menor afluencia de turistas extranjeros, atraídos en principio por la ventaja del cambio. Luego, el desarrollo de actividades orientadas a la cultura implica un impulso a la inversión en infraestructura, creación de espectáculos y eventos. Un ejemplo muy ilustrativo es el tango: se han abierto locales específicamente y como parte del circuito turístico, se formaron orquestas y cuerpos de baile con variedad de puestas en escena y originales interpretaciones musicales y se establecieron eventos como el campeonato mundial de tango.

En este caso, existe un valor agregado que tenía el tango previo a la variación del tipo de cambio, y es que fue internacionalizado a partir de su aceptación en París, y el uso en diferentes películas, no sólo de la música sino del baile. Un caso de “marca - país”, o “marca - ciudad” por ser representativo de la ciudad de Buenos Aires.

Compañías de teatro, de ballet, producciones cinematográficas constituyen el aporte del sector cultural al comercio exterior, aunque aún en pequeña medida, paulatinamente se

va afianzando como una rama productiva más, orientada al mercado externo. Las posibilidades de crecimiento son amplias, basadas en la creatividad y en la presentación novedosa de lo existente.

La dimensión económica del sector sociocultural adquiere entidad a través de la participación en el PBI y de lo que aporta a de cada una de las variables. Es importante señalar que la inversión tanto pública como privada le dan relevancia, en tanto y en cuanto, es señal de crecimiento genuino del sector y del PBI.

Si bien existen diferencias entre lo público y lo privado, no son ámbitos excluyentes entre sí, sino que cooperan y se desarrollan en forma conjunta y complementaria. Una sólida política cultural impulsa los emprendimientos privados, en una relación complementaria, siempre que la política cultural se amplia y diversificada, con contemple los distintos aspectos socioculturales en un marco de tolerancia, inclusión y respeto.

BIENES PUBLICOS

La pregunta más relevante en términos de la política económica, es que bienes y servicios debe proveer el sector público, y cuales debe proveer el sector privado. Este debate se plantea cuando aparecen las fallas del mercado, es decir que el mercado no resuelve de manera eficiente la provisión de algunos bienes y servicios y que se expuso previamente.

Un bien público puro se define desde el punto de vista del consumo como no excluyente y no rival. Es decir que el consumo de dicho bien por una persona no impide que otra lo consuma, y cuando una persona lo consume no reduce su uso por parte de otra.

Un bien público no puro, es no excluible pero rival, por razones de capacidad, estructura y período. Por ejemplo, una ruta sin peaje de doble mano es un bien público pero, si se congestiona en determinadas horas o por estacionalidad, es un bien público no puro, ya que tiene limitaciones en cuanto al uso. Este último caso se considera también como recurso común.

Un bien privado es excluible y rival, por ejemplo las carreteras con peaje congestionadas en las horas de máximo tránsito o por estacionalidad.

Los bienes comunes son rivales pero no excluibles

En general, los bienes culturales que provee el sector público, son no puros, porque aparecen otras instancias que limitan el consumo del bien o servicio. Por ejemplo: el Teatro Colón es un bien público porque pertenece a la Ciudad de Buenos Aires, pero puede recibir una determinada cantidad de público en relación a su capacidad que es limitada. Aquellos que son abonados y otros que compran las entradas y las agotan, impiden que más público tenga acceso a los espectáculos que ofrece.

El financiamiento para la provisión de ciertos bienes públicos se hacen a través de la tributación de los ciudadanos. Una plaza pública puede recrear indistintamente a las personas que tributan y a las que evaden. La figura del consumidor parásito es la del que recibe el beneficio de recrearse en una plaza pública pero no paga su mantenimiento.

La administración y provisión de ciertos bienes por el Estado, puede ser explicado como el bajo nivel de incentivos para la inversión de parte del sector público.

Actualmente hay combinaciones en cuanto a la administración pública y privada: puede suceder que un teatro comunal, sea concesionado a una empresa privada para su explotación y remodelación, si fuera necesario. Existen casos de museos que son del Estado pero, que reciben contribuciones de privados para su mantenimiento. También hay teatros fundados a nivel privado y que no son sustentables, pero el Estado se hace cargo de la provisión del bien o servicio y del mantenimiento (el caso del teatro español en Santa Rosa, La Pampa.)

La administración y provisión de algunos bienes y servicios, ya no se puede debatir en términos extremos e irreductibles entre lo público y lo privado. Tampoco la aplicación de un sistema de gestión es la solución, sino la capacidad de generar recursos allí donde es posible la adaptación de uno u otro tipo de gestión.

En el caso de los bienes socioculturales, lo privado y lo público deben encontrarse para fomentar la producción del sector, a través de incentivos y de conductas que generen confianza entre las partes. El objetivo es posicionar un sector que puede convertirse en nicho productivo.

LAS EXTERNALIDADES

Es considerada otra falla del mercado, y se produce cuando se realiza una actividad que influye en el bienestar de otro que no tiene que ver con la actividad. Puede ser positiva si es una influencia beneficiosa o negativa si genera un costo. Luego resulta en como se resuelve el problema de la externalidad, en particular las negativas.

Un ejemplo tomado de Mankiw, de externalidad positiva, son los edificios restaurados porque los peatones o automovilistas al pasar disfrutan de una vista agradable y del contenido histórico-cultural que representan. Los propietarios no suelen obtener el beneficio de la restauración pero, el Estado regula la destrucción de edificios históricos y concede desgravaciones impositivas a los propietarios que los preservan y restauran. Esto constituye el cuidado del patrimonio histórico-cultural. Si son visitados por turistas o personas interesadas en lo que representa, a su alrededor puede generar otro tipo de actividades conexas: la casa restaurada de un poeta, da lugar a la instalación de comercios, como librerías, café literarios, etc.

Una externalidad negativa típica es la contaminación. La instalación de una sala para conciertos de música sin tomar las precauciones respecto de la contaminación sonora a los vecinos, genera un costo social a los mismos. El caso de Cemento en cuanto a la contaminación sonora y a lo que provocaba cuando terminaban los eventos, fuera del local.

Era una negociación entre privados de muy difícil resolución. Si bien estaban claros los derechos de propiedad física, no se ponían de acuerdo respecto de la limitación de la actividad. Las veredas son de propiedad pública y eran el lugar donde se provocaban desmanes y se dejaban todo tipo de desechos.

Finalmente el desacuerdo entre privados, hace que el Estado intervenga para resolver la externalidad negativa. Ello no implica que pueda haber acuerdo entre privados, si se

tiene en cuenta dos cuestiones fundamentales: definir claramente los derechos de propiedad y evaluar que los costos de transacción o negociación sean bajos.

Se trae a colación este tema, porque cualquier emprendimiento sociocultural debe planearse teniendo en cuenta el tipo de bien, lo que genera y las posibilidades de negociación o arreglo entre las partes.

Un típico caso de externalidad positiva, planteada por el economista Krugman en su libro “Economía Internacional”, es la que genera la concentración de empresas del ocio en Hollywood dando lugar a proveedores especializados y mercado de trabajo conjunto. Los estudios suministran el producto final, que requiere para llegar a los consumidores de una compleja red de productoras independientes, agencias, contratos y acuerdos legales, y un sin fin de tareas detrás de cámara. El efecto en cadena que produce se extiende a toda la sociedad. En este ejemplo, el poder de mercado a nivel internacional implica ser un proveedor financiero para todo el complejo y para los Estados Unidos.

Un espacio de desarrollo sociocultural, puede ser con el tiempo un lugar de atracción para el turismo. Así mismo el desarrollo turístico puede despertar actividades socioculturales que no son relevantes sino a partir del interés del turista. Ambas actividades se complementan e interactúan externalidades positivas.

ACTIVIDADES INTERSECTORIALES

La actividad sociocultural centra su atención en la provisión de bienes y servicios culturales. Otras actividades ya existentes, son requeridas por el sector, con cierto grado de especialización al momento de prestar sus servicios.

La logística, el transporte y el seguro, son parte importante en la actividad sociocultural, y genera nuevas formas y tecnologías de prestación dadas las connotaciones especiales del sector.

Un claro ejemplo al respecto, es el movimiento de obras de arte dentro de un país o entre países. Supongamos una muestra de un pintor reconocido parte de cuyas obras están en un museo y son trasladadas a un museo en otro país.

La manipulación, el embalaje, el almacenamiento corresponden a una logística especializada que debe tener en cuenta, las estaciones, temperaturas, pronósticos y otros detalles hasta que la obra se expone al público.

El transporte corresponde a la variedad de posibilidades de traslado: por aire, tierra, agua o combinación de todas las vías de transporte. Distribuyendo la carga en diferentes tiempos para reducir el riesgo de pérdida total, ya sea por accidente, robo o atentados.

El seguro es una especialidad que está teniendo auge en el sector sociocultural, debido a los valores que están teniendo muchas obras de arte. El contrato de una póliza de seguro se realiza a partir de pagar una prima (el precio) a la compañía aseguradora, para cubrirse por daños o pérdidas. La cantidad de la cobertura es especificada por la póliza. La prima es invertida hasta que el asegurado reclame la cantidad completa o parte, y dicho reclamo sea validado. Entre el reclamo y la validación, puede pasar un tiempo

hasta que sea pagada debido a que la compañía aseguradora buscará las pruebas y evidencias que implican el pago del seguro.

Muchas de la obras alcanzan valores que una compañía aseguradora no podría enfrentar sola en caso de daño o pérdida, por lo cual realiza contratos de seguros con otras empresas o reaseguros, que diversifican el riesgo. Generalmente se hacen sobre compañías de seguros independientes de la primera.

Existe una organización internacional donde se asocian las compañías de transporte especializadas en obras de arte y otros objetos culturales. La compañía argentina Edelmiro Méndez pertenece a este círculo restringido y especializado que monitorean en conjunto las veinticuatro horas del día los objetos y obras de arte que transportan. Es un conjunto de compañías que conforman un mercado oligopólico, donde el desarrollo tecnológico es un soporte fundamental para asegurar que las obras lleguen a destino, y luego sean devueltas en condiciones óptimas.

La logística, el transporte y el seguro de obras y objetos de arte, requiere personal especializado que podría equipararse a los restauradores, en cuanto al conocimiento tan particular que se necesita.

El visitante de una exposición, ve el cuadro por unos minutos, cuando para llegar a ese lugar, ese cuadro ha recorrido kilómetros y se han sellado contratos con cláusulas específicas en torno a él.

Esto es válido tanto a nivel interno como externo de cualquier país que desarrolle una política cultural seria, que privilegie la difusión de las manifestaciones artístico-culturales.

CONCLUSIONES

A lo largo del trabajo, y en forma evidentemente sintética, se ha procurado dar un panorama de la economía sociocultural. Los temas tratados revelan aquellos que es más inmediato para observar la actividad sociocultural desde el punto de vista económico.

El aspecto microeconómico, indica que herramientas primarias se deben analizar para evaluar la gestión de una empresa sociocultural. Es notable la relación entre el sistema de gestión de la empresa privada y la visión microeconómica.

El aspecto macroeconómico, sitúa al sector en cuanto al valor o aporte que hace a las cuentas nacionales. Con una clara referencia a la política económica en general y la política cultural en particular.

Los temas derivados como los bienes públicos y privados, su gestión y resultados, así también como las externalidades, son necesarios al momento de decidir la provisión de bienes y en que condiciones. La evaluación se da a través de los beneficios sociales por la provisión, y el costo social por la ausencia de dicha provisión. Los bienes y servicios culturales pueden causar pérdidas en términos de costo estrictamente económico pero, beneficios sociales en relación a la modificación positiva que pueden generar en la estructura social.

Por último, las relaciones intersectoriales deben ser tenidas en cuenta en lo que respecta a la complementariedad de diferentes ramas de la producción (por ejemplo, el sector sociocultural y el transporte), y los diferentes y grandes sectores (por ejemplo, el sector sociocultural y el turismo). Existen algunas otras posibilidades, como es el caso de los sistemas de subastas. El conocimiento técnico sobre la formación del precio de obras de arte en subastas, es una especialidad que se suma a las varias que puede generar el sector.

Cabe destacar que si bien los grandes centros urbanos tienen mayor capacidad de demanda, el desarrollo regional implica también desarrollo sociocultural particular que estimule a la demanda de bienes y servicios culturales en la medida de las posibilidades y no en comparación con los centros urbanos que poseen características más ventajosas *per se*.

