

UNA FIRMA | DOS FIRMAS ES ACCIÓN | SON TRANSACCIÓN

Tercer Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía 2014

ÍNDICE

TEXTOS INTRODUCTORIOS

- 9 Una firma es acción, dos firmas son transacción / **Paulina León C.**
- 19 Los propietarios del tiempo, del arte y de la educación / **Luis Camnitzer**

TENSIONES ENTRE UNA ECONOMÍA CENTRADA EN LAS INDUSTRIAS CREATIVAS Y LA CULTURA LIBRE

- 34 Las Industrias Culturales y Creativas en el marco de la Economía y Cultura / **Marissa Reyes Godínez**
- 51 Economía creativa en Chile / **Leonardo Ordóñez Galaz**
- 64 La Propiedad Intelectual en el COESC+I, condiciones para la generación de industrias culturales / **Santiago Cevallos**
- 71 La propiedad común, entre el estado y el arte / **Pedro Cagigal**

OTRAS ECONOMÍAS POSIBLES DESDE EL ARTE

- 88 Formas de organización y producción artística en Ecuador, otras economías y sectores estratégicos / **Gabriela Montalvo**
- 103 La Vocación del Lugar / **Alejandro Meitin**

117 Otras economías posibles
en y desde las prácticas
experimentales con
sonido / **Mayra Estévez**

MEMORIAS DE LAS MESAS DE TRABAJO PARA LA CONSTRUCCIÓN COLECTIVA DEL MANUAL DE BUENAS PRÁCTICAS PARA LAS ARTES VISUALES EN EL ECUADOR

125 Este manual no es estático,
no es norma, es posibilidad
/ **Paola de la Vega Velastegui**

129 Relaciones entre artistas
y espacios de difusión
públicos / **Roxana Toloza
Latorre**

137 Relaciones entre artistas
y espacios de difusión
privados / **Valentina Brevi**

142 Prácticas artísticas
comunitarias / **Anahí Macaroff
y Alejandro Cevallos**

153 La conciencia transversal de
la Cultura Libre / **José Luis
Jácome Guerrero
y Diego Morales Oñate**

159

APUNTES FINALES / **Paulina León C.**

162

BIOGRAFÍAS

MEMORIA MESA DE TRABAJO

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

COMUNITARIAS

Anahí Macaroff y Alejandro Cevallos

Aunque las prácticas artísticas comunitarias tienen una trayectoria y diversidad considerables, más aún en esta región del mundo, la documentación sobre este tipo de prácticas es escasa, quizás una de las razones es la dificultad de articular las distintas voces de tod@s l@s implicad@s en una narración sobre la experiencia colectiva; otra razón podría ser que muchas de estas prácticas se construyen como forma de compromiso e intervención en el territorio que pasa desapercibida por los radares de la institución arte o las resiste siendo que sus escrituras son otras.

En todo caso, las formas de compartir preguntas, dificultades y poner en común ciertas nociones es un reto para quienes estamos interesados en que este tipo de prácticas no solo se consoliden como un campo de acción artística e investigación, sino que ganen poder de incidencia sobre la política institucional y cultural.

De esta manera la mesa sobre “Prácticas artísticas comunitarias” fue una invitación abierta para pensar colectivamente cómo se dan las diferentes relaciones y qué implicancias tiene el generar trabajo colaborativo así como qué elementos sería importante tener en cuenta para conseguir mutuos entendimientos y acuerdos claros para todos los actores.

Es un tanto contradictorio decir que una publicación titulada “Manual de Buenas prácticas” se levante sin pretensión de establecer, al menos, lineamientos sobre determinado campo de acción. Por supuesto, en la mesa de diálogo se reconoció que no sería productivo, posible ni deseable insinuar, peor, establecer reglas y mandamientos generales sobre una práctica tan vital; en este sentido, el texto a continuación intenta identificar la forma en que se desarrolló la discusión colectiva a la que asistieron veinte y tres personas relacionadas con la práctica artística, la organización comunitaria y las instituciones culturales,



quienes se refirieron a las problemáticas recurrentes en su inter-acción e intercambio¹.

