

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

FACULTAD DE ARQUITECTURA DISEÑO Y ARTES

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO

DE LICENCIADO EN ARTES VISUALES

TEMA: “*GESTIÓN INDEPENDIENTE ARTÍSTICA EN QUITO*”

ANÁLISIS Y NUEVAS METODOLOGÍAS”

JOSÉ MIGUÉL JIMÉNEZ RAMÍREZ

DIRECTOR DE DISERTACIÓN: PAOLA DE LA VEGA

AGOSTO, 2015.

QUITO - ECUADOR

ÍNDICE

Capítulo uno ¿Gestión autónoma o industrias creativas?	1
Capítulo dos Estudios de caso	12
2.1. Las prácticas artísticas y la gestión cultural.....	18
2.2 Proyecto intromisión.....	22
2.2.1 Desarrollo.....	22
2.2.1.1 Primer asalto “Amazonas”.....	23
2.2.2.2 Segundo asalto: “Devueltos a la jungla.....	24
2.2.2.3 “Quemando Tiempo”: Tercer y Cuarto asalto.....	25
2.2.2 Estrategias de gestión.....	25
2.2.3 Análisis de cadena productiva.....	25
2.2.4 Conclusiones	26
2.3 NO LUGAR Arte Contemporáneo	28
2.3.1 Desarrollo.....	28
2.3.2 Estrategias de gestión.....	31
2.3.3 Análisis de cadena productiva.....	34
2.3.4 Conclusiones	34

2.4 Tranvía Cero	35
2.4.1	
Desarrollo.....	35
2.4.2 Estrategias de gestión.....	36
2.4.3 Análisis de cadena productiva.....	38
2.4.4 Conclusiones.....	39
Conclusiones	
Generales	39
Bibliografía	41
Anexos: Capítulo III Modelo de gestión cultural en red	
Índice de imágenes	

Capítulo uno ¿Gestión autónoma o industrias creativas?

Esta disertación parte de las necesidades que como artistas visuales que desarrollan su producción de manera independiente afrontamos hoy en día, organizando diferentes frentes y modalidades de trabajo según nuestras distintas finalidades, es decir, buscando una estructura colectiva que nos ofrezca una forma de posicionarnos sobre el entorno al que nos remitimos, a través de procesos culturales y organizaciones colectivas e independientes. Por medio de esta investigación se consideran cómo gestar, accionar, activar y enlazar proyectos en el campo de las artes visuales para garantizar su ejecución.

Para comprender el funcionamiento de esta estructura colectiva que sostiene formas de trabajo de artistas visuales que empiezan a dar a conocer sus procesos es necesario realizar una aproximación al concepto y funcionamiento de las industrias creativas como forma dominante de producción cultural en la última década.

Partiendo del libro de Daniel Bell “El advenimiento de la sociedad post industrial un intento de prognosis social”, introduciré cómo se desarrollan estas estructuras de trabajo, ya que explica a partir del 2001 la manera en que la sociedad dimensionaría su estructura social a través de diferentes sectores económicos: donde en cambio de generar productos pasarían a ofrecer servicios. Esto determinaría un nuevo sistema de empleo flexible en base a un principio económico de priorizar costos y en el que la especialización de trabajos tantos manuales como intelectuales es catalogable bajo el formato de servicios.

“La segunda manera de definir una sociedad postindustrial es por el cambio en la distribución de las ocupaciones; es decir, no sólo *dónde* trabajan las personas, sino el *tipo* de cosas que hacen. En buena medida, la ocupación es el determinante de clase y estratificación más importante de la sociedad.” (Bell, 2001 P.11).

Surge, entonces, la necesidad de condensar bajo una misma categoría económica todos los servicios y productos que pertenecen al sector cultural para que la estructura económica en la que se desenvuelvan sigan los mismos parámetros; lo cultural pasa a ser definido como “creativo”; así, la categoría que los engloba dentro de una economía postindustrial es la de industrias creativas. Estas industrias tienen diferentes formatos de producción ya que se ven atravesadas por escenarios que determinan su rentabilidad, condicionantes como la versátil y repentina actualización periódica de tecnología y sus nuevos formatos, considerando las diferentes propuestas que compiten directamente sobre el público al que se socializa una propuesta cultural en su agenda laboral o su tiempo de ocio. Dentro de la publicación “Políticas para la creatividad, guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas” se las define de la siguiente manera:

“Aquellos sectores de actividad organizada que tienen como objeto principal la producción o la reproducción, la promoción, la difusión y/o la comercialización de bienes, servicios y actividades de contenido cultural, artístico o patrimonial.

...cuyo origen es la creatividad humana, sea en el pasado o en el presente, así como en las funciones necesarias propias a cada sector de la cadena productiva que

permite a dichos bienes, servicios y actividades llegar al público y al mercado. Por ello, esta definición no se limita a la producción de la creatividad humana y su reproducción industrial.” (UNESCO, 2011).

En esta definición podemos ver que los términos en los que se valora y concibe la cultura, definen parámetros para la adaptabilidad de un proyecto dentro de los márgenes en los que se auspician, dentro de lo público o privado proyectos culturales, ya que la cultura tiene incidencia dentro del carácter económico de la sociedad, así como en sus relaciones sociales puesto a que está directamente relacionada a su entorno social, político y económico.

De esta manera, al generar esta categoría donde se preservan las reglas de mercado, se priorizan las transacciones económicas monetarias, impactos e indicadores económicos, dejando en segundo plano el carácter del impacto social que tienen. Esto lleva a considerar qué medidas se adoptan para preservar y fomentar las expresiones culturales desde nuestras producciones.

Dentro de esta perspectiva vemos dentro de la “Economía Naranja, una oportunidad infinita” documento del Banco Interamericano de Desarrollo redactado por Felipe Buitrago Restrepo y Iván Duque Márquez (2013) cómo se genera un manual para promover una estructura económica donde se fomente la cultura en Latinoamérica y el Caribe, en base a la economía creativa (y el modelo de industrias creativas) se definen a las actividades culturales y de propiedad intelectual como medios generadores de recursos, evaluados en términos económicos. Según la Economía Naranja (2013): “las exportaciones de bienes y servicios creativos en 2011 alcanzaron los 646 mil millones de dólares, si las

insertáramos en la clasificación que hace el Centro Internacional de Comercio serían la quinta mercancía más transada del planeta.”

Este tipo de indicadores, promovidos por el BID, que se aplican como modelo y matriz en instituciones culturales públicas de América Latina, han determinado en los últimos años políticas de financiamiento para ayudas públicas a artistas y gestores que se concretan, por ejemplo, en los formatos de fondos concursables del Ministerio de Cultura del Ecuador.

Así la búsqueda de estos indicadores cuantificables sobre productos culturales financiados a través de recursos públicos o de convocatoria abierta, entre otros, se basaría en lineamientos para seleccionar los participantes, dejando fuera un espectro de producciones que no responden a dichos parámetros de selección. Comprendiendo a la Gestión Cultural como el mediador entre dichos factores y las propuestas del artista o colectivo, vemos cómo se desarrollan procesos en el borde entre la autonomía de producción y el financiamiento público o privado, estas estructuras dentro de esta disertación se denominan periferias culturales ya que operan fuera tanto del tiempo de selección como la idea de competencia y mantienen sus procesos en base a un acercamiento sostenido a los asistentes de sus propuestas o productos, organizándose para escapar de la precariedad y la falta de recursos. Estos artistas emergentes individuales u organizados en colectivos buscan entablar nuevas metodologías de producción micro cultural, entendiendo por esto a las líneas de acción que tienen un alcance a corto o mediano plazo y recursos económicos escasos.

Bajo estas prácticas elementos como producción, difusión y públicos se relacionan con el trabajo, autónomo o no, para articularlo en el proceso de su ejecución. Este tipo de metodologías que va generando el modelo de producción micro cultural parte desde la idea de “emprendizaje” concepto que caracteriza Jaron Rowan (2010), en *Emprendizajes en cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*:

La figura de emprendizaje genera cierta estabilidad que los proyecta fuera de la precariedad laboral, esta establece líneas discontinuas que no se pueden sostener por un tiempo extendido ya que la proyección cultural no les da garantías a mediano o largo plazo de una remuneración acorde a su trabajo. Rowan (2010, p 119.).

Si bien el emprendizaje en los estudios de Jaron Rowan parte desde condiciones contextuales, situadas en otra realidad histórica, y que además definen la figura del emprendedor desde una versión normada bajo autores como Joseph Schumpeter, posicionándolo como el centro de la actividad económica cultural y generando otra matriz económica, el emprendedor, dentro del contexto ecuatoriano llega a asemejarse más a la gestión autónoma o autogestión, ya que comprende prácticas donde la versatilidad y adaptabilidad dentro de diferentes márgenes de acción, mantienen activos los proyectos.