El sector posee buenas perspectivas y en muchos casos una proyección hacia adelante, por el tipo de bien o servicio que ofrece, y que especifica una particularidad de la ciudad o región que permanece en el tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

Baye: “Economía de la empresa”. Quinta edición. McGraw Hill. Madrid, 2006.

Bowersox, Closs y Cooper: “Administración y logística”. Segunda edición. McGraw Hill. México, 2007.

Dupuis, Xavier: “Economía y administración de la cultura en Francia”.

Export Ar: Informes

Frank, Robert: “Microeconomía y conducta”. Quinta edición. McGraw Hill. Madrid, 2005.

Krugman: “Economía Internacional”. Cuarta edición. Mc Graw Hill. Madrid, 1999.

Mankiw: “Principios de Economía”. Tercera edición. Mc Graw Hill. Madrid, 2004.

Ministerio de Economía: PBI, Presupuesto Nacional y Balanza de pagos.

Pastore, Dagnino: “El financiamiento de la cultura”. Conferencia.

Rosen: “Hacienda Pública”. Quinta edición. Mc Graw Hill. Madrid, 2002.

*Las políticas culturales como agenda pública y campo de conocimiento.
Orígenes, desarrollos y actualidad.*

Lic. Pablo Mendes Calado

Introducción

En 1970 la UNESCO convoca a la Primer Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales, asisten a Venecia, lugar en que se realiza, 38 ministros de cultura de los Estados miembros. Para 1978, y con motivo de organizarse un evento similar, pero de carácter regional (América Latina y el Caribe), se congregan en Bogotá representantes de 24 de los 28 Estados miembros de la región, a los que se suman 9 representaciones de miembros extra regionales. La Conferencia Mundial de México, en 1982, congrega 960 participantes de 126 Estados miembros. El último encuentro de este tipo hasta ahora realizado, Estocolmo 1998, contó con unos 2400 participantes de 149 Estados.

Veamos otros indicadores. En marzo de 1985, en medio de un clima generalizado de eufórica carrera por poner en hora el reloj de nuestra modernización, se realizan en Buenos Aires las Primeras Jornadas Internacionales de Administración Cultural, que tenían por consigna “La capacitación de los recursos humanos culturales”. Tendrán, sin embargo, que pasar más de diez años para que la capacitación en el campo de la administración, la gestión y las políticas culturales tome un vigor irrefrenable; según un informe de la UNESCO para el año 2004 la Argentina cuenta con 12 instituciones (y nos consta que el número es aun mayor), mayoritariamente universitarias, dedicadas a la formación en estos temas, sin embargo la primera de estas opciones formativas se abre recién en 1992, las dos siguientes en 1997, 5 en 1998, 2 en 2001; para el total de Ibero América, el mencionado informe da cuenta de la existencia de 119 entidades, con características grupales similares a la Argentina: mayoría universitaria, la primera datada en 1991 y una explosión de la oferta hacia fines de los '90. (UNESCO, 2005)

Además del trabajo sostenido de los organismos multilaterales (UNESCO, OEA, OEI, Convenio Andres Bello e incluso el BID o el Banco Mundial) proliferan la creación de redes que trabajan sobre la problemática de las políticas culturales: Agenda 21, Iberformat, Interlocal, RIPC (Red Internacional de Políticas Culturales).

Un alto funcionario provincial de cultura, con una década en el cargo, nos contaba que, desde un principio, su gestión había impulsado la creación de áreas de cultura en todos los municipios de su provincia, esperando así contar con partners locales para las propuestas generadas desde la agencia provincial. Hoy, todos sus municipios tienen una dirección, una secretaría o similar área de cultura, sin embargo, salvo unas pocas excepciones estas dependencias siguen sin ser los socios que la provincia esperaba, “claro -nos decía- ahora hay que capacitarlos”.

Ahora bien ¿Qué es esto de las políticas culturales? ¿A cuenta de qué el auge que presentan en las últimas décadas? ¿Que forma han tomado en la práctica las políticas culturales? ¿Qué elementos se han mantenido constantes y cuales han cambiado en su formulación? ¿Quines establecen los temas de que se ocupan? Estos son algunos de los interrogantes a los que aquí pretenderemos plantear una posible respuesta.

Partiremos de la idea que las políticas culturales se han convertido en un fenómeno en tiempos relativamente recientes, digamos que desde la década del '60, conforme a dos dimensiones: a) se ha instalado en agenda como problema público; y b) se ha constituido en un campo de conocimiento. Y además sostendremos que éstas se han alimentado mutuamente, es decir no son la una deudora de la otra sino que se han constituido más o menos a la par la una a la otra.

Pero ¿Qué es esto de constitución simultánea de una agenda pública y un campo de conocimiento? La agenda pública es el conjunto de los problemas de la sociedad sobre los que el Estado entiende que tiene que intervenir para aportar una solución o al menos para mediar entre partes; así, la educación, la seguridad o la desnutrición infantil constituyen esta agenda, y la cultura misma se consolida en la agenda de muchos Estados en el momento histórico al que hemos referido. Cabe consignar que la agenda no la define en forma unidireccional un gobierno en particular a través de su cuerpo de funcionarios —si bien son estos un factor importante en esa definición— sino, una multiplicidad de actores y circunstancias: la sociedad civil, las estructuras burocráticas, las empresas, los organismos internacionales, la imitación de experiencias exitosas, etc. Un campo de conocimiento, a su vez, se constituye en rededor de un tema cuando las universidades, los intelectuales, los centros de investigación se dedican a su estudio, lo que deriva en la generación de conocimiento que se materializa en artículos, libros, ponencias en congresos, todo lo cual, a su vez, alimenta *las formas* que adopta el Estado para intervenir en esos problemas. De allí que sostengamos esta idea de la alimentación recíproca.

Precisamente es sobre *las formas* que las políticas culturales han adoptado originalmente, como han evolucionado y las que hoy presentan, de lo que hablamos en este trabajo; es decir, que se entendía por políticas culturales allá por los '60 y como han cambiado hasta llegar a lo que hoy son.

Dicho con más propiedad, trataremos sobre los modelos de políticas culturales, sus orígenes, su evolución y su presente. Digamos antes, que un modelo no es sino "...una representación, en la que la definición indica cuáles son las características que debe reunir un objeto para ser parte de ese concepto" (Saltalamacchia, tomo II: 129) ¿Y cuáles son las características, o variables, que definen una política cultural? En nuestro caso consideraremos aspectos tales como los tópicos del campo cultural sobre los que interviene, o dicho de otro modo, la concepción cultural subyacente, y el rol que se espera jueguen, tanto el Estado como la ciudadanía en su puesta en acción.

Haremos, pues, para esta sucinta reconstrucción histórica de las políticas culturales una revisión de casos históricos y marcos teórico-conceptuales de diversas fuentes (las cuales a su vez en muchos casos apelan también a la representación mediante modelo). Casos y fuentes que son justamente los mismos que alimentaron conceptualmente a los propios formuladores de las políticas culturales, es decir aquellos que instalaron el tema en agenda y que dieron forma a este particular campo del conocimiento, como oportunamente iremos señalando.

Pero hay sin embargo una ineludible consideración previa al estudio de las formas que adoptan las intervenciones del Estado en el campo cultural, y es justamente el debate en torno a la intervención o no intervención del Estado.

A la hora de estudiar las formas que las políticas públicas han tomado frente al problema de la cultura, dos grandes tendencias son el primer parte aguas en el mundo occidental. La Conferencia Intergubernamental de la UNESCO de México '82 así las diferenciaba:

"Dos orientaciones esenciales, o tipos principales de política cultural, emanan de la acción gubernamental expuesta por los delegados: en una, el Estado y las grandes instituciones encargadas de las artes o de la conservación del patrimonio cultural desempeñan un papel preponderante; en la otra, el poder central se esfuerza por limitar su intervención y sólo trata de estimular y complementar las iniciativas generadas por las autoridades locales exclusivamente privadas." (UNESCO, 1982: 13)

La primera posición se sustenta en el argumento que antepone la responsabilidad del Estado para con los derechos sociales y culturales de la población, y ha sido la que tanto en los países de Europa continental, como en América Latina fueron mayoritariamente adoptadas; la segunda entiende que la cultura es propia del ámbito de lo privado y que la no intervención del Estado está en consonancia con la defensa de los derechos civiles, en este caso Estados Unidos y el Reino Unido son las naciones más notorias que sostienen esta posición.

En nuestro país las políticas culturales han transitado el camino de la intervención del Estado, es por ello que nuestros esfuerzos por establecer distintos modelos de políticas estará restringido a esta concepción y no analizaremos las distintas argumentaciones en que se sustenta la necesidad de abstención de intervención estatal.

Tanto por lo históricamente temprano de su trabajo, como por la relevancia de su discurso a nivel internacional, la UNESCO amerita con creces encabezar la nómina de actores que contribuyeron a formar este campo. Este organismo dependiente de Naciones Unidas aborda desde los '60 la problemática de las políticas culturales en forma más o menos regular. El trabajo sostenido de esa década dará como resultado la *Conferencia Intergubernamental sobre aspectos institucionales, administrativos y financieros de las Políticas Culturales*, realizada en Venecia en 1970. A ésta seguirán sucesivas conferencias continentales: Helsinki 1972, Yogyakarta 1973, Acra 1975 y Bogotá 1978. De alcance global serán México 1982 y Estocolmo 1998⁷.

En 1998 y 2000 la UNESCO edita sendos Informes Mundiales de Cultura, éstos constituyen grandes hitos en el trabajo de este órgano internacional. Obviamente existen también numerosísimos trabajos menores, muchas veces de alcance local que complementan esta labor.

Otro factor ineludible a la hora de estudiar la formación del campo de las políticas culturales a nivel mundial es la experiencia del Ministerio de Cultura de Francia durante la década de 1960. Creado en 1959 por el entonces presidente Charles De Gaulle y conducido por una década por André Malraux, el Ministerio de Cultura francés marcó un estilo de hacer política cultural que tuviera eco a escala global.

⁷ Argentina tuvo representación oficial en todas las Conferencias que por pertenencia territorial le correspondieron. Esta y otras referencias al pie similares tienen por objeto poner en evidencia el impacto de la fuente presentada en este trabajo en el desarrollo de las políticas culturales en nuestro país.

A principios de la década de los '80 comienza a tomar forma un por entonces aún evasivo campo académico en América Latina, deudores de los trabajos de Raymond Willams, Stuart Hall y Edward Thompson, entre otros, numerosos intelectuales de este continente, oriundos de la sociología, la antropología, la filosofía y de los, aún por entonces en formación, estudios de la comunicación, conformarán el corpus teórico que hoy conocemos como estudios culturales latinoamericanos. Autores como Néstor García Canclini, Renato Ortiz, Jesús Martín Barbero o Jorge Yúdice entre muchos otros, abordan los problemas de los medios masivos de comunicación, las industrias culturales, las prácticas tradicionales y las artes, todo ello trasvasado por la conflictiva modernización latinoamericana y más recientemente por la globalización. Más bien escaso es el tratamiento frontal de las políticas culturales, sin embargo, el rol a desempeñar por el Estado en este tumultuoso y conflictivo campo cultural latinoamericano es tema siempre presente en estos trabajos. Si bien desde una perspectiva crítica, Roberto Follari destaca en relación al tratamiento de las políticas de cultura:

"Este es un corolario práctico de las líneas teóricas de los EC (estudios culturales) latinoamericanos, aún cuando por supuesto, la aplicación no puede suponerse automática, sino que exige (y se lo ha realizado) un espacio propio de ejercicio conceptual, y de análisis de experiencias nacionales, internacionales y locales." (2003: 69).

A nivel local se ha dado un grupo de autores que han tenidos desde comienzos de los '80 gran pregón en el campo de la administración cultural, en conjunto Ezequiel Ander-Egg y Tony Puig Picart han generado una prolífica bibliografía sobre la materia. Si bien con un único trabajo en este campo Adolfo Colombres pertenece a este grupo de intelectuales cuyos trabajos, que podríamos caracterizar de divulgación, transita fundamentalmente por la reelaboración de los trabajos de la UNESCO y por la predica de la animación socio-cultural como método. De producciones más recientes podrían mencionarse a Ricardo Santillan Güemes y Héctor Olmos vinculados a este tipo de trabajos.

Seguido se abordarán con mayor profundidad los aportes antes mencionados, para luego proponer una posible modelización de las políticas culturales.