Durante tres días seguimos la propuesta metodológica elaborada por Paola de la Vega, la cual proponía una primera jornada de debates conceptuales, para luego trabajar sobre mecanismos de regulación en una serie de relaciones posibles planteadas. No obstante, la dinámica del trabajo nos llevó a concentrarnos sobre todo en discusiones relacionadas a la “transparencia” de propósitos y procedimientos entre los actores implicados en proyectos arte-comunidades. No queremos dejar de mencionar algunos límites de la participación y la pluralidad, que sin desmerecer el trabajo realizado, nos permite avizorar el reto constante de ampliar el diálogo por fuera de nuestros propios dominios. Aunque la invitación abierta congregó no solo a artistas, el manual está pensado especialmente para un uso de artistas y gestores culturales y por tanto gran parte del manual: las relaciones, sus regulaciones y por supuesto su decálogo fueron construidos desde esa perspectiva; de esta forma ¿qué tipo de preocupaciones comunitarias quedan por fuera?, ¿qué tipo de articulaciones y diálogo de saberes exige el territorio más allá del campo artístico? imaginar los modos posibles de colaboración entre arte y comunidades exige cuestionar el lugar desde donde se extiende la invitación y en qué campo se desarrolla la conversación, quiénes se posicionan como representantes y qué preguntas nos dejan las ausencias.

Desde esta perspectiva, estamos frente a un diálogo inacabado que no avanzó a revisar a detalle los problemas que implica la sistematización, relatorías y traducciones de un debate colectivo, que no tuvo tiempo de preguntarse sobre “las malas prácticas” y discutir los “puntos ciegos” de una práctica que se piensa siempre en términos positivos aunque se desenvuelve siempre en la tensión entre emancipación, instrumentalización, colaboración y cooptación. Aun así, el documento que se ha conseguido deja pistas a tener en cuenta para adelantar el paso en este camino y en este documento trataremos de relativizar “las definiciones” presentándolas más bien como “acuerdos provisionales” que resultaron de un hilo específico de discusión.

En el primer día, la mesa de prácticas artísticas comunitarias inició con una discusión grupal que intentó dibujar un horizonte común sobre las nociones y terminología que envuelven las relaciones arte-instituciones culturales-comunidades. Se evidenció gran dificultad para el consenso y, por tanto, no se propusieron conceptos cerrados sino aproximaciones generales, las cuales se volvían a poner en discusión durante los siguientes días del encuentro mientras se pensaba en relaciones concretas.

1 Ver créditos del Manual.

La primera pregunta disparadora fue ¿Qué se entiende por práctica artística comunitaria? Al momento de trabajar en ella se vio la necesidad de empezar por la noción de “comunidad” como un elemento central desde donde se desprenderían el resto de nociones propuestas.

Al preguntarnos ¿Qué se entiende por comunidad? La discusión empezó analizando de manera crítica la concepción idealizada de comunidad y desarmando la idea de que la misma sea un cuerpo homogéneo, continuo en el tiempo, desprovisto de conflictos y diferencias internas que es además asociada generalmente a los sectores vulnerables. A partir de ese proceso de deconstrucción se acordó trabajar sobre una idea de comunidad como figura caracterizada por la diversidad, el conflicto, los fraccionamientos que reproduce jerarquías entre sus miembros pero en donde es posible pensar en fines comunes.

También se discutió sobre la relación con el territorio y en qué medida es o no un elemento constitutivo de cualquier comunidad. Determinando que no necesariamente las comunidades están atadas a un espacio físico sino a su capacidad de relacionamiento e intercambio de sentidos. Esta discusión resulta interesante porque si bien hay comunidades donde la relación con el territorio es el interés vinculante y unificador, hay otras comunidades cuyo punto de unión puede estar dado por otros múltiples factores como la edad; el género, la autoidentificación étnica, la adscripción política, laboral, etc.

También surgieron preguntas en torno a si ¿La comunidad posee forma organizativa o no? ¿Es imprescindible para su funcionamiento que existan reglas jurídicas o naturales? Si bien esto último quedó como pregunta abierta se identificó la importancia organizativa al interior de las comunidades para que las mismas puedan articular demandas y presentarse e interactuar con otros actores e instituciones.

Finalmente, se analizó el rol de la mirada, apuntando que la forma en que se entiende “la comunidad” depende del lugar desde donde miramos y nombramos así mismo el uso de lo comunitario adquiere un sentido distinto, por ejemplo puede ser reivindicativo desde el lugar de un grupo social minoritario en un barrio, o puede tener un sentido experimental y efímero desde determinada propuesta artística. De manera importante surgió una alerta ante lo que se denominó una “instrumentalización estatal - institucional sobre la noción de comunidad”, desde donde esta noción es usada para validar y legitimar ciertas acciones de gobierno. Por ejemplo, en distintos procesos de participación en donde asisten un cierto perfil de ciudadanos que concuerdan con determinadas políticas de gobierno y terminan siendo considerados representantes de una diversidad de voces que no fueron convocadas ni participaron del proceso y que pudieran ser disidentes.

