

# **Formación interdisciplinaria para el sector cultural**

Tomo III

**Blas Garzón-Vera / Laura Falceri / Ángel Torres-Toukoumidis  
(Coordinadores)**

*Blas Garzón-Vera / Laura Falceri / Harold Munster de la Rosa /  
Paola Martínez Maurillo / Benjamín Cortés Tapia / Hernán Pacurucu Cárdenas*





## Maestría en Gestión Cultural

Grupo de Investigación en Desarrollo Local – GIDLO

Grupo de Investigación en Estudios de la Cultura – GIEC

Grupo de Investigación Gamelab UPS

El libro digital “Formación interdisciplinaria para el sector cultural” es el tercer volumen de los textos elaborados para la Maestría en Gestión Cultural, modalidad en línea. Consta de tres asignaturas pertenecientes al segundo semestre: Patrimonio cultural y accesibilidad, Comunicación y mediación cultural, y Gestión de las artes escénicas y visuales.

Este trabajo es coordinado por docentes que, desde sus experiencias de docencia, investigación y de gestión educativa, buscan cualificar profesionalmente a artistas, trabajadores y gestores culturales en Ecuador y a nivel regional.

Es un material de consulta para estudiantes que se suman a otros recursos que los docentes suben al Ambiente Virtual de Aprendizaje Cooperativo (AVAC), que facilita los procesos de enseñanza-aprendizaje de cada una de las asignaturas.

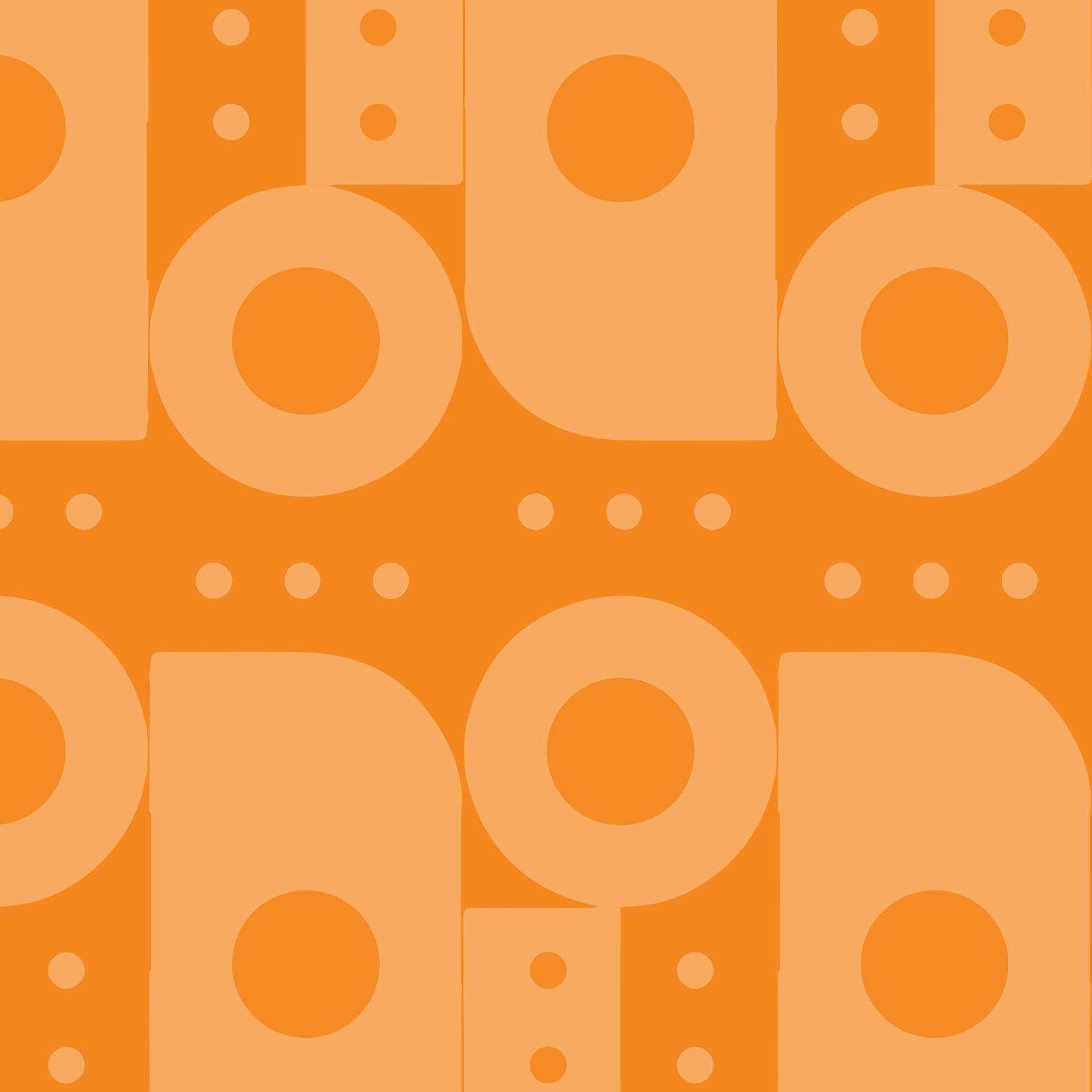
Estos recursos didácticos se han convertido en pioneros para las Maestrías en modalidad en línea de la Universidad Politécnica Salesiana. Forman parte de la Colección “Aula Universitaria” diseñada para los Programas de Posgrados.

ISBN 978-9978-10-834-5



9 789978 108345







Aula Universitaria

Maestría en GESTIÓN CULTURAL

# Formación interdisciplinaria para el sector cultural

• TOMO III •



Blas Garzón-Vera / Laura Falceri / Ángel Torres-Toukoumidis  
(Coordinadores)

Maestría en GESTIÓN CULTURAL

# Formación interdisciplinaria para el sector cultural

• TOMO III •



ABYA  
YALA | UPS



Aula Universitaria

2023

# Formación interdisciplinaria para el sector cultural (Tomo III)

Maestría en Gestión Cultural

© Blas Garzón-Vera / Laura Falceri / Ángel Torres-Toukourmidis (Coordinadores)

Autores: Blas Garzón-Vera / Laura Falceri, Harold Munster de la Rosa / Paola Martínez Maurillo /  
Benjamín Cortés Tapia / Hernán Pacurucu Cárdenas

1era. Edición

© Universidad Politécnica Salesiana  
Av. Turuhuayco 3-69 y Calle Vieja  
P.B.X.: (+593 7) 2050000  
Fax: (+593 7) 4088958  
e-mail: publicaciones@ups.edu.ec  
www.ups.edu.ec

Grupo de Investigación en Desarrollo Local – GIDLO  
Grupo de Investigación en Estudios de la Cultura – GIEC  
Grupo de Investigación Gamelab UPS

ISBN Obra completa: 978-9978-10-776-8

ISBN digital: 978-9978-10-834-5

Diseño y Diagramación: Editorial Universitaria Abya-Yala  
Quito-Ecuador

DOI: <https://doi.org/10.17163/abyaups.18>

Publicación arbitrada de la Universidad Politécnica Salesiana

El contenido de este libro es de exclusiva responsabilidad de los autores.



# ÍNDICE

Presentación  
*Fernando Pesántez Avilés*

**p. 09**

Introducción  
*Blas Garzón Vera, Laura Falceri*

**p. 11**

## PATRIMONIO CULTURAL Y ACCESIBILIDAD

 El patrimonio cultural:  
material, inmaterial y natural

**p. 28**

 Las técnicas de identificación, conservación  
y gestión del patrimonio arqueológico

**p. 52**

Laura  
Falceri

 Patrimonio inmaterial. Modelos de gestión  
del patrimonio inmaterial

**p. 82**

 Modelos y planes de accesibilidad para  
personas con discapacidad

**p. 108**

Harold  
Munster

## COMUNICACIÓN Y MEDIACIÓN CULTURAL

 La Comunicación Cultural, Especificidades  
de un área de trabajo. Modelos  
de comunicación cultural representativos  
de Latinoamérica y Ecuador

**p. 140**

Paola  
Martínez  
Murillo

 Implementación de nuevas tecnologías  
en el área de la comunicación cultural.  
Estrategias comunicacionales y educativas  
para la gestión de públicos

**p. 170**

 La dimensión educativa  
de la gestión cultural

**p. 208**

Blas  
Garzón  
Vera

 Interculturalidad como una categoría  
de análisis y estudio de la mediación cultural

**p. 236**

## GESTIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y VISUALES

○ Evolución histórica y conceptual  
de las Artes Escénicas

**p. 262**

Benjamín  
Cortés  
Tapia

○ Estrategias para la gestión y accesibilidad  
de las Artes Escénicas

**p. 294**

○ Artes visuales, historia  
y pensamiento estético

**p. 328**

Hernán  
Pacurucu  
Cárdenas

○ Gestión de las Artes Visuales en tiempos  
de Capitalismo cultural

**p. 362**

Autores

**p. 391**



# Presentación

**Fernando Pesántez Avilés**

Vicerrector General de la Universidad Politécnica Salesiana

**P**onemos a consideración una serie de documentos trabajados por los docentes de la Maestría en Gestión Cultural; esperamos que los lectores consideren este proyecto didáctico con el mismo fin para el cuál se lo proyectó, y que radica en ofrecer una mirada sintética del entramado cultural.

Si bien la capacidad de expresión del arte y la cultura nos imposibilita materialmente describirla en toda su extensión, los capítulos constitutivos de esta obra sugieren pistas para que, en el afán de un buen aprendiente, estas pocas líneas se conviertan en anzuelos de nuestro ser deseoso de convertirse en un gestor cultural.

Como todo recurso didáctico, este texto digital, será a posterior revisado por sus propios autores en razón que los conceptos plasmados se verán nutridos por las experiencias fecundas que se desarrollan a nivel áulico y por el trabajo de campo que se privilegia en el programa de posgrado.

Cuatro son los tomos secuenciales que conforman el proyecto, este es el tercero de ellos, y se podría decir, sin mayores dudas, que ninguno tendrá por sí solo una suerte de utilidad sin los demás; es que el aprendizaje se desarrolla en un proceso dialéctico y dialógico.

Paso a explicarlo de la siguiente forma: La secuencialidad del texto digital permite que los aportes de los diversos docentes en sus disciplinas faculten el razonamiento y la argumentación, en ese sentido, los elementos que nutrirán la acción profesional del gestor cultural emergerán de la confrontación de ideas que sin necesariamente estar en conflicto se representan por sí mismo desde las posturas propias de cada espacio del arte y la cultura, en este caso plasmado por sus docentes y cátedras; por ello, la dialéctica es muy propia de los estudios de las ciencias sociales y aplica plenamente a la cultura.

Sobre lo dialógico, como forma de comunicación confluye plenamente con el aporte profesional de los gestores culturales, en razón que toda escena, todo acto y todo actor trata desde su arte de expresar al mundo miles de ideas, y éstas no solo han de quedar en fase de despliegue desde el emisor, sino que, deben situarse en el hondo sentir del espectador como receptor de dicho arte. Por ello, los textos también se piensan desde un enfoque que les convierte en recursos de gran valor educomunicacional.

Será un privilegio leer los capítulos de este tercer libro digital, y es que hay algunas pautas educacionales interesantes que se rescatan, por decir en el primero, ahí se da espacio para el tema de accesibilidad, y es que el arte y la cultura nos es útil mientras esté presente la persona, y en mucho hemos olvidado que la ciencia, el arte y la cultura también les son propias a los neurodiversos. La dimensión educativa de la cultura es otro tema muy provocador y es que sitúa al objeto de aprendizaje “el arte y la cultura” a la vez como recurso y como contenido, tema poco apreciado y explorado desde los sabedores curriculares.

Finalmente, como toda obra humana, el arte es también proclive de capitalizarse por lo que se sugiere un bien entender del capitalismo cultural que está muy de la mano del neoliberalismo cultural, en donde el peso del comercio y lo transaccional supera la intensidad artística.





# Introducción

**Blas Garzón-Vera**  
**Laura Falceri**

## **a. Antecedentes**

La Universidad Politécnica Salesiana, fundada el 05 de agosto de 1994, es una institución de educación superior humanística y politécnica, de inspiración cristiana, carácter católico y carisma salesiano. Sus destinatarios son los jóvenes de los grupos de menores ingresos, y fiel a su misión busca formar “*ciudadanos honestos y buenos cristianos*”, con excelencia académica y humana, con capacidades investigativas e innovadoras que contribuyan al desarrollo sostenible local y nacional (Universidad Politécnica Salesiana, 2023). Trabaja para ser una institución de educación superior referente en la búsqueda de la verdad, el desarrollo de la cultura, y la promoción de la investigación científica y tecnológica; es reconocida socialmente por su excelencia académica, producción científica, responsabilidad social universitaria y por su capacidad de incidir en la innovación, la intercultural y el desarrollo.

A través de sus funciones primordiales: Docencia, Investigación y Vinculación con la Sociedad; la Universidad Politécnica Salesiana busca fortalecer el desarrollo del país y mejorar la calidad de vida de sus habitantes. En sus cerca de 29 años de funcionamiento ha formado a cientos de profesionales en grado y posgrado, gestando un posicionamiento en el territorio ecuatoriano.

riano con un estilo de trabajo que es reconocido por la comunidad académica y la sociedad en su conjunto, cuyos rasgos característicos son las relaciones interpersonales de cercanía basada en el respeto y la confianza, la centralidad de su acción en el educando y su fuerte compromiso social (Garzón, 2021).

Desde su creación, la Universidad Politécnica Salesiana, optó por Carreras en el Área de las Ciencias Humanas y Sociales, de manera particular en la sede Quito y en su sede Matriz Cuenca. En consonancia con lo que pasaba en el contexto internacional con respecto a la formación de una nueva profesión llamada gestión cultural (Martinell, 1998, 2001, 2009; Bayardo, 2002; Bernárdez López, 2003; De León, 2005; Ramírez Mejía, 2007; Colombres, 2009; Cunha, 209; Gutiérrez, 2010; Román, 2011; Mariscal Orozco, 2011, 2014; Yáñez, 2014; Bustamante, 2014; Guerra, 2018, 2020); y en el contexto ecuatoriano (Astudillo, 1998; Saltos, 2012, 2019; Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2011, 2016; Universidad de Cuenca, 2014; De la Vega, 2016; Universidad de las Artes, 2017, 2021) o (Escandón, 2021), la Universidad Politécnica Salesiana apostó por la profesionalización de los gestores y trabajadores de la cultura a través de su pionera Carrera de Artes de la Imagen con la titulación de Licenciatura en Administración Cultural (Garzón, 2022)<sup>1</sup>. Esta Carrera tuvo una sola promoción entre el año 1997 y 2001 dando los títulos intermedios de Guía de Museos y de Promotor Cultural. Entre los años 2004 y 2005, la universidad ofertó la Maestría en Antropología y Cultura graduando un total de 16 profesionales.

En el año 2014, La Universidad Politécnica Salesiana diseña una propuesta de Posgrado con el nombre de “Maestría en Gestión Cultural y Patrimonial” o “Maestría en Gestión Cultural y del Patrimonio”. Entre los años 2015 y 2016, la Comisión encargada de este Proyecto realizó los ajustes que demandaban el Reglamento de Régimen Académico (RRA) y sus formatos respectivos con la nomenclatura final de Maestría en Gestión Cultural. La propuesta fue enviada al CES el 20 de julio de 2017, recibió las observaciones respectivas por parte de la SENESCYT, el

---

1 Un estudio detallado de la oferta de la Universidad Politécnica Salesiana en el campo de la gestión cultural se puede consultar en: Garzón, B. (2022). Gestión cultural: una disciplina en construcción y consolidación en Cuenca, Ecuador. En *Todas las voces, libro Bicentenario, tomo II* (pp. 229-243). Dirección de Cultura del Municipio de Cuenca.



CES y los Revisor externos. Se enviaron las modificaciones solicitadas entre los meses de agosto del año 2017 y febrero del año 2018.

El Programa de Maestría en Gestión Cultural fue aprobado en mayo del año 2018 con la Resolución del CES: RPC-SE-04-No.021-2018. En octubre del mismo año la Maestría inicia la primera cohorte en las sedes Cuenca y Quito, con una duración de dos años. La misma Comisión gestora del proyecto y de acuerdo con las posibilidades que permitía el Nuevo Reglamento del Régimen Académico, el en año 2019 se realizó un reajuste al programa que tendría una duración de un año. Se aprobó el reajuste con Resolución: No 122-06-2019-06-07. Con la propuesta reajustada, la Maestría tuvo dos cohortes ofertadas y abiertas en sus sedes Cuenca, Quito y Guayaquil.

Tabla 1  
*Matriculados en la Maestría en Gestión Cultural – UPS*

Cohorte	Sede Cuenca	Sede Quito	Sede Guayaquil	Total
Primera cohorte	23	15	---	38
Segunda cohorte	15	16	09	40
Tercera cohorte	05	07	05	17
TOTAL	43	38	14	95

Fuente: Autor

En la primera cohorte ofertada en las sedes Cuenca y Quito, se matricularon un total de 38 estudiantes. Para la segunda cohorte que se ofertó en las tres sedes: Cuenca, Quito y Guayaquil, se contó con un total de 40 matriculados. Mientras que en la tercera y última cohorte presencial, el número de matriculados en las tres sedes fue de 17 estudiantes. En estas tres cohortes, la institución ha formado a cerca de un centenar de artistas, trabajadores y gestores culturales a nivel nacional.



Tabla 2  
Graduados en la Maestría en Gestión Cultural – UPS

Cohorte	Sede Cuenca	Sede Quito	Sede Guayaquil	Total
Primera cohorte	19	13	---	32
Segunda cohorte	13	15	08	36
Tercera cohorte	05	06	05	16
TOTAL	37	34	13	84

Fuente: Autor

A la cohorte de este análisis, la Maestría en Gestión Cultural, ha graduado a un total de 84 profesionales con grado de Magister en Gestión Cultural, siendo la segunda cohorte la de más alto porcentaje de matrícula y graduación. A continuación, se presenta la nueva Propuesta del Programa que tiene como característica central, su oferta en línea.

## **b. Estructura del Maestría en Gestión Cultural**

La primera cohorte de la Maestría en Gestión Cultural abierta para ser ofertada en sus tres sedes fue creada con una duración de 2162 horas repartidas en 4 períodos académicos. Cada período académico comprendía un conjunto de asignaturas que se desarrollaban bajo un esquema modular. A las 2162 horas le corresponden 22 asignaturas incluyendo aquellas destinadas a la elaboración del Trabajo de Titulación.

La segunda y tercera cohorte del Programa y atendiendo al Nuevo Reglamento de Régimen Académico se ofertó entre los años 2019 y 2022 sufriendo modificaciones en algunos aspectos en cuanto a la temporalidad y carga horaria. En síntesis, el Programa se encasilló como una Maestría Académica (MA) con Trayectoria Profesional (TP) y su carga horaria pasó de 2162 a 1440 horas (30 créditos) repartidas en 2 períodos académicos de 24 semanas cada uno. Con esta nueva carga horaria el plan de estudios se condensó en 12 asignaturas con una duración de 120 horas repartidas en tres componentes: aprendizaje en contacto con el docente, aprendizaje



práctico/experimental, y aprendizaje autónomo. La Unidad de Titulación se modificó de 440 a 240 horas (5 créditos). Esta unidad estará comprendida por dos asignaturas, repartidas una en cada período académico.

En el año 2021, la Universidad Politécnica Salesiana diseña la Maestría en Gestión Cultural modalidad en línea, teniendo como base la experiencia acumulada en las tres cohortes anteriores y con el afán de responder a la demanda de gestores y trabajadores de la cultura que viven en distintas ciudades y regiones el país, y para quienes no sería factible seguir una oferta de formación presencial; y, considerando además las consecuencias que la pandemia de la Covid-19 evidenció en este debilitado sector (Cardoso, 2021), desde el Vicerrectorado de Posgrados, la universidad realiza una apuesta por formar profesionales utilizando la tecnología de información y comunicación de vanguardia (De Santis, Rodas, Jara & Verdugo, 2021), (Loyola, 2021).

La Maestría en Gestión Cultural consta de dos periodos académicos ordinarios. En el primer periodo académico se estudian tres asignaturas de la Unidad de formación disciplinar avanzada, dos de la Unidad de investigación y una en la Unidad de titulación que, proporcionarán a los estudiantes la adquisición de los elementos teóricos, metodológicos y epistemológicos necesarios e indispensables para la gestión cultural. En el segundo periodo académico se profundiza el conocimiento de la gestión de las distintas áreas que contempla esta disciplina: tres asignaturas de la Unidad de formación disciplinar avanzada, dos de la Unidad de investigación y una de la Unidad de titulación. Las asignaturas de la unidad de titulación, distribuidas en el primer y segundo periodo académico, permitirá a los estudiantes desarrollar sus trabajos de titulación, de acuerdo con las modalidades contempladas en el programa y con el seguimiento y acompañamiento de los respectivos docentes-tutores

Consideramos que la formación que ofrece esta Maestría Académica con Trayectoria Profesional es pertinente a la necesidad identificada de formación profesional a nivel nacional en el área y campo específico del sector cultural. El macro, meso y micro currículo; la modalidad y los tiempos asumidos; el personal académico y administrativo; y, los recursos de infraestructura e infoestructura a utilizarse responde a esta escasez e intermitente oferta que ha existido:



se constata que la oferta de formación profesional reglamentada tanto en grado como en posgrado ha sido escasa e intermitente a nivel local y nacional. La mayoría de los programas y sus modalidades de estudio siguen respondiendo a contextos prepandémicos que no favorecen el acceso, permanencia y promoción. Falta un trabajo coordinado y mancomunado con las instituciones públicas que definen las políticas, competencias y atribuciones del Estado y al mismo tiempo deben garantizar el ejercicio pleno de los derechos culturales de la ciudadanía. Una apuesta continua a la formación y cualificación profesional de todos los actores involucrados debería ser la apuesta de cada una de las instituciones y organizaciones culturales. (Garzón, 2022, p. 241)

La oferta de la Universidad Politécnica Salesiana responde adecuadamente al objeto de estudio, el perfil de ingreso y egreso, estructura curricular, titulación, idoneidad del personal docente, las líneas de investigación y la respectiva vinculación con la sociedad. Da cuenta además de la necesidad detectada de profesionales que requieren formarse y profesionalizarse mediante estudios de cuarto nivel, es pertinente por la apuesta que realiza para cualificar a profesionales que ya se encuentran laborando en alguna de las áreas del sector, como también para jóvenes profesionales que terminan sus estudios de tercer nivel en áreas afines a la cultura y el patrimonio.

La estructura de la Maestría en Gestión Cultural se centra en aspectos humanos, legales y normativos, demostrando una coherencia entre las competencias profesionales y el perfil de egreso del programa, pues pretende contribuir a la a formación de profesionales con un alto nivel de conocimientos teóricos, metodológicos y prácticos; a través de un recorrido académico por las teorías de la cultura, el patrimonio, la legislación cultural, gestión de las diversas áreas artísticas y el manejo de nuevas tecnología, para que favorezcan la planificación, ejecución, promoción y evaluación de la gestión cultural. Podrán estudiar esta Maestría profesionales nacionales o extranjeros con título universitario de tercer nivel de grado, preferentemente en los campos específicos de: Ciencias Sociales y del Comportamiento Humano, Humanidades; y Derecho; interesados en mejorar sus capacidades para la profesión, investigación o la docencia, en los campos de la gestión cultural.

El Posgrado pretende alcanzar los mejores resultados de aprendizaje y competencias relacionados con la aplicación de metodologías, métodos, modelos, protocolos, procesos y procedimientos de carácter profesional e investigativo, necesarios para el desempeño profesional



de sus estudiantes y graduados. Su estructura curricular garantizará la coherencia entre el perfil de ingreso, los contenidos mínimos, los resultados de aprendizaje, la relación entre asignaturas, líneas de investigación, las competencias en el manejo avanzado de enfoques teórico-metodológicos de investigación y el perfil de egreso. A través de sus opciones de titulación se organiza y coordina los procesos a seguir en la Maestría, posibilitando que el estudiante, en su proceso de formación e investigación, encuentre la pertinencia y coherencia necesaria para fortalecer los conocimientos teóricos, metodológicos y prácticos, para que favorezcan la planificación, ejecución, promoción y evaluación de la gestión cultural.