Los aportes de la UNESCO

Creada en 1948, la UNESCO, es el órgano que vehiculiza la actividad de las Naciones Unidas en materia de educación y cultura. En la década del '60 este organismo comienza una prolífica labor de difusión, concientización y desarrollo conceptual de todo lo concerniente a la problemática de las políticas culturales. La actividad del decenio tiene por corolario la ya mencionada Conferencia Intergubernamental sobre los Aspectos Institucionales, Administrativos y Financieros de las Políticas Culturales, primera en su tipo, que tuvo lugar en Venecia en 1970. El encuentro de Venecia tiene por corolario principal el haber colocado en pie de igualdad a las políticas culturales con el resto de las políticas públicas, en tal sentido se recomienda que los Estados deben hacer frente a las necesidades culturales de la población disponiendo para ello de los recursos e infraestructura necesarios y sobre todo haciendo uso de los recursos propios de la

gestión de cualquier política: planificación, ejecución y evaluación de resultados. El informe destaca en tal sentido:

"La política cultural no se distingue en cuanto a su metodología, de la política del desarrollo. En ella se dan los mismos problemas de organización (...) cuestiones técnicas de orden institucional, administrativo y financiero." (UNESCO, 1970: 7)

La referencia a la política de desarrollo no es casual, precisamente el otro gran tópico trabajado durante la conferencia es la vinculación entre desarrollo y cultura, "se reconoce cada vez más que el adelanto cultural es un componente esencial del progreso económico y social" (UNESCO, 1970: 11). Sin embargo, como indicio de lo precario de este concepto se deja en claro que "otros delegados no se mostraron muy convencidos de que existía una relación entre cultura y economía." (UNESCO, 1970: 31)

Otra noción impulsada por la conferencia es la ampliación del campo de lo cultural.

"Aunque se coincidió en que las artes de creación e interpretación están comprendidas en la definición de cultura, algunos oradores estimaron que la cultura física, las actividades al aire libre y las maneras y formas de especiales en que una sociedad y sus miembros expresan su sentido de la belleza y de la armonía debían también tenerse en cuenta." (UNESCO, 1970: 10)

Si bien el párrafo evidencia una intencionalidad de apertura, también deja en claro que no se puede evadir el anclaje estético. Así, las consideraciones y recomendaciones más concretas remiten mayoritariamente al patrimonio artístico o histórico, tal como el siguiente apartado:

"La conferencia señaló, en particular, que la arquitectura y la apreciación de los valores arquitectónicos han sido descuidadas en la educación, en la mayoría de los países. La gente sólo deseará ciudades y casas bellas si se le ha enseñado a distinguir entre la arquitectura de buena y de mala calidad." (UNESCO, 1970: 12)

En 1978 se lleva adelante en Bogotá la conferencia regional para América Latina y el Caribe. Para entonces la vinculación entre cultura y desarrollo era ya lugar común, al menos desde lo discursivo; otro tanto puede decirse en relación al tema de la necesaria planificación de las políticas culturales.

La novedad más trascendente a los efectos de nuestro trabajo la constituye la introducción de la idea de democracia cultural como una noción superadora de la de democratización de la cultura, la cual sí constituía un concepto vigente cuando la Conferencia de Venecia.

"La democracia cultura sólo se alcanza cuando se garantiza la participación plena, lo que significa lograr que los individuos y sus grupos organizados dejen de ser meros receptores para convertirse en agentes del desarrollo." (UNESCO, 1978: 10)

Sin embargo el conjunto del informe deja la impresión de que la referencia a la democracia cultural no trascendía aún el orden de lo discursivo. Así lo evidencia un

extenso apartado en el cual se explicita que una política cultural se compone de una concatenación de objetivos, funciones de Estado y funciones instrumentales, entre los objetivos aparece la necesidad de democracia cultural, sin embargo las funciones remiten a protección del patrimonio, formación y creación artística, y difusión cultural, todos tópicos ligados a una concepción de democratización de la cultura.

Otra incorporación a la batería conceptual puesta en juego en las conferencias es la capacidad de la cultura de presentar vías de solución para problemas sociales tradicionalmente no siempre vinculados a este campo. Así, por ejemplo, se recomienda "reconocer que el desarrollo cultural constituye una de las alternativas más válidas para luchar contra la marginalidad, el desarraigo, la transculturación compulsiva y la dependencia". En este mismo sentido, y desde una perspectiva casi mesiánica se destaca:

"Los artistas desempeñan un papel importante al participar en la búsqueda de soluciones a problemas que resultan de los rápidos y dramáticos cambios ocasionados por la alienación cultural en cualquier tipo de sociedad contemporánea." (UNESCO, 1978: 14)

Las ideas más significativas que presenta la Conferencia Mundial de México (1982) resultan ser la de expandir los horizontes del concepto de cultura y la de profundizar la vinculación cultura-desarrollo. En este último sentido ya no se trata de creer que la cultura es un factor de aporte al desarrollo, "se señaló con energía que la cultura era el principio y el fin del desarrollo..." Y en el mismo tono se afirma "que la política cultural es asunto de todos, de cada individuo, de cada país. Abarca todos los aspectos de la vida nacional."

En cuanto a la ampliación, o en términos de la Conferencia "profundización y enriquecimiento", del concepto de cultura, resulta evidente que esta intención resultó en detrimento del poder de síntesis. Así, a lo largo de párrafos se enumeran una enormidad de cuestiones que, se entiende, forman parte de la cultura: "las letras, las bellas artes, la literatura y la filosofía", "la creación artística y la interpretación", "la cultura física, los deportes y los juegos", "la infinita diversidad de actos y los intercambios mediante los cuales el hombre da un sentido a su vida", "la cultura es universal, pero no única", "la capacidad del hombre para reflexionar sobre si mismo", "numerosos delegados señalaron que el analfabetismo no es sinónimo de falta de cultura", mientras que "basándose en el mensaje evangélico, algunos delegados declararon que la cultura es el Hombre, mientras que otros nutridos en la fuente del Corán, y otras grandes religiones, para ellos, la cultura es amor y fraternidad". (UNESCO, 1982: 8 y ss.)

Sin embargo, mientras que en cierta forma la Conferencia se desborda en la valoración de la cultura, a la hora de las recomendaciones concretas vuelven a ser mayoritarias las referencias a las bellas artes y a la preservación del patrimonio.

"El patrimonio cultural, como centro de referencia y matriz donde se arraigan a la vez la identidad profunda de un pueblo y la continuidad de su fuerza creadora, se sitúa siempre en el centro de la acción cultural." (UNESCO, 1982: 14)

Desde nuestra perspectiva, la Conferencia de Estocolmo (1998) no aporta conceptos nuevos. Sí, sin embargo, continúa con la tradición acumulativa de la UNESCO, así, por ejemplo:

"Hubo acuerdo general sobre la necesidad de ensanchar el ámbito de las políticas culturales. Es necesario que éstas vayan más allá de los campos de acción que se suelen asignar a los ministerios de cultura. Además de la protección del patrimonio y la creación artística, deben abarcar, por ejemplo, las siguientes cuestiones: relaciones interétnicas, integración social, democracia política, equidad económica, y creación progresiva del significado social y del sentido de la confianza, la cooperación y la solidaridad que toda sociedad necesita." (UNESCO, 1998: 22)

Dos cosas particularmente interesantes pone en evidencia este párrafo, en primer lugar resulta destacable que a casi treinta años de la cumbre de Venecia el campo de acción de los ministerios de cultura sigue siendo preminentemente el del patrimonio y las artes. Por otro, y en este sentido se multiplican las referencias a lo largo del informe, se insiste en la idea, ya presente en conferencias anteriores, de que la cultura resulta un recurso válido para combatir "casi todo" problema social, económico o político. En un tono casi confidente Yúdice devela en relación a esta cuestión:

"En una reunión internacional de especialistas de la política cultural celebrada recientemente, una funcionaria de la UNESCO se lamentó de que la cultura se invocara para resolver problemas que antes correspondían al ámbito de la economía y la política. Sin embargo -agregó- la única forma de convencer a los dirigentes del gobierno y de las empresas de que vale la pena apoyar la actividad cultural es alegar que ésta disminuirá los conflictos sociales y conducirá al desarrollo económico". (Yúdice, 2002: 13)

El Ministerio de Cultura de Francia

En 1958 se produce un golpe de estado militar en Argelia⁸, esto desencadena en Francia la crisis definitiva que pondrá fin a la IV República. En ese contexto se hace cargo del poder Charles De Gaulle, se funda entonces la V República.

El gobierno gaullista no concibe, al igual que sus predecesores, la cultura como área estratégica de Estado, sino más bien como un lastre del cual no le es posible desprenderse. La creación del Ministerio de Cultura responde más a dar marco jerárquico a la presencia de André Malraux en el gobierno que a un interés de desarrollar el área, "para iluminar una imagen pálida, para otorgar, como el General mismo dijo, *un toque de distinción* al nuevo gobierno". (Lebovics, 2000: 7)

Sin ser consciente de ello De Gaulle estaba dando forma a un modelo de política cultural que será paradigmático para Occidente: el personalismo, al decir de Patricio Lóizaga. Una lógica que pone el acento primero en la convocatoria de una figura prestigiosa y luego en las políticas a implementar, según Lebovics, en Francia "esto a veces llevaba a que se nombrara al más grande actor y al más grande cinéfilo (...) para encabezar instituciones nacionales".

Malraux, por su parte, merced a los logros de su gestión conformará un modelo a imitar por décadas.

⁸ Según Herman Lebovics "La lucha en Argelia -todos los levantamientos coloniales- fueron piezas cruciales en la prehistoria de la creación de un nuevo ministerio cultural". (2000: 115)

El decreto que determinará los deberes del Ministerio de Cultura se demorará seis meses (gesto que elocuencia la escasa trascendencia de esta cartera para el ejecutivo), según éste:

"El Ministerio de Asuntos Culturales tiene como misión hacer que las obras maestras más grandiosas de la Humanidad, y en especial las de Francia, estén al alcance del mayor número posible de franceses; llegar al mayor público posible con nuestro legado cultural; y promover la creación de obras de arte y del intelecto que lo enriquezcan aun más". (citado por Lebovics, 2000: 122)

Estructuralmente, el Ministerio se constituye en 1959 a partir de algunas dependencias ya existentes, particularmente la Dirección General de Artes y Letras y la Dirección de Arquitectura, internamente éstas contenían áreas de literatura, "artes interpretativas y música", museos, "enseñanza y producción de las artes", cine, edificios públicos y "monumentos y sitios históricos". Para 1969, al término del mandato de Malraux y tras sucesivas reestructuraciones, se habían sumado a las antes mencionadas, áreas tales como: arqueología, "oficina de coordinación de directores regionales", "oficina de coordinación intergubernamental" y "*animateurs*, centros culturales y casas de cultura". (Lebovics, 2000: 131)

Sin embargo, pese al escaso margen de acción, Malraux despliega una intensa actividad conforme a las siguientes premisas: accesibilidad masiva a la cultura, favorecer la creación artística y fortalecer el sentido de nacionalidad.

Entre las acciones de su gestión se destacan: la creación de planes de salvaguarda del patrimonio y realización de inventarios tanto del patrimonio inmobiliario como móvil, la idea de áreas culturales, el reconocimiento oficial a las vanguardias (Chagal pinta en la Opera, retrospectiva de Picasso) y la creación de Centro Nacional de Arte Contemporáneo. En relación al cine el gobierno se mueve en forma contradictoria, mientras desde el Ministerio de Cultura se estimula su producción, el Ministerio de Información ejerce el rol de censor de las producciones.

Será, sin embargo, la creación de casas de cultura la acción tal vez más emblemática de su gestión.

"Las Casas de la Cultura habían sido el nuevo proyecto estatal de mayor importancia para administrar la cultura estética de la nación desde que el Cardenal Richelieu había fundado las Academias". (Lebovics, 2000: 190)

Repartidas a lo largo del territorio francés, cofinanciadas y cogestionadas por el Estado nacional y los gobiernos locales, brindaban éstas una oferta pluridisciplinaria tendiente a acercar la cultura (de París) a toda la población; con esta iniciativa Malraux no sólo se daba una herramienta fundamental para llevar adelante su política difusionista, sino que al mismo tiempo estaba masificando un tipo de institución hasta entonces más bien ocasional, la que hoy conocemos por centro cultural, un espacio por definición proclive a la multidisciplinarietàad.