La idea de adaptabilidad y versatilidad tiene estrecha relación con lo que propone Isabell Lorey en su artículo Gubernamentalidad y precarización de sí, sobre la normalización de los productores y las productoras culturales, refiriéndose a la relación entre financiamiento público y gestión autónoma:

Las características de este tipo de contrataciones hacen que no se considere un empleo fijo a largo plazo dentro de una institución pública, ya que la proyección

laboral como las condiciones laborales de las convocatorias públicas no valoran una autonomía de producción sobre sus ejes privados, políticos, públicos, etc.

Así también, Isabell Lorey (2006) hace referencia a las condiciones laborales ya que estas son los términos sobre los que se desarrolla la tensión en la relación entre el Estado y la gestión autónoma. Por medio de estas consideraciones, no se limita el trabajo autónomo de manera sostenida con un solo agente cultural, ya que les resulta más factible complementar proyectos dependiendo de las oportunidades que se van presentando y reacomodar bajo estos parámetros la manera en que se presenta uno o varios procesos en diferentes ámbitos y términos.

Las concepciones que determinan la cultura en el Estado no contemplan la dimensión de las acciones que derivan de sus parámetros, como lo son la competencia entre afinidades de producción o como al determinar tiempos de ejecución se conlleva a que artistas independientes produzcan específicamente para ser subvencionados ajustando parámetros estéticos o visuales, enunciando la cultura de manera plural sin realmente poder considerarla en la amplitud de sus propuestas. Sobre esta apreciación, un artista que se maneja en la periferia cultural podría decir que las herramientas razonables son potencialmente útiles (refiriéndonos al financiamiento público), definiendo su utilidad según nuestras necesidades inmediatas, para constatar que “Todo individuo condiciona lo que es útil según sus propias acciones, tomando en cuenta las circunstancias contextuales al igual que la política que lo rige, sus tradiciones y cultura.” (Horkheimer 1973, p.11).

Dentro de la gestión colectiva debemos plantear estrategias diferentes de gestión autónoma, entendiendo que esta genera proyectos para sostenerse a sí misma. Comprendemos que lo más importante es promover un cambio de valores en la formación de los gestores culturales y creadores como consumidores y productores de contenidos a la vez, o “prosumidores”, término que definiría una manera de actuar de los individuos:

Esta nueva civilización...reducirá el papel de la nación-Estado¹ y dará nacimiento a economías semiautónomas en un mundo post imperialista...Por encima de todo, como veremos, la civilización de la tercera ola comienza a cerrar la brecha histórica abierta entre productor y consumidor, dando origen a la economía del ‘prosumidor’ del mañana. Por esta razón, entre muchas otras, podría resultar, con un poco de ayuda inteligente por nuestra parte, la primera civilización verdaderamente humana de toda la Historia conocida.” (Toffler 1979, p. 10).

Esta economía prosumidora moviliza un impacto económico invisible al ahorrar esfuerzos, trabajando colectivamente y generando nuevos campos de conocimiento y acción.

Una estructura de producción autónoma, prosumidora trabaja fuera de una estructura legal o constitución jurídica organizativa, plantea también una ética laboral comprendida en la valoración de destrezas y una economía informal, colaborativa, descentralizada. Esta revaloración de la cadena de producción es similar a los estudios que Vonderach (1980) introduciría en *Los nuevos autónomos 10 tesis para la sociología de un fenómeno imprevisto*, en el que se considera al individuo como un portador de nuevos

¹ Refiriéndose a la manera en que se maneja socioeconómicamente un país.

paradigmas que descentralizan la economía desde entornos comunitarios por medio de la participación social.

Estas experiencias generan proyectos culturales de largo alcance, considerándolos dentro de su dimensión colectiva, planteando una construcción dentro de una economía de recursos que no responde directamente a fines privados o de administración pública.

Las dinámicas de producción de estos colectivos prosumidores pueden ser comprendidas como una alternativa de producción que define al arte como una metodología de trabajo. Dentro de esta lógica de producción, analizamos una escena artística que a través de su producción cultural transgrede y replantea valores sociales. Nicolas Bourriaud en *Postproduction culture as screenplay: how art reprograms the world* diluye la figura de autoría bajo la idea de usar el entorno a favor del artista:

Intento mostrar que las relaciones intuitivas de los artistas con la historia del arte esta dirigiéndose al termino al cual denominamos “el arte de la apropiación” que infiere naturalmente en la ideología de autoría, moviéndose a la cultura del uso de las formas que tiene una actividad constante sobre el uso de formas, posturas, imágenes para el uso del colectivo o artista, no en orden para ser sujetos de su autoría sino para probar el hecho de un mundo contemporáneo.(Bourriaud 2005 p. 5).

Todo este tipo de trabajos se desarrollan en relación con esferas sociales, entre personas, comunidades, redes virtuales a través de principios de trabajos que rompen con manipulaciones de referentes. Bourriaud presenta la obra de artistas contemporáneos como Pierre Huyghe o Douglas Gordon que reexaminan la idea de autoría y originalidad a través

de sus productos culturales, para poder introducir la post producción como una relación con el entorno.”Los artistas contribuyen a la erradicación de la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, readymade y trabajo original.” (Bourriaud 2005, p 6.)

Las construcciones que se generan por medio del diálogo común, en base a la colectividad concretan categorías (como el rumor social sobre la piratería) en una dinámica participativa que comprende una manera de producción dentro de una economía urbana. (Rizo, 2006).

En base a poder organizar esta pluralidad de desarrollos culturales se determina el sector de las industrias creativas, que dentro de su metodología de economía concluyó incluir también los sectores del entretenimiento ya que dentro de sus ramificaciones pueden incluir un servicio cultural ligado a su trabajo de pos producción, como lo es la subtitulación, la curaduría, la programación. Esto ha delimitado una disputa entre el tiempo que tiene el individuo para consumir productos culturales autónomos o productos culturales dentro del campo del entretenimiento y el espectáculo donde la interacción del público se ve limitada al confort. El espacio que define el público para su distensión social mantiene parámetros de consumo dentro de su entorno social que son dimensionados por la influencia pública/mediática de la presencia del servicio que se oferta, la pluralidad cultural compite contra la globalización del entretenimiento:

“La cultura adquiere formas diversas a través del tiempo y del espacio. Esta diversidad se manifiesta en la originalidad y la pluralidad de las identidades que caracterizan a los grupos y las sociedades que componen la humanidad. Fuente de

intercambios, de innovación y de creatividad, la diversidad cultural es tan necesaria para el género humano como la diversidad biológica para los organismos vivos.”
(UNESCO, 2001, p.1)

Esta visión de la UNESCO sobre la diversidad cultural cumple con condiciones orgánicas dentro de la forma en que cada elemento creativo, como dinámica autónoma o pública de producción, se ve relacionado a todo los actores culturales que la constituyen, siendo un modelo colaborativo de gestión la figura en la que contemplar nuevas experiencias creativas y culturales, donde se da cabida a la diversidad como articuladora del entorno cultural. Para ello, los asistentes a estas actividades culturales autónomas deben agendar dicha propuesta dentro de su tiempo de esparcimiento u ocio, ya que dentro del carácter autotélico² del ocio, que es una acción o decisión personal enmarcada dentro de prácticas sociales de comportamiento, un aspecto en común engloba el entorno del ocio el cual sería la satisfacción personal que puede proporcionar dicha decisión, teniendo el ocio un carácter de autorrealización del individuo (Cuenca Cabeza, 2000).

Desde una perspectiva crítica al ocio, siendo la presión colectiva la que actúa sobre las prioridades de los individuos (Herbert, 1982) podría pasar que lo cultural, no ingrese en el carácter de función vital como una carga mucho más fuerte en el desarrollo del individuo siendo secundario como parte de un espacio social.

² Autotelismo: Término generado y adoptado por la Cátedra de Ocio y Minusvalía de la Universidad de Deusto, que tras los trabajos llevados a cabo por Cuenca (1995, 2000b), Madariaga (1996, 1998), Gorbeña (1999) y Lázaro (1997) entre otros, caracteriza al ocio como un conjunto de actividades que tienen un fin en sí mismas y no como actividades terapéuticas. Además este ocio autotélico se manifiesta en seis dimensiones: lúdica, deportiva, festiva, creativa, ecológica y solidaria.

El ocio, sin importar la clase socioeconómica es una función social donde el carácter pasivo al recibir información mediatizada no da cabida a la crítica, por la fluidez de los medios sociales y la poca participación que requiere del público (McLuhan, 2001).

La manera en que son presentadas las tensiones sociales, ya sea en el ámbito cultural o publicitario determina acciones que complementan su producto, en donde el flujo urbano prioriza información concreta y útil. Este tipo de participación dentro de la cadena de consumo cultural establecida unidireccionalmente condiciona a sus públicos o asistentes a formatos que pueden considerar fácilmente legibles, sesgando sus posibilidades a beneficio de la comodidad que no hace permeable la interacción crítica.