El Programa plantea abordar a lo largo de su recorrido académico, los siguientes problemas y aportar con el diseño de algunas alternativas y soluciones: Promover la democratización del disfrute del tiempo y del espacio público para la construcción de relaciones sociales solidarias entre diversos; Preservar, valorar, fomentar y resignificar las diversas memorias colectivas e individuales y democratizar su acceso y difusión; Impulsar los procesos de creación cultural en todas sus formas, lenguajes y expresiones, tanto de individuos como de colectividades diversas; Promover las industrias y los emprendimientos culturales y creativos, así como su aporte a la transformación de la matriz productiva; Garantizar a la población el ejercicio del derecho a la comunicación libre, intercultural, incluyente, responsable, diversa y participativa; y Promover la interculturalidad y la política cultural de manera transversal en todos los sectores.

La Maestría en Gestión Cultural, cuenta con una planta docente altamente calificada, con procesos sólidos de formación en de tercer y cuarto nivel en áreas afines a cada asignatura, experiencia profesional y capacitación para específica para educación en línea. El Programa tiene varios ambientes de aprendizaje relacionados a la docencia, investigación y vinculación con la colectividad. Cuenta con una infraestructura e infoestructura de ambientes oportunamente dotados con entornos amigables para desarrollar procesos de aprendizaje e investigación educativa, soportados con una biblioteca virtual con recursos actualizados en diversas áreas asociadas a la temática del programa. La Maestría se apoya en un ambiente de aprendizaje virtual a través de la plataforma del Ambiente Virtual de Aprendizaje Cooperativo (AVAC) que brinda al estudiante de posgrado un canal de interacción en tiempo real y diferido con sus docentes y/o compañeros.



Tabla 3  
 Matriculados en la Maestría en Gestión Cultural modalidad en línea

Cohorte	Sede matriz Cuenca	Total
Primera cohorte	17	17
TOTAL	17	17

Fuente: Autor

## C. Recursos didácticos

El aprendizaje práctico-experimental se soportado con módulos, guías de aprendizaje y equipos virtuales que facilitan los procesos de aprendizaje autónomo, de investigación y de experimentación en el ámbito profesional. El componente de aprendizaje en contacto con el docente contará con la plataforma de videoconferencia Zoom, la cual brindará las prestaciones suficientes. Precisamente uno de los recursos que el Posgrado pone a disposición de sus estudiantes son estos módulos en formatos libros digitales que han sido trabajados por cada uno de los docentes para el desarrollo de sus respectivas asignaturas.

Este material responde además a las líneas de investigación propuestas por los tres grupos de Investigación involucrados directamente con la Maestría: Grupo de Investigación en Desarrollo Local – GIDLO, Grupo de Investigación en Estudios de la Cultura – GIEC y Grupo de Investigación Gamelab UPS. La Universidad cuenta además con más sesenta grupos de investigación a nivel nacional que a través de sus Líneas y Proyectos de Investigación, podrán apoyar al desarrollo de los Trabajos de Titulación que dependiendo de la temática e interés tanto institucional como personal de cada estudiante.

La Maestría en Gestión Cultural pone a consideración de sus estudiantes estos cuatro libros digitales, coordinados por los profesores; Blas Garzón-Vera, Laura Falceri y Ángel Torres-Toukoumidis, que están estructurados de la siguiente manera. Un primer tomo con prólogo de Juan Cárdenas Tapia, sdb, Rector de la Universidad Politécnica Salesiana y dividido en cuatro capítulos: Introducción de Blas Garzón-Vera y Ángel Torres-Toukoumidis. *Cultura, patrimonio e identidad*



de Luz Marina Castillo Astudillo y Blas Garzón-Vera. *Políticas culturales y legislación cultural* de María Fernanda López Jaramillo y *Trabajo de Titulación I* de Ángel Torres-Toukoumidis.

El segundo tomo con prólogo de Diego Peñaloza Rivera, Vicerrector de Posgrados de la Universidad Politécnica Salesiana, Introducción a cargo de Blas Garzón-Vera y Laura Falceri y las asignaturas: *Gestión y economía de la cultura* de Pablo Cardoso Terán, *Gestión de proyectos culturales* de Ramiro Endara Martínez, *Nuevas tecnologías en espacios expositivos* de David Ruiz Torres y Juan Carlos Fernández Catalán.

El tercer tomo tendrá la presentación de Fernando Pesántez Avilés, Vicerrector General de la Universidad Politécnica Salesiana, Introducción por Blas Garzón-Vera y Laura Falceri y los capítulos: *Gestión de las artes escénicas y visuales* por Benjamín Cortés Tapia y Hernán Pacurucu Cárdenas, *Patrimonio cultural y accesibilidad* a cargo de Laura Falceri y Harold Munster de la Rosa y *Comunicación y mediación cultural* por los docentes Blas Garzón-Vera y Paola Martínez Maurillo.

Finalmente, el cuarto tomo contará con la Presentación de Juan Pablo Salgado, Vicerrector de Investigación de la Universidad Politécnica Salesiana, con Introducción de Blas Garzón-Vera y Ángel Torres Toukoumidis, y los capítulos: *Gestión de la industria editorial y audiovisual* a cargo de José Juncosa Blasco y Leonardo Ordóñez Álvarez, *Industrias culturales e innovación*, de los autores Diego Zamora Mendieta, Cristina Ortiz Portillo, Paola Carrera Hidalgo, Susana Vázquez Zambrano, y un análisis: *Gestión cultural, una (inter) disciplina en construcción* por el profesor Blas Garzón-Vera.

## d. Presentación de capítulos

### • • • Patrimonio cultural y accesibilidad

Laura Falceri  
Harold Munster de la Rosa

En el primer capítulo, los autores Laura Falceri y Harold Munster de la Rosa presentan la asignatura *Gestión del patrimonio cultural y accesibilidad* que tiene como objetivo proporcionar



al estudiante una idea clara y completa sobre el Patrimonio Cultural, en sus múltiples aspectos: conservación, restauración, catalogación, gestión, valoración, difusión y accesibilidad. Además, se valorará la importancia social y educativa del patrimonio, y la necesidad de compatibilizar su conservación y su preservación, con la utilización de los bienes patrimoniales como recurso turístico.

Desde un enfoque inclusivo y de garantía de derechos humanos, también se aborda la conceptualización fundamental de la discapacidad, de manera que se cuente con una episteme que guíe el trabajo para la garantía de derechos y oportunidades de accesibilidad en este grupo de atención prioritaria al patrimonio cultural del Ecuador. De la misma manera se analizan los principales aspectos de la accesibilidad y los criterios metodológicos para valorar y fundamentar buenas prácticas de accesibilidad desde diferentes ciencias, como de modelos y planes de accesibilidad patrimonial en personas con discapacidad.

Esta asignatura persigue cuatro resultados de aprendizaje que se resumen: identifica el patrimonio cultural: material, inmaterial y natural; reconoce las diferentes tipologías de excavaciones arqueológicas y las técnicas de identificación, conservación y gestión del patrimonio arqueológico; analiza modelos de gestión cultural del patrimonio inmaterial; analiza modelos y planes de accesibilidad para personas con discapacidad al patrimonio cultural del Ecuador, a través de la reflexión crítica de realidades y necesidades contextuales.

La primera unidad aborda las nociones claves sobre patrimonio cultural: se analiza el concepto de patrimonio, los tipos de patrimonio y la relación entre patrimonio y turismo. La segunda unidad presenta las nociones metodológicas básicas de la arqueología y de la gestión del patrimonio arqueológico; se analizan los conceptos de la arqueología preventiva, la prospección y la excavación y se examina la aplicación de las tecnologías al trabajo de documentación, conservación y datación del patrimonio arqueológico. La tercera unidad estudia las nociones elementales sobre el patrimonio cultural inmaterial (PCI); se examinan los modelos y estrategias de gestión del patrimonio inmaterial. Y finalmente, la cuarta unidad aborda las buenas prácticas como base metodológica de accesibilidad de personas con discapacidad al patrimonio cultural ecuatoriano; donde se analizan los criterios metodológicos para valorar y fundamentar buenas prácticas de accesibilidad desde diferentes ciencias, como de modelos y planes de accesibilidad patrimonial en este grupo de atención prioritaria.



## • • • **Comunicación y mediación cultural**

Blas Garzón-Vera  
Paola Martínez Murillo

En el segundo capítulo los autores Blas Garzón-Vera y Paola Martínez Murillo presentan la asignatura *Comunicación y mediación cultural* que tiene como objetivo abordar los diferentes enfoques teóricos y herramientas metodológicas relacionadas con la comunicación y la mediación cultural. Las dos áreas constituyen campos de estudio que se configura en áreas de especialización, profundización y formación de sujetos críticos en la gestión cultural.

Esta asignatura persigue cuatro resultados de aprendizaje que se resumen: reconoce las particularidades de la comunicación cultural, identifica y analiza los modelos de difusión cultural más utilizados en América Latina y Ecuador; explica la utilización de las nuevas tecnologías en la comunicación cultural y analiza las estrategias comunicacionales y educativas para la gestión de públicos; reconoce la relación entre la educación y la gestión cultural, y delimita los elementos conceptuales para la definición de mediación cultural; reconoce a la interculturalidad como una categoría de análisis y estudio de la mediación cultural.

En las primeras dos unidades relativas a la comunicación cultural se examinan nuevos modelos de desarrollo para el sector cultural analizando los complejos entramados del marketing cultural, la incorporación de nuevas tecnologías como instrumentos de mejora y la puesta en marcha de estrategias para la formación de nuevos públicos con dificultades de accesibilidad, especialmente en el ámbito latinoamericano. Acerca de la mediación cultural, las últimas dos unidades, responden a la necesidad de garantizar la dimensión educativa/pedagógica en los actores implicados, resaltando su rol determinante para la transformación y el desarrollo de la sociedad. Se busca un espacio de análisis donde los estudiantes desarrollen propuestas haciendo hincapié en los principales desafíos que tiene la cultura para generar procesos de cohesión e inclusión en el contexto ecuatoriano.



## • • • **Gestión de las artes escénicas y visuales**

Benjamín Cortés Tapia  
Hernán Pacurucu Cárdenas

En el tercer capítulo los autores Benjamín Cortés Tapia y Hernán Pacurucu Cárdenas presentan la asignatura *Gestión de la artes escénicas y visuales* que tiene como objetivo, en las primeras dos unidades, abordar una revisión de los aspectos centrales de la producción artística escénica entendida como una actividad fundamentada en el convivio artista-espectador en el marco de un contexto social, histórico y geográfico determinado, tomando en consideración los giros paradigmáticos que en los últimos decenios han provocado la expansión de la escena.

En la tercera y cuarta unidad se examinan la emergencia, debates y perspectivas críticas en torno a las artes visuales desde una perspectiva situada en Ecuador y Latinoamérica. La gestión de las artes visuales es un ámbito de gran vitalidad y desarrollo en el campo cultural; se trata de una esfera expandida que incluye desde las artes clásicas como el dibujo, el grabado, la escultura, la pintura y la arquitectura, hasta sus emblemáticas lo largo del siglo XX como el cine, la fotografía, el arte digital, el arte urbano, así como nuevos lenguajes digitales en desarrollo. Comprender su emergencia, sus condiciones de producción, sus contenidos, formas y espacios de exhibición es de gran importancia en la formación de gestores culturales en el contexto contemporáneo.

Esta asignatura persigue cuatro resultados de aprendizaje que se resumen: la evolución histórica y conceptual de las artes escénicas; identifica estrategias para la gestión y accesibilidad de las artes escénicas según las particularidades de cada manifestación artística en el contexto ecuatoriano; conoce los procesos de emergencia históricos y los debates que articulan el campo de las artes visuales; desarrolla perspectivas críticas y herramientas metodológicas para la gestión en el campo de las artes visuales.



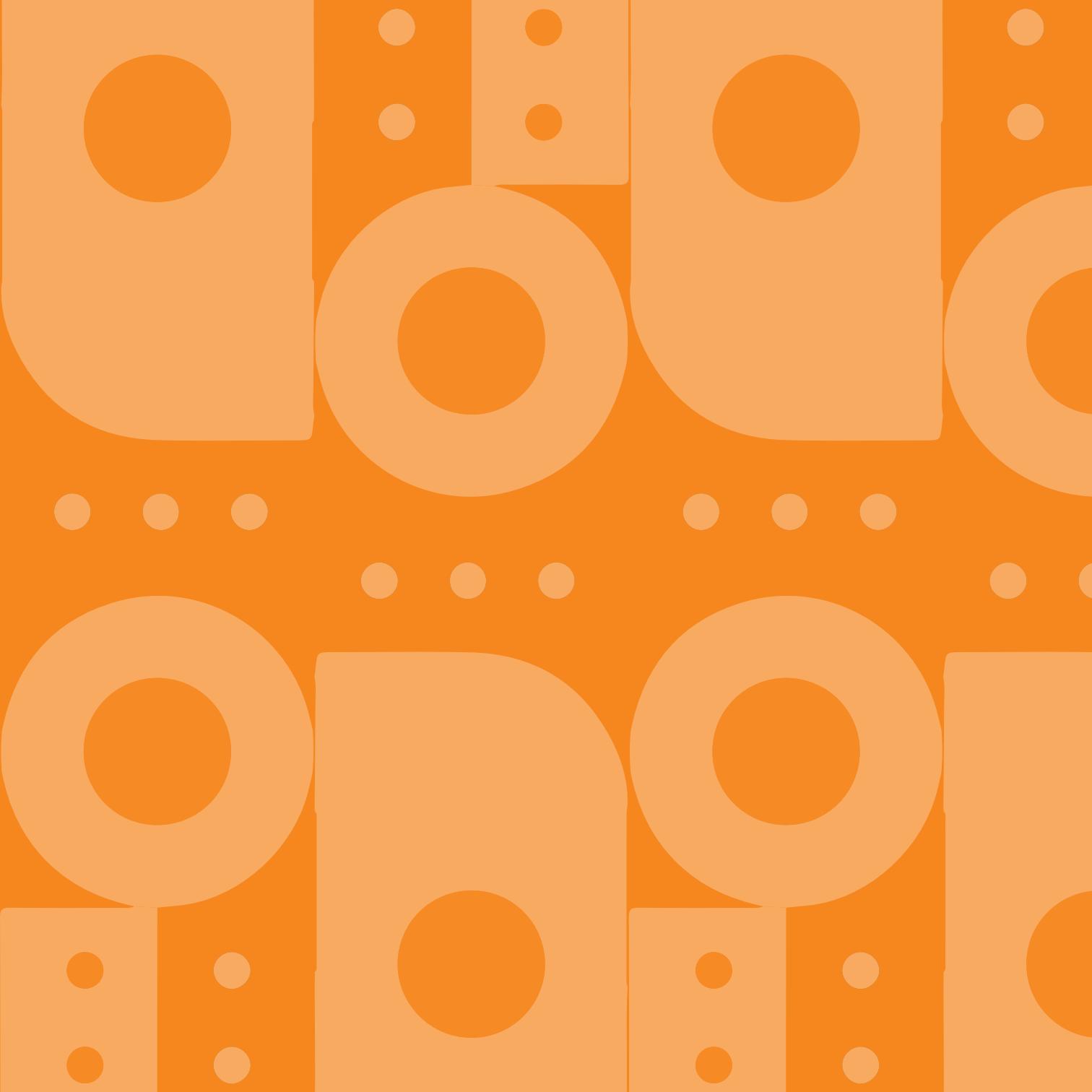
## Referencias bibliográficas

- Astudillo, J. (1997). Ecuador: La gestión cultural en las últimas décadas. En *La gestión cultural. Memorias del Curso de Posgrado en Gestión Cultural* (pp. 7-8). Universidad de Cuenca, Consejo Nacional de Cultura. Colección Memorias Nro. 2.
- Bayardo, R. (2002). *Cultura, artes y gestión. La profesionalización de la gestión cultural*. Sistema Informático Cultural. [http://sic.gob.mx/ficha.php?table=centrodoc&table\\_id=53](http://sic.gob.mx/ficha.php?table=centrodoc&table_id=53).
- Bernárdez López, J. (2003). *La profesión del gestor cultural: definiciones y retos*. Portal Iberoamericano de gestión cultural.
- Bustamante, U. (2014). *Sobre la condición interdisciplinaria de la Gestión Cultural*. En C. Yáñez (Ed.), *Emergencia de la gestión cultural en América Latina* (pp. 17-28). Universidad de Colombia
- Cardoso, P. (Edit.) (2021). *Trabajadores de la cultura. Condiciones y Perspectivas en Ecuador*. Universidad de la Artes. UArtes Ediciones.
- Casa de la Cultura Ecuatoriana (2016). III y IV Congresos Ecuatorianos de Gestión Cultural, en: [www.casadelacultura.gob.ec](http://www.casadelacultura.gob.ec)
- Colombres, A. (2009). *Nuevo manual del promotor cultural I-II*. CONACULTA.
- Cunha, M. E. (2009). Gestión cultural. Desafíos de un nuevo campo profesional. *Revista Observatorio Itaú Cultural*, 2, 185-190.
- De la Vega, P. (2016). Gestión cultural y despolitización: cuando nos llamaron gestores. *Revista de Arte Contemporáneo INDEX*. No. 2. 96-102.
- De León, M. (2005). *Espectáculos escénicos. Producción y difusión*. CONCULTA.
- De Sntis, A., Rodas, L., Jara, V., & Verdugo, V. (Coord.) (2021). *Pandemia desde la Academia. Experiencias transdisciplinarias de la universidad cuencana en tiempos de COVID-19*. Abya Yala.
- Escandón, P. (Coord.) (2021). *Comunicación Cultural y Patrimonial. Entre las realidades física y virtual*. Editorial El Conejo y Universidad Andina Simón Bolívar.
- Garzón, B. & Cárdenas, J. (2021). Introducción en: *Incidencia de los Proyectos de Vinculación con la Sociedad de la Universidad Politécnica Salesiana*. (pp. 07-24). Abya Yala, en: <http://dspace.ups.edu.ec/handle/123456789/21585>
- Garzón, B. (2022). Gestión cultural: una disciplina en construcción y consolidación en Cuenca, Ecuador. En *Todas las voces, libro Bicentenario, tomo II* (pp. 229-243). Dirección de Cultura del Municipio de Cuenca.
- Garzón, B., Torres, A., & Falceri, L. (Coord.) (2022). *Gestión cultural: retos y experiencias desde la academia*, Abya Yala, en: <http://dspace.ups.edu.ec/handle/123456789/22472>
- Guerra, R. (2020). *Pensar lo Comunitario. Comunidades, cultura y participación*. Ediciones Egac, Chile.
- Gutiérrez, G. (2010). *Teoría y práctica de la gestión cultural*. Centro Nacional de la Superación para la Cultura. Colección Punto de Partida.
- Loyola, E. (Coord.) (2021). *Lo que nos dejó la pandemia. Retos y aprendizajes para la educación superior*, Abya Yala.



- Mariscal Orozco, J. L. (2011). Avances y retos de profesionalización de la gestión cultural en México. *Revista Digital de Gestión Cultural*, No. 2 (pp. 5-27).
- \_\_\_\_ (2014). *Tendencias de la formalización de la gestión cultural en América latina*. En C. Yáñez (Ed.), *Emergencia de la gestión cultural en América Latina* (pp. 212-225). Universidad de Colombia.
- \_\_\_\_ (2015). La triple construcción de la gestión cultural en Latinoamérica. *Revista de Estudios Interdisciplinarios-Télos*. Volumen 17 (pp. 96-112). Universidad Rafael Bellosillo Chacín.
- Martinell, A. (2001). *La gestión cultural, singularidad profesional y perspectivas de futuro*. Cátedra Unesco de Políticas Culturales y Cooperación.
- \_\_\_\_ (2008). Prólogo. En H. Ariel Olmos, *Gestión cultural e identidad. Claves para el desarrollo*. Agencia Española de Cooperación Internacional para el desarrollo. (p.13).
- \_\_\_\_ (2009). *Las interacciones en la profesionalización de la gestión cultural*. Cuadernos del CLAEH.
- Ramírez Mejía, J. (2007). Aproximación conceptual a los estudios de la cultura y a la gestión cultural. *Revista Escuela de Administración de Negocios*. No. 60. (pp. 5-24). Universidad Escuela de Administración de Negocios.
- Román, R. (2011). Una revisión teórica sobre la gestión cultural. *Revista digital de gestión cultural*, 1(1), 5-17.
- Saltos Coloma, F. (2019). *Bases y estrategias de la gestión (de lo) cultural. Derechos para el Buen Vivir*. Abya Yala.
- UNESCO. (1982). Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales. <https://es.unesco.org/>.
- Universidad de Cuenca (2014). II Congreso Ecuatoriano de Gestión Cultural. Carrera de Gestión Cultural, Memorias, Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”.
- Universidad de la Artes (2017). ILIA, Debate sobre Investigación en Artes. En: [www.uartes.edu.ec/editorial](http://www.uartes.edu.ec/editorial)
- Universidad Politécnica Salesiana. (2022). Misión y visión institucional. <https://www.ups.edu.ec/>.
- Yáñez, C. (2014). *Emergencias de la gestión cultural en América Latina*. Universidad Nacional de Colombia.