Si bien la gestión del Ministerio de Cultura francés durante los '60 es, y ha sido en su propio tiempo, receptor de profundas críticas, constituyó sin lugar a dudas un punto de

inflexión en la relación del Estado con la cultura. Su influencia trascendió los límites de su década y constituyó, no solo la gestión de Malraux, sino el Ministerio francés mismo un foco permanente de observación para sus pares de todo Occidente. Para Lebovics:

"...Malraux estableció el principio conforme al cual las autoridades públicas tienen una responsabilidad para con la vida cultural de sus ciudadanos, del mismo modo que la tienen (...) para con su educación, salud y bienestar. (Tal) la nueva doxa de Malraux referida a las obligaciones culturales del gobierno elegido para con la ciudadanía". (2000: 292)

Los trabajos de divulgación

Argentino de origen pero largo tiempo radicado en España, Ezequiel Ander-Egg resulta uno de los autores, de entre aquellos "militantes" de la animación sociocultural y difusores de la prédica de la UNESCO, con más presencia en nuestro medio local.⁹

Ya en 1986¹⁰, en su libro *Metodología y práctica de la animación socio cultural* (y en otros posteriores) Ander-Egg hace un pormenorizado análisis de las "diferentes fases o momentos de la política cultural", en él distingue cuatro instancias:

Aquella "vieja tradición" sustentada en una "concepción patrimonialista" de la cultura, cuyas funciones esenciales están orientadas a "la conservación del patrimonio cultural, la enseñanza de las artes y a que la gente con *preocupaciones culturales* tenga acceso y goce de las obras". Históricamente ubica estas actitudes con anterioridad a la década de 1960.

Un segundo momento evolutivo lo constituye la noción de difusión cultural, "esta consiste fundamentalmente en transmitir y difundir las riquezas del patrimonio cultural en el sentido más clásico y tradicional de la palabra." (Ander-Egg, 1986: 56). La diferencia con el anterior modelo radica en el intento de incrementar tanto la producción como el consumo cultural, sin embargo persiste la concepción elitista, tanto en lo referente al tipo de producciones como a la extracción social de los consumidores. Este autor identifica dos canales esenciales para su concreción: "por una parte, ampliando los circuitos de distribución de los productos culturales (teatros, salas de exposiciones, bibliotecas, auditorios, etc.) y por otro lado, apoyando directamente a los grupos productores de cultura." (Ander-Egg, 1992: 88)

Un tercer momento evolutivo de las políticas culturales, al que este autor calificaba a comienzo de los '80 como "mucho más reciente", lo constituye la denominada *democratización cultural*. Esta noción resultaría deudora de los aportes realizados por la UNESCO, particularmente a partir de la declaración de Derechos Culturales de 1968. En esencia la propuesta es facilitar "el acceso a la participación cultural a todos los sectores sociales". Este autor vincula esta tendencia a la experiencia francesa:

⁹ Entre las notas introductorias del texto "Cultura, creación de la comunidad", material de difusión de las acciones llevadas adelante por la intendencia de Morón en el área de cultura, se explicita la tipología establecida por Ander Egg en relación a las políticas culturales. Sus libros forman parte de la bibliografía del mencionado trabajo.

¹⁰ El prólogo del libro está fechado en 1983.

"Esta concepción está expresada de manera arquetípica en la idea de Malraux (cuando fue Ministro de Cultura de Francia) de las Casas de Cultura. A través de ellas se procura difundir y hacer participar de los beneficios de la cultura al conjunto de la población." (Ander-Egg, 1986: 57)

Por último destaca la propuesta de la *democracia cultural*, la cual toma distancia tanto de la idea de *creador de cultura*, como de consumidor de elite.

"Se trata de proporcionar a individuos, grupos y comunidades los instrumentos para que, con libertad, responsabilidad y autonomía, puedan desarrollar su vida cultural." (Ander-Egg, 1992: 91)

La diferenciación entre estas dos últimas concepciones las caracteriza Ander-Egg como el paso de *la cultura al alcance de todos a que cada cual viva y realice su cultura*.

El catalán Toni Puig Picart es otro autor que en las últimas décadas a través de sus frecuentes visitas, seminarios y libros publicados en nuestro país (1994; 1995; 2000) a tenido impacto en la conformación conceptual del campo de las políticas culturales locales.¹¹ Según este:

"En estos últimos veinte años (...) hemos transitado por diferentes modos de pensar, planificar y producir los servicios culturales. Desde el inicio de la democracia (...) trabajamos los *servicios culturales del deseo*: los servicios producidos por las buenas intenciones (...) para que la ciudad dispusiera de servicios culturales continuados y no solo en tiempo de fiestas. Pero sin ningún método. (...)después, entendimos que los servicios culturales necesitan procesos de planificación y producción. Y aparecieron los *servicios culturales Frankenstein*: servicios culturales estructurados desde el aluvión de fragmentos de técnicas inconexas (...) el resultado es conocido: un pseudométodo de planificación y producción farragoso, sin futuro. Ya en los '90, aparecieron los *servicios culturales empresariales*: los impulsados por aquellos que creen que las organizaciones públicas deben montar los servicios culturales como lo haría el sector empresarial. (...) Finalmente, y después de un largo aprendizaje del sector empresarial, las organizaciones públicas han optado por los *servicios culturales que tienen en cuenta las necesidades de los ciudadanos*." (Puig Picart, 2000: 27)

Resulta interesante, además de la tipificación en sí misma, que ésta es caracterizada en su origen a partir de los deseos de los productores del servicio, transita por dos instancias intermedias en que lo caracterizante resulta el aspecto instrumental y metodológico, para cerrar el ciclo evolutivo caracterizado una vez más en función de deseos, sólo que esta vez del actor que resulta contraparte del primero, los ciudadanos. Mutación que el mismo Puig Picart destaca al decir que: "*las necesidades de los ciudadanos*, tímidamente, empiezan a estar por delante de las *necesidades de narcicreación* de los artistas".

¹¹ El Directorio de Cultura de la Provincia de Salta, recientemente editado por la Secretaría de Cultura provincial, tiene por epígrafe la siguiente frase de Toni Puig Picart: "Sólo son útiles aquellos servicios culturales que están al pie de la necesidad. O que lo crean. El éxito de un servicio es indicado, comentado y explicado por la ciudadanía que lo usa, cuando encuentra lo que anda buscando". Fue uno de los conferencistas destacados del I Congreso Argentino de Cultura realizado en agosto de 2006 en la ciudad de Mar del Plata.

En otro análisis sobre posibles opciones conceptuales de políticas culturales, el catalán contrapone dos experiencias de gestión que identifica respectivamente con Jack Lang, Ministro de Cultura de Francia durante la presidencia de Mitterrand en los '80, y con Václav Havel, Presidente de la entonces República de Checoslovaquia, en los primeros '90.

Caracteriza la gestión del primero como particularmente inclinado a las artes, su producción y difusión, y al desarrollo de una mega infraestructura a tal efecto (más no la consolidación de las formas de su financiamiento); "Lang confundió la cultura con una de sus manifestaciones: las artes. Transformó el arte en religión, a los artistas en dioses y a los políticos en adivinos", dirá Picart.

Por contraste dirá que "Havel hace un planteo radical de la cultura (...): la cultura del civismo, la cultura es y está en todas las cosas". Y hace seguido una de esas caracterizaciones que transitan más por el carril de los deseos y lo impresionista que de la rigurosa conceptualización:

"La cultura es, en definitiva, el modo en el que decidimos estar y vivir en la civis: con civilidad, con civismo. En resumen: con humanidad querida, potenciada, construida. La cultura es hoy (...) solidaridad en las relaciones norte/sur y con el vecino desconocido. Es estar junto al aprendizaje de los jóvenes (...) y con la gente mayor (...) La cultura es el arte de la vida: la creación solidaria de la propia existencia..." (Puig Picart, 2000: 30)

Puede sin embargo destacarse que la supuesta diferencia pasa una vez más por la idea de la sociedad toda como productora de cultura en contraposición a la idea de creadores y receptores.

Adolfo Colombres, antropólogo argentino, refiere a instancias evolutivas de las concepciones de políticas culturales similares a las de los autores precedentes.

Una primer etapa fuertemente vinculada a la preservación de un patrimonio cultural. Una segunda centrada en potenciar el acceso masivo a los bienes patrimoniales, hecha la salvedad de que se trató de una "democratización cultural que no implicó un apoyo cierto a la creación de los sectores populares". Y finalmente una tercer etapa signada por la *democracia cultural*, entendida como "política que propicia la repartición equitativa de los recursos económicos y los espacios de expresión entre los distintos grupos o sectores de una sociedad". (1991: 145)

El trabajo de Colombres está fuertemente vinculado a la necesaria reversión de la condición de dominación de las clases populares en general y de los pueblos indígenas americanos en particular. De ahí que considere que "sin duda esta política [la llevada adelante por el Estado] será dominante, por traducir la visión de los sectores afianzados en el poder". Y como corolario de la puesta en acto de la condición de dominación "las políticas oficiales se vuelcan principalmente hacia la cultura erudita, y cuando se canalizan hacia lo popular es más bien para promover la cultura de masas y la manipulación folklorista". (1991:145)

La producción de Ricardo Santillán Güemes y Héctor Olmos se encuentra fuertemente ligada al área de cultura de la provincia de Buenos Aires, su libro *Capacitar en Cultura*,

de hecho, reúne los trabajos que en conjunto constituyeron un seminario de capacitación dictado en distintos puntos de la provincia.

Olmos propone una categorización tripartita para las políticas culturales (2001; 2004):

1. Patrimonialistas
2. Difusionistas
3. Democráticas

Según éste, las primeras tienen por eje central "el desarrollo de las artes y la conservación del patrimonio cultural"; las políticas difusionistas, por su parte, se encaminan "a estimular la creatividad y una participación mayor en la vida cultural". Hasta aquí sus categorías no difieren en lo sustancial de las homólogas citadas precedentemente en relación a otros autores.

Al referirse a las políticas democráticas, sin embargo, introduce el concepto de desarrollo como íntimamente vinculado a lo cultural.

"... existe una nueva tendencia orientada hacia el reconocimiento de la necesidad de tomar en cuenta la dimensión cultural en todos los aspectos de las políticas de desarrollo. Enunciado de una manera más ajustada: las distintas políticas de desarrollo son aspectos del desarrollo cultural. Este es el tipo genuinamente democrático" (Olmos, 2004: 78)

En otro párrafo este autor hace un análisis cronológico de la vigencia de los distintos modelos. Según éste:

"Entre los años 60 y parte de los 70 prevalece el principio de la democratización de la cultura; en lo que resta de los 70 y los 80 se sustenta la noción de democracia cultural y, a partir de los 90, ocupan el centro de la escena los temas de la defensa de las identidades, la protección del multiculturalismo y el desarrollo cultural. Pero en realidad se intenta la legitimación de lo cultural por el impacto económico y sus repercusiones en el empleo". (Olmos, 2004: 79)

Se pone aquí en evidencia la más reciente vinculación de la cultura (y de las políticas culturales en tanto instrumentos del Estado para la intervención en el campo cultural) con tópicos que se distancian de las bellas artes, tales como las nociones de identidad o multiculturalismo y, más radical aún, con impacto económico y generación de empleo. Más allá de sus propios aportes, los libros de Santillán Güemes y Olmos evidencian, desde su estructuración misma, estas nuevas vinculaciones del sector cultural con el desarrollo local, con las problemáticas de género, generacionales, el SIDA o la juventud.

Los estudios culturales

En el campo de los estudios culturales¹² latinoamericanos Néstor García Canclini¹³ es una de las figuras sin dudas más destacadas e influyentes. Formado en filosofía, este

¹² En 2004 la Dirección Nacional de Museos de la Secretaría de Cultura de la Nación da a conocer el documento "Una política cultural para los museos en la Argentina", entre sus citas y bibliografía figuran Néstor García Canclini, George Yúdice e incluso Raymond Williams.

argentino residente desde hace décadas en México, devino en su trayectoria profesional en cientista social, afín por épocas a la sociología y luego a la antropología, se manifiesta más recientemente abiertamente partidario de los enfoques multidisciplinarios.

Su producción intelectual transita por las problemáticas de la sociología de las artes, las culturas populares, el fenómeno de los medios de comunicación y las industrias culturales como actores protagónicos del campo cultural en Latinoamérica, la Modernidad y la globalización como factores determinantes y, por supuesto, las políticas culturales.