Siguiendo esta perspectiva crítica, se llamó la atención sobre los procesos de patrimonialización como una acción de gobierno que pretende objetivar, re-

gular y apropiar una serie de prácticas culturales que a su vez son prácticas populares y comunitarias en la ciudad. Una de las preguntas que se desprendió en este sentido fue ¿Cuáles podrían ser las consecuencias de determinar y clausurar los sentidos de comunidad y lo comunitario?, así como ¿Cuál es el rol que juegan las prácticas artísticas y las políticas culturales en los procesos de patrimonialización? Se sospecha que existe el riesgo que las prácticas artísticas, en ciertos casos, contribuyan a estas incursiones gobierno-institución despolitizando las prácticas culturales-comunitarias y neutralizando indirectamente las capacidades de las comunidades para la resistencia.

Al momento de trabajar concretamente sobre las múltiples relaciones que éstas establecen con artistas e instituciones surgieron nuevas precisiones respecto de lo que entendemos por comunidad, y se puntualizó: en ocasiones, las comunidades pueden ser colectividades efímeras, que se conforman, articulan, cumplen ciclos y se deshacen y recomponen respondiendo a las dinámicas de trabajo colaborativo de distinta duración, es decir, las comunidades pudieran ser un ejercicio de construcción o el mismo resultado de un proceso de trabajo en colaboración.

A partir de este trabajo se continuó con la pregunta sobre: ¿Qué se entiende por práctica artística comunitaria?

El primer punto en la discusión tuvo que ver con el lugar desde donde se enuncia esta pregunta. Desde la institución cultural-artística se asume la separación o fronteras entre los ámbitos de lo artístico y lo comunitario como una oposición binaria que responde a un entendimiento occidental de la práctica artística. A partir de allí, surge la pregunta de si ¿Es posible imaginar la relación arte-comunidad de otra forma, distinta a la imagen convencional del artista como agente externo que “llega” a la comunidad y la “interviene”, y la comunidad como si fuera ajena a las prácticas de producción estético-políticas que únicamente “recepta” o “re-acciona” a las propuestas desde el campo artístico? Se argumenta que en las comunidades ya existen prácticas estéticas, simbólicas, políticas, que muchas de las veces no son reconocidas dentro del campo y/o la historia del arte. En este sentido ¿cómo podríamos entender las prácticas artesanales comunitarias de tradición andina con vigencia actual como “prácticas comunitarias estéticas-simbólicas-políticas”, sin entrar en las distinciones jerárquicas impuestas desde la tradición occidental del arte?

En contraste, la mesa también discutió, cómo la colaboración desde la diferencia genera posibilidades de nuevos entendimientos sobre las realidades. De este modo, se podría reconocer a los actores de una comunidad como portadores de unos saberes y unas prácticas específicas diferentes a los saberes y prácticas de los actores provenientes del campo artístico; y desde esa diferencia, lo que interesa es la capacidad que tienen como individuos o colectividades de poner en diálogo sus respectivos conocimientos/saberes, en el marco de un trabajo por intereses comunes, que nos son exclusivos ni particulares a ninguna

de las partes.

Otra discusión importante tuvo que ver sobre cómo se entendía la “transformación social” como una consigna predefinida de las prácticas artísticas comunitarias. Se indicó que esta aspiración debe ser entendida dentro de contextos específicos y teniendo en cuenta los intereses distintos y capitales simbólicos que ponen en juego los distintos actores que intervienen en procesos arte-comunidad.

Por otra parte se discutió sobre el tono grandilocuente en que se menciona la “transformación social” disminuyendo la importancia de otro tipo de acciones relacionadas con la re-creación, lo lúdico, o lo que aparenta no tener un motivo o sentido claro. Se apuntó, que es necesario estudiar caso a caso ¿en qué medida las prácticas artísticas comunitarias son capaces de aportar herramientas y generar condiciones para el cuestionamiento social-político del propio contexto en donde surgen y se desarrollan estas prácticas? Esta misma discusión nos llevó a poner en duda “la convivencia” como un requisito para que una práctica artística pueda ser considerada “comunitaria”. Aunque se acuerda que los procesos de largo aliento son deseables, no siempre son posibles y es ese caso solo queda valorar caso por caso la intensidad y la ética con que se logran los momentos de diálogo.

La mesa de trabajo, nos propuso ahondar más en la pregunta anterior desglosando: ¿Qué se entiende por prácticas artísticas comunitarias individuales y colectivas?

Lo primero que surgió fue una sensación de incoherencia ya que si entendemos las prácticas artísticas comunitarias como prácticas colectivas, colaborativas y bajo intereses de lo común. Nos preguntamos si es posible una práctica comunitaria individual o más bien si ese tipo de prácticas no tienen que ver más con la producción autoral convencional que con las prácticas comunitarias.