Tema a tratar:

**El patrimonio cultural:  
material, inmaterial y natural**

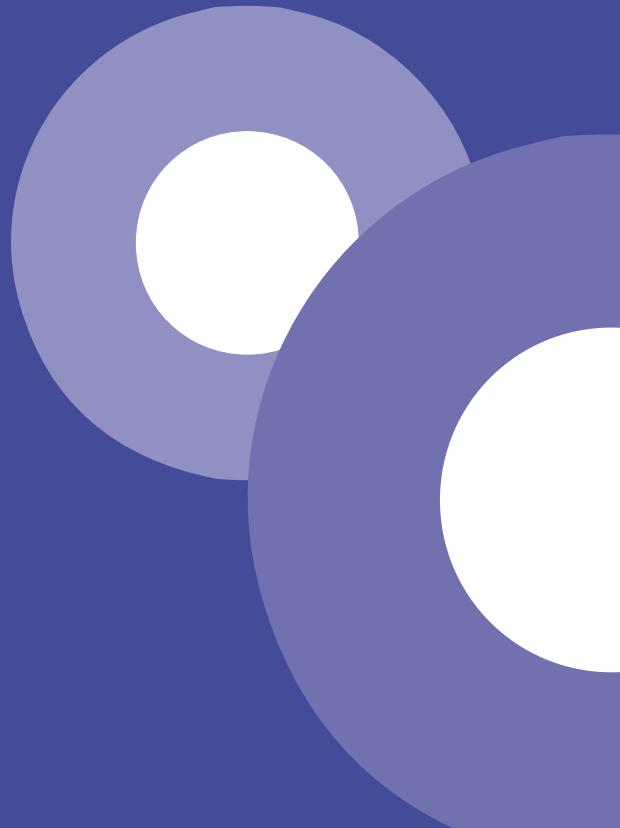
**Prof. Laura Falceri**

Doctora en Ciencias y Tecnologías  
para Arqueología y Bienes Culturales

**Asignatura:**



Patrimonio cultural  
y Accesibilidad



- 
- **Índice**
-

**1**

Breve descripción del capítulo

**2**

Objetivos

**3**

El patrimonio cultural: material, inmaterial y natural

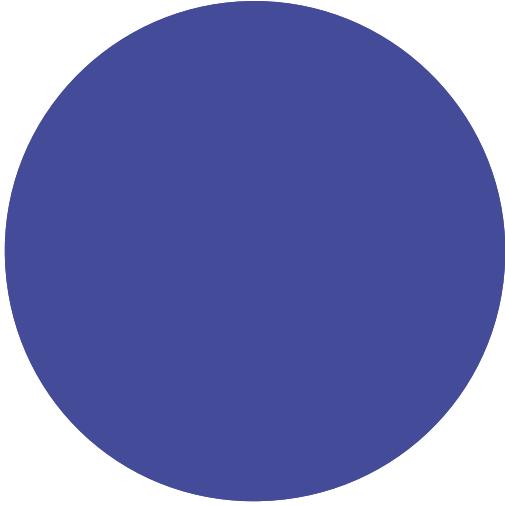
3.1 El concepto de patrimonio cultural

3.2 Los tipos de patrimonio cultural

3.3 Patrimonio cultural y turismo

**4**

Referencias bibliográficas



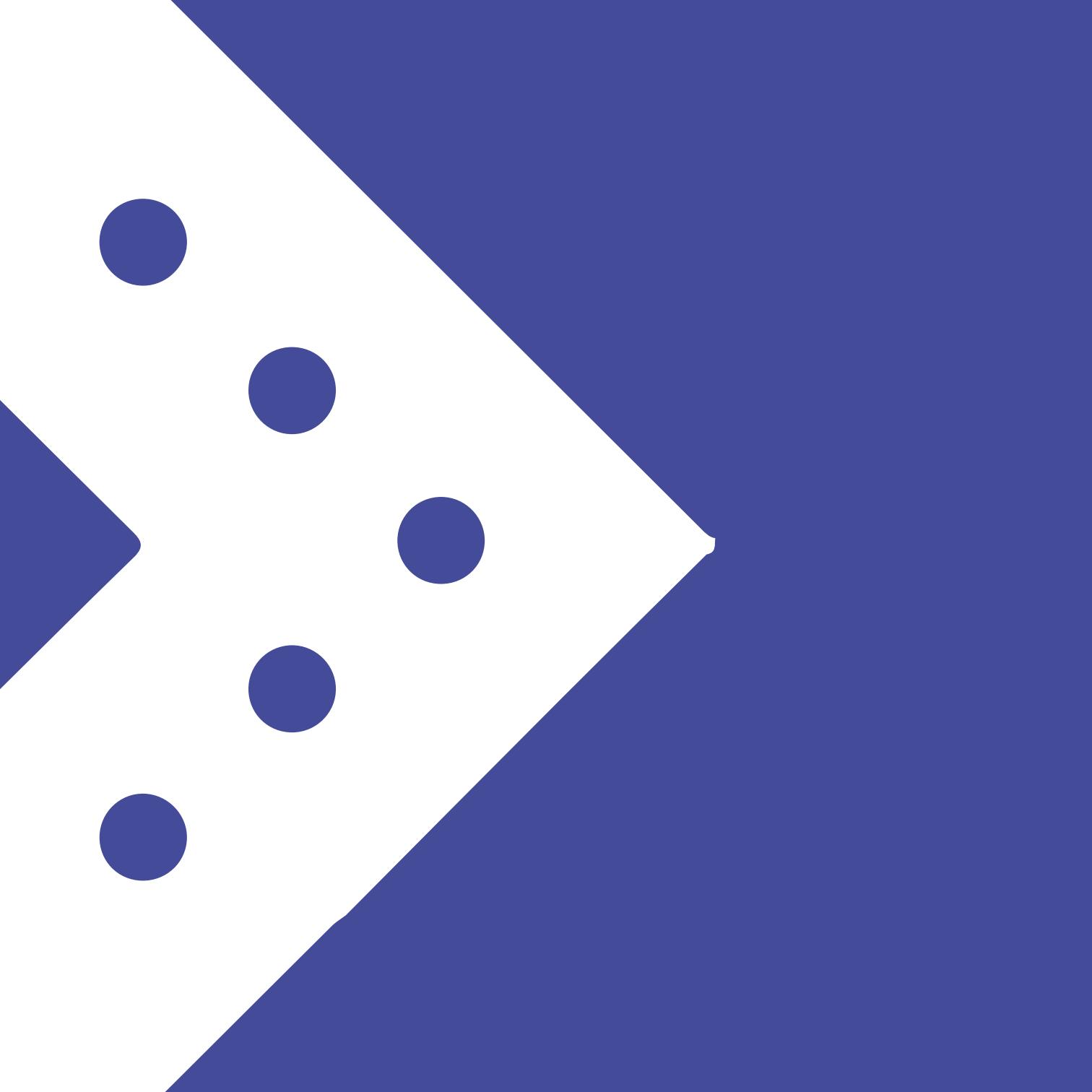
# 1

- Breve
- descripción

## **del capítulo**

En esta primera unidad abordaremos las nociones claves sobre patrimonio cultural. Analizaremos el concepto de patrimonio, los tipos de patrimonio y la relación entre patrimonio y turismo.





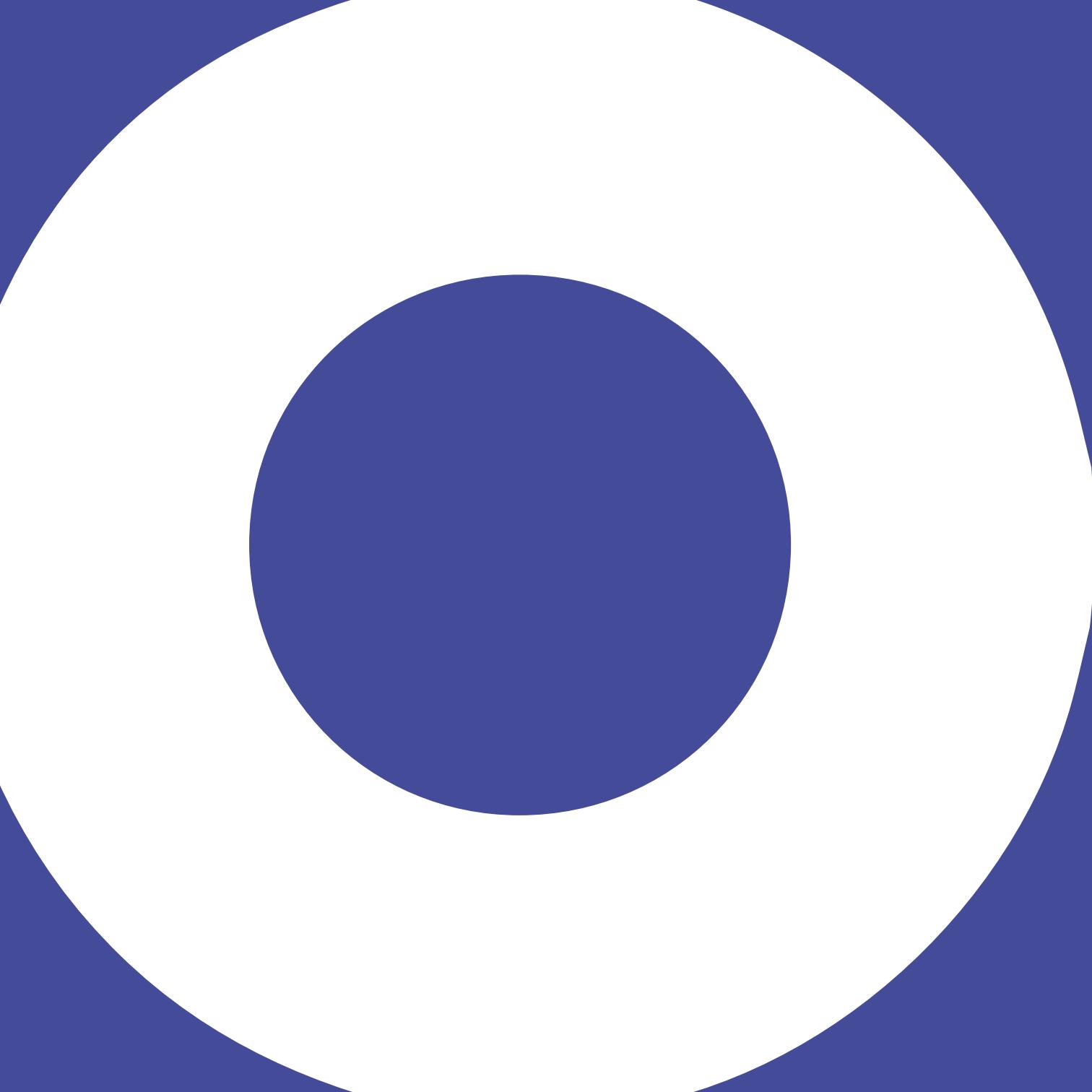
# 2



## Objetivo

- ▶ Identificar el patrimonio cultural: material, inmaterial y natural.





# 3 • El patrimonio cultural: material, inmaterial y natural

El patrimonio cultural en su más amplio sentido es a la vez un producto y un proceso que suministra a las sociedades un capital de recursos que se heredan del pasado, se crean en el presente y se transmiten a las generaciones futuras para su beneficio. Es importante reconocer que abarca no sólo el patrimonio material, sino también el patrimonio natural e inmaterial.

Hoy en día el patrimonio cultural está intrínsecamente ligado a los desafíos a los que se enfrenta toda la humanidad, que van desde el cambio climático y los desastres naturales, a los conflictos entre comunidades, la educación, la salud, la emigración, la urbanización, la marginación o las desigualdades económicas. Por ello se considera que el patrimonio cultural

es “esencial para promover la paz y el desarrollo social, ambiental y económico sostenible” (UNESCO, 2014).

La noción de patrimonio es importante para la cultura y el desarrollo en cuanto constituye el “capital cultural” de las sociedades contemporáneas. Contribuye a la revalorización continua de las culturas y de las identidades, y es un vehículo importante para la transmisión de experiencias, aptitudes y conocimientos entre las generaciones. Además, es fuente de inspiración para la creatividad y la innovación, que generan los productos culturales contemporáneos y futuros. El patrimonio cultural encierra el potencial de promover el acceso a la diversidad cultural y su disfrute.





Puede también enriquecer el capital social conformando un sentido de pertenencia, individual y colectivo, que ayuda a mantener la cohesión social y territorial. Por otra parte, el patrimonio cultural ha adquirido una gran importancia económica para el sector del turismo en muchos países, al mismo tiempo que se generaban nuevos retos para su conservación.

Una gestión correcta del potencial de desarrollo del patrimonio cultural exige un enfoque que haga hincapié en la sostenibilidad. A su vez, la sostenibilidad requiere encontrar el justo equilibrio entre sacar provecho del patrimonio cultural hoy y preservar su “riqueza frágil” para las generaciones futuras.



### 3.1 El concepto de patrimonio cultural

El concepto de patrimonio abarca una variada significación según el campo temático del que se esté ocupando. Según el Diccionario de la Real Academia Española (2009), la palabra patrimonio vendría de la palabra latina “*patrimonium*”. En su acepción más general, se define como la “*hacienda que una persona ha heredado de sus ascendientes*”. El patrimonio debe, de hecho, ser considerado como un legado que recibimos de nuestros ancestros y debemos transmitir a las generaciones futuras.

Podemos definir el patrimonio cultural como “*el conjunto de manifestaciones y objetos nacidos de la producción humana, que una sociedad ha recibido como herencia histórica, y que constituyen elementos significativos de su identidad como pueblo*” (Llull, 2005).

Tales manifestaciones y objetos constituyen testimonios importantes del progreso de la civilización y ejercen una función modélica o referencial para toda la sociedad, de ahí su consideración como bienes culturales.

Según Prats (1998) el patrimonio es una construcción social moderna y no se trata de un fenómeno social universal ya que no se produce en todas las sociedades, ni en todas las épocas.

Se trata de un artificio ideado por alguien, en algún contexto particular y para fines particulares, además es susceptible de cambio en base a nuevos criterios o intereses.

Josep Ballart (1997) ha definido los tipos de valores que pueden otorgarse a los bienes culturales, dividiéndolos en tres grandes categorías: valor de uso, valor formal y valor simbólico-significativo.

La noción de patrimonio cultural está vinculada a dos ámbitos: el patrimonio cultural inmaterial o intangible y el patrimonio cultural material o tangible. En el 1972 la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural (UNESCO, 1972a) creó el concepto de patrimonio de la humanidad y definió dos nuevos conceptos relacionados con el patrimonio tangible: el patrimonio cultural y patrimonio natural.

La Unesco define el patrimonio cultural como:

“*El conjunto de bienes que caracterizan la creatividad de un pueblo y que distinguen a las sociedades y grupos sociales unos de otros, dándoles su sentido de identidad, sean estos heredados o de producción reciente*” (UNESCO, 1972).

Finalmente, las instituciones públicas tanto de ámbito regional como internacional han propuesto sucesivas clasificaciones y de-



nominaciones, recogidas en leyes no siempre coincidentes, para los elementos que se consideran integrantes del patrimonio cultural.

El problema de base es que se trata de un concepto relativo, que se construye mediante un complejo proceso de atribución de valores sometido al devenir de la historia, las modas y el propio dinamismo de las sociedades.

En un primer tiempo la protección del patrimonio cultural se enfocó únicamente en la conservación de las manifestaciones culturales materiales producidas por la sociedad (el patrimonio cultural tangible): monumentos, conjuntos arquitectónicos, sitios arqueológicos, que observaban un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, arqueológico, científico, etnológico o antropológico (Hernández González, 2010).

Durante la Antigüedad la noción de patrimonio tenía el significado unívoco de riqueza personal. El coleccionismo de objetos fue la primera forma de valoración del patrimonio.

Ya en época helenística se planteó la posibilidad de utilizar algunos edificios para exponer públicamente determinados objetos, como el Mouseion ptolemaico de Alejandría, anticipo de los museos modernos. En Roma, Julio César exhibió su colección de obras de arte en el Capitolio, Marco Agripa propuso que las riquezas de los templos fueran mostradas en público.

El mundo grecorromano continuó siendo el modelo de referencia cultural a lo largo de la Edad Media, entre otras razones porque no fue percibido con la suficiente distancia histórica. La asimilación por el cristianismo de elementos culturales clásicos servía de enlace entre el presente y el pasado, el cual seguía recordándose como un período glorioso relativamente próximo. La Iglesia se convirtió en uno de los mayores coleccionistas de objetos antiguos, y que en muchos edificios religiosos se utilizasen lápidas, columnas y estatuas romanas para su construcción o adorno.

La percepción sobre qué es y qué comprende el patrimonio cultural, fue modificada durante el último tercio del siglo XX, gracias al reconocimiento de nuevos conceptos como, el desarrollo de los pueblos, la tolerancia, la diversidad cultural y la conservación del medio ambiente. De igual forma, el concepto de “cultura” fue enriquecido por nuevos paradigmas como: el conjunto de conocimientos, valores, habilidades, símbolos, significados, formas de comunicación y organización social, entre otros, que modifican de forma significativa lo que hoy entendemos como cultura.

La especialización artística del coleccionismo se produjo en el Renacimiento, reorientándose hacia el mecenazgo y adquisición de pinturas y esculturas, principalmente. Ningún



monarca renunció a la idea de formar una vasta colección de pintura para hacerse valer ante el mundo como hombre culto y protector de las artes. Esta limitación del concepto de patrimonio a los vestigios de la cultura clásica se mantuvo en toda Europa, prácticamente hasta la llegada de la Edad Contemporánea, momento en que por fin se amplió el abanico espacio-temporal para la valoración de los bienes culturales.

A partir de la Revolución francesa, los bienes culturales se consideraron elementos significativos para toda la nación; una ley francesa de 1791 transmitía a la sociedad la necesidad de inventariar y conservar los monumentos nacionales, aduciendo nueve razones por las que debían ser valorados.

Junto a diversas medidas contra la exportación ilegal de antigüedades, manuscritos y obras de arte, en el último tercio del siglo XVIII se crearon por toda Europa Comisiones de Antigüedades -luego llamadas Comisiones de Monumentos-, encargadas de identificar y proteger los monumentos históricos y los restos arqueológicos encontrados en cada territorio nacional.

La recuperación y valorización del patrimonio histórico se desarrolló en el siglo XIX.

Lamentablemente este esfuerzo legislativo no se desarrolló con el mismo nivel en todos los países, y muchos expedicionarios europeos se aprovecharon de la falta de atención

que despertaban los bienes culturales en los países más retrasados, para expoliar su patrimonio sin ningún tipo de escrúpulos. Primero, las guerras napoleónicas permitieron a los franceses apropiarse de una gran cantidad de obras de arte egipcias, y después la expansión colonial de las potencias imperialistas dio lugar a que los museos metropolitanos de países como Inglaterra, Alemania o la propia Francia, se nutrieran con infinidad de piezas robadas durante todo el siglo XIX (Llull, 2005).

El alto grado de destrucción y expolio que alcanzó el patrimonio artístico al término de la Segunda Guerra Mundial provocó la urgente necesidad de su reconstrucción.

En 1954, en el seno del Consejo de Europa, se firmó el Convenio Cultural Europeo, con el objetivo de adoptar “una política de acción común encaminada a salvaguardar la cultura europea y a fomentar su desarrollo” mediante la puesta en práctica de acciones educativas que favoreciesen la democratización de la cultura. Ese mismo año, en la Convención de La Haya, la UNESCO empleó por primera vez la expresión “bienes culturales”.

Actualmente, el patrimonio cultural es un concepto que incluye todas las manifestaciones tangibles como las intangibles de una cultura y es mucho más amplio del concepto de patrimonio que teníamos en el pasado (Llull, 2005).



Desde las décadas de 1990 y 2000, las ciencias sociales se han acercado mucho más al concepto de patrimonio, subrayando que no era algo dado, o una condición inherente a un objeto, sino que consistía en una construcción social. Desde esta perspectiva, el patrimonio se aproximaría más a un proceso que a algo predefinido y estático, pudiendo hablarse de “patrimonialización” (Prats, 1998) o de “fabricación del patrimonio” (Davallon, 2002).

Para comprender los usos políticos del patrimonio es necesario conocer el proceso de patrimonialización que lleva a un objeto a convertirse en un elemento patrimonial. La patrimonialización tiene que ver con la negociación de la memoria, la identidad y el sentido de lugar. La patrimonialización constituiría entonces un tipo de consenso al que llega cierto grupo de actores para seleccionar, activar y legitimar determinados bienes y manifestaciones culturales por encima de otros, a partir de intereses y puntos de vista diferentes.

### 3.2 Los tipos de patrimonio cultural

La Unesco diferencia en entre dos tipos de patrimonio humano: el cultural y el natural.

El patrimonio cultural es aquel que proviene de la historia humana, o sea, que es un recuerdo o un remanente de actividades y prácticas ancestrales, heredadas como un recordatorio o un símbolo a las nuevas generaciones. Se trata, pues, de patrimonio fabricado por la humanidad misma, como puede ser una estatua, una obra arquitectónica o un conjunto de danzas.

En cambio, el patrimonio natural hace referencia a los lugares, seres vivos u otros elementos significativos de la naturaleza que, a lo largo del tiempo, han cautivado al ser humano con su belleza. Son recordatorios de las fuerzas ajenas que moldean nuestro planeta.

Asimismo, usualmente se distingue entre dos tipos primordiales de patrimonio cultural, que son:

- Patrimonio cultural material o tangible: se compone de los **bienes muebles e inmuebles** hechos por las sociedades de nuestro pasado (patrimonio arquitectónico, patrimonio arqueológico, patrimonio artístico e histórico, industrial...)
- Patrimonio cultural inmaterial o intangible; incluye prácticas y expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como tradiciones



orales, artes escénicas, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional.

La Unesco define como **patrimonio inmueble** a los bienes culturales constituidos por las obras o producciones humanas que no pueden trasladarse. En esta categoría se ubican los pueblos y ciudades, parques, plazas, caminos, vías y puentes y las arquitecturas: civil, religiosa, militar, monumental, moderna, vernácula y prehispánica; los cementerios, haciendas y molinos, que provienen de diversos momentos de la historia, desde la época colonial hasta nuestros días y que desde sus características estéticas, tecnológicas, constructivas, de autenticidad, diferente al tipo de valoración que se plantea en la parte superior, constituyen los conjuntos y paisajes construidos, también llamados paisajes culturales, como podrían ser los jardines del cementerio de la ciudad de Tulcán. Dentro de esta clasificación de patrimonio, debemos notar las características que lo hacen único, sobre todo en conocimiento y aplicación de materiales y tecnologías propios de la época de la que el bien proviene.

El patrimonio **mueble** incluye todos los bienes culturales que pueden trasladarse de un

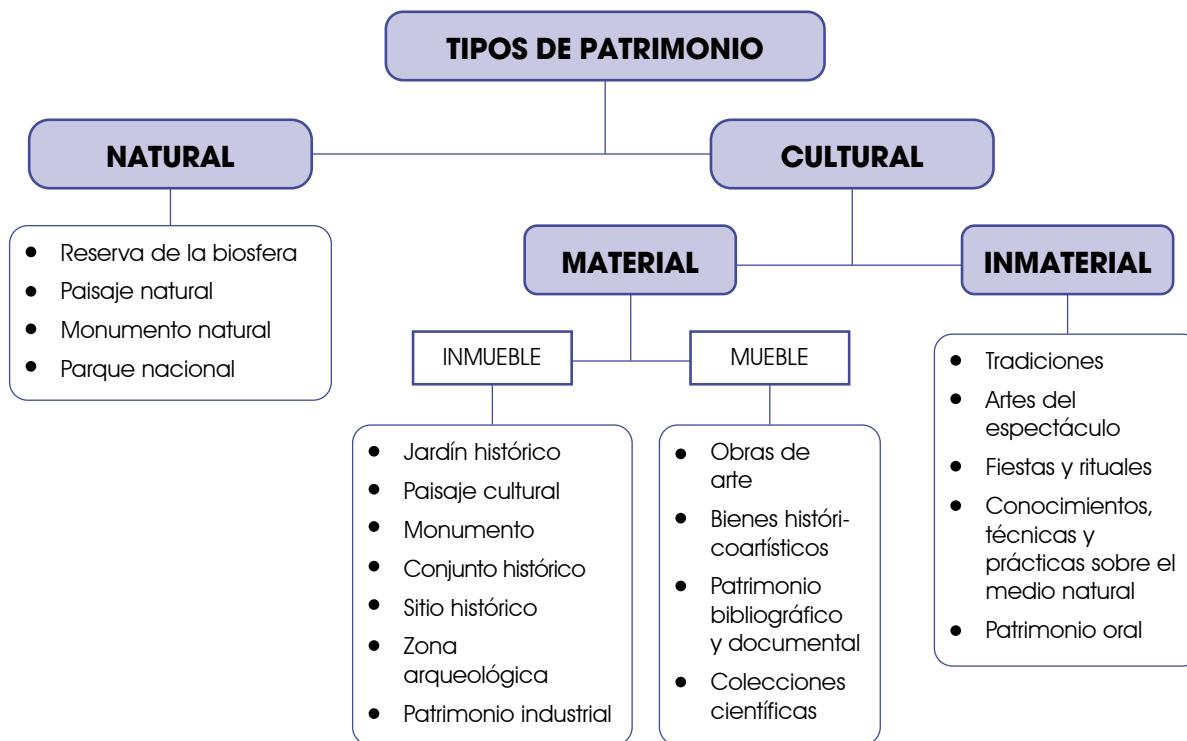
lugar a otro. Son la evidencia material de un proceso de evolución de los pueblos y su entorno y la expresión artística, social, económica y cultural de un período histórico y un ámbito geográfico determinado. Está conformado por armamento, carpintería, documentos relevantes, industrial, equipo urbano, escultura, filatelia, instrumentos científicos, instrumentos musicales, metalurgia, mobiliario utilitario, decoración mural, numismática, orfebrería, piedra tallada, pintura de caballete, retablo, textil, vitrales, yesería, medios de transporte, lapidaria, entre otros.

El patrimonio inmaterial o intangible, está ligado a la memoria y a la herencia en la medida en que su vigencia y representatividad genera procesos de identidad y de pertenencia en la comunidad. En este sentido, está conformado por las manifestaciones y expresiones cuyos saberes, conocimientos, técnicas y prácticas han sido transmitidos de generación en generación, recreados constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia. Gracias al sentimiento de identidad y de continuidad que infunde en la comunidad, promueve el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana, siendo compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes.



Este tipo de patrimonio es ancestral sin dejar de estar vivo; se recrea constantemente y su transmisión se realiza principalmente por vía oral; he aquí la importancia de la lengua que es también considerada un bien cultural inmaterial.

Enorme es la necesidad e importancia de proteger y salvaguardar el patrimonio cultural. Depende de cada sociedad o civilización el darle valor o importancia a su historia, ya que solo así puede construir su identidad, por lo que, se hace indispensable que se lo preserve y conserve. El crecimiento económico y la evolución de las naciones, puede derivarse en dos vías, dar lugar a una mayor valoración de su pasado, o también, olvidarlo con el consecuente deterioro de su legado material e inmaterial.