Como ya lo señaláramos para el conjunto de los estudios culturales este "corolario práctico", como lo definió Follari, que es el tratamiento de las políticas culturales, está presente en prácticamente toda la obra de García Canclini. Sin embargo Políticas Culturales en América Latina, editado por este autor en 1987, se convirtió en un hito referencial para todos los trabajos ulteriores. En éste Canclini desarrolla a modo de introducción un extenso ensayo sobre la política cultural como problemática; en tanto los trabajos presentados, entre otros, por Guillermo Bonfil, José Joaquín Brunner y un análisis del Plan Nacional de Cultura 1984-1989 de Argentina de Oscar Landi, tienen un enfoque predominantemente casuístico.

A este trabajo corresponde la reiteradamente citada definición de políticas culturales según la cual:

"Entendemos por políticas culturales el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social." (García Canclini, 1987: 26)

A los efectos del presente trabajo el sustrato de mayor interés de esta obra lo constituye el apartado: *Los paradigmas de la acción cultural*, en el cual Canclini materializa un "esquema de clasificación (...) en relación con los agentes sociales que los sustentan, con los modos de estructurar la relación entre política y cultura, y con su concepción del desarrollo cultural". (1987: 28)

Enunciará así seis paradigmas. El *mecenazgo liberal*, caracterizado por el apoyo a la creación y la difusión del patrimonio, siempre referido a las manifestaciones de la alta cultura. Tiene en el sector privado sus protagonistas, tanto a nivel empresarial como particular. Es el modelo por excelencia de los países angloamericanos.

El paradigma *patrimonial tradicionalista*, por su parte, asienta su estrategia en la "preservación del patrimonio folclórico como núcleo de la identidad nacional", resabio de los "intentos de los siglos XIX y XX de convertirla (a la estética) en pedagogía patriótica" (García Canclini, 2001:30). Buscando allí un espacio de no conflictividad en que resida la esencia del ser nacional, con la intención que actúe éste como agente diluyente de la diferencia de clases. "Disimulan, bajo interpretaciones aristocráticas del pasado, la explotación con que la oligarquía obtuvo sus privilegios; bajo el respeto a los

¹³ Además de su producción bibliográfica, permanentemente referenciada, García Canclini ha sido, un habitual animador de los más diversos encuentros vinculados a las políticas culturales organizados por organismos oficiales u académicos en nuestro país.

orígenes, la sumisión al orden que los benefició". (Canclini, 1987: 31) Resulta el modelo puesto en práctica por los Estados conservadores nacionalistas.

Por contraposición el *estatismo populista* reivindica la cultura popular como auténtica manifestación del pueblo a la vez que promueve la redistribución de los bienes culturales de elite. Subsiste la impronta nacionalista, sólo que su lugar de residencia pasaría del espacio de lo tradicional, telúrico y oligárquico a la cultura popular, poniendo particular acento en el proletariado urbano. Es el caso de las políticas llevadas adelante por Vargas en Brasil, Perón en la Argentina o la Revolución Mexicana.

Modelo de aparición más reciente, la *privatización neoconservadora* se convierte en paradigma hacia fines de los '70. Según García Canclini

"el objetivo clave de la doctrina neoconservadora en la cultura es fundar nuevas relaciones ideológicas entre las clases y un nuevo consenso que ocupe el espacio semivacío que ha provocado la crisis de los proyectos oligárquicos (...), populistas (...) y socialistas (...) Para lograrlo, los principales recursos son transferir a las empresas privadas la iniciativa cultural, disimular la del Estado y controlar la de los sectores populares." (García Canclini, 1987: 40)

Por su parte, caracteriza al modelo de *democratización cultural*, en coincidencia con otros autores que ya citáramos, por su actitud hacia la "difusión y popularización de la cultura", particularmente de las bellas artes. El pregón histórico en este caso es el facilitar el acceso universal a los bienes culturales como agente democratizador.

Lejos de la aceptación acrítica (cuando no demagógica) de este principio, los estudios culturales presentan posiciones, manifiestamente deudoras de los trabajos de Pierre Bourdieu (1998), que lo ponen en entredicho.

En el trabajo en cuestión García Canclini plantea dos críticas: por una parte el sesgo prominentemente elitista que tiene en cuanto a la elección de las manifestaciones a ser difundidas; y por otra, y quizás la más trascendente, aquella que procura discriminar entre estar en presencia y aprehender una manifestación cultural,

"las diferencias en la apropiación de la cultura tiene su origen en las desigualdades socioeconómicas y en la diversa formación de hábitos y gustos en distintos sectores. Estos hábitos, y la consiguiente capacidad de apropiarse y disfrutar los bienes culturales, no se cambian mediante acciones puntuales como campañas publicitarias, o abaratando el ingreso a los espectáculos, sino a través de programas sistemáticos que intervengan en las causas estructurales de la desigualdad económica y cultural."(García Canclini, 1987: 49)

Por último Canclini refiere al paradigma de *democracia participativa*, sería éste una vía alternativa surgida a partir de las críticas a la noción de democratización cultural recientemente referidas. Los dos rasgos característicos y diferenciadores serían el reconocimiento de un rol protagónico del total de la población en la vida cultural de la sociedad, rompiendo así con el paradigma del "círculo de elegidos" para la creación cultural; el concepto de multiculturalidad, y su defensa, sería el otro elemento particular de este modelo. Según esto:

"Puesto que no hay una sola cultura, la política cultural no debe dedicarse a difundir sólo la hegemónica sino promover el desarrollo de todas las que sean representativas de los grupos que componen la sociedad." (García Canclini, 1987: 51)

Lejos de limitarse al ensayo hasta aquí reseñado, la obra de Canclini en su conjunto puede ser leída en clave de vinculación Estado-cultura. En la introducción a la edición 2001 de su libro *Culturas híbridas*, de 1989, es posible encontrar lo que son las preocupaciones de este autor desde entonces y hasta nuestros días. "¿Es posible democratizar no sólo el acceso a los bienes, sino la capacidad de hibridación, de combinar los repertorios multiculturales que expande esta época global?" A la vez que señala "la urgencia de que los acuerdos de libre comercio sean acompañados por reglas que ordenen y fortalezcan el espacio público transnacional, (y de que) globalicemos los derechos ciudadanos (...) en busca de una concepción más abierta de la ciudadanía, capaz de abarcar múltiples pertenencias". (García Canclini, 2001:28).

En su conjunto la obra de García Canclini pone en evidencia cómo los paradigmas propios de la institucionalidad moderna, y entre ellos las políticas culturales, están descolocados frente a la realidad que pretenden abordar. Dicho magistralmente en sus propias palabras:

"¿Puede hoy un museo de antropología hablar del ingreso al territorio por el estrecho de Bering, de su ocupación, y no mencionar la salida de los descendientes por el cañón Zapata hacia los Estados Unidos?" (García Canclini, 1989: 332)

Otra producción de gran trascendencia para nuestro objeto de estudio lo constituye la obra de George Yúdice, Este autor dirá:

"El sector de las artes y la cultura afirma ahora que puede resolver los problemas de Estados Unidos: incrementar la educación, mitigar las luchas raciales, ayudar a revertir el deterioro urbano mediante el turismo cultural, crear empleos, reducir el delito y quizá generar ganancias." (2002: 26)

En estas pocas líneas Yúdice pone en evidencia lo que es el contenido de su libro *El recurso de la cultura*, pero más importante aun a los efectos del presente trabajo, sintetiza el espíritu de todo un modelo de políticas culturales.

Un corolario particularmente trascendente que la nueva condición de la cultura presenta es, según Yúdice, la necesaria implicación de la gestión de contenidos; lo cual, siempre según nuestro autor, no resulta en igual modo pertinente cuando se parte de la cultura en sus "registros estéticos o antropológicos". Lo cual coincide con la postura de Eduardo Brunner, para quien la política cultural debiera orientarse sólo a "crear y multiplicar estructuras de oportunidades" para los registros tradicionales. (citado por Manccioni)

En su conjunto la obra de Yúdice transita por los intersticios de vinculación de estas tres conceptualizaciones de la cultura: estética, antropológica y como recurso. Un dato curioso lo constituyen las afirmaciones que dan origen a su texto (en coautoría con Miller) *Política cultural*, la primer frase reza: "La cultura está relacionada con la política en dos registros: el estético y el antropológico" y poco después afirma: "La

política cultural se refiere a los soportes institucionales que canalizan tanto la creatividad estética como los estilos de vida: es un puente entre los dos registros". (Miller y Yúdice, 2004: 11) Sin embargo el cuerpo del trabajo vuelve una y otra vez sobre la concepción de la cultura como recurso que excede lo estético o antropológico, tal es así que en el último párrafo del libro se afirma que se trata "del sitio para consolidar una crítica -en principio- de los acuerdos sociales, para trascender las estructuras existentes de la economía y del gobierno vinculándolas con los movimientos sociales". (2004: 257)

Las vinculaciones entre cultura y poder, y sus transformaciones, han resultado en las últimas décadas objeto recurrente de estudio de los científicos sociales latinoamericanos. Tan es así que Daniel Mato llega a afirmar: "En el contexto latinoamericano, en lugar de utilizar la expresión *Estudios Culturales Latinoamericanos*, me parece conveniente hablar de *Estudios Latinoamericanos sobre Cultura y Poder*". (2001)

Según Martín Hopenhayn: "A partir de los '80 la relación entre política y cultura se ha redefinido por el efecto combinado de la globalización, la emergente sociedad de la información y la valorización de la democracia (...) Con ello, la política se inviste de cultura y la cultura se inviste de política". (2001: 70)

Siguiendo a Hopenhayn, Laura Mancioni propone profundizar en la trascendencia del proceso de democratización como factor del cambio. "La pregunta acerca de qué es lo político deja de ser remitida a su dimensión institucional (...) esta nueva mirada, por el contrario, va a reparar en las prácticas sociales que producen lo político como efecto de sentido". (2002: 2)

Cabe consignar, en consonancia con lo expuesto, la trascendencia que tuvo en las pasadas décadas la caída de los metarelatos totalizadores que fueron los grandes generadores de sentido durante el siglo XX. Socialismo y liberalismo, por su parte, proponían una lectura del mundo, de las relaciones sociales en clave de lucha de clases uno y de desarrollo y movilidad social individual el otro. (O'Donnell, 2004) El reservorio de sentido, las claves de lectura del mundo pasan así a otros ordenes, el género, las identidades étnicas, la religión, las prácticas sexuales, los derechos humanos, los regionalismos, la ecología, etc. Los partidos políticos, por su parte, dejan de ser el soporte institucional por excelencia y surge así una sociedad civil fuertemente fragmentada en función de sus intereses particulares.

Como corolario de este nuevo cuadro de situación entiende Mancioni que:

"...es claro que esta nueva manera de pensar *lo político* identifica a esta noción como una dimensión de la cultura -aquella de las luchas por imponer los propios sistemas de representación-. Si esto es así, entonces intervenir políticamente en la cultura será ahora una forma de intervenir en lo político; esto es: las políticas culturales adquirirán un valor de *metapolíticas*." (2002: 9)

A modo de síntesis

Hasta aquí hemos presentado las diversas fuentes que entendemos han contribuido a conformar el campo conceptual de las políticas culturales en nuestro país y a su instalación en agenda, en adelante propondremos una síntesis de estas.

Si bien en los trabajos en cuestión está presente el modelo de minimización de la intervención pública en favor de la privada, característica de países como Estados Unidos e Inglaterra, como mencionáramos oportunamente nuestros modelos sólo contemplarán la contra cara, es decir la de intervención estatal, por haber sido éste el característico en nuestro país.

Proponemos por tanto una modelización tripartita de políticas culturales: democratizadoras, democráticas y recursistas. Presentaremos seguido estos tres modelos conforme a las tres variables que ya mencionáramos: noción de cultura, intervención del Estado y rol de la ciudadanía.

Así, por políticas de democratización entenderemos aquellas que prácticamente homologan la cultura a las bellas artes, la filosofía y la historia occidental, y en menor medida las formas culturales "no occidentales", ligadas a la concepción etnográfica; las intervenciones del Estado en este caso tienden a la preservación del patrimonio, la difusión de las producciones artísticas y el fomento de la creación; de la ciudadanía por su parte se espera que se acerque a estos valores "verdaderos", que cultiven sus espíritus en las vertientes del saber universal; el problema de la identidad está todavía íntimamente ligado al Estado-Nación, a una concepción esencialista y ahistórica.