Para discernir cuáles son los contenidos mediados por una oferta consensuada por las acciones activadas socialmente, observando cómo definen prioridades comunes de centralidades sociales, focos de comercio e interacción social, donde definen a la visualidad como fin y su rentabilidad como condición consideramos que hay que partir de las condiciones de trabajo y consumo cultural heredadas a partir de la crisis financiera de 1990, las cuales respondían a un nivel de adquisición y capacidad de acceso a bienes y servicios en base a patrones de producción y venta diferentes a los que tuvieron que enfrentarse las nuevas producciones micro culturales desde 1990.

Capítulo Dos: Estudios de caso: la gestión cultural en las artes visuales a partir de 1990

En esta disertación se consideran las delimitaciones, que crean una estructura de lo que es aceptado dentro de la cultura artística /visual a partir de esto, se plantea otros procesos de interacción por medio de la colectividad, para así generar propuestas de producción cultural en medios sociales diversos.

En Ecuador la década de los noventa estuvo marcada por una serie de agitaciones sociales, después del gobierno de Fabián Alarcón que debido a la reducción de los precios del petróleo tuvo una crisis, Jamil Mahuad tuvo que enfrentar la crisis económica que dio como resultado el feriado bancario llevando al país a la dolarización por el devalúo del sucre. Diferentes acusaciones del Frente Unitario de Trabajadores, sectores bananeros de Machala, la creación de la Agencia de garantía de depósitos y el estiaje de petróleo son algunas de las causas que generarían levantamientos indígenas y de diferentes sectores sociales desplazados que demostraron su presencia en la política del país una vez que el Ecuador es declarado entre los países más corruptos de América latina en el 2000. Este momento también crea una ruptura sobre la estructuras artístico-culturales y el futuro que se proyectó en el país, esto incide sobre los formatos de producción que los artistas manejaban tanto en la representación como en socialización de sus propuestas, llevándolos a prácticas de carácter colectivo que instituyen nuevos métodos de trabajo. (Kingman, 2012). El golpe de la crisis se sintió dentro de los diferentes espacios que trabajaban desde

los 80 como Art Fórum o La Galería, este quiebre genera nuevas maneras de concebir la cultura, propuestas como El Pobre Diablo o el Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo CEAC, generan una independencia sobre las prácticas anteriores a 1990. Esto permitió una libertad expositiva que difundió artistas jóvenes. Después en 1997, se inaugura el Centro Ecuatoriano de arte contemporáneo, CEAC, fundación que busca: impulsar la producción, difusión e investigación del arte en el Ecuador, así como fomentar una comprensión más dinámica de sus relaciones con el contexto en el que se generan, y animar su efectiva inserción en el circuito internacional. Articulando el debate cultural contemporáneo a la producción local. (CEAC, 1997)

Por otro lado podemos ver en “*Ecuador en emergencia*” (2010) catalogo en DVD de 13 plataformas de producción artística colectiva del Ecuador, como se plantea trabajar el Arte emergente de esa época, donde socializa proyectos que trabajan desde 1996 como Centro experimental Oído Salvaje produciendo a travez de su manifiesto “política de cables: ser disidente es ser disonante”. Este colectivo mantiene prácticas colectivas dentro de su producción; conformado Iris Disse, Mayra Estévez y Fabiano Kueva. Su trabajo parte de la apropiación del espacio público y virtual, generando propuestas e investigaciones críticas sobre prácticas sonoras locales y regionales. A su vez, surgen también modelos asociativos en 1999, el compositor Nelson García y la artista visual Manuela Ribadeneira fundan “Artes no decorativas S.A” una empresa legalmente constituida para promover el Arte contemporáneo, esto establece otros criterios de contratación en base a los servicios prestados por los artistas y su relación con las galerías. Acercándonos al 2002 vemos prácticas como las del colectivo Tranvía Cero, que dentro de su producción cultural parten de la democratización del espacio público para la comunidad. Este colectivo introduce sus

procesos con el Primer Encuentro de Artes Plásticas del Sur, después conocido como Al Zur-ich, para después generar producciones en el 2008 como Misqui Public – documenta internacional de Arte acción, el trabajo realizado en la plataforma al Zúrich se consolida después de trabajar con la red cultural del sur, abriendo el proceso a otros márgenes de financiamiento.

Dentro de las producciones culturales que enfrentaron la crisis de 1990 se vieron afectadas propuestas de trabajo colaborativo a nivel latinoamericano, según lo explica “Una Versión de la Historia de Helena producciones”, documento redactado por Wilson Díaz, integrante de Helena producciones festival de performance de Cali Colombia:

En medio de la desesperada y urgente necesidad por expandir las limitaciones y clarificar las causas de la frustración y fracaso que se pudo sentir a principios de los años noventa, resuenan en la memoria las preguntas y gestos en el vacío de una generación que emerge del colapso económico posterior a la época del exceso y derroche de los años ochenta.

En nuestro país, los años noventa también fueron la época del resurgimiento del *Do it yourself*, con recesión económica incluida, con el aislamiento por parte de nuestro vecino más poderoso en medio de una guerra que redefinía, por lo menos para nosotros, los alcances de esta palabra. También había corrupción pública, usual en nuestra historia, acompañada del desamor y mala intención que ha caracterizado a nuestras clases gobernantes. (Díaz, 2012).

Considero que dentro de la gestión cultural a partir de 1990 nos fueron heredados modelos hegemónicos de acción que no corresponden a prácticas locales y nos comprometen, incluso hasta la actualidad, a dialogar entre colectivos y artistas para buscar soluciones muchas de ellas basadas en planteamientos andinos de colaboración y trabajo, gestión y formas de acción a través de recursos compartidos y condiciones mutables, desde las que generamos una economía alternativa que nos aleje de la tensión que produce la rentabilidad económica y política que procura el Estado o la empresa privada bajo sus condiciones de valor.

La manera en que se ha gestado la cultura independiente en el Ecuador trabaja diversos planteamientos metodológicos que no siempre son consecuentes con los que son trazados por organizaciones públicas como secretarías, ministerios entre otros. Esta manera de producir cultura permite evidenciar que los actores culturales se asocian de diferentes maneras con colaboradores, auspiciantes, públicos y modelos de rentabilidad. La manera en que se desarrolla el mercado del arte después de 1990 define como los artistas van a empezar a apropiarse de la escena local fuera de una figura de financiamiento público o de empresas privadas. Es decir, si bien no reciben recursos directos de estas fuentes de financiamiento, se sitúan al margen o periferia donde pueden trabajar con otras organizaciones culturales o privadas si lo necesitaran.

Esta breve aproximación da cuenta de que la gestión de las artes visuales en el país se da desde distintas prácticas y dentro de diversos sectores/escenarios sociales, y se desenvuelve con criterios diferentes de gestión y producción, ya sea dentro de modelos privados, públicos, colaborativos o periféricos.

De manera complementaria, podemos ver que actualmente existen diferentes sistemas de convocatorias en arte contemporáneo de la escena nacional: el relativamente nuevo Premio de Arte Batán 2013, organizado por la Galería No Mínimo, en Guayaquil, se trata de un espacio que orienta su trabajo hacia la visibilización de artistas emergentes y la formación de públicos con el fin de acercar a los espectadores a propuestas contemporáneas. Este ejemplo de convocatoria que nace del sector privado mantiene un criterio de financiación por medio de patrocinios. Por otro lado en el sector público, las convocatorias se abren en un periodo fiscal de ejecución donde se promueve la cultura por medio de diferentes fondos concursables como los del Ministerio de Cultura de Ecuador o los fondos de producción del Consejo Nacional de Cine.

Toda convocatoria pública suele demandar una relación con los ejes programáticos y teóricos que mantienen dentro de la institución, como es el caso del Ministerio de Cultura donde sus ejes programáticos trabajan sobre descolonización, derechos culturales, emprendimientos culturales, nueva identidad ecuatoriana contemporánea (MCYP. 2015).

Por otra parte, varios colectivos, artistas, gestores, organizaciones culturales, sectores financian sus procesos de manera asociativa siempre y cuando no se tergiverse su autonomía de producción. Dentro de este margen asociativo entra la convocatoria anual para prestación de espacios del Centro de Arte Contemporáneo de Quito, la cual maneja fondos del Municipio de la ciudad tanto como fondos privados: Además de este tipo de modelos asociativos hay otros que prefieren el margen de la autogestión de recursos como el formato que maneja La Multinacional espacio de dialogo y práctica artística, integrado por Edison Cáceres y Gabriel Gallardo, en el que se ofrecen residencias cortas de producción a artistas de locales e

internacionales. Se financian a través de diferentes eventos autónomos manteniendo su línea de producción: Convocatorias, Programa de Exhibición, Programa de Residencias y diferentes publicaciones. Realizan un trabajo de producto abierto que permite relacionar lo global, visibilizando no sólo el producto, sino también la propia problemática de la gestión artística local acentuando su proceso teórico y creativo en las prácticas del performance y su enlace con el espacio público(Multinacional 2014).