### 3.3 Patrimonio cultural y turismo

Uno de los ejes sobre los que se desarrolla el turismo cultural lo constituye el denominado patrimonio cultural, alrededor del cual nace una industria que mueve cantidades importantes de recursos. Dada su relevancia y la necesidad de obtener resultados positivos, se ha observado una preocupación creciente tanto de los responsables de la gestión como de la comunidad investigadora por analizar los factores a considerar en la “explotación del patrimonio cultural” que permitan llevar a cabo una gestión empresarial (Fuentes, 2008).

El vínculo entre patrimonio cultural y turismo ha sido reconocido a partir de los años setenta con la “Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural” establecida por la UNESCO, con la finalidad de atender el riesgo del deterioro del patrimonio a nivel mundial y proponer su conservación, reconocimiento y valorización.

Hoy la cultura se ha convertido en un importante catalizador del turismo y el concepto de recurso cultural, antes relacionado exclusivamente con el patrimonio histórico-artístico, actualmente engloba también elementos

inmateriales como las tradiciones locales, las técnicas agrícolas, la gastronomía, etc. La Organización Mundial del Turismo, estima que el turismo cultural representa cerca del 37 % del total del sector turístico, con un crecimiento anual en torno al 15 %.

El sistema turístico obliga a tener en cuenta tanto a la sociedad local, como a los visitantes, por lo que todos los estudios deben ir dirigidos a buscar el bienestar de ambos, tratando de minimizar los impactos negativos, ya sean sociales, culturales, físicos o económicos (Pastor-Alfonso, 2003).

Los componentes del Sistema Turístico son:

- Los Recursos Turísticos (constituidos por atractivos naturales y culturales, tangibles e intangibles, eventos programados, procesos productivos de sociedades determinadas, etc. etc.);
- Infraestructura y Servicios Públicos (accesos -terrestres, aéreos, fluviales-comunicaciones, saneamiento básico, seguridad ciudadana, servicios de migración, etc.);
- Infraestructura y Servicios Turísticos (por lo general de carácter privado, aunque no necesariamente) – (Hospedaje, alimentación, trans-



porte, guianza, directos e indirectos como banca, telefonía, servicios de limpieza, tiendas, artesanía, servicios lúdicos, etc. etc.).

El primer paso en la relación entre el patrimonio cultural y el turismo es la recuperación del valor intrínseco del recurso. Una vez recuperado el valor intrínseco del atractivo (aspectos tangibles como intangibles) y establecidas las medidas de protección y conservación del mismo, vendría el proceso de la puesta en valor turístico del atractivo, es decir, dotarlo de un valor económico, o sea, hacerlo objeto de generación de ingresos económicos en base a la visita turística planificada y organizada.

Para ello, se debe, pues, dotarlo de los otros dos componentes de un producto turístico, infraestructura y servicios, públicos y privados, es decir, permitir, hacer posible, la visita turística, el disfrute del atractivo, sujeto a cobro. Este proceso de planificación y operación de productos turísticos en espacios determinados, demanda, la participación de una serie de actores, públicos y privados, no gubernamentales y comunitarios, multisectoriales y multidisciplinarios (Debreczeni, 2003).

La mayor de las dificultades para la gestión turística del patrimonio cultural reside en

el hecho de que el uso turístico de los bienes de patrimonio pone en contacto dos ámbitos de la realidad muy diferentes: el sector turístico y el sector del patrimonio cultural. Estas dos realidades son diferentes por su pasado, por su cultura como sectores, por su naturaleza, por los fines que persigue cada uno (González, 2009).

El valor del patrimonio es el de ser el canal para relacionar a la gente con su pasado y conociendo este pasado, entender el desarrollo y el comportamiento del presente. El primer error que solemos hacer en la valoración del patrimonio es que consideramos más importante la materialidad de los objetos y dejamos en segundo plano el patrimonio inmaterial. Es decir, que generalmente, damos más valor a los objetos por su existencia en el tiempo, que por el papel que jugaron en la historia. El patrimonio material e inmaterial debe considerarse de una manera integral, ya que está considerado como una unidad compuesta de varios elementos.

La gestión de un destino turístico implica que los actores públicos, privados y del tercer sector, relacionados con cualquiera de los subsectores básicos —alojamiento y manutención, intermediación, transporte o actividades complementarias—, trabajen de modo coordinado



para la construcción de diferentes productos turísticos. En este proceso todos los actores implicados utilizan bienes materiales e inmateriales de naturaleza tanto pública, como privada.

El turismo se desarrolla en un escenario protagonizado, básicamente, por el sector privado, cuyo fin principal es la obtención de beneficios económicos. El patrimonio cultural, por el contrario, se desarrolla en un escenario cuyo protagonista principal es el sector público cuyo fin es el de obtener beneficios sociales. En consecuencia, el liderazgo en ambos sistemas es ejercido por distintos actores que persiguen fines diferentes.

El objetivo básico en la gestión turística del patrimonio cultural es la conservación del bien. El diseño de una política de conservación, que es la base de la posterior propuesta de gestión, parte de las primordiales tareas de investigación y documentación.

Una vez garantizada la conservación es necesario abordar otros procesos de análisis y propuesta. En primer lugar, es necesario abordar, aunque sea de manera sucinta, un análisis de visitantes que tenga en cuenta las características del bien con el que vamos a trabajar.

El análisis debe ponderar si es posible establecer una tipología ideal de visitantes. Los criterios manejados deben ser de dos tipos:

- Criterios que nos permitieran trabajar con diferentes tipos de visitantes según características: adultos, estudiantes, niños...
- Criterios que identifiquen motivaciones diferenciadas.

Todas suelen distinguir, al menos, entre visitantes que tienen una experiencia profunda vinculada a un conocimiento previo de la manifestación cultural alto y visitantes que sólo participan de una actividad cultural como complemento de un viaje con otras motivaciones.

El turismo representa un componente muy importante que contribuye al rescate y conservación del patrimonio tanto tangible como intangible y transmite al turista los elementos que conforman la cultura de un pueblo. Además, no sólo aporta en la recuperación de estos bienes culturales, sino que cumple un papel fundamental en la revalorización cultural y el rescate de la identidad de los pueblos, ya que éstos son los principales responsables de su patrimonio y el turismo por tanto aporta con la generación de condiciones óptimas para su conservación y preservación.

A partir del rescate, protección, restauración y la revalorización de estos bienes patrimoniales conformados en atractivos turísticos, se



obtiene una diversificación del producto turístico. Lo que no se debe olvidar nunca es que la cultura es identidad, y por tanto es orgullo de ese pueblo, por lo que nunca debe ser considerada como una forma de riqueza material negociable, sino como el vínculo de unión de un pueblo.

Para que esta relación sea beneficiosa para ambos, turismo y patrimonio, deben planificar las diferentes actividades turísticas teniendo en cuenta precisamente este patrimonio; debemos dejar de pensar sólo en cómo el turismo afecta al patrimonio, y más bien considerar este impacto para realizar planificaciones sostenidas del turismo cultural.

El turismo planificado debe tender a no entrar en conflicto con la cultura, a no degradarla, sino a generar actitudes positivas en los prestadores de servicio y en los entes gubernamentales con la idea de generar acciones que vayan en beneficio del patrimonio, desde la revalorización del mismo, su preservación y conservación, como a su aprovechamiento puramente turístico.

La idea de sostenibilidad forma parte hoy de cualquier reflexión sobre el impulso del turismo. Independientemente de la tipología de turismo que observemos o del grado de desarrollo de los destinos “*las directrices para el*

*desarrollo sostenible del turismo y las prácticas de gestión sostenible son aplicables a todas las formas de turismo en todos los tipos de destinos, incluidos el turismo de masas y los diversos segmentos turísticos”* (OMT, 2004). Esto exige incorporar a la lógica de planificación de un espacio, destino o sector los principios básicos del desarrollo sostenible: optimizar el uso de los recursos ambientales, respetando los procesos ecológicos y ayudando a conservar los recursos naturales; contribuir al mantenimiento y mejora de los activos culturales singulares de las sociedades receptoras y asegurar que las actividades económicas sean viables a largo plazo y generen beneficios distribuidos, en especial a través del empleo (OMT, 2004).



# 4



## Referencias Bibliográficas

- Ballart, J. (1997). *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. Ed. Ariel, Barcelona.
- Davallon, J. (2002) Tradition, Mémoire, Patrimoine. En Bernard Schiele (Ed.), *Patrimoine et identités*, Multimondes, Quebec, pp. 41-64.
- Debreczeni E. (2003). *Gestión del turismo sostenible y el patrimonio cultural*. Portal Iberoamericano de Gestión Cultural. [https://poliformat.upv.es/access/content/group/OCW\\_10127\\_2010/Export3921/Debreczenit%20Gestion%20Turistica.pdf](https://poliformat.upv.es/access/content/group/OCW_10127_2010/Export3921/Debreczenit%20Gestion%20Turistica.pdf)
- Fresneda Fuentes S. (2008). *La gestión del patrimonio cultural*. Universidad de Sevilla.
- González, M. (2009). Gestión turística del patrimonio cultural: enfoques para un desarrollo sostenible del turismo cultural. *Cuadernos de Turismo*, (23), 237–254.
- Hernández González E. (2010). Evolución del concepto de patrimonio cultural y la participación ciudadana. Francisco Ollero Lobato (Coord.), *Sobre patrimonio cultural y participación ciudadana*, Abya-Yala, 978-9978-22-813-5.
- Prats, L. (1998). *El concepto de patrimonio cultural*. Política y Sociedad, (27), 63–76.
- Llull Peñalba, J. (2005). Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural. *Arte, Individuo Y Sociedad*, 17, 177 - 206.
- Pastor, M. J. (2003). El patrimonio cultural como opción turística. *Horizontes Antropológicos*, 9(20).
- UNESCO (1972). *Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*. Adopted at the General Conference at its seventeenth session, Octubre 7- Noviembre 21, Paris.
- OMT (2004). *Turismo y atenuación de la pobreza: Recomendaciones para la acción*. Publicado por la Organización Mundial del Turismo, Madrid, España.
- UNESCO (2003). *Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial*, Paris.
- UNESCO (2014). *Indicadores UNESCO de Cultura para el Desarrollo: Manual Metodológico*.







Tema a tratar:

**Las técnicas de identificación, conservación  
y gestión del patrimonio arqueológico**

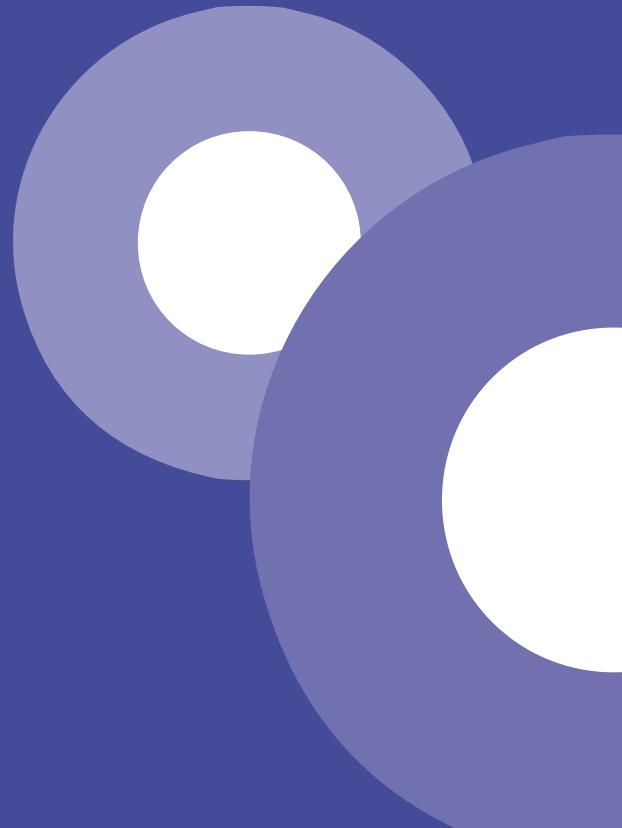
**Prof. Laura Falceri**

Doctora en Ciencias y Tecnologías  
para Arqueología y Bienes Culturales

**Asignatura:**



Patrimonio cultural  
y Accesibilidad



- 
- **Índice**
-

**1**

Breve descripción del capítulo

**2**

Objetivos

**3**

Las técnicas de identificación, conservación y gestión del patrimonio arqueológico

3.1 Arqueología preventiva

3.2 Prospección y excavación

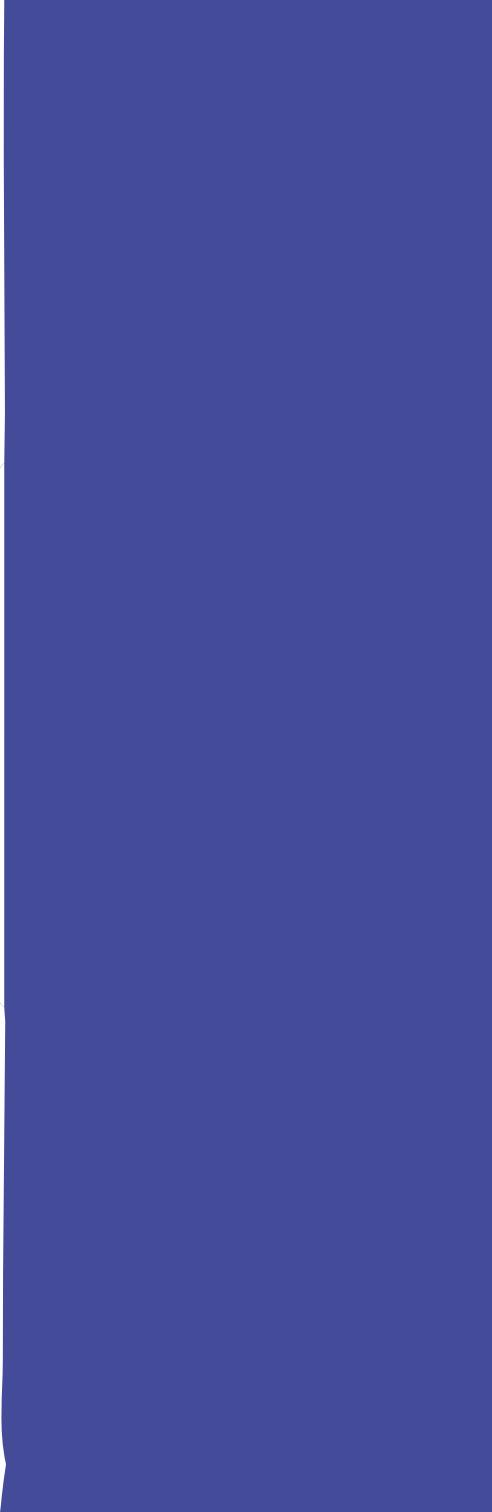
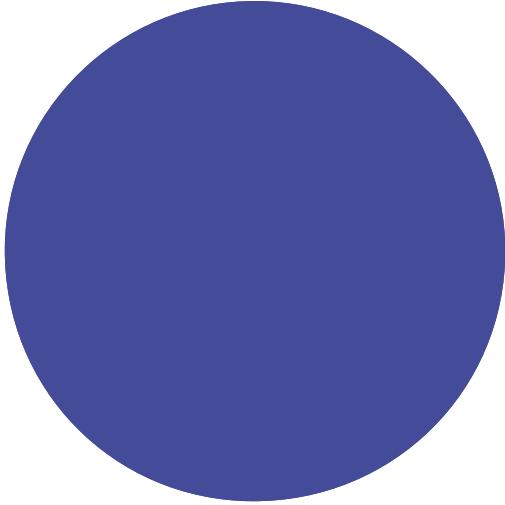
3.3 Documentación y conservación

3.4 Métodos de datación

3.5 La aplicación de tecnologías al trabajo arqueológico

**4**

Referencias bibliográficas



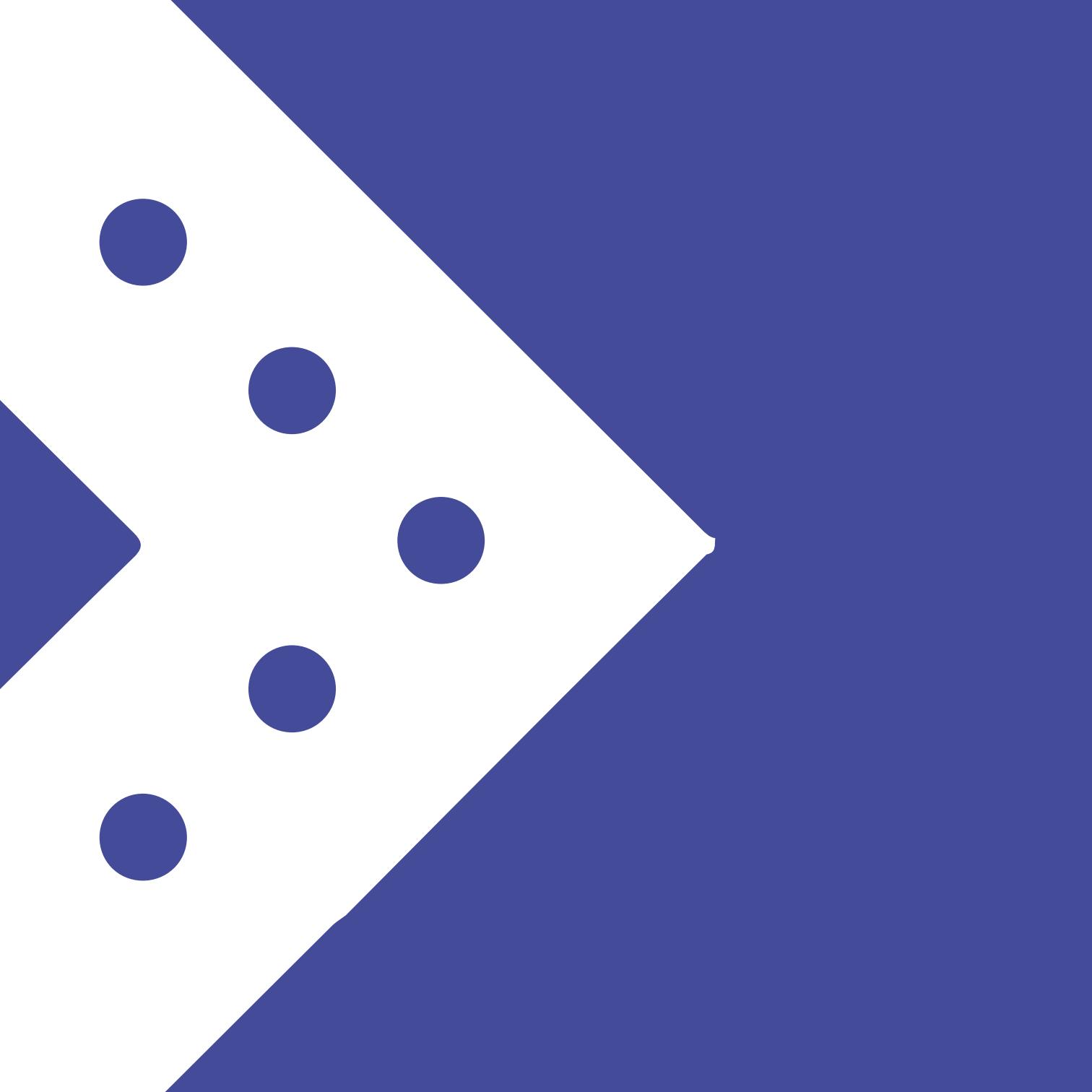
# 1

- Breve
- descripción

## **del capítulo**

En esa segunda unidad abordaremos las nociones metodológicas básicas de la arqueología y de la gestión del patrimonio arqueológico. Analizaremos los conceptos de la arqueología preventiva, la prospección y la excavación. Examinaremos la aplicación de las tecnologías al trabajo de documentación, conservación y datación del patrimonio arqueológico.

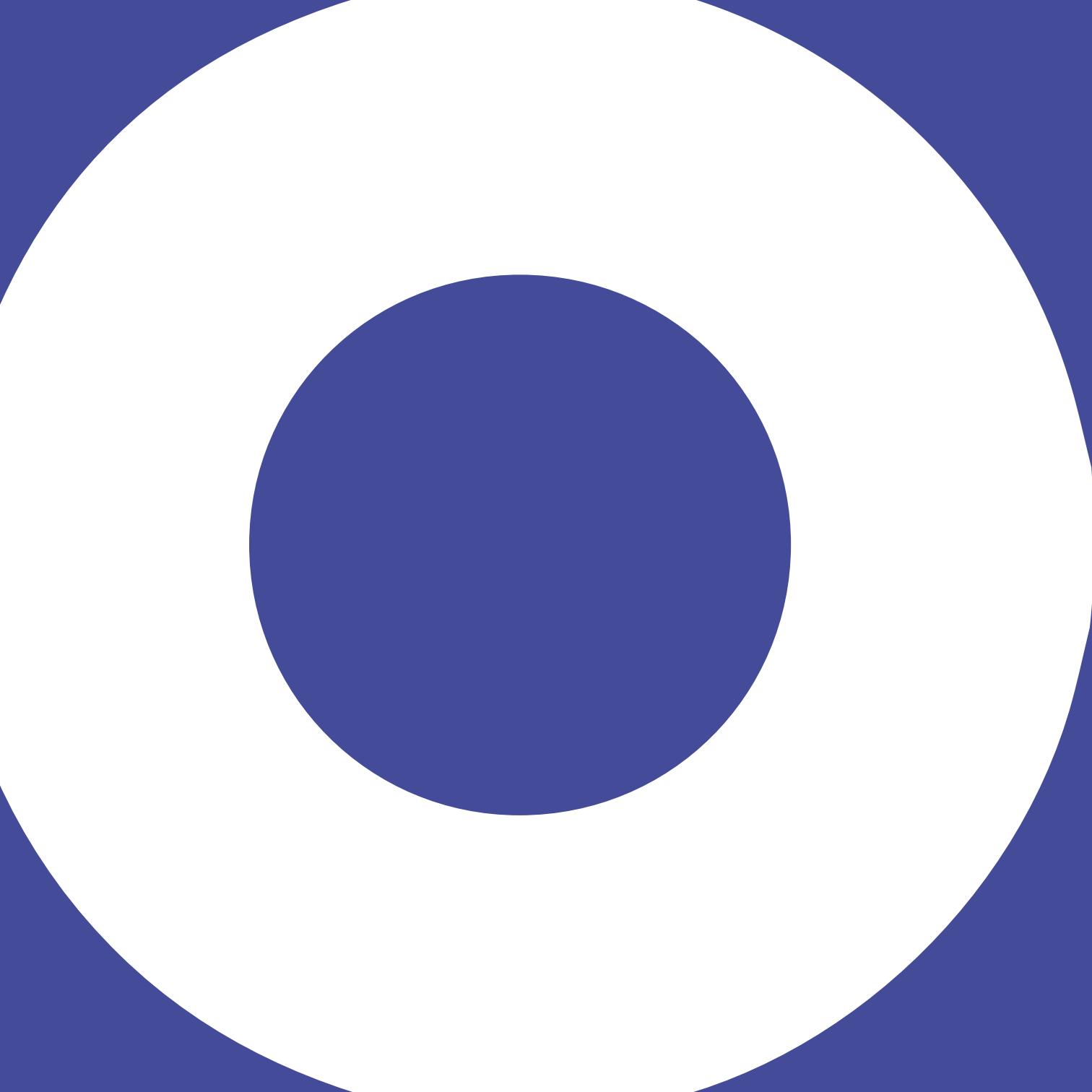




# 2 Objetivo

- ▶ Reconocer las diferentes tipologías de excavaciones arqueológicas y las técnicas de identificación, conservación y gestión del patrimonio arqueológico: análisis de caso.





# 3

- Las técnicas de
- identificación, conservación y gestión del patrimonio **arqueológico**

El patrimonio arqueológico comprende los restos materiales más antiguos (vestigios), dejados por antiguas civilizaciones. Pueden encontrarse aislados o agrupados y corresponder a un asentamiento simple o complejo. Estas evidencias dan cuenta de la vida de los grupos, de sus estructuras habitacionales, centros ceremoniales y administrativos. Los

bienes arqueológicos pueden encontrarse en la superficie, enterrados o bajo las aguas.