Las políticas democráticas, por su parte, amplían el concepto de cultura hacia un registro antropológico, las artes quedan así subsumidas dentro de la categorización junto a otras manifestaciones de la vida de las sociedades más vinculadas a la vida cotidiana; el Estado, si bien conserva las funciones antes mencionadas, se orienta hacia el fomento de la participación universal de la ciudadanía en la vida cultural; se procura así un cambio de actitud desde la espectación hacia la participación; la identidad es concebida como un fenómeno histórico, de negociación permanente por parte de toda la sociedad, se concibe la factibilidad de la unidad nacional a nivel político conjugada con la multiplicidad de pertenencias identitarias.

Por último, consideraremos políticas recursistas a aquellas que conciben como culturales una pluralidad de problemas anteriormente ajenos: desarrollo económico, exclusión social, género, desempleo, urbanismo, comportamiento cívico, discriminación, migraciones, ecología, etc.; se postula en este caso que a través de intervenciones desde un enfoque cultural el Estado puede aportar a la resolución de estos problemas; la ciudadanía, por su parte, actúa fundamentalmente instalando estas cuestiones en agenda a través de los diferentes movimientos sociales nucleados en rededor de estas cuestiones; la identidad ya no sólo es mutable, sino que además se concibe como múltiple, las pertenencias se multiplican.

Cabe por último algunas consideraciones aclaratorias de tipo historiográfico, la trilogía así propuesta se corresponde con un desarrollo histórico secuencial, el modelo que hemos dado en denominar, siguiendo la terminología habitualmente empleada, como de democratización de la cultura se consolida allá por los años '60; la idea de democracia cultural, surgida en parte como idea superadora de las críticas formuladas al modelo antes mencionado, esta consolidada hacia fines de los '70, principios de los '80; en tanto que desde la década de 1990 en adelante ya se reconoce plenamente a la política cultural como recurso para afrontar problemas públicos de lo más diverso.

Esta secuencia sin embargo, en modo alguno implica el reemplazo de unos paradigmas por otros, sino más bien lo que se ha dado en la práctica es la superposición; así, no es difícil hoy encontrarnos con iniciativas que respondan a cualquiera de los tres modelos. Y todo parece indicar que esto no ha concluido, pues cada vez se pone más el acento en la importancia del sector cultural para el desarrollo de nuestras sociedades, será pues cuestión de estar atentos, pues todo parece indicar que nuevos modelos pronto se harán presentes.

Lic. Jorge Zuzulich

“(...) nosotros mismos somos desconocidos para nosotros mismos: esto tiene un buen fundamento. No nos hemos buscado nunca (...)”¹⁴

Friedrich Nietzsche

I.- Interrogar al rol

¿En qué lugar se busca un gestor cultural para poder delinear, definirse, en tanto tal?
¿En qué espejos se mira este agente para poder reconocerse?

Sin lugar a dudas estos interrogantes no pueden responderse con facilidad. La dificultad radica en primer lugar en que el propio campo de la gestión cultural es un terreno cenagoso, elusivo a la hora de poder dar respuesta certera sobre su propia identidad. Es cierto que algunos núcleos problemáticos intentan cercar a ese objeto en tránsito, buscar un anclaje para, al menos, intentar definir cierto alcance operativo para el término: políticas culturales, financiamiento cultural, cultura como vehículo de inclusión social, son algunos de ellos.

Si bien es claro que el sentido del binomio “gestión cultural” no puede constituirse a partir de un sentido esencialista y transhistórico, apriorístico, no menos cierto es que su definición se vincula a su propio despliegue, es decir, a ciertas formas efectivas que la práctica va asumiendo dentro de campos específicos de acción.

Más estrictamente y centrándonos en el de las artes visuales, podemos visualizar que el mismo aparece constituido por una serie de agentes que serían posibles de encuadrar como realizadores de tareas vinculadas al campo de la gestión. En la medida que sus actividades no se relacionan con el hacer productivo sino, más bien, aparecen fuertemente establecidas en el espacio de la mediación, es decir, en actividades que ponen con relación a las producciones artísticas o culturales con sus receptores o bien ponen en circulación información sobre las mismas.

De alguna manera de lo precedente puede establecerse que la constitución del campo implica una división de roles claramente delimitada y que concuerda con las fases de análisis de la economía política, esto es, producción, circulación, consumo (recepción).

Si bien el accionar del gestor cultural puede operar en contacto con cualquiera de estas instancias (a modo de ejemplo, en la aplicación de financiamiento a la producción - subsidios, premios, etc., política de adquisiciones, etc.- o en las políticas de ampliación de la base de público) es habitual identificar el campo de la gestión con la esfera de la circulación, esto es, ubicando al gestor como mediador entre la producción y el consumo.

Esto es aplicable tanto a las instituciones públicas como privadas. Directores de instituciones, responsables de comunicación, fundraisers, son algunos de los roles

¹⁴ Nietzsche, F.; *“La genealogía de la moral”*, Ediciones Libertador, Buenos Aires, 2007, p.7.

factibles de vincular al ámbito de la gestión cultural. Pero quizás el que mayor relevancia ha adquirido en los últimos años en el terreno de las artes visuales, tanto en el ámbito local como internacional ha sido el curador.

El valor que ha adquirido dicho rol es innegable, convirtiéndose, quizás, en el agente cuya mirada hegemoniza el rumbo del campo en cuestión. De alguna manera, esto se ha visto posibilitado por un contexto en el cual la institucionalidad también se ha vuelto relevante y estructuradora del campo.

“¡Museos, cementerios!¹⁵”, vociferaban los vanguardistas de principios de siglos, pero paradójicamente, estos embates parecen haber fortalecido la institucionalidad, en la actualidad, ninguna producción parece sustraerse a ella o mejor dicho las producciones artísticas y los artistas, encuentran su propia constitución en la circulación dentro de la institución-arte¹⁶.

II.- Digresión aparente

A la pregunta ¿cómo se podría cercar la noción de campo artístico? Es factible tentar la siguiente respuesta. Un campo va a estar conformado por líneas de fuerza que despliegan los agentes que lo conforman y los cuales van a estar en puja por la apropiación del capital simbólico circulante en el mismo, en términos del sociólogo francés Pierre Bourdieu, esa interacción va configurando, además un modo de producción legítimo, un modo de hacer las obras, un repertorio de bienes simbólicos que hegemoniza un período socio-cultural determinado, en definitiva, va desplegando la *producción de la creencia*.

Esta definición no se establece unilateralmente sino que implica un alineamiento de fuerzas hacia el interior del campo que determina en ese acto la circulación de sentido dentro del mismo, es decir un momento articulador entre ciertos actores sociales y determinados saberes que posicionan dentro del mismo.

III.- Producir la creencia

Tanto el proceso de conformación del campo y, dentro de su seno, la configuración de un modo de producción legítimo, aparecen “guiados” por algún agente del campo. Alguien que lleva la voz cantante dentro de esa enunciación colectiva que es la articulación hegemónica.

A modo de ejemplo, pensemos por unos momentos en el rol de la crítica de arte durante los siglos XVIII y XIX. En la Europa Ilustrada del siglo XVIII, con una circulación restringida de las obras, sin posibilidades de reproductibilidad técnica de las mismas, el discurso del crítico se volvía imprescindible como medio de difusión pero además el mismo se oponía al arte configurado dentro del absolutismo, siendo su soporte, por

¹⁵ Esta cita proviene del “Manifiesto Futurista” (1909) redactado por el poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti y resume la sensación de los vanguardistas en relación con la institucionalidad del arte.

¹⁶ Si bien el término alude al campo en tanto tal, es decir a una puesta en relación de agentes (artistas, marchands, teóricos, críticos) obras e ideas estéticas, y a su posicionamiento dentro del mismo, aquí aparece tensionando la noción precedente y la idea de institución más vinculada al sentido común que la asocia con infraestructura edilicia, en este sentido, institución se equipara a Centro Cultural, museo o galería.

ejemplo la “*Correspondance litteraire*”, es decir los primeros medios especializados. Si bien este proceso no es realizado en forma unilateral por el crítico, pensemos en el expansivo accionar de los marchands en esa época, lo tiene como un protagonista central de esa espacialidad que se comenzaba a constituir y que ha sido denominada como esfera de la opinión pública, en términos del pensador alemán Jürgen Habermas.

En la actualidad, las instituciones culturales, definiendo el término institución en un sentido restringido, es decir, como las instancias de circulación y además de consagración dentro del campo, han ocupado un lugar en la producción de la creencia dentro del mismo. Los centros internacionales, bienales y ferias, se han convertido en los faros del campo, con su irradiación iluminan y guían los campos locales de las artes visuales, los cuales sienten la necesidad de estar en sincronía con los mismos. Este movimiento se ha acelerado en esta etapa del capitalismo tardío denominada globalización.

Pero los mecanismos enunciativos de esta posición hegemónica se han sofisticado y complejizado y, en cierto sentido *tercerizado*. Las instituciones tienen ahora un mediador: el curador.

Es de conocimiento público que el rol curatorial nace ligado a la preservación de los bienes simbólicos. En la Roma Antigua, guardián de las imágenes sagradas, en la modernidad, custodio de la colección del museo.

Mirada, la del curador, que actualiza ese repertorio de bienes simbólicos ligados al sentido identitario del estado-nacional.

En consonancia con los tiempos (¿posmodernos?) que corren, la mirada curatorial se ha desembarazado de ese aparente *lastre* que es la herencia, el pasado. Es un puro presente. Y ese presente signado por un arte complejo o que exacerba su snobismo escudado en intrincadas sintaxis, tiene en el curador al hermeneuta que traduce al oído de las instituciones que requieren de sus servicios, los sentidos posibles de la producción artística actual, pretendiendo anclar, de esta forma, el movimiento incesante que parecería caracterizar dicha productividad.

Por otra parte, el rol curatorial se diversifica pero a la vez concentra una multiplicidad de funciones. Se establece como barrera de ingreso a la institucionalidad, conformándose como mediador entre esta y los artistas. De esta manera legitima la producción artística y en el mismo acto “bendice” a los creadores. Pero, por otra parte, al seleccionar unas determinadas obras, que dispone espacialmente dentro de la institución de una manera determinada y a través de los textos de catálogo y de sala otorga las claves interpretativas, el código de desciframiento, de la producción en cuestión al público asistente. Función que en el presente detenta el curador y que hasta hace pocas décadas recaía en la figura del hoy devaluado crítico de arte. A modo, ilustrativo cabe destacar la importancia de este último recordando la figura del legendario crítico estadounidense Clement Greenberg quien a través de su predica logró posicionar internacionalmente al movimiento denominado *expresionismo abstracto*, cuya figura más reconocida es el pintor Jackson Pollock, momento en el que por primera vez en la historia de la pintura Estados Unidos se ubicaba como protagonista¹⁷.

¹⁷ Si bien este posicionamiento no es conferido solamente por el rol del crítico, sino que el mismo también obedece a un contexto en el cual el realineamiento de fuerzas en el ámbito mundial se extendió a todos los campos, no menos cierto es que en el campo de las artes visuales de la época estaba

De este modo, el curador, contribuye de manera relevante al establecimiento del modo de producción legítimo dentro de los límites del propio campo.

Una mirada diferenciadora respecto al rol curatorial parecería representada por el chileno Justo Pastor Mellado. El mismo sostiene que en la coyuntura del mundo globalizado, se podría establecer una distinción entre un curador de servicio y un curador de infraestructura. En tal sentido, el primero aparece como un sostenedor del *mainstream* internacional, de las tendencias hegemónicas que se constituyen a partir de los grandes centros de circulación globalizados; en tanto que el segundo aporta al sostenimiento identitario propio de lo local, en la medida que aporta con el despliegue de su accionar a la creación de archivos que permiten entender y sostener nuevas relaciones entre producciones locales las cuales, hasta entonces no tenían inserción en el ámbito museal. De esta manera aparece una puja entre el dualismo global/local en el ámbito de las artes visuales, encarnadas en este caso, desde la perspectiva curatorial. En tanto que, *“la noción de curador de servicio proviene de unas polémicas acerca del estatuto de la Ciudad Global, en el capítulo relativo a los servicios de producción en el orden económico de la Ciudad Global.”*¹⁸ El complejo proceso que pone en marcha la producción de una exhibición, que vincula elementos propios del mercado del arte con empresas (sponsors), termina en la producción de un valor simbólico prestigiante del cual dichas empresas se apropian. De esta manera, el curador de servicio, *“reproduce la normalidad del sistema de producción de exposiciones de exportación, cuya itinerancia termina por convertirse en el sistema de referencia e intervención”*¹⁹

Distinción, la de Pastor Mellado, oportuna para entender la idea de gestión cultural en sí, en la medida en que la aparición de una escisión entre un modelo productor de infraestructura y otro de servicio se establece no dejando afuera cuestiones relativas al establecimiento de una dimensión de poder en torno a la práctica y su vinculación con las esferas político-económicas a partir de este posicionamiento.