Ya sea a través del patrocinio de una fundación o bajo el apoyo de agentes locales dentro de un calendario anual, la función de las instituciones es otorgar las herramientas, presupuestos, equipos necesarios para la ejecución de un proyecto, completando una etapa de producción con los ganadores de la convocatoria. Para reflexionar sobre este sistema de financiación en base a la competencia procuramos enfocarnos desde el otro lado de estos lineamientos de validación de la cultura a través de organizaciones, sea cual fuere su modelo de gestión, presentando periferias culturales que se generan con colectivos o artistas independientes que no salen beneficiados dentro del margen competitivo que plantea a la cultura y el arte de manera vertical. Las periferias culturales trabajan al margen de estas organizaciones, donde los diferentes actores culturales se asocian entre sí para mantener sus producciones.

Para analizar la incidencia de este sistema estatal dentro de una estrategia de gestión autónoma, planteo como referencia tres proyectos puntuales que trabajan después de la década de 1990 algunos de los cuales siguen en ejecución. Todas estas propuestas han sido

activadas desde actores culturales que han aplicado a diferentes procesos de financiamiento manteniendo una línea de trabajo que opera sobre un público específico y en condiciones socio geográficas específicas, analizados bajo un modelo de evaluación que considera el impacto del proyecto sobre su entorno, además de la estructura con la que se maneja dicho proyecto; esto ayuda a entender la cadena productiva de su modelo de gestión para que de esta manera se puedan mantener a través del tiempo.

2.1. Las prácticas artísticas y la gestión cultural

Las prácticas de gestión antes descritas producen un circuito legitimado de producción y circulación en las artes visuales y sus respectivas periferias culturales. Esta relación social de construcción mutua, es decir, entre el estado y los colectivos o artistas articulados bajo fondos concursables, se puede ver afectada cuando desde el público hasta las diferentes organizaciones o artistas independientes se encuentran reducidos o desvalorizados, en su capacidad de participar y producir cultura, considerando además que la cultura, pudiera no haber sido planteada como un elemento social fundamental en los gobiernos y las líneas de administración pública de la cultura. Así dentro de un contexto social, si no se valora la cultura como un eje de fundamental de la sociedad, el individuo tampoco le prestará mayor importancia subvalorándola dentro de su dinámica social hasta terminar desechándola de su entorno.

Para aproximarse al rol de la Gestión Cultural en base a metodologías colectivas dentro de la sociedad plantearemos, dentro de esta disertación, a la Cultura como la evidencia y legado de las personas a lo largo de la historia, ya que existe en tanto se la ejerce, la práctica de la misma llega a concretar o descartar aspectos del quehacer diario, se genera así la Cultura, a medida que a través de sus prácticas concreta como una decisión diaria, creando nuestra propia historia, a través de las acciones que tomamos, considerando así las diferentes prácticas que se pueden tomar dentro de un margen de acción presencial donde se pueda articular la cultura dentro del entorno social.

Dentro del contexto Ecuatoriano, partimos ubicando la crisis del feriado bancario de los noventa en Ecuador como eje propulsor de propuestas culturales, donde la participación colectiva y la apropiación del espacio público superaron la falta de recursos comprendiendo entre otras cosas, que la cultura no es ajena a la política ni a la economía del sector social en la que se maneja. En esta dinámica consideramos pertinente plantear en los estudios de caso proyectos con los que nos relacionamos en el contexto contemporáneo, que comprendan dinámicas con su entorno y respondan a diferentes proyecciones culturales donde el público y su interacción definen la sostenibilidad de los mismos.

Los proyectos de esta disertación comprenden sus procesos desde la década que prosigue a la crisis del noventa, y sus proyectos tienen un público muy diferente entre ellos.

El proyecto *Intromisión* responde a un público urbano, mientras *No Lugar* plantea trabajar para promover prácticas artísticas en el medio artístico; el colectivo *Tranvía Cero*

le interesan los procesos comunitarios donde el público tenga otro tipo de relación afectiva con el arte contemporáneo.

Para comprender las conclusiones de los estudios de caso se maneja algunos términos que definirán la narrativa de la investigación:

1. Enlace cultural: la manera en que se activa y relacionan diferentes propuestas dentro de una misma lógica de acción y se mantiene un contacto directo que hace a ambos implicados ampliar su propia proyección.
2. Canales de difusión: los medios y sus respectivas modalidades de circulación de información donde se resume de diferente manera los proyectos culturales para poder dialogar con diferentes tipos de públicos.
3. Estrategia asociativa: la forma en que se vinculan de manera temporal agentes en términos de colaboradores o auspiciantes con el proyecto desde diferentes estadios del proyecto. Es por ello que estos agentes no llegan dialogar con otros implicados ya que su interés es puntual y estratégico.
4. Cadena productiva : la manera en la que se divide por etapas de producción el proyecto, con la misma idea de una línea fordiana pero dentro de una estrategia de evaluación que permita cambiar el curso de la línea de acción basado en los agentes enlazados en cada una de las etapas de la cadena de producción.

5. Entorno social: espacio definido ya sea por actividades en común o aspectos morales, mantiene su propia estructura social por medio del rol Activo/pasivo que puede tener el ciudadano (Criado, 2009)

6. Categorías sociales: Cuando el ciudadano es comprendido por su entorno bajo estas categorías sociales de percepción, los parámetros que lo concretan en sus prácticas, sus bienes y opiniones expresadas, son diferencias de carácter simbólico y constituyen su propia dinámica o lenguaje (Bourdieu, 1994).

7. Auspiciantes: definimos la figura de auspiciantes como una gente que se anexa para desarrollar una parte del proceso, ya sea avalando los procesos o generando una prestación de recursos o servicios, el auspiciante no se encuentra desarrollando la producción sino que es una figura que comprende otro tipo de intereses dentro de nuestros procesos.

Los proyectos que presentamos a continuación están comprendidos dentro de un periodo de ejecución que resume el tiempo que están activos dentro de su escena artística, comprendiendo qué modelo de gestión ejecutan, enfocándose en el tipo de alcance que tienen en su entorno y con su público.

2.2 Proyecto intromisión

2009-2011 (concluido)

Modelo asociativo

Quito – alcance local

2.2.1 Desarrollo

El proyecto *Intromisión* es un ejercicio colectivo dentro del campo de las Artes Visuales en el que participé junto a otros artistas emergentes: Iván Zambrano, Daniela Ortiz, Ernesto Salazar, Martina Valarezo, Diana Boada, Efrén Serrano y Victoria Valladares. Proyecto que buscaba posicionarnos en la escena artística local, a principios del 2009.

La propuesta nació a la par de los temas y ejercicios que desarrollamos como estudiantes en las clases de Gestión Cultural de la Carrera de Artes Visuales, en la Universidad Católica. Estas actividades se ejecutaron extracurricularmente abordando una problemática sobre el espacio público y como en relación al urbanismo actual se empezó a desplazar áreas verdes bajo procesos de urbanismo y crecimiento inmobiliario para que después las áreas verdes van reabsorbiendo estos espacios dentro de décadas de abandono.

Dentro de las cuatro entregas que manejamos, las propuestas se dirigieron a un público indistinto que transitaba en sectores saturados de ciudadanos. Los canales de difusión empleados tuvieron un alcance mayor, posterior al evento. Por otro lado, el

proyecto generó enlaces culturales con Arte en el Trole y Daquilema colectivo que se mantuvieron activos después de finalizar el proyecto intromisión.

Hubo un promedio de 40 personas por evento. No obstante, la participación del público no llegó más allá de cada uno de los eventos de manera aislada.

Realizamos cuatro intervenciones que activaron enlaces culturales con procesos que estaban dentro del marco de convocatoria privada, con Dinamo generadores de arte y Arte en el trole, estas intervenciones las denominamos “asaltos”.

2.2.1.1 Primer asalto “Amazonas”, Domingo 20/06/10

Instalación dentro de espacios de tránsito urbano, mediante bolsas en forma de pez que al llevarlas en bicicleta flotaban, dándole un flujo a la Avenida Amazonas, planteando una analogía sobre el Río Amazonas. Realizado en la ruta del Ciclo paseo en la Av. Amazonas y Jorge Washington con la colaboración del personal de Ciclópolis. La difusión del proyecto casi en su totalidad fue responsabilidad de los agentes enlazados con los que trabajamos basándonos en un acuerdo verbal que no tuvo el alcance esperado para el tiempo y preparación que nos exigió esta parte del proceso. Aunque la convocatoria fue escasa se entablo una relación con el público asistente.