La conservación de los bienes arqueológicos se hace para asegurar su permanencia y la de su cultura material y permitir de esta forma que sea leída y que el documento histórico permanezca y pueda ser interpretado a través del tiempo.





### 3.1 Arqueología preventiva

La arqueología preventiva tiene como objeto evitar o minimizar los daños que la ejecución de un proyecto de construcción (obra pública) puede ocasionar sobre nuestro Patrimonio Cultural (Martínez y Querol, 2013).

Conocer la necesidad de una intervención arqueológica con la suficiente antelación puede resultar muy beneficioso para el desarrollo de un proyecto de construcción disminuyendo el costo y el gran perjuicio que puede suponer la paralización de la obra una vez en ejecución.

El peritaje arqueológico anticipado permitirá:

- Evitar la paralización de una obra.
- Obtener un mayor control sobre los tiempos de ejecución de un proyecto, su financiación y futura comercialización.
- Obtener un mayor margen de maniobra para, en caso de peritaje positivo (si se confirma la existencia de restos arqueológicos en el subsuelo), poder adaptar el proyecto constructivo.



- Disponer de una alternativa a la intervención arqueológica, minimizando los gastos y evitando la desaparición del patrimonio arqueológico.
- Programar los trabajos arqueológicos en el momento más conveniente.
- Obtener una buena aceptación del proyecto por parte de la opinión pública.
- Integrar restos arqueológicos en el proyecto constructivo haciendo este más atractivo.

### 3.2 Prospección y excavación

La prospección arqueológica es una técnica de investigación que consiste en la exploración de un territorio en busca de indicios materiales que muestren la existencia de un yacimiento; consiste en la exploración visual del registro material conservado en la superficie del terreno y su debida documentación mediante un método planificado y atendiendo a unos objetivos concretos. Es una técnica no destructiva, ya que no implica excavación (Cerrato, 2011).

La prospección superficial es una de las metodologías más útiles para el estudio del territorio, ya que permite un trabajo relativamente minucioso y profundo, a la vez que abarcar amplias extensiones de terreno.

Hay que tener en cuenta que si bien hay muchos descubrimientos arqueológicos que son fruto de la casualidad, en otras ocasiones los hallazgos arqueológicos son fruto de una prospección arqueológica que fue diseñada y concebida de forma totalmente planificada y de acuerdo a una serie de criterios.

Cuando hablamos de una prospección arqueológica, podemos hablar de una **prospección de superficie** cuando lo que hacemos es buscar yacimientos arqueológicos en la superficie terrestre. Esta búsqueda, tiene a su vez una fase de investigación en la que se analizan elementos como la toponimia o la geografía, y una fase de trabajo de campo en la que se realizan exploraciones y prospecciones propiamente dichas, tanto intensivas como extensivas.

La prospección superficial se establece como “la principal de las metodologías de recogida de información a escala regional, permitiendo a los arqueólogos la formulación de preguntas que no serían posibles con el solo estudio de uno o de unos pocos yacimientos aislados” (Renfrew y Bahn, 2008).

Por otra parte, existe la llamada **prospección arqueológica de subsuelo**. En este caso se aplican métodos físicos y químicos para explorar el subsuelo, aunque también para evitar



tener que remover la tierra de la zona de forma innecesaria se utilizan otros métodos como las resonancias, el mapeo del terreno y las fotografías aéreas, que suelen ser uno de los métodos más relevantes, siempre y cuando estén bien analizadas por alguien que cuente con la formación debida.

La prospección de superficie consiste básicamente en caminar por el terreno mirando el suelo en busca de restos arqueológicos. Es la prospección más rudimentaria pero la más habitual. En el caso en que se vaya a excavar un espacio donde se sabe que hay restos arqueológicos, también se realiza este tipo de prospecciones para ver qué puede haber y dónde.

Entre las prospecciones de subsuelo, tenemos:

**Prospección geofísica:** este método engloba diferentes vertientes y técnicas. Una de ellas es la electro – magnética que consiste en enviar al subsuelo impulsos magnéticos o eléctricos que ofrecen las características de la tierra. Es el modo que tiene de funcionamiento un detector de metales: envía impulsos electro – magnéticos al suelo y si hay algún objeto metálico, ofrece una resistencia diferente a la tierra.

**Prospección ultrasónica:** consiste en enviar ondas de sonido al subsuelo para encontrar

muros o fosos. A mayor resistencia de la tierra probablemente se encuentre una estructura. A menor resistencia (menor velocidad de onda) es probable que se trate de un espacio o foso.

**Prospección geoquímica:** en los yacimientos arqueológicos de asentamientos humanos hay un elevado índice de fosfatos que puede ser medido químicamente tomando muestras de los sedimentos. Los restos orgánicos modifican el nivel de fosfatos de la tierra y por tanto, si hay restos humanos o de animales o de plantas, con este análisis podremos saberlo.

La más utilizada, por su practicidad, sencillez y por ser la más económica, es la prospección superficial.

Hay que destacar también la fotografía aérea, que resulta muy útil para diferenciar las tonalidades del terreno. Cuando en una zona determinada hay restos de edificios, muros, restos orgánicos, el crecimiento de las plantas es diferente con respecto al crecimiento que se produce a su alrededor en la tierra “limpia”.

En la actualidad se utilizan también los drones; estas herramientas resultan muy prácticas para tomar una visión más global del terreno y ayudan a percibir estructuras que serían difíciles de ver.



Antes de iniciar cualquier prospección es necesaria una planificación rigurosa para que el desarrollo del trabajo sea coherente con los objetivos propuestos y la metodología elegida.

Lo primero que se debe tener en cuenta es la extensión del área objeto de nuestro estudio. Los límites de la zona a prospectar se pueden establecer atendiendo a tres criterios (Ruiz Zapatero y Burillo, 1988; Ruiz Zapatero y Fernández Martínez, 1993; Morales, 2000):

- Límites artificiales o arbitrarios: se suelen establecer según los límites municipales y administrativos.
- Límites histórico-culturales: intentan circunscribir el área sobre la que se desarrolló una determinada cultura.
- Límites geográfico-naturales: buscan regiones con ciertas similitudes.

Lo ideal sería establecer, siempre que se pudiese, criterios históricos. Sin embargo, en muchas ocasiones resulta casi imposible. Por esta razón se tiende a recurrir a criterios geográfico-naturales o, casi siempre, a criterios arbitrarios. Así, en la práctica, se tiende a combinar dos criterios a la vez, o los tres (Ruiz Zapatero y Fernández Martínez, 1993);

Para realizar la evaluación previa de un territorio, necesitaremos consultar y disponer de una amplia información:

- Cartografía
- Estudios geológicos
- Fotografía aérea
- Toponimia
- Tradición Oral
- Bibliografía

Una vez terminada la fase de documentación, habrá que planificar el desarrollo del trabajo de campo. El más sencillo y menos exhaustivo de los métodos de prospección es la que podríamos denominar prospección asistemática; en un siguiente nivel, tenemos la prospección extensiva, ideal para proyectos que pretendan examinar áreas de gran tamaño con limitación de tiempo o recursos. Por último, debemos señalar la ventaja de realizar prospecciones de tipo intensivo como contraposición a las de tipo extensivo. Se trata de trabajos coordinados, a cargo de equipos especializados y multidisciplinares, que contemplan una cuidada planificación, una intensa labor de documentación previa y una sistemática y exhaustiva inspección directa de la superficie del terreno de la mano de prospectores separados por intervalos regulares.



Hay varios tipos de prospecciones intensivas:

- Prospección intensiva de cobertura total: consiste en la inspección directa y exhaustiva de todo el terreno en estudio.
- Prospección intensiva mediante muestreo: cuando la zona de estudio es más amplia, la inspección rigurosa de todo el territorio se hace irrealizable y demasiado costosa. Es entonces cuando se acude al muestreo; es decir, la selección de una fracción o porcentaje representativo de la superficie a prospectar para, posteriormente, extrapolar los datos al total.

El desarrollo de las nuevas tecnologías abre nuevos horizontes y genera interesantes perspectivas con respecto a la metodología de los trabajos de prospección. En los últimos años, el uso generalizado de la tecnología GPS ha hecho que estos dispositivos experimenten un notable perfeccionamiento en cuanto a su nivel de error. Con un dispositivo GPS es posible registrar las posiciones de cada uno de los ítems localizados en el transcurso de la prospección, así como los itinerarios de cada uno de sus agentes, y trasladar toda la información

a un Sistema de Información Geográfica (SIG) (Mayoral, Cerrillo y Celestino, 2009).

La **excavación arqueológica**, a diferencia de la prospección, es una actividad destructiva ya que supone la alteración del registro arqueológico y no es posible excavar lo mismo en dos ocasiones, por eso es muy importante documentar todo (diario, fotografías, dibujos).



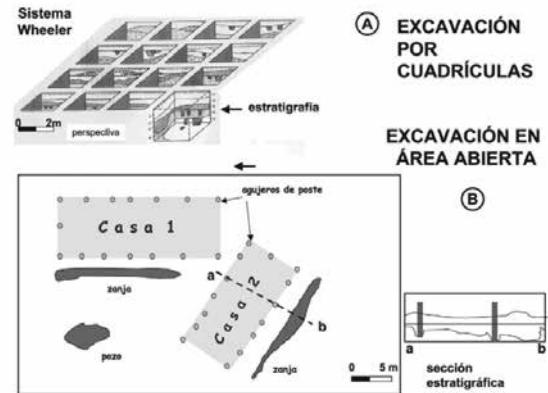
El registro arqueológico (evidencia arqueológica, contexto y procesos de formación) recuperado tiene que ser documentado, analizado e interpretado para construir la representación de los comportamientos dinámicos del pasado del grupo humano que originó esas evidencias materiales. La evidencia recuperada por la excavación y las interpretaciones razonadas con ayuda de métodos y técnicas analíticas



permiten, en acertada metáfora de Philip Barker (1993: 15), producir imágenes fragmentadas del pasado como fotogramas de una vieja película muda, en mal estado y mal proyectada.



A partir de la década de 1930 surgió un modelo de excavación impuesto por el británico Mortimer Wheeler (1890-1970), conocido como excavación por cuadrículas; el “sistema Wheeler” se basaba en tres componentes: 1) Las cuadrículas regulares que dejando pasillos o testigos permitían abrir amplias áreas de excavación; 2) las secciones estratigráficas que, registradas en las cuatro caras de cada cuadrícula, permitían un control estricto de la estratificación y; 3) el método de registro tridimensional de hallazgos, que permitía ubicar con tres medidas (dos de ubicación espacial y una tercera de profundidad) todos los hallazgos importantes.



El sistema de excavación por cuadrículas, a pesar de las ventajas señaladas, ofrecía algunos problemas: 1) la dificultad de lograr una visión en horizontal cuando la excavación tenía que profundizar mucho; 2) los testigos entre cuadrículas “ocultaban” estructuras y hacían perder materiales. Otros sistemas estaban ya surgiendo para solucionar estas limitaciones, especialmente la denominada excavación en “área abierta”. En la década de 1950 en varios países de la Europa Occidental se empezó a excavar, huyendo de la rigidez de las cuadrículas, abriendo grandes superficies para abordar yacimientos extensos y con pocas superposiciones. Sus pioneros fueron Bersu (Gran Bretaña), Van Giffen (Holanda), Hatt y



Steensberg (Dinamarca) y el paleolitista francés Leroi-Gourhan (1950). Desde entonces se conoció con el nombre de excavación “en área abierta” que responde al principio de “*cuanto más extiendas [la excavación] más comprendes*” (Tronchetti 2006: 58).

Cada yacimiento es único y ofrece problemas y características propias, por lo que las estrategias de los excavadores son cada vez más flexibles, imaginativas y eclécticas, operando en territorios muy distintos y en contextos sociales diversos.

Hasta hace unos años en la documentación arqueológica se tomaban en consideración solamente los estratos, construcciones y otros elementos dotados de materialidad. A partir de la contribución de Edward Harris se ha introducido la categoría de Unidad Estratigráfica para definir tanto las acciones estratigráficas que comportan una aportación de materia (Unidades Estratigráficas positivas), como la aportación de la misma (Unidades Estratigráficas negativas). Esta metodología, tal como la conocemos hoy en día, nace directamente de la aplicación de los estudios de Edward C. Harris que publicó en 1979 sus “Principios de Estratigrafía Arqueológica”, texto que desde ese mo-

mento se convirtió en un punto de referencia para la disciplina de la arqueología.

Los manuales de Barker (1986, 1993) plantearon un tema nuevo en el canon de la excavación arqueológica: la formación de los yacimientos como requisito imprescindible para plantear y realizar una buena excavación.

Al fin y al cabo, lo que se hace en una excavación es retirar los depósitos, las unidades estratigráficas, en orden inverso a como se formaron; por eso cuanto mejor se conozca la dinámica de formación de los sitios mejor se podrá guiar e interpretar la excavación.

El concepto de estratificación deriva de la geología donde se considera como el conjunto de ciclos de erosión y acumulación, que originan la formación de estratos. Trasladando el concepto de estratificación de la geología a la arqueología, se debe de introducir en el proceso de estratificación la acción antrópica. La estratificación (arqueológica o arquitectónica) es considerada como el producto de las actividades constructivas (acciones positivas), destructivas (acciones negativas) y transformadoras debidas a las acciones antrópicas o modificaciones debidas a los agentes naturales (Harris, 1979).



Los objetos arqueológicos solamente son significativos en función de los depósitos arqueológicos en los que están contenidos (contexto), de tal manera que la excavación no tiene como finalidad recuperar restos enterrados -edificios, objetos o vestigios de actividades humanas- sino construir una estratigrafía a partir de la estratificación que de sentido a estos objetos.

Aunque ya desde hace más de un siglo la arqueología consideraba la necesidad de afrontar la excavación de un modo estratigráfico, o sea, siguiendo los estratos propios del yacimiento, la investigación de Harris representa un momento clave en la sistematización de esta metodología: la definición de los principios de la estratigrafía arqueológica a través de la reelaboración de las leyes de superposición propias de la geología. El objetivo de su estudio se dirige a los aspectos cronológicos y a las relaciones diacrónicas y anacrónicas de la estratificación, no directamente a la interpretación histórica.

Conviene en primer lugar distinguir la clase de yacimiento que se trata de excavar. En general, se puede distinguir entre los lugares de habitación y los lugares de enterramiento; en ocasiones, habitaciones y sepulturas se presentan íntimamente enlazadas. Hay que

estudiar, como caso aparte, los yacimientos en cuevas o subacuáticos, por la forma especial en que a veces se han de practicar los trabajos.

### 3.3 Documentación y conservación

La excavación arqueológica es una actividad destructiva, ya que supone la alteración del registro arqueológico y no es posible excavar lo mismo en dos ocasiones, por eso es muy importante la fase de **documentación**.

Básicamente la documentación de una excavación arqueológica descansa en cuatro tipos de registro:

- el registro escrito descriptivo de los trabajos realizados en forma de diario y más recientemente de fichas de excavación;
- el registro dibujado, fundamentalmente en planimetrías y secciones estratigráficas;
- el registro de imágenes instrumentales mediante fotografía y video;
- el registro de hallazgos.

El dibujo de campo es muy importante y hay que realizar, por un lado, planimetrías de las unidades estratigráficas que represen-

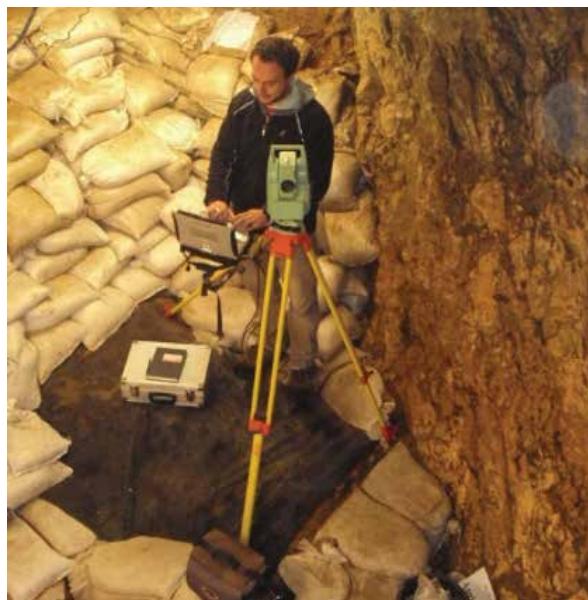


ten contextos funcionales relacionados en un plano horizontal y, por otro lado, secciones estratigráficas que recojan todas las relaciones de superposición relevantes. Las escalas de dibujo convencionales suelen ser 1:10 o 1:20 para lograr ilustraciones precisas que luego puedan ser bien reproducidas en la publicación. Para las planimetrías, las técnicas de dibujo mediante triangulación con dos cintas métricas y el empleo, para estructuras con muchos elementos, de marcos cuadrículados que se superponen a las superficies a dibujar son procedimientos comunes. En las planimetrías es fundamental la diferenciación de distintos tipos de rasgos (muros, fosos, entalles, etc.) mediante uno convencionalismos gráficos sencillos y la inclusión de cuotas de profundidad que permitan la comprensión vertical del dibujo bidimensional.

Las fotografías constituyen una parte fundamental de la documentación, ofrecen un complemento realista a las planimetrías y secciones (Dorrell, 1984), y con las cámaras digitales el trabajo es más rápido y menos costoso. Las mejores fotografías son las verticales, evitando sombras de estructuras y recordando que cada fotografía debe llevar una escala gráfica con la indicación del norte y una escaleta o pizarra

con la de los datos del contexto fotografiado, para permitir su identificación autónoma en el archivo fotográfico. Aunque sólo algunas fotografías vayan en la publicación, muchas otras tienen el valor de instrumento de trabajo para la interpretación general. Por su parte, la documentación en video permite generar un registro de trabajo muy útil y una buena base para las posteriores tareas de divulgación.

Las nuevas tecnologías y la aplicación de metodologías provenientes de otras disciplinas están cambiando rápidamente el modo en el que se realiza la documentación en arqueología.



La incorporación de los métodos digitales a la práctica, documentación y divulgación de la arqueología ha supuesto la posibilidad de inaugurar nuevos métodos de investigación y documentación, mejorar los ya existentes o adaptar recursos aplicados a otras disciplinas a las necesidades concretas que exige la práctica arqueológica (Arauzo, 2013).

Abordaremos este tema de forma más específica, en el párrafo 4.5.

La excavación rompe el equilibrio de los materiales arqueológicos enterrados y, al exhumarlos algunos materiales inician un proceso de degradación más o menos grave y más o menos rápido.

Por eso la conservación, estabilización, de materiales hay que plantearla en la misma excavación.

Las intervenciones inmediatas de los arqueólogos tratan de devolver el equilibrio entre medio y materiales. Los materiales orgánicos, como la madera, son los más frágiles y, por tanto, los que más cuidado necesitan (protección frente a fuentes de luz y calor, inmovilización y cierre hermético, más uso de bactericidas); los objetos metálicos con fuertes procesos de corrosión deben ser consolidados in situ antes de su extracción, así como

los restos óseos, y luego estabilizados hasta llevarlos al laboratorio. La disponibilidad de restauradores de arqueología en las excavaciones soluciona estos y otros problemas, pero no siempre su concurso es posible en el trabajo de campo. En esos casos las tareas señaladas las pueden desenvolver los arqueólogos con el conocimiento de unos gestos básicos (Fernández Ibáñez, 1990; Domingo et al., 2007).

El proceso de tratamiento de hallazgos consiste en ir recogiendo en bolsas de plástico los distintos elementos (instrumentos líticos, cerámica, metal, carbón, hueso, etc.), con buenas etiquetas —que sean perdurables y legibles. La identificación permanente es importantísima porque es la garantía de ubicar cada material en su contexto de excavación. Cada día hay que procesar los materiales con limpiezas generales adecuadas a cada tipo de material y dejarlos secar bien antes de proceder a su embolsado definitivo con las correspondientes etiquetas.

Para recuperar restos orgánicos muy pequeños (semillas, carbones, restos de peces y de moluscos) es necesario emplear máquinas de flotación, cubas con entrada de agua, cribas y desagüe que permiten recuperar en tamices finos ese tipo de restos, que después de ser secados serán embolsados y etiquetados.



La clave en la toma de muestras es evitar su contaminación y conocer la cantidad mínima para la viabilidad de las analíticas. Las tomas de muestras más frecuentes son: 1) muestras de carbón; 2) de semillas; 3) de sedimentos para estudios ambientales; 4) muestras para Carbono-14, 5) muestras para análisis polínicos y 6) muestras para datación por termoluminiscencia de restos de estructuras sometidas a una combustión intensa en el pasado (hornos y hogares) que exigen un protocolo estricto de recogida.

Al final los registros de excavación implican múltiples niveles y además son multimedia, ya que agrupan textos escritos, dibujos, fotografías, videos, archivos digitales y cajas de muestras con artefactos, huesos, semillas y restos de polen (Carver, 2008). Por un lado, deben ser archivados para su ulterior consulta y por otro deben ser dados a conocer, sin olvidar la protección y eventual presentación del propio sitio arqueológico. Sólo así se da plena cuenta de la excavación realizada para el futuro.

La situación de los yacimientos excavados no ha recibido tradicionalmente mucha atención, porque o bien se volvía a tapar los sitios una vez concluida la excavación o se realizaba una actuación de preservación y conservación del yacimiento.

La decisión de qué hacer con los yacimientos después de excavados depende, básicamente, de tres parámetros: 1) la naturaleza e interés de las estructuras exhumadas y su conservación potencial, 2) el contexto político-administrativo local y, sobre todo, el regional que marca normativas y disponibilidad de medios económicos para actuaciones de conservación y presentación pública, y 3) su ubicación y accesibilidad, especialmente en función del potencial de visitantes.

Las posibilidades son actualmente diversas: yacimientos restaurados y con reconstrucciones para la comprensión de los visitantes; parques arqueológicos con centros de acogida e interpretación de los sitios; restos, sobre todo en zonas urbanas, conservados e integrados en nuevos edificios.

Por otro lado, el turismo cultural cada vez integra más yacimientos y monumentos arqueológicos en sus ofertas. Pero aun así la gran mayoría de sitios arqueológicos quedan abandonados, tapados con la propia tierra que los cubría. Un caso especial y excepcional son las cuevas con arte rupestre: hay que asegurar la protección y conservación de todas ellas y controlar de forma muy estricta, como se ha hecho en Lascaux y Altamira, su visita pública, recurriendo a reproducciones de alta calidad.



Los materiales arqueológicos que deben depositarse por ley en los museos provinciales están creando ya problemas graves para su ingreso, preservación y conservación, porque los espacios de almacén disponibles están saturados o a punto de estarlo.

Los museos tratan de solucionar este problema mediante dos estrategias: la creación de protocolos muy estrictos sobre los materiales que deben entregarse y la utilización de dependencias y locales anexos o próximos para el almacenamiento de materiales arqueológicos (Roy, 2006). En el primer caso se debe afrontar qué alternativas quedan a los arqueólogos con esos materiales no ingresados: ¿Destrucción física de esas cerámicas atípicas? o ¿su entierro señalado y documentado en el propio yacimiento para no destruir una información que puede resultar de interés en el futuro? En el futuro próximo las estrategias de excavación y las instituciones arqueológicas y administrativas deberán considerar con mucha atención y con formatos homologados las cuestiones relacionadas con el tratamiento de los yacimientos y el destino de todos los materiales hallados. Son dos aspectos indisociables de la propia excavación. De alguna forma son los resultados finales —los restos materiales reales del pasado— y los

más complicados de gestionar en la excavación arqueológica.

### 3.4 Métodos de datación

La recuperación de los restos materiales arqueológicos necesita un notable cuidado y constante preservación. Para ello se debe poseer previamente fuentes fiables, estudiar el yacimiento en el que fue hallado e identificar el tiempo que lo caracteriza. Por lo tanto, el uso de los métodos de datación permitirá fechar la cultura material relativa y absoluta. El primer método establece la secuencia relativa de los objetos (antes o después) y se aplica en la estratigrafía (datación relativa), datación de huesos, secuencias tipológicas, seriación, clima y cronología. El segundo es la datación absoluta, a través de ella se obtiene una fecha exacta.

Por lo general en arqueología se utilizan estos dos métodos conjuntamente, para obtener una mejor precisión e inferencia en el orden cronológico de los yacimientos.