Por otra parte se menciona que para que una práctica artística sea entendida como “colectiva” debe existir una conciencia colectiva sobre los propósitos, aspiraciones y alcances del trabajo colectivo. Se entiende que un colectivo que trabaja en colaboración estará atento a las tensiones propias de su interacción interna, buscando formas justas de compartir responsabilidades y derechos sobre la toma de decisiones en el proceso de trabajo, en este sentido, trabajar en lo colectivo implica formas de mediación social, mediación de conflictos, estrategias para el reconocimiento de las partes, la articulación y complementación de capacidades intereses, aspiraciones y de manera general que genere condiciones para un desarrollo democrático del proceso.

La siguiente pregunta fue una de las que más discusiones suscitó: ¿Qué se entiende por líder comunitario y por dirigente barrial?

Para esta pregunta fue sumamente importante la presencia de líderes comunitarios y dirigentes barriales que se sintieron interpelados y aportaron a la discusión desde sus experiencias concretas.

El primer nudo de discusión giró en torno a entender que los líderes, ya sean barriales o comunitarios son representantes de un colectivo pero no la única voz de una comunidad, la cual mayormente toma decisiones en forma asamblearia.

Tratando de delinear las diferencias entre líder comunitario y dirigente barrial, sin acuerdos definidos surgieron cuestiones tales como: que el dirigente barrial representa a un territorio definido y promueve soluciones para problemas específicos de ese territorio, y que el líder comunitario representa a territorios y comunidades más extensas o no atadas a un territorio determinado.

En todo caso, se problematizó la existencia de las figuras de líder-dirigente como único y absoluto canal de interlocución teniendo en cuenta la importancia también de actores comunitarios que son legitimados de formas no institucionalizadas, en este sentido se propone pensar en los múltiples “referentes comunitarios” y formas de liderazgo que también son claves dentro de las dinámicas sociales aunque sus roles y formas de representatividad sean más difusas y sin soporte jurídico. Este giro de la discusión no implica un desconocimiento de la relevancia tanto de líderes como de dirigentes y referentes comunitarios como expertos y mediadores locales que pueden (en determinados casos) articular las relaciones entre las comunidades y los artistas.

Una discusión que no se desplegó por completo, pero que resultará clave de retomar gira en torno a los retos que implica pensar en los liderazgos comunitarios como procesos que promueven la participación activa e intensa de los distintos grupos dentro de una comunidad poniendo en diálogo voces minoritarias y mayoritarias, manejando las disidencias como parte fundamental de la construcción de comunidad. Es interesante repensar en todos estos aspectos relacionados con una democracia participativa más que un sistema de representaciones en donde el líder o dirigente al ser elegido por una mayoría da por sentado que tiene la legitimidad de tomar decisiones sin previo debate ampliado. De aquí se deriva la siguiente pregunta: ¿Qué se entiende por actor social de una comunidad?

Al principio nos preguntamos si es necesario ser “activo” o “comprometido” para ser considerado actor social de una comunidad, inmediatamente esta posición es criticada, pues el distanciamiento o el silencio también pudieran ser formas de disidencia o resistencia que deben ser entendidas como parte de la misma construcción de comunidad.

En este sentido se entiende que: todos los miembros de una comunidad son actores sociales. También se consideran actores sociales aquellos que estando por fuera de la organización comunitaria tienen participación o incidencia en las relaciones sociales que allí ocurren, entre estos actores se podrían contar las instituciones públicas, escuelas, policía, instituciones culturales, etc.

¿ QUÉ SE ENTIENDE POR MEDIACIÓN COMUNITARIA EN EL CAMPO ARTÍSTICO CULTURAL ?²

El debate inicia intentando definir la palabra “mediación” como las acciones que posibilitan canales de comunicación, puntos de encuentro, entendimiento y reconocimiento, a fin de encontrar posibilidades de complementación y colaboración entre instituciones culturales y comunidades apostando a la construcción de intereses comunes. Diferenciando esta noción de la utilizada en el campo jurídico mediación de conflictos; la noción de mediación comunitaria no niega la existencia de conflictos, jerarquizaciones y relaciones de poder entre instituciones culturales y las comunidades sino que busca trabajar precisamente sobre ello, intentando generar las condiciones necesarias para que los encuentros entre comunidades, artistas e instituciones puedan constituirse como un diálogo de saberes y una construcción colectiva de conocimientos. Esta idea inicial se complejiza señalando que existen al menos dos lugares que cargan de significados distintos las acciones de mediación comunitaria:

a/ cuando la mediación comunitaria se despliega desde una institución pública. Desde este lugar existe el reto de ampliar el poder de decisión que tienen las comunidades sobre las políticas, capitales y usos posibles de los espacios, programas institucionales y sus sentidos de manera amplia. En este contexto se identifica el riesgo de que las acciones de mediación comunitaria dependan de voluntades y tiempos políticos de los gobiernos volviendo una práctica institucional inestable y frágil al no poder asegurar continuidades.