2.2.1.2 Segundo asalto: “Devueltos a la jungla”, Jueves 22/07/10

Instalación que planteaba un diálogo sobre cómo la urbanidad desplaza al medio ambiente y sus espacios verdes hasta distorsionar los espacios que la ciudad dispone para espacios verdes. Esta propuesta fue vinculada en el IX Festival Arte en la Calle. Este aval que nos garantizó a su vez nuestra participación dentro de la convocatoria anual de Arte en

el Trole. La cobertura mediática por la institución Trolebús y Arte en la Calle fue abundante, desplazando la acción del colectivo hasta verse cooptada y presentada como una evidencia de inclusión cultural generada por los representantes de la dirección del trolebús ya que el proyecto presentaba una recuperación sobre la propuesta ecológica que significa la institución, acto que se evidenció cuando después de la primera fecha no se respetaron los acuerdos de circulación de la instalación lo que ocasiono en el robo de la misma.

2.2.1.3 “Quemando Tiempo”: Tercer asalto y Cuarto asalto, 17/02/11 22/03/11 Esculturas públicas, emplazadas bajo un acuerdo de permanencia dentro de la Estación Villaflores del trolebús. Meses después de su apertura, las piezas en mal estado requerían mantenimiento, para lo cual se esperaba un depósito de dinero que nunca se concretó dando como resultado el removimiento de dichas piezas para su posterior retiro de la bodega.

2.2.2 Estrategias de gestión

El proyecto tuvo un alcance inesperado al lograr generar una estrategia asociativa en la forma que presentamos a nuestros patrocinadores, de manera que su aval daba una mayor presencia para otro patrocinio. Teniendo así un seguimiento formal y difusión en diferentes canales entre organizaciones Arte en el trole, Arte en la calle, Ciclópolis y también enlaces que se quebraron como con Bici acción.

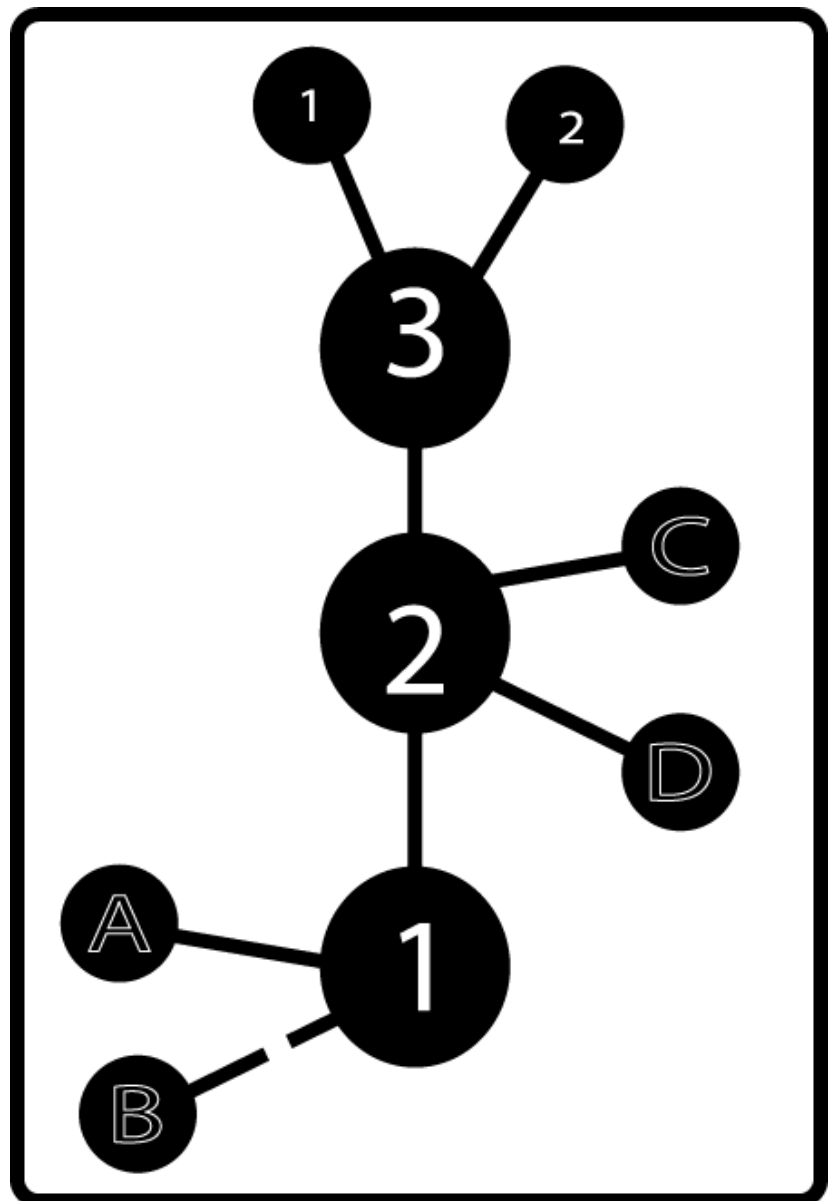
La línea de acción del proyecto fue estable ya que ese ejecutó dentro de los plazos de convocatoria. Esto movilizó gran parte del proyecto aunque la manera en que se

concluyo nos llevo a considerar el nivel de presencia de agentes fuera de nuestro colectivo dentro del desarrollo del proyecto, ya que la manera en que se organizaron no respondió a las medidas que aprobamos para la ejecución del proyecto, el seguimiento del mismo fue intermitente y después del acto de inauguración las instalaciones fueron totalmente descuidadas hasta su cuarteado parcial y el robo de las mismas.

2.2.3 Análisis de cadena productiva

Agentes Culturales y procesos desempeñados

- A) Ciclópolis
(agenda compartida y
difusión)
- B) Bici acción
(difusión)
- C) Arte en el Trole
(patrocinio, espacio y
difusión)
- D) Arte en la calle
(patrocinio, difusión y
agenda compartida)



2.2.4 Conclusiones

El nivel de trabajo que mantuvimos con otras instituciones ajenos a nuestro proceso creativo de producción, delimitó el nivel de presencia que deben tener nuestros colaboradores dentro de nuestras metodologías y que garantías nos ofrecen para la prestación de servicios para la ejecución óptima de un proyecto cultural, es así que planteamos rediseñar los estándares de éxito dentro de una producción:

En primer lugar, como condiciona el público específico la producción y alcance que proyectamos sobre nuestros siguientes procesos para saber si estamos supliendo una demanda cultural o no; además de considerar la relación que debe haber entre organizaciones ajenas al proyecto, hasta pensar si deben articularse entre si, cuando en realidad responden a diferentes etapas del proyecto. También consideramos que sistemas de difusión se emplean para el público pensando en su entorno y su modalidad de circulación.

Concluimos repensar los tipos de públicos que consideramos y el alcance que podría llegar a tener nuestros proyectos para públicos indiferentes u hostiles a la propuesta.

Consideramos que se debe mantener un alcance más progresivo y programar una expansión para otros públicos enlazando diferentes producciones colectivas puesto a que no hubo un seguimiento de los procesos que empezaron en el proyecto.

2.3 NO LUGAR Arte Contemporáneo

2010 (activo)

Modelo asociativo – alcance internacional

2.3.1. Desarrollo

No Lugar – Arte Contemporáneo es un espacio independiente gestado desde el 2010 en el barrio de Guápulo, donde empiezan los ejes de su proyecto, asocian artistas independientes con una escena relativamente nueva, dinamizando nuevos formatos en el arte visual contemporáneo. Uno de los proyectos eje, en el que nos enfocaremos, es el programa residencias ya que dentro de esta modalidad ellos concretan redes con las que trabajan hoy por hoy.

Después de diciembre del 2011 dan cambio a sus instalaciones, comienzan a operar con Cero Inspiración en el barrio de La Floresta. Cero inspiración fue un espacio de exhibición y producción de proyectos artísticos y residencias cortas para investigación y creación. Su programación, fruto de una curaduría colegiada de un grupo de curadores, artistas y académicos mantenía un espacio sin fines de lucro. No Lugar proponen un modelo de gestión que activa exposiciones dentro de varios espacios como: El Container, Espacio Vacío o Alianza Francesa.

En el 2013 vuelven a cambiar de espacio, moviéndose al Centro Histórico de Quito en esta etapa establecen instalaciones para el programa de residencias, espacios de

exhibición y oficinas de investigación para gestión y curaduría, buscando ser un proyecto incidente y crítico dentro del campo del Arte Contemporáneo. Han participado en la primera feria de espacios independientes JUNTA realizada en la ciudad de Buenos Aires en noviembre del 2012. De forma sostenida, las residencias han extendido su trabajo con alrededor de 100 artistas y actores culturales provenientes de Ecuador, España, Brasil, Chile, Colombia, México, Perú, Argentina, Francia, Bélgica, Dinamarca, dentro de la escena local.