Para establecer cronologías, la arqueología recibe gran ayuda también de otras ciencias, que con sus análisis especializados dan a conocer, con precisión suficiente, una serie de fechas con que poder establecer secuencias



temporales para las antiguas sociedades de la humanidad.

La **datación absoluta** es el fechado, expresado en años o millones de años, de rocas, minerales, fósiles, objetos o restos arqueológicos. Para tal fin se utilizan técnicas diversas basadas en propiedades físicas, siendo las más comunes las dataciones con el carbono 14, la termoluminiscencia, el potasio-argón o las series de uranio.

En las **dataciones radiométricas** todas las edades absolutas se basan en el decaimiento radioactivo, un proceso por el cual un isótopo específico de un átomo se convierte en otro a un ritmo constante y conocido.

El más popular de estos métodos es el radiocarbono (**carbono 14**), que constituye hoy en día la principal herramienta de datación para los últimos 50000 años, aproximadamente. Con este método se pueden datar materiales orgánicos hallados en yacimientos arqueológicos, como carbón vegetal, madera, semillas y otros restos de plantas, y huesos humanos o animales.

Las primeras fechas radiocarbónicas fueron publicadas en 1949 por el químico norteamericano Willard Libby, quien se dio cuenta que la desintegración del radiocarbono a

un ritmo constante se equilibraría debido a su producción continua por la radiación cósmica y que, por tanto, la proporción de C14 de la atmósfera seguiría siendo la misma a lo largo del tiempo. Además, esta concentración atmosférica estable de radiocarbono se transmite a los seres vivos a través de dióxido de carbono. Las plantas lo absorben durante la fotosíntesis y son consumidos por los seres herbívoros que, a su vez, son devorados por los animales carnívoros. Solo cuando muere una planta o un animal cesa la absorción de C14 y su concentración comienza a descender debido a la desintegración radiactiva. De ese modo, Libby comprendió que, conociendo el ritmo de desintegración, o vida media del C14, se podía calcular la edad de una planta o tejido animal muerto midiendo la cantidad de radiocarbono que quedara en una muestra.

Otro método de datación es la **termoluminiscencia**; esa técnica permite datar cerámica (de los últimos 10000 años), el material inorgánico más abundante en los yacimientos arqueológicos.

Los materiales con una estructura cristalina, como la cerámica, contienen pequeñas cantidades de elementos radiactivos, sobre todo de uranio, torio y potasio radiactivo. Es-



tos se desintegran a un ritmo constante y conocido, emitiendo radiaciones alfa, beta y gamma que bombardean la estructura cristalina y desplazan a los electrones. A medida que pasa el tiempo, quedan aprisionados cada vez más electrones. Solo cuando se calienta el material a 500 °C o más, pueden escapar los electrones retenidos, reajustando el reloj a cero y, mientras lo hacen, emiten una luz conocida como termoluminiscencia. En el caso de la cerámica, el reloj de la termoluminiscencia se habrá puesto a cero cuando fue cocida. Midiendo la cantidad de termoluminiscencia emitida al calentar una muestra a 500 °C o más, se puede calcular la edad del objeto desde su primera cocción. Para obtener la fecha, hay que medir el contenido radiactivo de la muestra.

Para datar rocas volcánicas de cientos e incluso miles de millones de años, los geólogos utilizan el método del **potasio-argón** (K-Ar); en el caso de rocas no volcánicas, entre 500000 y 50000 años, se puede utilizar el método basado en la desintegración radiactiva de los **isótopos del uranio** (Renfrew, Bahn, 2008)

### 3.5 La aplicación de tecnologías al trabajo arqueológico

Como ya mencionado en el párrafo 4.3, la excavación arqueológica es una actividad destructiva, ya que supone la alteración del registro arqueológico y no es posible excavar lo mismo en dos ocasiones, por eso es muy importante la fase de documentación.

Las nuevas tecnologías y la aplicación de metodologías provenientes de otras disciplinas están cambiando rápidamente el modo en el que se realiza la documentación en arqueología.

La incorporación de los métodos digitales a la práctica, documentación y divulgación de la arqueología ha supuesto la posibilidad de inaugurar nuevos métodos de investigación y documentación, mejorar los ya existentes o adaptar recursos aplicados a otras disciplinas a las necesidades concretas que exige la práctica arqueológica (Arauzo, 2013).

#### Escáner láser 3D

Introducido en los últimos años, el escáner láser 3D se ha convertido en un aliado valiosísimo para la documentación arqueológica.



ca. Posibilita, no sólo el completo registro, sino también el estudio de conjuntos arqueológicos difíciles de abordar ya sea por su compleja disposición, delicada conservación o singulares condiciones ambientales.



El escáner láser 3D permite la generación de un modelo métrico tridimensional de un objeto a partir de la nube de puntos obtenida tras la toma de muestras geométricas de su superficie. El modelo resultante ofrece un sinfín de posibilidades de estudio, al tratarse de una copia prácticamente exacta, tras la calibración, al yacimiento o a la pieza de referencia. Las principales funcionalidades podrían englobarse en labores de documentación, difusión, maquetación, análisis y restauración.

## Métodos Fotogramétricos

¿Qué es la Fotogrametría? La fotogrametría es una ciencia basada en la visión estereoscópica (en la percepción tridimensional de los objetos) que nos permite realizar documentos métricos: planos, a partir de fotografías: documentos no métricos. Se trata de un método adecuado para realizar levantamientos con garantías de precisión y homogeneidad en el resultado final, y en muchos casos se convierte en la aplicación idónea desde el punto de vista del trabajo topográfico.

El yacimiento arqueológico, entendido como un espacio definido mediante formas y volúmenes, demanda una adecuada representación de sus elementos, como base fundamental para su análisis y estudio. En la búsqueda de los métodos más adecuados para la representación y análisis de la excavación, llegamos hasta las técnicas fotogramétricas y la topografía, apoyadas en sistemas informáticos. Estos sistemas permiten la medición tridimensional de las estructuras, y de esta manera la obtención de perspectivas de forma automática con el uso de programas de ordenador específicos. Así, con estos métodos se simplifican notablemente los trabajos de campo en excavación; que se reducen, de esta manera, a la obtención



de fotografías mediante una cámara, y a la determinación de las coordenadas (X, Y, Z) de algunos puntos (Puntos de Apoyo), situados rodeando las estructuras u objetos a representar (Lerma García, 2002).

## GIS (Sistemas de Información Geográfica)

Un GIS es un conjunto de herramientas que integra y relaciona diversos componentes (usuarios, hardware, software y procesos). Estos permiten la organización, almacenamiento, manipulación, análisis y modelización de grandes cantidades de datos procedentes del mundo real que están vinculados a una referencia espacial, facilitando la incorporación de aspectos sociales-culturales, económicos y ambientales que conducen a la toma de decisiones de una manera más eficaz. El GIS es muy versátil. Por ello su campo de aplicación es muy amplio.

El uso de GIS para para la documentación de yacimientos arqueológicos nos permite ahorro de tiempo y esfuerzo en la captura de datos.

Su principal ventaja en la documentación de un yacimiento arqueológico es el almacenamiento racional de los datos y la facilidad de acceso a ellos. La georreferenciación

que ofrece un GIS permite introducir orden y racionalidad a la hora de determinar las coordenadas de la excavación;

al realizar una representación cartográfica se obtienen mapas arqueológicos de mayor calidad y eficacia y más analíticos.

Aunque el trabajo de campo sigue la misma metodología desde hace décadas, la implementación de las nuevas tecnologías, como GIS, agiliza el proceso y también simplifica el trabajo de campo y la documentación y gestión de la información obtenida.

## GeoRadar

El GeoRadar (o GPR, por sus siglas en inglés: Ground Penetrating Radar) es un medio de prospección geofísica que basa su funcionamiento en la transmisión, reflexión y recepción de ondas electromagnéticas en diferentes frecuencias. Ha sido utilizado para la realización de prospecciones geofísicas desde los años 60 del siglo XX y fue introducido en la disciplina arqueológica durante los años 80. Consta de una antena emisora y una receptora y una unidad de adquisición de datos, la cual posee una pantalla en la que puede visualizarse en tiempo real el perfil que está siendo analizado. La primera emite impulsos electro-



magnéticos que se propagan a través del medio a prospectar. En un medio homogéneo e isótropo, la velocidad de propagación de estas ondas será constante; pero en un medio estratificado se dispersan a diferentes velocidades dependiendo de las propiedades de los materiales que lo compongan (composición química, densidad, orientación, etc.) y que, al encontrar un objeto o solución de continuidad en las estructuras del subsuelo, se reflejan y son recogidas por la antena receptora. Estas reflexiones pueden ser provocadas, entre otras, por presencia del nivel freático, estructuras sedimentarias o cuerpos reflectores o capaces de producir difracción, como pueden ser las estructuras de origen antrópico.

Dada la posibilidad de contrastar las propiedades geológicas del terreno, el tratamiento posterior de los datos recogidos durante la prospección nos ofrece una visión de las estructuras existentes en el subsuelo, por lo que se trate de un método especialmente útil para detectar necrópolis o estructuras de origen antrópico, como comentábamos más arriba. En este sentido, es tan útil tanto para localizar necrópolis y proceder a su excavación, como para evitarlas en casos sensibles si es necesario realizar una intervención en su entorno.

## Drones

Los drones ayudan a crear la modelización en 3D del terreno antes de proceder a la excavación y también a la finalización de esta para ver los movimientos realizados en el terreno.

## Arqueometría

La arqueometría es el conjunto de las técnicas físicas y químicas que conducen al estudio sistemático de los objetos y materiales arqueológicos.

Los estudios arqueométricos comprenden:

- identificación de las materias primas utilizadas;
- conocimiento de su origen y procedencia;
- tecnología o tecnologías empleadas en su elaboración o fabricación;
- cronología de los objetos manufacturados;
- datos sobre distribución y posible intercambio de los mismos.



# 4



## Referencias Bibliográficas

- Araúzo C.P., (2013). Métodos digitales aplicados la documentación arqueológica una aproximación básica. *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*. Vol. 2 N°2.
- Barker, Ph., (1986) *Understanding Archaeological Excavation*. Batsford. Londres.
- Barker Ph., (1993). *Techniques of Archaeological Excavation* (3.ª edición). Batsford. Londres.
- Cerrato Casado, E., (2011). La prospección arqueológica superficial: Una técnica no destructiva para una ciencia que sí lo es. *Arte, Arqueología e Historia*, 18, 151-160.
- Harris, E., (1979). *Principles of archaeological stratigraphy*. Academic Press. Londres-San Diego.
- Lerma García, J.L., (2002). *Fotogrametría moderna: analítica y digital*. Universidad Politécnica de Valencia.
- Martínez Díaz, B., Querol, M. A., 2013, Arqueología Preventiva. Gestión del patrimonio Arqueológico en Quirós Castillo. La Materialidad de la Historia. La Arqueología en los inicios del siglo XXI 143-176. Madrid: Ed. AKAL.
- Mayoral Herrera, V.; Cerrillo Cuenca, E. y Celestino Pérez, S., (2009). Métodos de prospección arqueológica intensiva en el marco de un proyecto regional: el caso de la comarca de la Serena (Badajoz). *Trabajos de Prehistoria*, vol. 66, N° 1, Madrid, 7-25.
- Morales Hervás, F. J., (2000). Prospección y excavación: principios metodológicos básicos, en Benítez de Lugo Enrich, L. (Coord.). *El patrimonio arqueológico de Ciudad Real: métodos de trabajo y actuaciones recientes*, Ciudad Real, UNED, 355-368.
- Renfrew, C. y Bahn, P., (2008). *Arqueología: conceptos clave*. Madrid, Akal.
- Ruiz Zapatero, G. y Burillo Mozota, F., (1988). *Metodología para la investigación en Arqueología territorial*. Munibe .
- Ruiz Zapatero, G. y Fernández Martínez, V., (1993). Prospección de superficie, técnicas de muestreo y recogida de la información. *Actas, Inventarios y Cartas arqueológicas (Homenaje a Blas Taracena)*. Soria, Junta de Castilla y León, 87-98.







Tema a tratar:

**Patrimonio inmaterial. Modelos de gestión del patrimonio inmaterial**

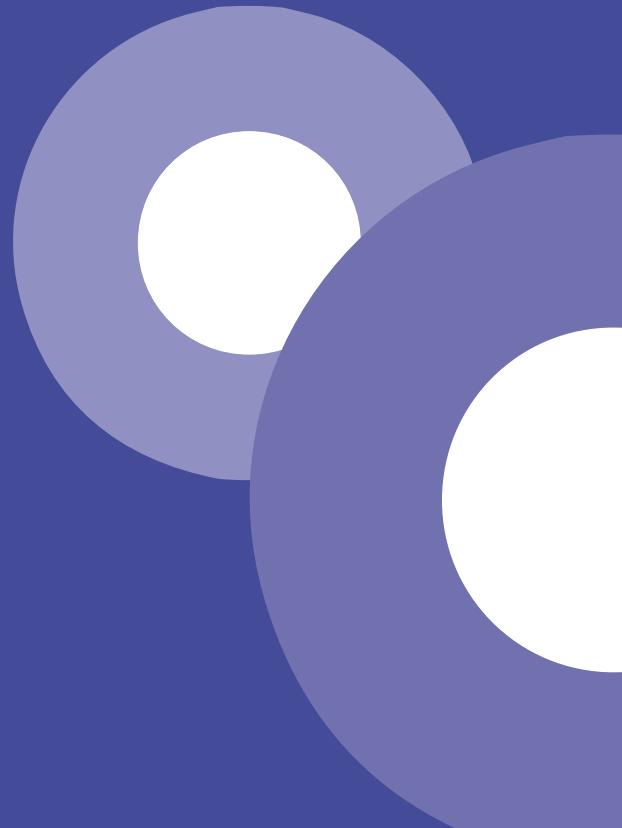
**Prof. Laura Falceri**

Doctora en Ciencias y Tecnologías  
para Arqueología y Bienes Culturales

**Asignatura:**



Patrimonio cultural  
y Accesibilidad



- 
- **Índice**
-

**1**

Breve descripción del capítulo

**2**

Objetivos

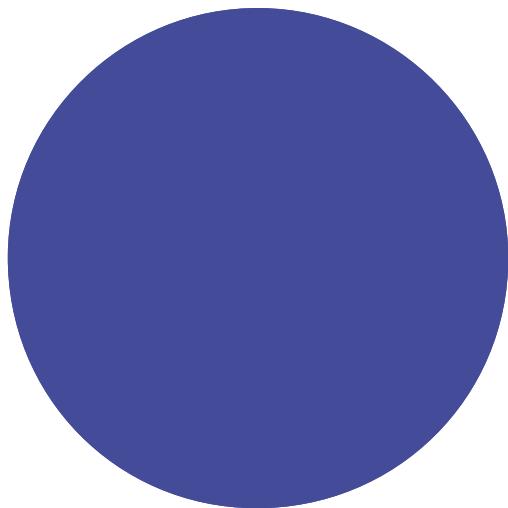
**3**

El patrimonio inmaterial (PCI)

3.1 La gestión del patrimonio inmaterial

**4**

Referencias bibliográficas



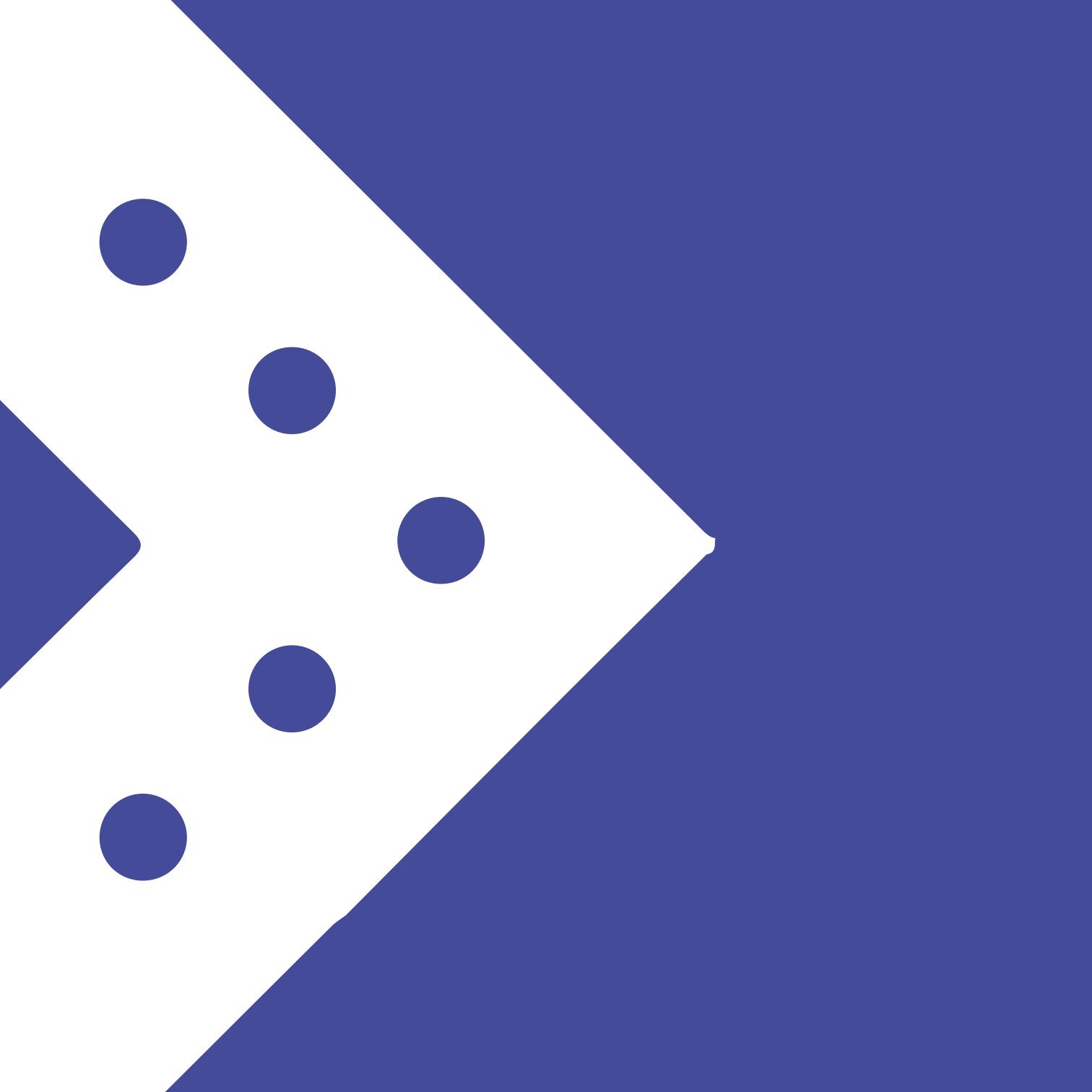
# 1

- Breve
- descripción

## **del capítulo**

En esa tercera unidad abordaremos las nociones elementales sobre el patrimonio cultural inmaterial (PCI). Analizaremos los modelos y estrategias de gestión del patrimonio inmaterial.





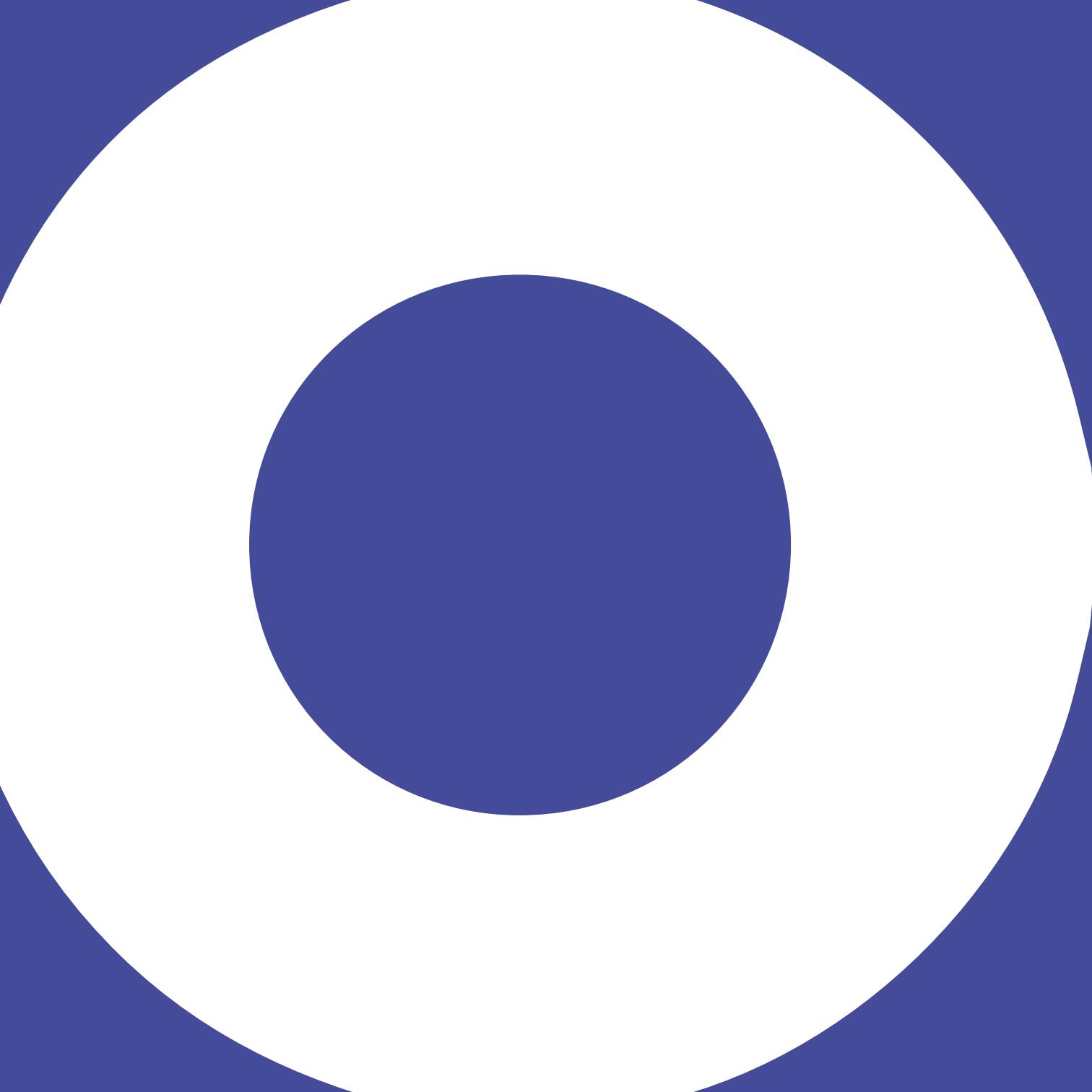
# 2



## Objetivo

- ▶ Analizar modelos de gestión cultural del patrimonio inmaterial.





# 3 • El patrimonio inmaterial (PCI)

La noción de patrimonio cultural se inscribe en el marco histórico de la modernidad, particularmente en la modernidad tardía ligada a la globalización como tendencia socioeconómica, caracterizada por el aumento de la capacidad de interconexión a nivel global y la consecuente propensión a la homogenización cultural.

A partir de la Segunda Guerra Mundial, los países consideraron necesario juntar esfuerzos para la conservación del patrimonio. Nace entonces la UNESCO, Organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura, fundada en 1945 y promueve los primeros lineamientos para el cuidado y la preservación del patrimonio material a través de la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural, realizada en París en el año 1972. Se posiciona la propuesta

de salvaguardia a partir de la crítica que se hace a la poca capacidad de protección, por parte de los Estados, del patrimonio material que había sufrido grandes percances durante la Segunda Guerra Mundial. Esta circunstancia legitima la intervención de la UNESCO como el ente transnacional que tendrá a su cargo, según su primera declaración, ayudar a la conservación, al progreso y a la difusión del saber (UNESCO, 1945). Estas nociones originadas en relación con la conservación del patrimonio material se trasladan, con mínimas modificaciones, al ámbito del patrimonio inmaterial y se recogen en la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial que tiene lugar en París en el año 2003. La Convención dispone la creación de la *lista representativa de patrimonio inmaterial de la humanidad, la lista de patrimonio inmaterial*



*que requiere medidas urgentes de salvaguardia, así como una lista de prácticas ejemplares* (Torres y Falceri, 2018).