b/ cuando la mediación comunitaria se despliega desde organizaciones, colectivos auto-gestionados e independientes. Desde este lugar se considera que el trabajo logra altos niveles de empoderamiento, sostenibilidad y horizontalidad en la medida que surge desde las iniciativas mismas de las comunidades. En ese sentido las acciones de mediación comunitaria se concentran en fomentar diálogos entre los actores comunitarios desde adentro y articular sus demandas. Los riesgos que se encuentran son las posibles prácticas asistencialistas, la poca regulación sobre usos y aprovechamiento de imágenes de vulnerabilidad o precariedad (aunque este riesgo podría ser similar para el primer caso).

2 Hay que apuntar que esta noción relacionada al campo jurídico se está debatiendo cada vez más en el campo cultural y se ha llevado y convertido en una política y línea de trabajo en la Fundación Museos de la Ciudad de Quito como modelo de gestión entre comunidades e institución cultural.

Es interesante cómo el debate nos lleva a problematizar las nociones de “socialización” y “participación” como dos cosas diferentes que requieren compromisos diferentes. Es diferente la implantación de un procedimiento a la creación conjunta/participada de formas de colaboración y toma de decisiones colectivas.

La socialización se plantea como una de las posibles funciones de la mediación, y en este sentido se recalca que la mediación-socialización debe ser eficaz, es decir debe dejar claro qué se va a hacer, cómo se van a tomar las decisiones, de dónde proviene el financiamiento, cuáles son los objetivos del trabajo, qué beneficios y compromisos van a adquirir las diferentes partes.

Finalmente, un punto ciego en la discusión que queda pendiente es la relación que pudiera tener la mediación comunitaria con los principios constitucionales referidos a la participación ciudadana y el fortalecimiento de las relaciones interculturales. Principios que deben ser considerados para definir de mejor manera los alcances y las articulaciones interinstitucionales de la mediación comunitaria.

Ante la pregunta sobre ¿Qué se entiende por curador de prácticas artísticas comunitarias?

Inicialmente la pregunta no suscitó demasiado interés, y se pasó de largo; sin embargo al final del encuentro se retomó brevemente, tan solo para recomendar que de existir un proceso de curaduría o selección de un trabajo resultante de prácticas artísticas comunitarias, el mismo siga los mismos pasos de transparencia propuestos en las relaciones entre artistas, comunidades e instituciones. Quedó pendiente una discusión más profunda respecto a cómo un trabajo derivado de un proceso colaborativo puede quedar desvirtuado por una curaduría externa que jerarquice algunos elementos sobre otros transformando los sentidos iniciales.

Finalmente, se determinó que más que un intento de regular las formas de vínculo que se establecen entre comunidades-artistas e instituciones, se intentaría sugerir procedimientos de transparentación ante las comunidades sobre los objetivos, alcances y propósitos que movilizan las prácticas artísticas comunitarias, identificando, los distintos momentos de manera general, las tensiones y posibles salidas a preguntas relacionadas con las redistribuciones de capitales o reconocimientos que se ponen en juego en dichos procesos; los procedimientos posibles para la consulta y autorización de uso de los productos colectivos frente a comunidades y comunidades efímeras. Esta parte se encuentra desarrollada de manera íntegra en el manual de buenas prácticas, prácticas artísticas comunitarias.

Sin tono conclusivo, pero sí a manera de comentario final, el encuentro nos ayudó a reflexionar sobre cómo lo comunitario de alguna manera des-dibuja

roles y fronteras, es decir, los educadores, los activistas y organizaciones en los barrios, artistas e investigadores cada vez parecen estar más interesados en saltar los circuitos establecidos de su accionar, tratando de solventar unas preguntas que ya no se pueden pensar desde su lugar particular (su campo o disciplina) sino en procesos de diálogo complejo con anclajes directos a las realidades que emergen del territorio y sus micro-prácticas de resistencia e imaginación.

De manera global, este documento se suma a otros esfuerzos que suceden paralelamente desde distintos lugares, y que apuestan por un reposicionamiento de lo común y lo comunitario como posibilidad factible para la transformación de una realidad que nos involucra, nos convoca y nos pide nuevas formas de implicación.