Corresponderá al primer paradigma (infraestructural) la generación de ciertos elementos que hagan posible el desarrollo de nuevas formas de relación entre producciones determinadas, y en ese acto se estará generando un nuevo sentido institucional más allá de la posibilidad o no del establecimiento material-edificio, en definitiva, es el acontecimiento el que fundará una nueva perspectiva estructural, el que generará los cimientos para el despliegue potencial de esta última.

Con relación al segundo posicionamiento (servicial) se trata solamente, y con todas las implicancias éticas que esto acarrea, de acatar las normas de valor establecidas por el mercado del arte, que, parafraseando al filósofo alemán Walter Benjamín, exalta el valor exhibitivo en desmedro del valor cultural de las producciones estéticas.

Pero si hasta aquí se han desarrollado las características que la curaduría despliega en el campo de las artes visuales contemporáneas y se señalaron algunos debates en torno a la

hegemonizado por la discursividad de la crítica, la cual había alcanzado el estatus de escritura elevada de la mano del propio Greenberg, de Harold Rosenberg y de Barbara Rose, entre otros.

¹⁸ Pastor Mellado, J.; *“El curador como productor de infraestructura”* [en línea]. Chile. Disponible en World Wide Web www.justopastormellado.cl

¹⁹ *Ibidem*.

misma, se hace necesario y a modo de ejemplificación, indagar acerca del rol que ha desempeñado la curaduría en la estructuración de un campo autónomo para las Artes Electrónicas.

IV.-

Si bien existe un consenso en torno a la definición de la práctica curatorial, en cierto sentido, los curadores de artes electrónicas podrían diferenciarse del resto ya que “*se enfrentan a la doble tarea de introducir al espectador en un terreno novedoso de la práctica artística, y al mismo tiempo, deshabituarlo de sus relaciones ordinarias con las tecnologías de comunicación*” (Alonso; 2004:3)

En un escenario de cierta complejidad, el tecnológico, el curador debe atender a las relaciones establecidas por dichos dispositivos. Cabe señalar aquí, a modo de ejemplificación, el paso del formato videoarte, central en la década del '80 y parte de los '90 en nuestro medio, a producciones con mayor nivel de complejidad técnica como las video instalaciones, además esto produjo un cambio de formato de exhibición, del festival (videoarte) a la muestra más ligada a lo museístico (videoinstalación).

Para el caso argentino, es preciso señalar que este cambio de modalidad de exhibición (del video monocal al expandido) produjo ciertas modificaciones en la caracterización del propio rol curatorial, es decir, provocó una redefinición del mismo dentro del propio campo.

En una primera instancia, promediando los '80 y hasta mediados de los '90, más ligado al formato de festival (centralidad del videoarte), la práctica curatorial va a asemejarse más al rol de un programador de festival. Aquí el acento va a estar puesto en la determinación de los ejes temáticos y en un conocimiento de la producción circulante, no existiendo criterios relativos a la espacialización de los mismos. Los pases de videos se realizaban en pantalla y en algunas ocasiones en monitores. La decisión de la utilización de una u otra modalidad fue objeto de algunas discusiones durante aquellos años. Por entonces, se verifica un gran volumen de producción en este formato, el videoarte, ya que los espacios para la circulación de este tipo de producción se multiplicaban.

Pero el paso de esta modalidad de exhibición, el formato de festival, a las muestras de arte electrónico se dan por diversos factores confluyentes. Por un lado, el ingreso de tecnología y la formación en relación con la misma, propicia un desarrollo de otras modalidades de producción, al mismo tiempo que el interés institucional va creciendo con relación a las mismas. Así comienzan a ingresar a instituciones antes consagradas a las artes visuales tradicionales (pintura, escultura, grabado, etc.) ciertas manifestaciones vinculadas a las artes electrónicas como las videoesculturas, las video instalaciones. En algunos casos en forma paralela a la programación de pases de video arte, tal como en el Museo de Arte Moderno o el Museo Nacional de Bellas Artes.

En cierto sentido, el creciente interés institucional por exhibir este tipo de propuestas, percibidas por el campo de las artes visuales como *innovadoras*, parecería fundarse en la necesidad de sincronía con el campo artístico internacional. La presencia de dichos dispositivos en las bienales internacionales y en la Documenta, sobre todo de las

videoinstalaciones, parecen ser asimilados por el campo como un componente que denota un alto nivel de *contemporaneidad*. Lo contemporáneo parecería encarnarse, en este caso, en determinados formatos de producción.

Pero a la vez, dentro del campo, local hacen su aparición una serie de eventos que tienen como eje a las Artes Electrónicas, a modo de ejemplo es posible mencionar a Fuga Jurásica. Dicho evento se desarrolla anualmente y durante un fin de semana en el Museo de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia, allí, por la noche, convergen diversas manifestaciones experimentales electrónicas: instalaciones, proyecciones, música. Si bien estas experiencias pueden leerse como un aggiornamento del formato festival, ¿no constituye esta modalidad una instancia de circulación más acertada con relación a la efimeridad portadora por las obras Electrónicas, en tanto sostener la exhibición un período de tiempo mayor y en lugar específicamente destinado a tales efectos (museo, galería) conlleva un solapamiento con el territorio propio de las disciplinas tradicionales (pintura, dibujo, grabado, escultura).

Por otra parte, y tomando la metáfora de Bauman, el arte electrónico parecería poder definirse como un *arte líquido*. En relación con su circulación requiere menos ataduras que las del arte tradicional (sólido), es más fácil de transportar, no requiere seguros costosos y es factible su expansión a diversas espacialidades simultáneamente.

De alguna manera la modificación en relación con la receptividad de las instituciones ha hecho que creciera y se modificara el sentido o la definición de la propia práctica. Las videoesculturas, las videoinstalaciones, las obras para visualizar en pantalla, las obras interactivas, requieren de una reflexión en cuanto al criterio de espacialización diferenciado de los pases de video. Hay un discurso que se espacializa sobre todo teniendo en cuenta que muchas veces estos diferentes formatos de obras conviven en un mismo recinto expositivo, y también dentro del mismo puede haber obras de video arte.

Pero además, hay algo en el propio despliegue de la producción artística de las Artes Electrónicas que conlleva, en sí, un discurso acerca del propio medio, es decir, de cómo la relación entre obras fundadas en la visibilidad de su sustrato tecnológico producen un nivel de significación más allá del discurso de las propias obras. Para dicho autor, sería necesario que el curador de artes electrónicas, además de conformar su selección a partir de criterios estéticos y / o históricos, pudiera tener presente estos *efectos colaterales* discursivos que provocaría la propia actividad curatorial en artes electrónicas a partir de las *mise en escene* del propio dispositivo artístico.

Otra de las tensiones propias de la curaduría de las artes electrónicas está dada por las características de una parte de la producción del propio campo. Muchas de las obras rehuyen a ser mostradas a partir de los criterios tradicionales de exhibición. Si para el videoarte se ha asumido una modalidad cercana a la espectación cinematográfica (pantalla) o televisiva (monitor), hay obras como las de net art que al ser pensadas estrictamente para la red entran en tensión al ingresar a salas de exhibición institucionales. Para algunos deben conservarse las condiciones propias de espectación que caracterizan a la red, por ejemplo, la posibilidad de abandonar la navegación de la obra para ingresar a otros sites, en otros casos se decide optar por la posibilidad contraria, esto es, que el público tenga acceso solamente a la obra expuesta.

Estas nuevas modalidades artísticas abren nuevas tensiones frente a las cuales la curaduría debe sentar posición y que se encuentran imbricadas con la circulación de dicha producción en el ámbito institucional.

La espacialidad de las propias instituciones culturales que pretenden exhibir obras electrónicas aparece como otro de los tópicos tensionantes entre curaduría e institución, sobre todo en el ámbito local. En general, dichos espacios están pensados como salas de exhibición tradicionales, es decir, conformadas a partir de la construcción del denominado *cubo blanco*, neutro, diseñado para colgar obras de sus paredes. Las exigencias de montajes de una muestra de arte electrónico distan mucho de las capacidades técnicas que presentan estas instituciones. En líneas generales, después de aceptados los proyectos curatoriales, comienza la dificultosa carrera por la producción y el montaje. Si la infraestructura de las instituciones no está en concordancia con las muestras que se pretenden programar, tampoco lo están los presupuestos para producir dichos montajes, siendo el propio artista el encargado de cubrir, muchas veces con sus equipos personales, las exigencias del montaje de sus obras.

Institucionalmente, otra falencia está dada en el área de recursos humanos de las mismas. Habitualmente, las mismas no cuentan con el personal idóneo para llevar adelante el día a día de una exhibición de estas características. El desconocimiento acerca del funcionamiento del equipamiento es moneda corriente para el personal de las mismas.

Pero además, cabe señalar que la mayoría de las veces el curador percibe honorarios por su labor, en tanto que los artistas no reciben compensación económica alguna por la exhibición de su producción.

Un nuevo dilema se plantea en relación con el coleccionismo. Muchos de estos nuevos lenguajes, pensados en tensión con los ámbitos de la espacialidad institucionalidad (museos, galerías), escapan a la caracterización propia de la pieza coleccionable: *autoría, originalidad y objetualidad* (Baigorri; 2003:159). Pero de todos modos el ingreso al mercado del arte no se hace esperar y tampoco el ingreso de obras de artes electrónicas a las colecciones oficiales o privadas.

A comienzos de los '90, los curadores comienzan a asesorar al adquisición o el ingreso de obras a las colecciones oficiales o bien la conformación de videotecas de videoarte para consulta pública. De esta manera, en 1993 por gestión del curador y artista Carlos Trilnick y a través de una donación de la Fundación Fortabat se crea una videoteca. En 1996, ingresa material de videoarte al Museo Nacional de Bellas Artes a partir de la gestión del curador Rubén Guzmán, con asesoramiento de los curadores Graciela Taquini y Rodrigo Alonso, y un subsidio de la Fundación Antorchas. El Museo de Arte Moderno desarrolla un proyecto de mediateca, así como despliega una política de adquisiciones de obras electrónicas de diverso formato, además de su espacio de circulación permanente de producción electrónica a cargo de Claudio Caldini, Graciela Taquini y Rodrigo Alonso. La directora Laura Buccelato, fue una de las activas promotoras de las actividades del ICI, por donde los mencionados curadores han desempeñado dicho rol.

En el Interior del país, el Centro Cultural Parque de España (Rosario) crea una videoteca por iniciativa de Arturo Marinho, artista y curador, en tanto que el museo

Caraffa (Córdoba) realiza lo propio a partir de la gestión de Daniel Capardi, curador y director de la institución.

Recién a partir del 2004, en tanto se transforma en premio adquisición a partir de la instauración del “Gran Premio Presidencia de la Nación” en la categoría “Nuevos Soportes e Instalaciones”, pudiéndose de esta manera abrir una vía de ingreso de obras de arte electrónico a la colección cuya sede se encuentra en el Palais de Glace.

En muchos casos las obras de Artes Electrónicas se producen a partir de una reflexión sobre el propio soporte, de manera tal que la invisibilidad del mismo, muchas veces se presenta como inadecuada. Pero muchas veces si la problemática tecnológica no es un ítem destacable dentro de la conceptualidad de la obra, se hace necesario el ocultamiento de dicho dispositivo para no distraer la atención del espectador.

Las transposiciones, esto es, el producir un cambio en el formato y en la modalidad por la cual una obra electrónica es visualizada por el espectador puede desembocar en alteraciones conceptuales de la misma, ya sea en el traspaso de pantalla a monitor o de monitor a pantalla. El coleccionismo es otro de los motivos por los cuales las obras de Artes Electrónicas suelen transponerse con asesoramiento de algún curador. Grandes videoinstalaciones que se despliegan en varias pantallas pueden someterse al formato de pantalla de monitor o bien obras donde interviene tecnología más sofisticada, como las videoinstalaciones, suelen ‘acomodarse’ a los espacios de los que dispone el coleccionista, intentando en este traspaso no perder el sentido original de la obra. Pero dicho procedimiento también pone en tensión cuestiones relativas al propio status del coleccionismo y la categoría de original que sustentaría dicha actividad.