La **salvaguardia** es el primer objetivo de la Convención y el único que se define en el texto como “medidas enfocadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial”.

Las finalidades son:

- Garantizar el respeto del patrimonio cultural inmaterial de las comunidades, grupos e individuos interesados.
- Sensibilizar a nivel local, nacional e internacional a la importancia del patrimonio cultural inmaterial y a la necesidad de garantizar su reconocimiento recíproco.
- Fomentar la cooperación y asistencia internacionales.

El Artículo 17 de la Convención dispone la creación de una *Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial que requiere medidas urgentes de salvaguardia* (“Lista de Salvaguardia Urgente”)

La *Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad* se estableció para dar a conocer mejor el patrimonio cultural inmaterial y lograr que se tome mayor conciencia de su importancia (Artículo 16).

El patrimonio cultural inmaterial es una construcción social y colectiva, que se transmite de generación en generación, desde un tejer en lo cotidiano de sentidos, latidos y haceres como parte del vivir humano: una identidad que conforma el multidiverso mundo de las culturas y cual pequeñas piezas del gran rompecabezas se suman entre las culturas nacionales, locales, urbanas, rurales e internacionales hacia la construcción de la interculturalidad que respete y aprecie las diversas manifestaciones de los pueblos.

Para mantenerse en vida, el patrimonio cultural inmaterial debe ser pertinente para su comunidad, recrearse continuamente y transmitirse de una generación a la siguiente. Se corre el riesgo de que algunos elementos del patrimonio cultural inmaterial mueran o desaparezcan si no se les ayuda, pero salvaguardar no significa fijar o fosilizar este patrimonio en una forma “pura” o “primigenia”. Salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial supone transferir conocimientos, técnicas y significados. La Convención hace hincapié en la transmisión o comunicación del patrimonio de generación en generación, no en la producción de manifestaciones concretas como danzas, canciones, instrumentos musicales o artículos de artesanía. Así pues, toda acción de salvaguardia consistirá, en gran medida, en reforzar las diversas condiciones, materiales o in-



materiales, que son necesarias para la evolución e interpretación continuas del patrimonio cultural inmaterial, así como para su transmisión a las generaciones futuras (Guerrero *et alii*, 2020).

Las medidas de salvaguardia susceptibles de garantizar la transmisión del patrimonio cultural inmaterial de generación en generación son muy distintas de las que se requieren para proteger el patrimonio material, tanto el natural como el cultural. No obstante, sucede con frecuencia que algunos elementos del patrimonio material están asociados al patrimonio cultural inmaterial. Por eso, en la definición de patrimonio cultural inmaterial la Convención incluye los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que le son inherentes.

Como cualquier organismo vivo, el patrimonio inmaterial tiene un ciclo vital y es probable que algunos de sus elementos desaparezcan, tras haber dado a luz nuevas formas de expresión. Es posible que algunas formas del patrimonio cultural inmaterial, a pesar de su valor económico, no se consideren pertinentes o significativas para la propia comunidad. Como indica la Convención, sólo se debe salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial que las comunidades reconozcan como propio y que les infunda un sentimiento de identidad y continuidad. Por “reconocimiento” la Convención entiende

un proceso formal –o con mayor frecuencia informal– por el cual las comunidades admiten que forman parte de su patrimonio cultural determinados usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas y, eventualmente, los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes.

Las medidas de salvaguardia deben concebirse y aplicarse siempre con el consentimiento y la participación de la comunidad. En algunas ocasiones la intervención pública para salvaguardar el patrimonio de una comunidad tal vez sea inconveniente, porque podría alterar el valor que el patrimonio tiene para su comunidad. Además, las medidas de salvaguardia han de respetar siempre los usos consuetudinarios que regulan el acceso a determinados aspectos de ese patrimonio, como por ejemplo las manifestaciones relacionadas con el patrimonio cultural inmaterial que sean sagradas, o que se consideren secretas.

Para la UNESCO (2003), el Patrimonio Cultural Inmaterial son “[...] los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural”.



Partiendo de esta conceptualización surge la pregunta ¿Por qué, siendo la cultura algo tan propio de sus actores, ésta debe considerarse patrimonio de una nación o de toda la humanidad? La noción de patrimonio, contextualizada en los tiempos de creación y consolidación de los estados-nación, se fue construyendo en base a un sentido de lo nacional y de la propiedad. Se trata entonces de una construcción social moderna, que no es universal, pues no se produce en todas las sociedades, ni en todas las épocas. Es más bien “un artificio ideado por alguien, en algún contexto particular y para fines particulares, y es susceptible de cambio en base a nuevos criterios o intereses” (Prats, 1998).



Ecuador tiene tres manifestaciones culturales inscritas en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad-UNESCO:

- El patrimonio oral y las manifestaciones culturales del pueblo Zápala (2008);



- El tejido tradicional del sombrero ecuatoriano de paja toquilla (2012);



- La Marimba, cantos y danzas tradicionales de la provincia de Esmeraldas y parte de la región del Pacífico sur colombiano (2015).



El Ecuador tiene 22 manifestaciones culturales que son parte de la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial Nacional:

- Mama Negra
- Fiesta de la Frutas y Flores
- Blancos y Negros
- Fiestas de San Pedro
- El maíz y sus manifestaciones del cantón Rumiñahui
- Pase del Niño Viajero
- La Marimba
- Fiesta de los Inocentes
- Macanas de Gualaceo

- La Diablada Pillareña
- Corpus Cristi
- Carnaval de Guaranda
- Técnicas tradicionales de navegación, pesca y construcción de las balsas ancestrales del cantón general Villamil Playas, provincia del Guayas.
- El treque o cambeo
- Los rucos-Valle de los Chillos
- Paseo del Chagra
- Cosecha de cereales
- Cacao nacional
- El pasillo ecuatoriano
- El tigrillo de Zaruma
- La Bomba
- Pasillo ecuatoriano

### 3.1 La gestión del patrimonio inmaterial

En el ámbito internacional, específicamente desde la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco), el Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) es un tema que ha tomado fuerza en la última década a partir de la aprobación de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003), cuyos objetivos centrales son la salvaguardia y el respeto del



PCI de las comunidades, grupos e individuos de todas las culturas del mundo. La Convención fue aprobada en París el 17 de octubre de 2003, entrando en vigor el 20 de abril de 2006. El Ecuador ratificó la Convención a través del Decreto Ejecutivo N.º 871 del 18 de enero de 2008, entrando en vigor el 17 de junio de 2008 cuando es publicada en el Registro Oficial N.º 361. En su elaboración, se consideraron varios instrumentos normativos previos, en particular la Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular (Unesco, 1989), instrumento que se consolidó una vez que a la Unesco se le encomendó la protección general del folclore a raíz de los debates mantenidos entre la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) y la Unesco, sobre la “protección de las expresiones del folclore contra la explotación ilícita y otras acciones lesivas”.

Entre las medidas de salvaguardia de la cultura popular y tradicional se consideraron la elaboración de inventarios, la creación de archivos nacionales, la implementación de programas escolares, la creación de instancias gubernamentales, el fomento a la investigación y difusión y medidas de protección enfocadas en los derechos de propiedad intelectual. Programas implementados por la Unesco

como el de Tesoros humanos vivos (1993), y Proclamación de obras maestras del patrimonio oral e inmaterial de la humanidad (1997), hoy desaparecidos, dieron soporte a la Recomendación. Sin embargo, como conclusión relevante de un análisis de su aplicación, se resaltó la necesidad de “integrar la comunidad, grupos culturales e investigadores en el estudio del patrimonio cultural inmaterial, dar mayor relevancia a los portadores, y precisar en un documento normativo nuevo o revisado, un conjunto de aspectos referentes a terminología, aspectos legales y jurídicos sobre la protección de la propiedad intelectual para este tipo de patrimonio”

Es así que en el año 2002 aparece el primer anteproyecto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, apoyado por la Declaración de Estambul, cuyos principales puntos de acuerdo común constituyen un importante aporte para la conceptualización del Patrimonio Cultural Inmaterial:

1) Las múltiples manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial forman parte de los elementos determinantes de la identidad cultural de los pueblos y comunidades, además de constituir una riqueza común a toda la humanidad. Profundamente arraigadas en



la historia y el medio natural de cada lugar, y plasmadas, entre otras cosas, en un gran número de idiomas que traducen otras tantas visiones del mundo, esas manifestaciones son un factor esencial en la conservación de la diversidad cultural, tal como se proclama en la Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural (2001).

2) El patrimonio cultural inmaterial forma un conjunto de prácticas, saberes y representaciones vivas y continuamente recreadas gracias a los cuales las personas y comunidades pueden expresar, en todos los planos, su concepción del mundo, mediante sistemas de valores y referencias éticas. El patrimonio cultural inmaterial genera un sentimiento de pertenencia y continuidad en las comunidades, y se considera por ello uno de los principales factores que impulsan la creatividad y la creación cultural. Desde este punto de vista, debería primar un planteamiento global del patrimonio cultural, que tuviera en cuenta el vínculo dinámico y la fuerte influencia recíproca que existen entre el patrimonio material y el inmaterial.

3) La salvaguardia y transmisión del patrimonio cultural inmaterial reposa esencialmente en la voluntad y la intervención efectiva de los que están vinculados a él. Para

garantizar la continuidad de este proceso, los gobiernos tienen el deber de adoptar medidas que propicien la participación democrática de todos los agentes interesados.

4) La extrema vulnerabilidad del patrimonio cultural inmaterial, amenazado de desaparición o marginación por fenómenos como los conflictos, la intolerancia, la mercantilización excesiva, la urbanización incontrolada o el declive de las zonas rurales, entre otros, exige una acción decidida de los gobiernos que respete los contextos en que se expresa y difunde el patrimonio cultural inmaterial.

5) El proceso de mundialización, al tiempo que hace pesar graves amenazas de uniformización sobre el patrimonio cultural inmaterial, puede facilitar su difusión, sobre todo mediante las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, creando con ello un patrimonio electrónico también digno de ser salvaguardado. La mundialización puede por lo tanto favorecer la aparición de un conjunto de referentes comunes a toda la humanidad y fomentar así valores de solidaridad y tolerancia que se traduzcan en una mejor comprensión del otro y un mayor respeto de la diversidad.

6) Para echar los cimientos de un verdadero desarrollo sostenible se necesita una



visión integrada del desarrollo, basada en la promoción de valores y prácticas que están presentes en el patrimonio cultural inmaterial. Este patrimonio, al igual que la diversidad cultural que de él emana, es garantía de desarrollo sostenible y de paz.

La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial se nutrió de estos aportes conceptuales y, en un esfuerzo que conviene valorar, se aprobó en octubre de 2003 un documento de cuarenta artículos que tiene el carácter de instrumento jurídico internacional vinculante para los Estados parte que se han adherido a él. A escala regional, veintidós países latinoamericanos han ratificado la Convención; y con el fin de articular, promover y apoyar las acciones de salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial encaminadas por estos países, se creó el Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina (CRESPIAL) como un centro de categoría 2 de la Unesco, del cual el Ecuador forma parte a través del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural como núcleo focal.

Un balance efectuado por este organismo evidencia que, a partir de la ratificación de la Convención, existe un “avance significativo

en lo que respecta a la creación de una institucionalidad dedicada al diseño y ejecución de políticas culturales, y específicamente del PCI”.

El informe destaca que la Convención se ha convertido en un importante instrumento conceptual, aunque al mismo tiempo, se señala que los países de la región tienen el reto conceptual y político de abordar el ámbito de lo simbólico del Patrimonio Cultural Inmaterial y de su relación con lo material.

El concepto de **salvaguardia** aplicado al Patrimonio Cultural Inmaterial ha sido promovido en analogía al de conservación, generalmente aplicado al patrimonio material en el que los criterios de autenticidad, originalidad y excepcionalidad son aquellos que permiten su valoración. En el ámbito del patrimonio inmaterial, estos criterios carecen de sentido en tanto las manifestaciones son dinámicas, cambiantes y su representatividad depende del nivel de vigencia y la función sociocultural y simbólica que tiene para sus portadores.

El Patrimonio Cultural Inmaterial se enfrenta a constantes cambios, ya que no se basa en distintores esenciales constantes e inamovibles, sino que se trata de una construcción social, producto de relaciones políticas que se significan y resemantizan conforme el cambio



social. Sin embargo, hay factores que ponen en riesgo la viabilidad o continuidad de las manifestaciones como el desconocimiento, la insuficiente valoración o la pérdida de continuidad en la transmisión. Frente a ello, la salvaguardia se entiende como un proceso metodológico que comprende la identificación, la investigación y la definición de acciones específicas para lograr la continuidad de las manifestaciones del Patrimonio Cultural Inmaterial, es decir, para permitir que estas se mantengan vigentes y sean practicadas por las generaciones sucesivas, en tanto sigan siendo pertinentes para esa cultura. Este objetivo apunta al fortalecimiento del sentimiento de identidad de los grupos, comunidades y portadores involucrados y, a partir de ello, la salvaguardia apunta a la generación de capacidades locales que permitan fortalecer los procesos de desarrollo local.

La salvaguardia del Patrimonio Cultural es un deber del Estado ecuatoriano consagrado en la Constitución y, de acuerdo con la normativa vigente, le corresponde al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural desarrollar las herramientas específicas para su gestión.

El proceso de salvaguardia tiene por objetivo prevenir y, en algunos casos, mitigar el riesgo que enfrentan las manifestaciones del

Patrimonio Cultural Inmaterial a través de la implementación de medidas e instrumentos idóneos para lograr su continuidad, respetando la propia dinámica cultural que sostiene la práctica del PCI y evitando que las acciones implementadas tiendan a:

a) descontextualizar ni desnaturalizar las manifestaciones o expresiones del patrimonio cultural inmaterial de que se trate; b) presentar las comunidades, los grupos o los individuos interesados como que no participaran en la vida contemporánea, o menoscabar en modo alguno su imagen; c) contribuir a justificar cualquier forma de discriminación política, social, étnica, religiosa, lingüística o fundada en el sexo; d) facilitar la apropiación o el uso indebidos de los conocimientos y las competencias de las comunidades, los grupos o los individuos interesados; e) fomentar una comercialización excesiva o un turismo no sostenible, que podría poner en peligro el patrimonio cultural inmaterial del que se trate<sup>33</sup>. La salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial no responde única o necesariamente a los instrumentos legales convencionales, sino a procesos que incluyen la efectiva participación de los grupos y comunidades involucrados, desde la identificación de su patrimonio (Eljuri, 2009).



Los principios de la salvaguardia son:

- La participación activa y efectiva de los diversos actores involucrados, que requiere de la comprensión y del respeto recíproco bajo los preceptos de la interculturalidad. Esto supone que la gestión participativa local se fundamente en una organización social e institucional capaz de, en primer lugar, entender que los conflictos entre grupos de interés son inherentes al patrimonio cultural y a su gestión, pero que también sea “capaz de superar esos conflictos y orientar los procesos hacia los objetivos de conservación y valorización patrimonial”.
- La interculturalidad, que es un principio básico en la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial ya que invita al consenso y a la generación de una cohesión multidimensional tendientes a motivar procesos de participación como eje impulsador de desarrollo local. La interculturalidad rebasa el carácter étnico, pues convoca al diálogo equitativo entre saberes, prácticas distintas y aporta al enriquecimiento entre varias culturas. Posibilita negociaciones, alianzas, relaciones, surgimien-

to de experiencias organizativas y canalización de esfuerzos en pro de la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Sustentabilidad. Las acciones de salvaguardia previstas deben responder a compromisos reales y efectivos de los involucrados (Estado, comunidades, GADs, instituciones públicas y privadas) y contar con la asignación de recursos económicos y humanos para su ejecución y sostenibilidad.

- La Interinstitucionalidad. La salvaguardia del PCI se enmarca en los mandatos constitucionales, los instrumentos internacionales y las leyes nacionales para conectarse con los objetivos del Plan Nacional de Desarrollo como el instrumento al que se sujetan las políticas, programas y proyectos públicos, así como la programación y la ejecución del presupuesto del Estado en coordinación de competencias entre el Estado central y los gobiernos autónomos descentralizados. Por tanto, el proceso de salvaguardia demanda del diálogo intersectorial con el fin de garantizar la presencia del PCI como eje transversal de las políticas públicas.



- Manejo ético. Se deben respetar las prácticas consuetudinarias que rigen el acceso a aspectos específicos de ese patrimonio, en particular los aspectos secretos y sagrados; así como también se deberá contar con el consentimiento previo e informado de los involucrados en todos los procesos de salvaguardia que se implementen.

Como **proceso metodológico**, la salvaguardia del patrimonio inmaterial busca el desarrollo de acciones encaminadas a la dinamización, revitalización, transmisión, comunicación, difusión, promoción, fomento y protección del Patrimonio Cultural Inmaterial a través de tres momentos: 1) la identificación (registro), 2) la investigación (diagnóstico) y 3) la definición de acciones de salvaguardia (plan de salvaguardia).

El registro, el diagnóstico y el plan de salvaguardia son los tres instrumentos desarrollados como herramientas técnicas que tienen por objetivo apoyar el trabajo de las personas, instituciones y grupos o comunidades encargados de la gestión del patrimonio inmaterial, para así contribuir a su salvaguardia.

Estos instrumentos recurren a una metodología coincidente con la Etnografía y otras

ciencias sociales, pero es importante recalcar que “la salvaguardia del Patrimonio Inmaterial no está a cargo de los antropólogos o los artistas del mismo Estado u otros actores institucionales, sino de los mismos miembros de la comunidad o grupo”. Para ello, es imprescindible fortalecer las capacidades locales y lograr la efectiva aplicación del principio de participación, concretado en la obtención del consentimiento libre, previo e informado, que es un requisito transversal a todo el proceso de salvaguardia con el fin de garantizar su sostenibilidad. La premisa que orienta el trabajo de salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial se basa en que: [...] las prácticas denominadas como patrimonio no son naturalmente percibidas como tales por el grupo. En realidad, son identificadas como elementos importantes/fundamentales para la vida cotidiana de la comunidad sin que porten un “aura superior” en relación a ninguna otra actividad de su existencia. La visión que patrimonializa es una visión externa al grupo. Se trata, en definitiva, de lo que Prats llama una activación patrimonial, entendida como un proceso social no neutral, ya que el patrimonio es seleccionado y presentado por razones subjetivas; es una respuesta social ante el riesgo de que desaparezca. El



proceso metodológico de la salvaguardia, por tanto, requiere de dos elementos principales:

1. La integración de la perspectiva propia de los actores y detentores del PCI en la descripción y evaluación del patrimonio inmaterial.

2. La identificación y análisis del discurso que los actores y detentores del PCI tienen sobre el patrimonio inmaterial a partir de narrativas cultural y socialmente situadas.

Cada uno de estos elementos corresponde a un criterio metodológico específico. Así, el primer elemento se expresa en el diálogo de saberes como hermenéutica colectiva y el segundo, en la construcción narrativa del patrimonio. Por una parte, la hermenéutica colectiva permite una comunicación simétrica entre los investigadores y los grupos a la hora de identificar la relevancia de las manifestaciones patrimoniales. Por otra parte, la construcción narrativa del patrimonio ayuda a comprender su nivel de apropiación y representatividad identitaria para la comunidad, así como las tensiones que una manifestación puede generar dentro y fuera de las comunidades. Es decir que resulta imprescindible “reconocer y recoger el punto de vista, así como las formas de percepción y representación de los portadores

y actores sociales con respecto de sus propias prácticas. Lo que corresponde a una perspectiva comprehensiva” (Prats, 1997).

Para ello, es fundamental la observación directa y sobre todo la incorporación de las percepciones de los portadores de los saberes y conocimientos. Por tanto, es indispensable la aplicación de una metodología participativa y de técnicas de recopilación adecuadas que permitan incorporar las percepciones e imaginarios de los portadores/detentores de los conocimientos, pues no solo debe atender a los ejes espaciales y temporales de descripción etnográfica, sino también al eje del sentido, como un elemento fundamental para consignar la propia perspectiva de los portadores frente a su patrimonio, es decir, para determinar el proceso interno de significación del PCI. En este sentido, los criterios para la identificación y gestión del Patrimonio Cultural Inmaterial deben incluir parámetros de “herencia, como procesos de transmisión generacional; de memoria, en su carácter dinámico y de constante recreación; y si son reconocidas por las comunidades como parte de su identidad cultural”



## El registro

El Patrimonio Cultural Inmaterial es dinámico y está en constante cambio, conforme lo está el contexto social y cultural en el que se inscribe. Su identificación permite en primera instancia conocer cuáles son las manifestaciones existentes y su estado actual para la posterior elaboración de investigaciones a profundidad y la definición de acciones específicas de salvaguardia. El instrumento utilizado en la identificación de las manifestaciones del Patrimonio Cultural Inmaterial es el registro, a través del cual se clasifican de manera sistemática las manifestaciones para convertirse en una línea base sobre la cual se puedan implementar otros procesos de salvaguardia. La principal potencialidad del registro consiste en hacer posible la sensibilización al público sobre el valor simbólico de las manifestaciones, al tiempo que permite el fortalecimiento de las identidades individuales y colectivas, eleva la autoestima de los portadores y promueve el respeto a la diversidad cultural y los derechos, considerando que el registro tiene un carácter eminentemente participativo e intercultural.

## La investigación (diagnostico)

En el marco de la salvaguardia del patrimonio inmaterial, la investigación se entiende como un proceso de reflexión, cuya importancia radica, además de la producción de conocimiento, en una implícita reivindicación de las manifestaciones como elementos de la identidad colectiva que generan sentimientos de pertenencia y apropiación de los portadores a sus comunidades. El diagnóstico de una manifestación del patrimonio inmaterial, entendido como un instrumento de investigación, permite tener una visión a profundidad sobre sus elementos simbólicos, sus niveles de vigencia, su representatividad, las formas de transmisión de los saberes y los factores que puedan poner en riesgo su continuidad, a partir de los cuales se pueden formular planes de salvaguardia específicos.

## Plan de salvaguardia

Es una herramienta metodológica que define las actuaciones necesarias para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Es un instrumento de gestión participativa que fortalece las capacidades locales frente a la gestión del PCI y permite consolidar los



compromisos de los actores vinculados con la salvaguardia. En ese sentido, no es de formulación exclusiva de las entidades estatales, sino principalmente de las comunidades y grupos involucrados. Como todo plan de gestión, el plan de salvaguardia pretende mejorar una situación de partida y llegar a una situación deseada, que es la continuidad de las manifestaciones del patrimonio inmaterial; basada en el respeto de sus valores o características patrimoniales y, sobre todo, en la estrecha vinculación con el desarrollo social y económico como base de la mejora de la calidad de vida de los portadores de saberes y conocimientos y sus comunidades (INPC, 2011).

Frente a sus beneficiarios directos e indirectos (comunidades, grupos y portadores), el plan debe responder a los principios rectores de salvaguardia del patrimonio inmaterial y, en lo particular, debe ser:

- Participativo: para incorporar a las comunidades y a los propios portadores en la formulación del plan y que estos actúen con responsabilidades, como veedores de su cumplimiento.
- Sustentable: en el sentido de que se establezcan compromisos reales y

efectivos de los involucrados (sector público, privado y sociedad civil).

- Incluyente: que respete la diversidad y fomente la interculturalidad basada en el diálogo de saberes.
- Integral: que visibilice la mayor parte de los aspectos y elementos inherentes al patrimonio inmaterial (sus aspectos socioeconómicos, ambientales, territoriales, etc.) y que genere una coordinación interinstitucional.
- Dinámico: puesto que el patrimonio inmaterial lo es, su seguimiento y evaluación debe darse constantemente.