El modelo de participación que maneja no lugar se divide en 5 ejes: On performance, Galería, Residencia, Hostal, Representación. Dentro de las cuales ha gestado una convocatoria abierta, aparte del programa de residencias y 2 actividades de promoción específica (Pulso e infinitas especies), 16 exposiciones tanto con artistas locales como internacionales, algunas siendo ejecutadas fuera de No Lugar en Ambato y el Centro de Arte Contemporáneo, han ejecutado tres talleres impartidos por ponentes de residencia como por el mismo equipo y han asistido a tres ferias de arte.

Durante la entrevista que mantuve para concluir cual es la experiencia dentro de la gestión que han llevado dentro del último año, pude hablar con Eduardo Carrera gestor cultural de No lugar, pude constatar que el desarrollo de sus procesos respecto al contexto artístico ecuatoriano que está planteado desde el público específico que manejan, este público se ha ido desarrollando y manteniendo ya por cinco años y esto ha establecido parámetros de gestión y producción artística visual.

“¿Mirando hacia atrás podrían decir que han mantenido alguna relación³ dependiendo del contexto en el que se sitúan?

Creo que respondemos a quito

¿No es un contexto más territorial digamos, al barrio por ejemplo?

No para nada, respondemos a una escena artística quiteña, más bien, nuestras intenciones nunca han sido trabajar con los barrios, o con los públicos de las comunidades cercanas al lugar sino que es un lugar pensado para la comunidad artística.”. (E. Carrera, entrevista sobre gestión No Lugar, Abril del 2014).

Es así que, se ha levantado un público que responde a un espacio de circulación cultural consolidado dentro de las mismas líneas de exhibición y formatos de producción con los que No Lugar se ha relacionado y ampliado a largo plazo sus públicos.

Centrándonos en el programa de residencias No Lugar que establece relaciones internacionales donde el rol del entorno tiene un carácter predominante sobre la producción cultural que se propone, No lugar introduce su metodología global desde la curaduría artística:

“Que ha cambiado desde su primera residencia en mayo del 2011 Hasta la última, como se dieron cuenta de ese proceso de tener que incidir en estas problemáticas⁴?

³ Relación que responda a su metodología de gestión.

Creo que desde la curaduría, o sea digamos que el espacio en un inicio no tenía un rol curatorial tan marcado pero que sin embargo surge como un programa de residencias de intercambio, en la primera residencia relacionamos artistas quiteños con artistas de Guayaquil y generaron propuestas desde su percepción, dentro de talleres trabajaron en una propuesta durante cinco días y propusieron su producto. No era una investigación en si sobre la experiencia de la ciudad, del contexto, entonces creo que más bien ese interés en como la residencias también empiezan a producir no solo obras, sino lecturas del contexto, que es lo que hace la curaduría, va incitando encuentros entre artistas, va proponiendo ejercicios y de esta forma la residencias van respondiendo de una mejor forma a su formato.

(E. Carrera, entrevista sobre gestión No Lugar, Abril del 2014).

2.3.2 Análisis de cadena productiva

Dentro de la proyección que mantiene No lugar, su transitoriedad de espacios no fue algo que llegue a condicionar el proyecto, enfocándose en alcanzar diferentes delimitaciones, ampliando su trabajo de manera internacional generando procesos periféricos a su gestión que se han desarrollado fuera de las residencias:

“Bueno creo que por un lado el cambio de lugar más que un concepto del proyecto responde a no poder tener un espacio propio, porque, si tuviera un espacio propio No lugar habría nacido ahí y se quedaría ahí, no es una forma de concepción del

⁴ Refiriéndose a la influencia del contexto sobre su gestión.

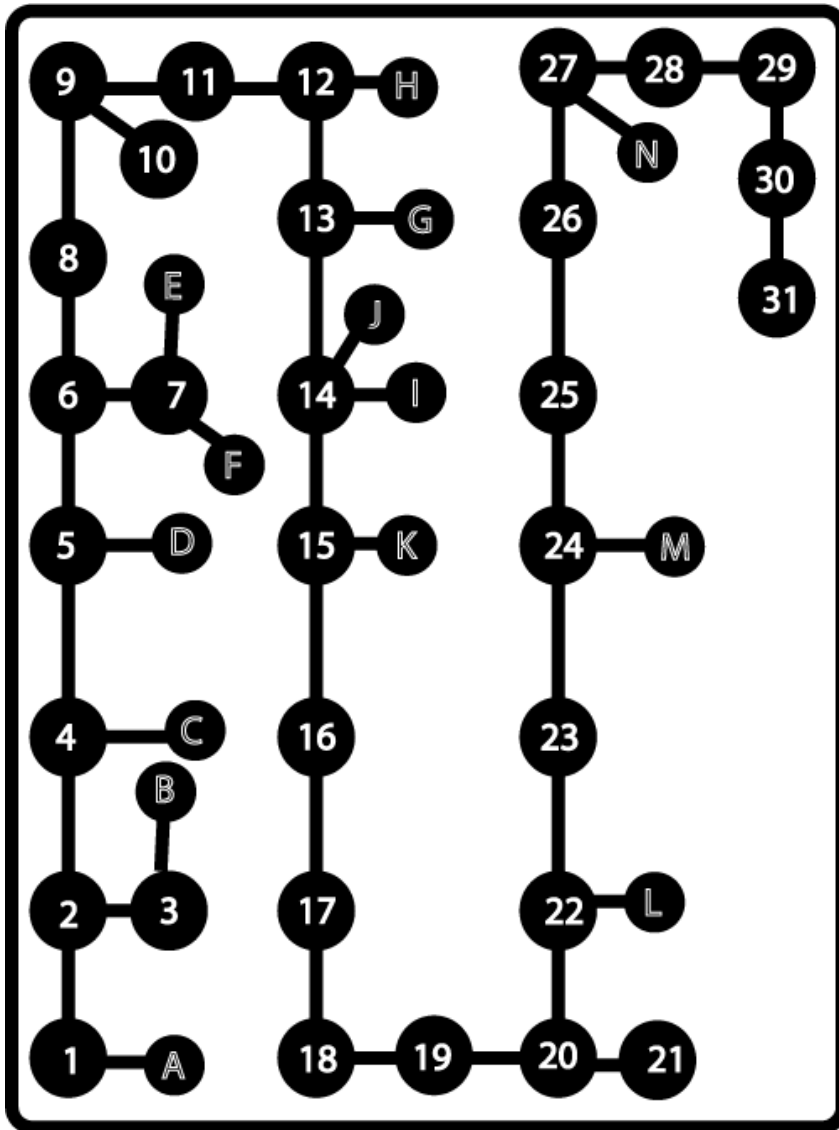
proyecto...hemos tenido colaboraciones con otros artistas y si, siempre se crean redes, Gerald⁵ tiene una editora que es de Chile, el estuvo aquí cuando estaba Adonay⁶ y ahora ellos están a punto de publicar un libro, o Marisol⁷ estuvo acá de México y ahora está trabajando en arte mula en Argentina, entonces sí, el proceso ha generado redes, y claro internacionalmente el proyecto se reconoce por eso, también somos galería pero por el programa de residencia se ha logrado más incidencia a nivel internacional, también pensamos que no solo son instancias, yo creo, debo ser crítico con mi proyecto, creo que tampoco tenemos el tiempo para hacer el seguimiento a todos los artistas que vienen, si quisiera que alguien me pague para estar aquí hablando con los/las artistas, pero tampoco puedo , los resultados de la residencia tienen que ver con las condiciones del contexto.”

(E. Carrera, entrevista sobre gestión No Lugar, Abril del 2014).

⁵ Gerhardt Rubio (Valparaíso, 1986) se desenvuelve como artista visual, diseñador gráfico y editor. Artista visual autodidacta, con exposiciones en Argentina y Chile. Editor General en Editorial Vorter.

⁶ Adonay Bermúdez (Islas Canarias, 1985). Arquitecto de interiores por la Universidad Camilo José Cela y Master en Comunicación por IED-Madrid. Además, Escenógrafo por BA.