En el caso de las exhibiciones de net-art es esencial la conexión a la red, ya que la presentación de obras *off-line* es una contradicción de magnitud. “*Las piezas de net-art sólo existen dentro de una miríada de sitios interconectados*” (Alonso; 2004: 7), de allí que el público siempre debe tener abierta la posibilidad de abandonar la obra presentada e internarse en la propia web.

Otra de las problemáticas a las cuales se enfrenta la curaduría es el criterio que debe regir la reposición de obras “históricas” de las artes electrónicas, ya que de esta reflexión dependerá la interpretación que se desprenda a partir de dicha obra. Si se usan los soportes originales o se cambian por contemporáneos, si se reconstruye en forma idéntica o bien se sostiene el sentido originario.

Además de dar cuenta del curador especializado en Artes Electrónicas en tanto agente que articula el espacio institucional, con el de la producción artística y con el público, Alonso propone constituir al curador como interfaz, donde este actúe “*también como un vínculo entre el público y la tecnología (...) No se trata simplemente de exhibir tecnología, o de aprovechar sus cualidades instrumentales, sino de configurar situaciones de intercambio entre la gente y los medios tecnológicos que renueven los vínculos entre ellos.*” (2004: 10)

Desplegadas las instancias de consagración y legitimación del campo aún en conformación, que es el de las Artes Electrónicas y dando cuenta de las características y problemáticas relativas al rol curatorial y, específicamente, a la caracterización que la misma adquiere en relación con las artes electrónicas, es necesario preguntarse a esta

altura del recorrido acerca de la posición relacional que dicho agente ocupa dentro del campo en cuestión así como su labor dentro de la estructuración del mismo.

IV.-

Las Artes Electrónicas no son ajenas al derrotero del resto de las disciplinas artísticas actuales, todas ellas siguen los pasos de la institucionalidad.

Pero en especial, las producciones de Artes Electrónicas al requerir determinadas condiciones de producción y exhibición, en general relacionada con equipamientos de alto costo frente a una muestra pictórica tradicional, ubican al espacio institucional como el necesario para el desarrollo de este tipo de obras por varios motivos.

En primer lugar, el aspecto legitimante que brinda el territorio de las instituciones vuelve “posible” la búsqueda de recursos para vehiculizar dicho proyecto o bien las mismas proveen de los recursos para su realización, ya sea del equipamiento o del dinero necesario para la concreción del mismo.

Cabe señalar que en el caso de las Artes Electrónicas, por las características de técnicas de la producción, la obra se constituye materialmente sólo en tanto se la exhibe, por lo cual el espacio institucional es uno de los territorios que pueden hacer posible la obra en tanto tal.

En posible concluir, entonces, que para los productores artísticos es esa una espacialidad deseada y codiciada ya que concretiza los proyectos previamente desarrollados.

En cierto sentido, la participación asidua en el territorio configurado por el Buenos Aires Video realizado dentro del por entonces Instituto de Cooperación Iberoamericana, hoy centro Cultural de España, ubicó a los primeros video artistas en un lugar de legitimación a finales de los ‘90. Ese lugar en ese momento específico, fue otorgado por los curadores a cargo del evento, primero en formato de muestra y luego competitivo.

Pero para ese entonces una red institucional había comenzado a establecerse, y los mediadores entre la instancia de circulación y de exhibición pasaron a ser los curadores establecidos en esa primera instancia.

Graciela Taquini, Jorge La Ferla, Rodrigo Alonso, Laura Buccelatto, Carlos Trilnik, Claudio Caldini pocos nombres más podrían agregarse a la lista de curadores preocupados por las Artes Electrónicas que conforman lo que podríamos denominar la *genealogía del ICI*. Aún en la actualidad, con una distancia de casi veinte años con los momentos fundacionales de la nueva disciplina, no encontramos muchos más nombres para ocupar ese espacio tan discutido, pero respetado, que es el curatorial en este ámbito específico.

Pero para que el efecto legitimador sea eficaz, es necesario que los demás actores del campo reconozcan la autoridad del legitimado. Se produce así la creencia no sólo del modo de producción legítimo, en la medida que se instaura la figura del curador como guía estético del campo, sino también de la propia autoridad del rol curatorial, que se da a partir del reconocimiento de la misma por la red institucional que opera en el seno del campo en cuestión.

Se decía que es necesario para volver eficaz el acto legitimador un reconocimiento por parte del resto de las instancias y agentes del campo. En cierta medida en el de las Artes

Electrónicas esto no va a tardar, a modo de ejemplo: los curadores comienzan a escribir textos para muestras a pedido de los artistas, escriben críticas y artículos teóricos para las revistas especializadas y, en ocasiones, para medios de circulación masiva que tratan esporádicamente el tema, se erigen en historiadores del nuevo medio, ocupan cargos docentes y asesoran el desarrollo de carreras afines, son becados como investigadores, dictan seminarios en el país y en el exterior, conforman jurados de premios, asesoran adquisición de obras, etc..

De esta manera y con esta breve enumeración se pretende dar cuenta del proceso de concentración y acumulación de capital simbólico que el rol curatorial viene desarrollando dentro del campo de las Artes Electrónicas.

Se puede establecer, además, que este proceso se da alrededor de un núcleo sumamente reducido de agentes que parecerían establecer un *ghetto* que conforma una red de autosustentación. Unos nombres reenvían a otros pocos nombres que, por otra parte, van “mudándose“ hacia las instituciones que demanden de sus servicios y, en ocasiones, convocados por sus pares.

En definitiva, es en este proceso aún abierto de construcción de un campo específico para las Artes Electrónicas en donde el rol curatorial inscribe su institucionalización en tanto agente con capacidad para establecer nexos entre las ofertas de producción artística, los espacios institucionales y guiar las demandas simbólicas dentro de dicha espacialidad.

IV.- Conclusiones provisionarias

Ante la imposibilidad de establecer una definición definitiva y percibiendo que la misma parece desplazarse permanentemente sin encontrar un lugar de anclaje para los términos gestión cultural y, por ende, para quien performativiza dicha práctica, el gestor cultural, es posible dar cuenta de la actividad curatorial como un posible paradigma a partir del cual la gestión cultural se vea reflejada, aunque es de esperar que esta alcance ciertos grados de especificidad más allá de los alcances de determinadas prácticas disciplinares establecidas.

Aún así es esperable establecer una distinción ética en la manera de desarrollar el rol, priorizando la vinculación de este a problemáticas acordes con los ámbitos locales de pertenencia, aportando de esta manera a delinear los rasgos de la comunidad que lo contiene.

En tal sentido, quizás la mirada del gestor cultural se asemeje a la del etnógrafo, en tanto, interpretar la diversidad a partir de la voz de los protagonistas se convierta en una perspectiva de trabajo necesaria.

O, tal vez, nuevas dimensiones se desplieguen para la tarea de la gestión cultural en tanto sea factible posicionarse en un terreno de búsqueda que no eluda la conciencia acerca del propio desconocimiento.

Bibliografía

a) Libros.

- Benjamín, W. (1989) *“Discursos interrumpidos”*, Bs. As.: Taurus.
- Bourdieu, P. (1967) “Campo intelectual y proyecto creador”, en Pouillon, J.(comp.), *“Problemas del estructuralismo”*, México: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (1995) *“Las reglas del arte”*, Barcelona: Anagrama.
- Bürguer, P. (1997) *“Teoría de la vanguardia”*, Barcelona: Península.
- Clair, J. (1988) *“Paradoxes sur le conservateur”*, Francia : L’Échoppe.
- Marinetti, F. T. (2007) «Manifiestos y Textos del Futurismo», Bs. As. : Ediciones Quadrata.

b) Referencias Electrónicas

- Pastor Mellado, J.; *“El curador como productor de infraestructura”* [en línea]. Chile. 26 de julio de 2002. Disponible en World Wide Web: www.justopastormellado.cl
- VVAA, *“Curaduría en las artes visuales: Arte, ciencia o política?”*, [en línea]. Buenos Aires. 15 de julio de 2002. Disponible en World Wibe Web: <http://www.elbasilisco.com/aftransseis1.htm>

c) Artículos y otros

- Zuzulich, J. (2005), *“Museos, colecciones y oferta cultural: tensiones”*, en Revista Gestión Cultural nro. 3, Buenos Aires.

Bibliografía

- Ander-Egg, E. (1986) *Metodología y práctica de la animación socio cultural*. Buenos Aires: Ed. Humanitas.
- Ander-Egg, E. (1992) *Desarrollo y política cultural*. Buenos Aires: Ed. Ciccus.
- Ander-Egg, E. (1994) *Las prácticas de la animación sociocultural y el léxico del animador*. Buenos Aires: Ed. Ciccus.
- Ander-Egg, E. (s/f) *Qué es la animación socio cultural*. La Plata: Ed. Dirección de Asistencia, Extensión y Promoción Cultural.
- Ander-Egg, E. (2003) *La política cultural a nivel municipal*. Buenos Aires: Ed. Lumen.
- Bourdieu, P. (1998) *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Ed. Taurus.
- Colombres, A. (1991) *Manual del promotor cultural. Tomo I Bases teóricas de la acción*. Buenos Aires: Eds. Humanitas y Colihue.
- Dirección de Arte y Cultura, Municipalidad de Morón (2005) *Cultura, creación de la comunidad. Análisis y propuestas hacia una democratización de la cultura*. Morón.
- Follari, R. (2003) *Teorías débiles. (Para una crítica de la deconstrucción y de los estudios culturales)*. Rosario: Ed. Homo Sapiens.
- García Canclini, N. ed. (1987) *Políticas culturales en América Latina*. México: Ed. Grijalbo.
- García Canclini, N. (1995) *Consumidores y Ciudadanos*. Mexico: Ed. Grijalbo.
- García Canclini, N. (2001) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Ed. Paidós.
- Hopenhayn, M. (2001) "¿Integrarse o subordinarse? Nuevos cruces entre política y cultura". En Mato, D. *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Ed. CLACSO.
- Lebovics, H. (2000) *La misión de Malraux. Salvar la cultura francesa de las fábricas de sueños*. Buenos Aires: Ed. Eudeba.
- Maccioni, L. (2002) "Valoración de la democracia y resignificación de "política" y "cultura": sobre las políticas culturales como metapolíticas". En Mato D. (comp.) *Estudios sobre prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: Ed. CLACSO.
- Miller, T. y Yúdice, G. (2004) *Política cultural*. Barcelona: Ed. Gedisa.
- Puig Picart, T. (1994) *Animación sociocultural e integración territorial*. Buenos Aires: Ed. Ciccus.
- Puig Picart, T. (1995) *La gestión de la ciudad ante el próximo milenio*. En AA.VV. *Nuevos paradigmas de la acción cultural. Agentes públicos, privados y sociales*. Buenos Aires: Ed. Ciccus.
- Puig Picart, T. (2000) *Ciudad y cultura en el siglo XXI. Un paseo por el bosque de la gestión; 605 ideas y un método*. Buenos Aires: Ed. Ciccus.
- Santillán Güemes, R. y Olmos, H. (comp.) (2001) *Capacitar en cultura*. Buenos Aires: Ed. Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires.
- Santillán Güemes, R. y Olmos, H. (comp.) (2004) *El gestor cultural. ideas y experiencias para su capacitación*. Buenos Aires: Ed. Ciccus.
- Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta (2005) *Directorio cultural de la provincia de Salta*, Salta.

- UNESCO (1970) *Conferencia Intergubernamental sobre los Aspectos Institucionales, Administrativos y Financieros de las Políticas Culturales. Informe final*. Venecia: Ed. UNESCO.
- UNESCO (1978) *Conferencia Internacional sobre las Políticas Culturales en América Latina y el Caribe. Informe final*. Bogotá: Ed. UNESCO.
- UNESCO (1982) *Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales. Informe final*. México: Ed. UNESCO.
- UNESCO (1998) *Conferencia intergubernamental sobre políticas culturales para el desarrollo. Informe final*. Estocolmo: Ed. UNESCO.
- UNESCO (2005) *Formación en Gestión Cultural y Políticas Culturales*. Directorio Iberoamericano de Centros de Formación.
- Yúdice, G. (2002) *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Ed. Gedisa.