⁷ Marisol Maza, (México DF, 1979). Cursó la Licenciatura y la Maestría en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM



- A) Byron Toledo y Agustín Rincón (curaduría gestión-arte mula)
- B) Pedro vieira (curaduría y tallerista-sim fronteras para sin licencia)
- C) Irene Carbonari, José Oliviera, Kiki Burroughs (curaduría-UIO GYE)
- D) Ministerio de Cultura y Patrimonio (auspiciante)
- E) Rosa Inés Padilla, Gonzalo Vargas, Raúl Chacón Carrasco (ponentes conversatorio -fotografía en el arte contemporáneo)
- F) Juan-Ramón Barbancho, Eduardo Carrera (moderadores conversatorio -fotografía arte contemporáneo)
- G) Gabriel Gabriel (tallerista- fotoperformance y creación personajes)
- H) Organización del mes del orgullo LGBTI (deliberación convocatoria-LGBTI)
- I) Central Dogma (gestión- 5to. Festival de Creación Visual Vfff14)
- J) Adonay Bermúdez (Curador muestra- turismo efímero)
- K) El container (gestión- (...) eso fue entonces)
- L) Sin teatro (gestión -la rebelión sin arte)
- M) FADA PUCE (gestión- por quien expo)
- N) Colectivo Morbo (curaduría-(des)empacar)

Procesos desempeñados

- | | |
|----------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|
| 1) 20 enero arte mula convocatoria abierta | 18) 13 septiembre personal e intransferible (exposición) |
| 2) 31 enero taller fotografía experimental por Pedro Vieira & | 19) 19 de septiembre al 2 octubre Difessa de la natura (residencia) & |
| 3) 10 febrero sim fronteras para sin licencia apropiación | 20) 10 octubre se dice monte (exposición) |
| 4) 21 febrero UIO GYE exposición | 21) 23-26 de octubre Odeon (feria de arte contemporáneo) |
| 5) 27 de febrero lanzamiento ganadores PULSO representación de artistas | 22) 22 noviembre la rebelión del sin arte (ciclo de performance) |
| 6) 6 marzo Raúl chacón (exposición cementeras)& | 23) 27 de noviembre mas allá el control (exposición) |
| 7) 26 marzo (fotografía en el arte contemporáneo -conversatorio) | 24) 11 de diciembre por quien? (Exposición FADA) |
| 8) 2 abril Manuel segade (las infinitas especies -lanzamiento publicación) | 25) 17 enero no hay flor sin podrido (exposición) |
| 9) 7-27 de abril residencia ciudad de cruces (convocatoria abierta) | 26) 3-23 de febrero sitio específico (residencia) |
| 10) 26 abril para pasar el hilo (exposición- aniversario no lugar) | 27) 7 febrero desempacar ejercicio de ((des)ocultar exposición) |
| 11) 23-29 mayo arte BA argentina (feria de arte) | 28) 21 febrero- 1 marzo just mad (feria internacional de arte emergente) |
| 12) 19 junio reticencias (exposición LGBTI) | 29) 6 de marzo objetos chendo el oficio de vivir (exposición) |
| 13) 24 junio - 3 julio fotoperformance y creación de personajes(taller) | 30) 15 de marzo residencia censored (lanzamiento convocatoria) |
| 14) 5 agosto turismo efímero (festival de creación visual Ambato) | |
| 15) 15 agosto (...) eso fue entonces (exposición colaborativa container) | |
| 16) 16-24 septiembre taller de curaduría. | |
| 17) 12 septiembre Gula (exposición Centro de Arte Contemporáneo). | |

2.3.3 Conclusiones

Enfocándose en el desarrollo de Gestión en el último año 2014-2015, que presentamos para este análisis podemos ver que al llevar procesos puntuales en red con diferentes espacios y al trabajar el mismo público específico por cinco años la rentabilidad se ha dado dentro del programa de residencias y los talleres que imparten, cabe recalcar que el programa de residencia tiene como objetivo generar residencias de producción e investigación para realización de proyectos con artistas después de la generación de 1970 teniendo énfasis en el proceso creativo de una multiplicidad de discursos que parten desde condiciones actuales. Es así que el desarrollo de este eje ralentizó las producciones en otros ya que en este año la promoción de on performance es relegada dentro de sus prioridades. Hablando con Eduardo pude comprender que las concepciones que suponen teóricamente el término de no lugar acuñado por su gestión son una apropiación donde en lugar de referirse a espacios de tránsito, su concepto está presente en el flujo cultural y espacios de circulación donde se relaciona el público y los productos artísticos, aunque no exista un seguimiento sobre los procesos que se derivan fuera de la gestión. No Lugar el hecho de articular procesos logra de por sí un gran emprendimiento.

2.4 Tranvía Cero

2003 (activo)

Modelo público

Alcance nacional, comunitario

2.4.1 Desarrollo

Para este estudio hemos tomado como referencia el artículo que fue llevado en el marco del Primer encuentro iberoamericano sobre Arte, Trabajo y Economía, De la adversidad vivimos realizado en Arte actual, la entrevista se titula: “Artistas radicales y vendidos, se venden camisetas usadas un chance estropeadas”

En este Artículo podemos comprender la manera en que Tranvía Cero se ha relacionado con comunidades sociales fuera del campo artístico denotando otro tipo de producción donde el público es el autor.

Tranvía Cero nace en el 2003 en el sur de Quito por una necesidad siempre presente de proponer espacio de producción cultural, con su gestión nacen nuevas plataformas para promover la cultura, como el Encuentro de arte urbano al Zur-ich 2003 que llega a desarrollarse hasta el 2015, surge la documenta de arte acción “Mishqui Public” donde se desarrollaron diez proyectos de arte acción para la ciudad de Quito, Ecuador, del 20 al 28 de marzo del 2008. También se produjo “Mama Carmela Galería de arte” proceso que después sería llamado Premio del Público (se lo realiza cada Zur-ich desde 2007). Estos son algunos de los procesos que han sido activados dentro del sur de Quito por las metodologías de Tranvía Cero.

La motivación del colectivo es trabajar procesos creativos, socioculturales, sociopolíticos, referentes históricos, irrupciones barriales, motivaciones económicas, etc.

Desde una metodología horizontal, manteniendo a la comunidad dentro de los ejes de acción y producción, porque es la generadora y parte primordial del proceso.

La alineación del Colectivo ha variado durante años conformado por: Karina Cortez, Silvia Vimos, Pablo Ayala, Samuel Tituaña, Pablo X. Almeida, Carla Villavicencio, Luis Herrera, Nelson Ullauri, Ernesto Proaño, Sofía Soto, Omar Puebla, Adrián Balseca.

Aunque desde una visión exterior podemos pensar que la rentabilidad del Colectivo se debe a los procesos que mantienen con su público específico porque esto define lineamientos para el auspicio de fondos públicos. Podemos constatar que el nivel de representatividad que se le da al barrio en los procesos y la manera en que se logra agenciar agentes culturales con sectores barriales genera un proceso sostenido a largo plazo, estos son los factores que definen a grandes rasgos la gestión de Tranvía cero como un proceso asociativo ya que han tenido diferentes modalidades de economías asociativas. Aunque no haya seguimiento de los procesos se puede ver que en diferentes barrios se han seguido llevando a cabo procesos colaborativos de carácter cultural.

2.4.2 Estrategias de gestión

“Los que hoy conformamos Tranvía Cero salimos con muchos vacíos e incertidumbres de la universidad, todas palpables al momento de tratar de almorzar decentemente. Entonces, el buscarse la vida resultaba una actividad más creativa que la misma realización de un cuadro o una escultura”

(Tranvía Cero, catálogo 2011 p. 64).

Tranvía Cero parte desde la urgencia de poder generar una rentabilidad a través del arte como sustento vital, agenciándose a procesos culturales más amplios. Tranvía Cero pudo constatar la apertura de un público, no necesariamente especializado sobre el que se manejen propuestas de carácter actual y comunitario, al vincular ambos términos se generó una visión integral sobre las artes y la cultura poniendo en conflicto finalidades de la cultura y valores comunitarios.

La rentabilidad del proyecto se mantuvo gracias al modelo colaborativo que manejan y como su entorno social es el que produjo su metodología al enfocarse en el público como autor (Mama Carmela Galería itinerante, Chimbacalle pool, la cachina dominguera, entre otros.) y el uso de recursos estratégico que esto generó al asociarse con el barrio y articular procesos que generen memoria local el barrio a su vez participo en la producción de estos eventos, pero sobre todo era gracias a que las finalidades del colectivo fueron bien estructuradas y mantenidas a través de los diferentes agentes que financiaron sus procesos:

“Desde una perspectiva económica estos enlaces y colaboraciones permitieron abaratar costos, pero más allá de eso funciono como una estrategia de trabajo y gestión convencidos que desde el arte es posible aportar a las transformaciones de la ciudad y la sociedad” (Tranvía Cero, catálogo 2011 p. 64).

Dentro de esta metodología vemos que las conexiones elaboradas desde una experiencia de trabajo como lo fue la Red cultural del Sur, que respondiendo a esta línea de

trabajo comunitario Tranvia Cero logra articular el arte con procesos de organización, una vez construidos sus procesos plantearon auspicios para mantener el proyecto, etapa que logra despegar procesos que no están asociados con la idea de estabilidad laboral, en términos de producción, no se aplican las mismas condiciones de una industria cultural por que se promueven mas procesos que productos, las cuales necesitan de actores culturales que tengan un seguimiento activo.

2.4.3 Análisis de cadena productiva

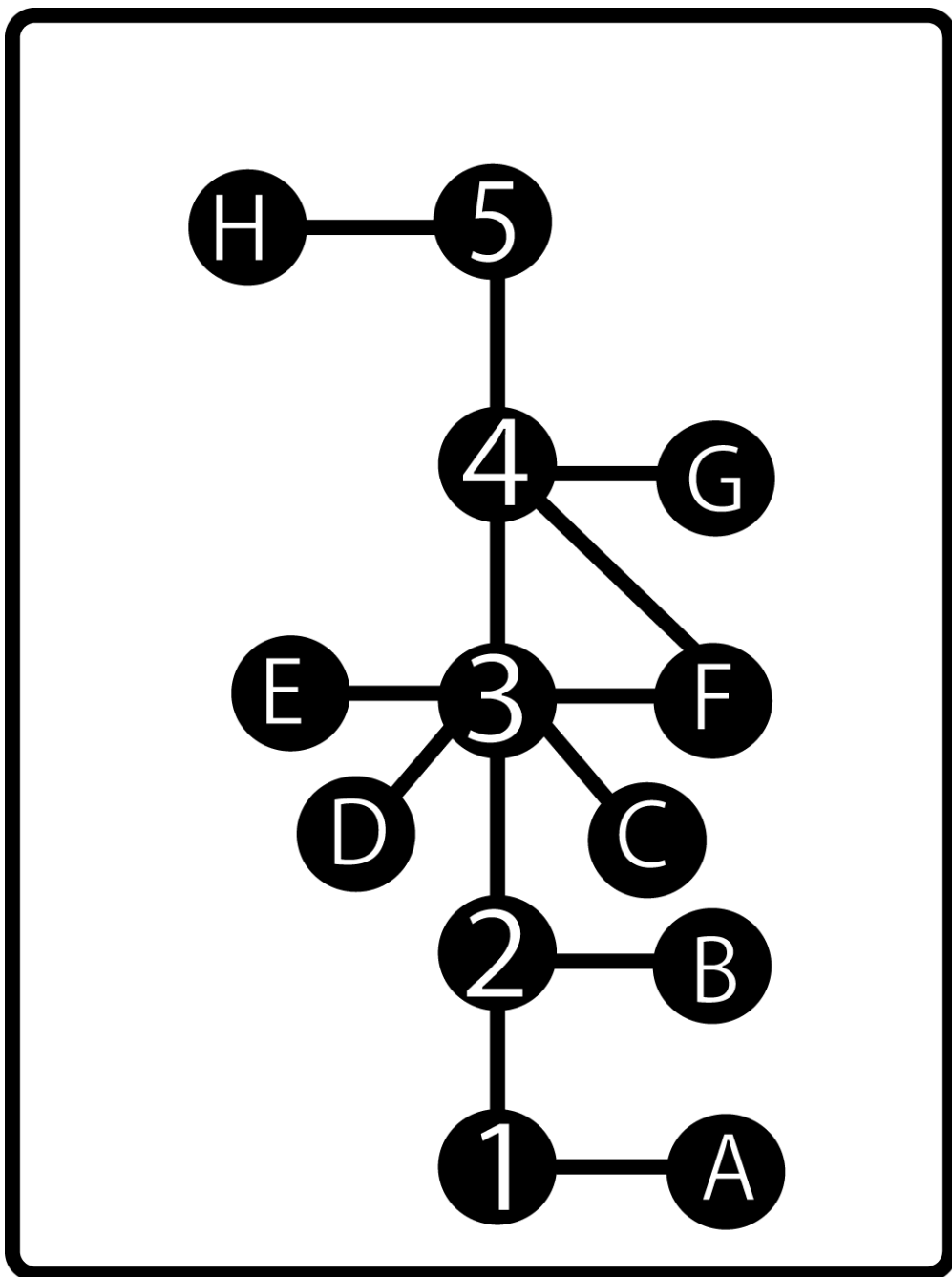
Gestión desarrollada entre 2000-2005

Agentes culturales

- a. El espacio centro de arte Rodrigo Viera (transmigraciones)
- b. LA corporación (montaje)
- c. Revista Abrelatas (entrevistas/difusión)
- d. Experimentos Culturales (difusión web festival del sur)
- e. Oído Salvaje (cuñas radiales- al Zur Ich)
- f. Red cultural del sur (auspicio)
- g. Quito Cultura (auspicio)
- h. Dirección de Cultura del Banco Central del Ecuador (auspicio)

Procesos desempeñados

1. 2000 proyecto transmigración señal UNO (autogestión)
2. 2000 exposición el camal sur de Quito
3. 2003 primer al zur -ich /festival del sur
4. 2004 festival del sur
5. 2005 al zur ich



2.4.4 Conclusiones

El modelo de Gestión que maneja Tranvía Cero esta activado a partir de la Red Cultural del Sur, esta influenció en su gestión comunitaria y procesos culturales, la permeabilidad de dicho modelo propone al público como actor cultural activo que permite al barrio la sociabilización del proyecto, activaron nuevos espacios de circulación y

promovieron la producción de artistas independientes con el premio al público a pesar de su inestabilidad de financiamiento a largo plazo han logrado mantener sus procesos ya que no manejan un nivel presencial dentro de un calendario mensual, al contrario manejan entregas anuales.

Conclusiones generales

A través de esta disertación introducimos la situación actual dentro de las artes visuales y que estrategias se pueden considerar y se han considerado para el campo laboral al que se proyectan los artistas. Las prácticas que desarrollan se valen de más de una sola manera de administrar su ejecución, queriendo ver el margen asociativo que mantiene la gestión cultural hemos situado en las periferias culturales estas prácticas que se valen tanto de instituciones como de gestiones propias o colaborativas para su producción. Sin malentender que los fondos públicos también son una ayuda que fomenta la producción cultural, y así como nos asociamos repentinamente con instituciones esto no significa que nuestra línea de acción va a cambiar. Presentamos casos que se vinculan bajo el entorno quiteño para poder desarrollar herramientas más acordes a la situación actual, concluyendo que la manera en que se articulan con las situación social, política, geografía, entre otros con el entorno es la clave para poder desarrollar un proyecto cultural activamente.

BIBLIOGRAFIA

- Arte Actual Primer encuentro iberoamericano sobre Arte, Trabajo y Economía, De la adversidad vivimos
- Bell D, (2001) El advenimiento de la sociedad post-industrial un intento de prognosis social Alianza (p.11).
- Bourriaud N, (2005) postproduction culture as screenplay: how art reprograms the world
- Bourdieu, Pierre. (1996) Raisons pratiques. Paris: Seuil, coll. Points.
- Bologna S (2006) Crisis de la clase media y posfordismo Gofás S.A (p.46).
- BID (2013) Economía Naranja, una oportunidad infinita .puntoaparte bookvertising (18).
- Cerezuela D. Diseño y evaluación de proyectos culturales editorial Ariel S.A
- Colbert & cuadrado. Marketing de las artes y la cultura Editorial planeta S.A
- Cuenca Cabeza M (2000) Ocio humanista Documento de estudios de ocio núm. 16 (p. 29)
- Ecuador en emergencia (2009) Vol. 1 plataformas artísticas colectivas
- Herbert B (1982) El Interaccionismo simbólico: perspectiva y método biblioteca Hora Nova, S. A (p.18).
- Horkheimer M (1973) Critica de la razón instrumental Grafica GuadalupeArgentina (p.11).
- Internacional Errorista

URL:http://public.citymined.org/KRAX_CARGO/red_krax/buenos_aires/erroristas/Erroristas.pdf

- Jaron Rowan (2010) Emprendizajes en cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural. Traficantes de sueños (p. 120).
- McLuhan M (2001) Understanding Media The extensions of man Routledge classics
- RIZO, Marta. (2006) Conceptos para pensar lo urbano: el abordaje de la ciudad desde la identidad, el Habitus y las representaciones sociales. Bifurcaciones revista de estudios culturales urbanos URL: <www.bifurcaciones.cl/006/Rizo.htm>.
- Toffler A (1980) The third wave Primer Colombiana (p. 10).
- UNESCO (2011) Políticas para la creatividad, guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas Grafica latina S.A (p. 17).
- UNESCO Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural
URL:http://portal.unesco.org/es/ev.phpURL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- Yudice G. (2002) El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global (p.178).
- Wilson D. Una Versión de la Historia de Helena Producciones Url:
<http://www.helenaproducciones.org/>
- <http://www.lasanta.com.ec/Magazine-detail/flia-2015-cuando-autogestion-es-sinonimo-de-feria/>

- Nómadas revista critica de ciencias sociales y jurídicas

URL: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/>

- FUNDIBEQ Fundación Iberoamericana para la Gestión de la Calidad

URL <http://www.fundibeq.org/opencms/opencms/PWF/home/index/index.html>

- Athenea digital revista de pensamiento e investigación social

2002 url: <http://atheneadigital.net/article/view/55/55>

- Revista gestión y estrategia numero 38

Artículo: el taylorismo implicaciones técnicas y políticas, a cien años de distancia

Arturo A. Pacheco Espejel Profesor-investigador Departamento de Administración

Universidad

Autónoma

Metropolitana

Azcapotzalco

<http://administracion.azc.uam.mx/descargas/revistagye/rv38/rev38art06.pdf>