# 4



## Referencias Bibliográficas

- Eljuri, G. (2009). *Informe final del proyecto Inventario del Patrimonio Cultural Inmaterial del Azuay*, Cuenca. Ministerio Coordinador de Patrimonio, Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.
- Guerrero, P., Rubio, M., Velasco, D., Lutuala, C., Angueta, G., Acosta, S., ... & Pico, I. (2020). *Patrimonio Inmaterial en el Ecuador. Una construcción colectiva*. UPS, Editorial Abya Yala.
- Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (2011). *Guía metodológica para la elaboración de planes de gestión y manejo de los centros Históricos de las ciudades medias en Ecuador*, Quito.
- Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (2013). *Guía metodológica para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, Quito.
- Prats, L. (1997). *Antropología y patrimonio*. Barcelona, Ariel, 1997, p. 74.
- Prats, L. (1998). El concepto de patrimonio cultural. *Política y Sociedad*, (27), 63–76.
- Torres, S., Falceri, L. (2018). Patrimonio inmaterial: tres estudios de caso en Ecuador, Colombia y Perú. *Antropología Cuadernos de Investigación*, Número 18, PUCE Ecuador
- UNESCO (1972). *Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*. General Conference at its seventeenth session, October 7- November 21, Paris.
- UNESCO (1989). *Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular*. Conferencia General en su 25a sesión, París, 15 de noviembre de 1989.
- UNESCO (2003). *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, octubre 2003, Paris.
- UNESCO (2012). Directrices operativas para la aplicación de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, numeral 102, *Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003*, ed. 2012, París, Unesco, 2012, p. 48.







Tema a tratar:

**Modelos y planes de accesibilidad  
para personas con discapacidad**

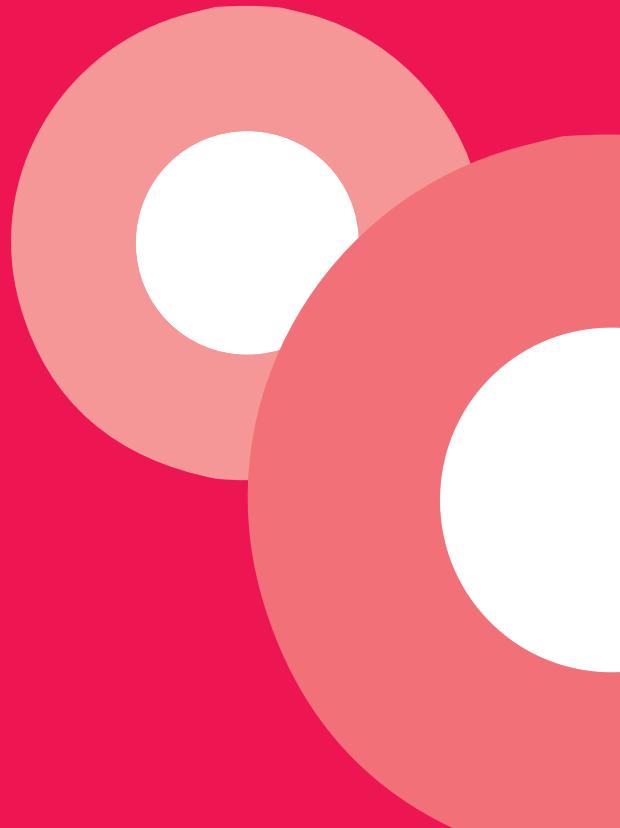
**Prof. Harold Munster**

Doctor en Ciencias Pedagógicas

**Asignatura:**



Patrimonio cultural  
y Accesibilidad



- 
- **Índice**
-

1

Breve descripción del capítulo

2

Objetivos

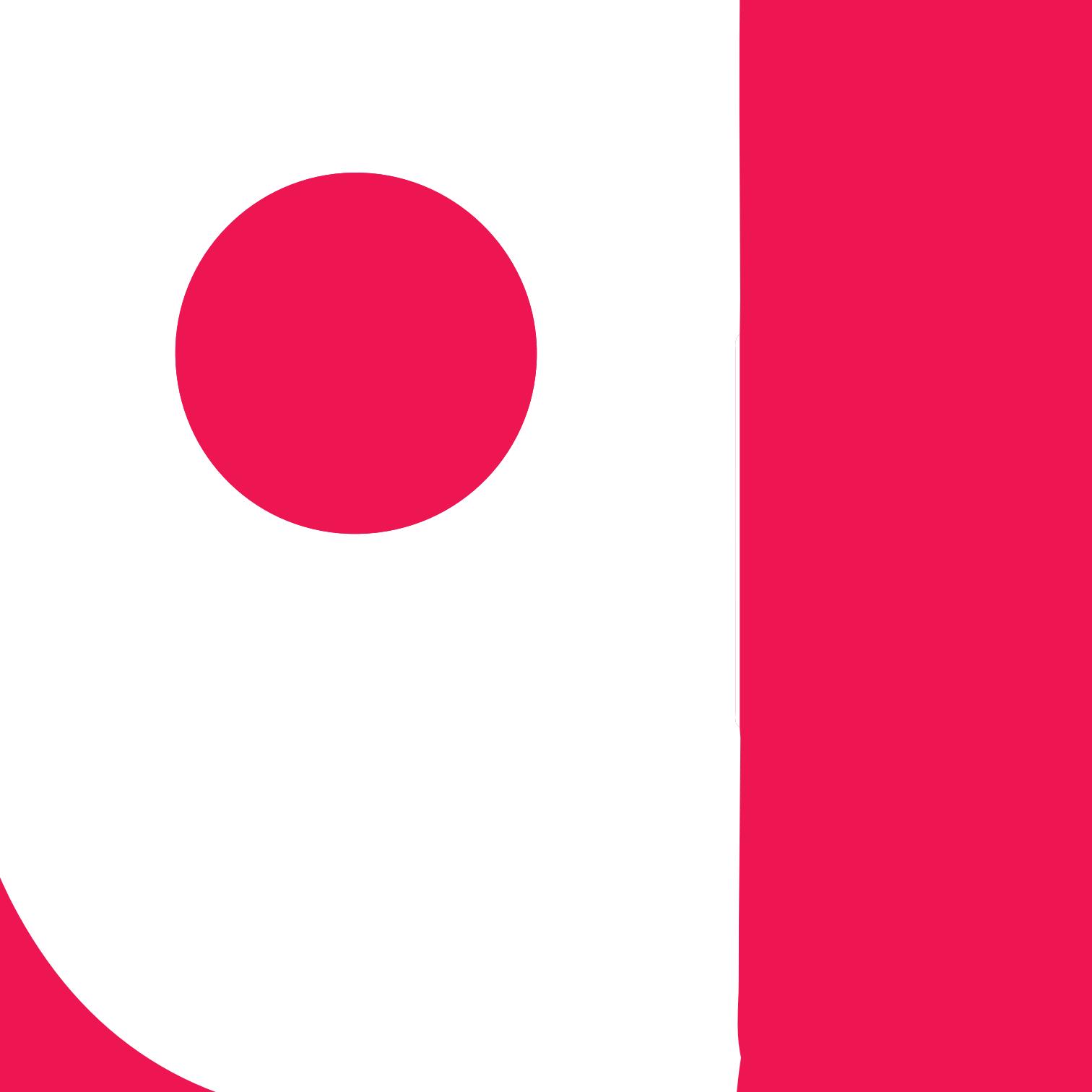
3

La accesibilidad de personas con discapacidad al patrimonio cultural del Ecuador.  
Una cuestión de derechos y oportunidades

- 3.1 La discapacidad como situación social del desarrollo humano
- 3.2 La accesibilidad como derecho y oportunidad de las personas con discapacidad
- 3.3 Las Buenas prácticas como base metodológicas de accesibilidad de personas con discapacidad al patrimonio cultural ecuatoriano

4

Referencias bibliográficas



# 1

- Breve
- descripción

## del capítulo

La discapacidad en el contexto ecuatoriano es una situación social del desarrollo humano de cierta vulnerabilidad, lo que genera diferentes realidades y necesidades en cuanto a la accesibilidad al patrimonio cultural del país, situación que debería ser tratada a través de la concepción y desarrollo de políticas públicas en base al Modelo social y de derechos, dado en la Convención Internacional de Derechos de las Personas con Discapacidad a la cual Ecuador es estado parte. Es decir, abordar la discapacidad desde una visión integral y así permitir que este grupo de atención prioritaria pueda superar las diferentes barreras en este ámbito, con el objetivo de lograr una adecuada autonomía funcional y participación social, en el particular de la cultura ecuatoriana, a través de su patrimonio al respecto, tanto tangible como intangible y para lo cual, en la pre-

sente unidad se concibe el propósito de **generar aprendizajes para la elaboración de modelos y planes de accesibilidad al patrimonio cultural para personas con discapacidad.**

En tal sentido un primer contenido a tratar resulta **“La discapacidad como situación social del desarrollo humano”**, en el cual se abordará la conceptualización fundamental de esta situación social del desarrollo humano, de manera que se cuente con una episteme que guíe el trabajo para la garantía de derechos y oportunidades de accesibilidad en este grupo de atención prioritaria al patrimonio cultural del país.

Así mismo, un segundo contenido a tratar es **“La accesibilidad como derecho y oportunidad de las personas con discapacidad”**, para analizar los principales aspectos de la accesibilidad, en el particular de personas con dis-



capacidad, en función del acceso al patrimonio cultural del Ecuador, a través de los aspectos normativos e institucionales del país dado en política pública.

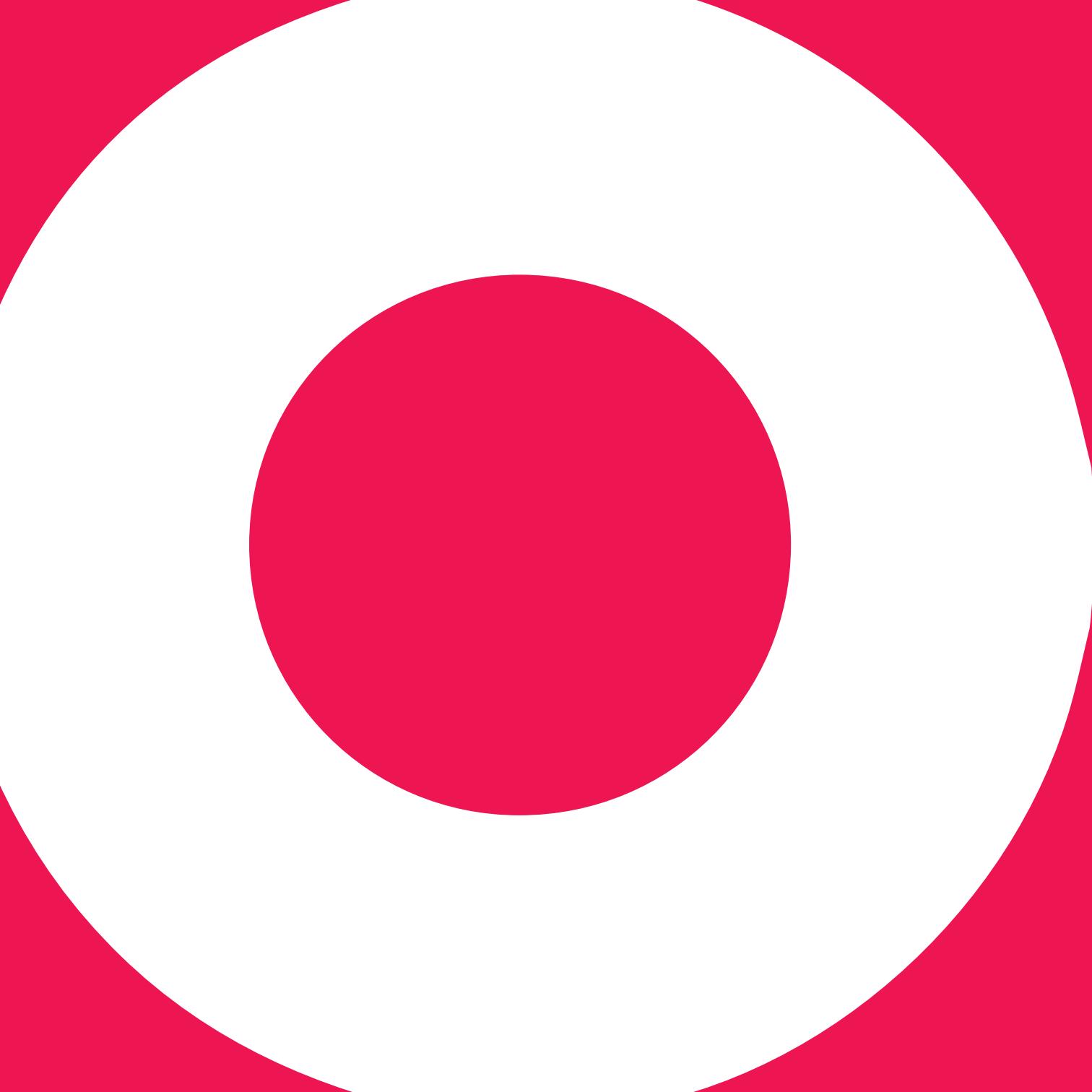
Finalmente, un tercer contenido a tratar es **“Las buenas prácticas como base metodológica de accesibilidad de personas con discapacidad al patrimonio cultural ecuatoriano”** donde se abordarán criterios metodológicos para valorar y fundamentar buenas prácticas de accesibilidad desde diferentes ciencias, como de modelos y planes de accesibilidad patrimonial en este grupo de atención prioritaria.



# 2 Objetivo

- ▶ Analizar modelos y planes de accesibilidad para personas con discapacidad al patrimonio cultural del Ecuador, a través de la reflexión crítica de realidades y necesidades contextuales.





# 3

## • La accesibilidad • de personas con • discapacidad al patrimonio cultural del Ecuador. Derechos **y oportunidades**

### **3.1 La discapacidad como situación social del desarrollo humano**

La discapacidad es un constructo social, el cual ha sido ampliamente estudiado y documentado desde los más diversos campos de las ciencias, pues constituye una dimensión

fundamental del análisis para la gestión de políticas públicas, en el desarrollo social de cualquier país, por lo que representa un enorme desafío para los gobiernos, en términos de garantizar los aspectos básicos para la vida digna de su ciudadanía en general, y en particular, de este grupo de atención prioritaria.

Desde la perspectiva de la investigación y las ciencias, el concepto de discapacidad



atravesada por un proceso de debate y revisión, promovido en lo fundamental por los colectivos de personas con discapacidad, en donde el enfoque biopsicosocial y de derechos, ha generado importantes contribuciones. Estos avances han generado a su vez transformaciones en los marcos legislativos, políticos, programáticos e institucionales de los gobiernos de América Latina, en la concepción de las políticas en favor de las personas con discapacidad.

Sin embargo, la larga trayectoria del enfoque Biomédico-individual o “rehabilitador”, los prejuicios sociales y el desconocimiento continúan marcando el comportamiento y la percepción de la gran mayoría de personas con respecto a la discapacidad, lo que acarrea una visión lineal que lleva al imaginario sobre discapacidad como sinónimo de “problema”, tiende a dirigir los esfuerzos de las familias y de las personas en situación de discapacidad, hacia el tratamiento de los “síntomas”, la búsqueda de una “cura” y “remedio” o el “milagro de la sanación”, para poder llevar una vida “normal”. Así mismo este enfoque hace que se mantenga una tendencia a concebir la discapacidad como un ámbito tan especializado y complejo que amerita la intervención únicamente de especialistas y expertos en este tema.

En tal sentido, se considera que la población con discapacidad es tan diversa que muy difícilmente un reducido grupo de profesionales puede llegar a comprender toda la complejidad y las particularidades de un conglomerado tan heterogéneo y dinámico. Por otro lado, algunos de los enfoques y respuestas biomédicas no necesariamente han logrado mejorar la calidad de vida de las personas con discapacidad, por lo que promover únicamente la intervención de especialistas tanto en la investigación como en la gestión pública de la discapacidad no ha resultado eficiente.

En consecuencia, la discapacidad no puede ser entendida sin la consideración de aquellas condiciones, capacidades y conocimientos transdisciplinarios que una sociedad ha generado para favorecer el acceso, la participación, el respeto a la dignidad y la garantía de los derechos y oportunidades de las personas en su diversidad. Es decir, la discapacidad no puede ser abordada únicamente desde la visión biomédica centrada en las deficiencias de la persona. Tanto para avanzar en su conocimiento, como para mejorar la gestión de la política pública, la discapacidad requiere el aporte de todas las ciencias y sectores sociales a fin de avanzar en la prevención, el entendimiento y la inclusión en todo sentido.



En un esfuerzo por conceptualizar la discapacidad y todavía bajo un enfoque biomédico se puede observar que, según lo establecido en el artículo 1 de la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad, instrumento internacional de derechos humanos de las Naciones Unidas firmado y ratificado por Ecuador el 3 de abril de 2008 (Naciones Unidas, 2006) se valora que las personas con discapacidad son aquellas que tengan deficiencias físicas, mentales, intelectuales o sensoriales a largo plazo que, al interactuar con diversas barreras, puedan impedir su participación plena y efectiva en la sociedad, en igualdad de condiciones con las demás.

A su vez, la Ley Orgánica de Discapacidades (Asamblea Nacional, 2012) en su Artículo 6 concibe a las personas con discapacidad como aquella que, como consecuencia de una o más deficiencias físicas, mentales, intelectuales o sensoriales, con independencia de la causa que la hubiera originado, ve restringida permanentemente su capacidad biológica, psicológica y asociativa para ejercer una o más actividades esenciales de la vida diaria, en la proporción que establezca el Reglamento.

Referente a lo anterior, se considera que, si bien es cierto que al construir política pública

debe hacerse bajo los conceptos, definiciones y clasificaciones contenidas en la legislación vigente en el país, también se hace necesario que se incluyan de manera subsiguiente, algunas valoraciones evolutivas concerniente a las mismas, de manera que se cuente con elementos actualizados al operar técnicamente con esta conceptualización, de tal forma que se haga más eficiente y eficaz el abordaje integral y multifacético a la discapacidad, en una mayor garantía de los derechos de este grupo de atención prioritaria en el Ecuador.

En relación con eso se aportan algunas consideraciones a superar y recomendaciones al respecto:

1. Que aún es tendencia el uso de términos peyorativos (impedimentos, trastornos, deficiencias, etc.), por lo que al respecto se recomienda al operar con esta conceptualización y en el particular de las causas en lo individual de la discapacidad, se debería aludir a “Condiciones de salud permanentes” (intelectuales, auditivas, visuales, físicas, del lenguaje y psicosociales).
2. Que, respecto a las condiciones de salud permanentes, estas tienden a centrarse en lo individual, y al hacer alu-



- sión a causas externas de la persona, se hace de una manera muy general y “diluida” (restricciones, limitaciones, etc.), por lo que se recomienda especificar las mismas como parte también de la discapacidad, en el particular de las familiares, barriales, económicas, formativas, laborales, de acceso, etc.
3. Que el uso de la preposición “con” para referirse a la “Persona con discapacidad”, gramaticalmente alude a lo individual (“característica o una cualidad de un objeto o una persona...” (Real Academia Española, 2021), por lo que se contradice con el carácter multifactorial (biopsicosocial) con que debe valorarse la discapacidad, por lo que se debe considerar al operar con esta conceptualización asumida que, si bien se continúe con el uso de “persona con discapacidad”, esta sea concebida desde la conceptualización de “Situación social del desarrollo humano”, lo cual implica el soporte conceptual para contener lo biológico y lo psicológico (en lo concerniente al desarrollo, observando la relación entre capacidades y habilidades), así como lo social (conteniendo lo histórico, lo cultural y lo espiritual en estrecha relación). Desde estos criterios también se utilizarían los conceptos: “Situación de discapacidad” y “Persona en situación de discapacidad”
  4. Que la discapacidad, como tendencia, es asumida desde una condición permanente, lo que impide verla como una situación superable, por lo que al operar con esta conceptualización, se hace necesario seguir asumiendo a la discapacidad como una “Condición humana”, pero no como una “Condición de vida” (permanente), pues desde la concepción de Situación social del desarrollo humano, esta puede ser superada, si se logra garantizar la necesaria autonomía funcional y la correspondiente participación social, aun cuando se mantengan las alteraciones o cambios en las estructuras y funciones permanentes, pues se ha logrado un equilibrio entre estas y las oportunidades de desarrollo para el incremento de la autonomía funcional y la participación social desarrolladora.
- Finalmente, y en modo de sistematización de valor, se considera que la conceptualización concebida en estos documentos legislativos para construcción de políticas públicas, contienen



criterios contradictorios con el enfoque biopsicosocial que se declara en los mismos, pues se observan como tendencia elementos de un enfoque clínico, resultando necesario que, al operar con esta conceptualización asumida, se considere hacerlo además bajo otros elementos biopsicosociales desde el Modelo social y de derecho de la discapacidad, al ser este enfoque multifactorial, lo que garantizaría el abordaje integral y multifacético que debe caracterizar al abordaje de este grupo de atención prioritaria sobre todo en la garantía de derecho y oportunidad de acceso a la cultura patrimonial del país.

### **3.2 La accesibilidad como derecho y oportunidad de las personas con discapacidad**

Desde los criterios sobre la concepción de la discapacidad anteriormente expuestos, donde se hace evidente abordar la construcción de políticas públicas desde una visión de derechos y oportunidades de autonomía funcional y participación social de este grupo de atención prioritaria, el abordaje a la accesibilidad en sentido general de las personas en esta situación social del desarrollo humano, y en

particular al patrimonio cultural, constituye un aspecto relevante dentro de este programa de formación de cuarto nivel.

Al respecto se abordarán de manera crítica y reflexiva las realidades del desarrollo que se han dado en el Ecuador, de manera que se contribuya al análisis de modelos y planes de accesibilidad para personas con discapacidad al patrimonio cultural del Ecuador, en el particular de la valoración y fundamentación de buenas prácticas inclusivas.

Antes de profundizar en un análisis crítico y reflexivo sobre la accesibilidad de las personas con discapacidad al patrimonio cultural y aspectos estratégicos para lograr procesos de mejora en tal sentido resulta necesario valorar dos definiciones conceptuales importantes en la comprensión de este aspecto vital en la garantía de derechos y oportunidades de las personas con discapacidad en el país.

En relación con lo anterior, una primera definición es la de “Accesibilidad universal”, la cual es asumida por el (CONADIS, 2017) como una condición que deben cumplir los entornos, procesos, bienes, productos y servicios, así como los objetos o instrumentos, herramientas y dispositivos, para ser comprensibles, utilizables y practicables por todas las personas en



condiciones de seguridad y comunidad, y de la forma más autónoma y natural posible.

Una segunda definición también de gran importancia en el marco de este tema resulta el de “Ajuntes razonables”, el cual es valorado por las (Naciones Unidas, 2006) como modificaciones y adaptaciones funcionales y necesarias, que faciliten el ejercicio de derechos a las personas con discapacidad, entre las que se puede señalar el acondicionamiento de espacios físicos y de formas de comunicación e información.

En base a estas concepciones un eje importante de desarrollo programático planteado en el Plan Nacional de Discapacidades 2017-2021 (CONADIS, 2017) está dirigido en primera instancia a la accesibilidad.

Esta política pública en el Ecuador tiene soporte legislativo internacional en la Convención Sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad (Naciones Unidas, 2006), particularmente en su artículo 2, el cual norma el emprendimiento y la promoción de investigaciones y el desarrollo de bienes, servicios, equipo e instalaciones de diseño universal, que requieran la menor adaptación posible y el menor costo para satisfacer las necesidades específicas de las personas con discapacidad,

así como promover su disponibilidad y uso, y también el diseño universal en la elaboración de normas y directrices.

En base a esta norma, la cual Ecuador acoge como estado parte, y en el particular del **fortalecimiento del conocimiento y la aplicación de la normativa técnica de accesibilidad** en la Ley Orgánica de Discapacidades (Asamblea Nacional, 2012), en su artículo 58, se norma que los gobiernos autónomos descentralizados dictarán las ordenanzas respectivas para el cumplimiento de este derecho, de conformidad a las normas de accesibilidad para personas con discapacidad dictadas por el Instituto Ecuatoriano de Normalización (INEN) y al diseño universal.

Con esto se evidencia la responsabilidad de cada gobierno autónomo por manejar la promoción de las normas de accesibilidad mostrando una voluntad política por lograr armonizar su normativa interna a las exigencias de su realidad social. En este sentido, se ha evidenciado un interés por lograr que el conjunto de normas legales establecidas en el ordenamiento jurídico nacional se encuentre conforme a las verdaderas necesidades que imponen los diversos problemas que surgen en el país. No obstante, se ha evidenciado que el



esfuerzo realizado a nivel nacional no ha sido suficiente, y que, en determinadas demarcaciones territoriales, como el Distrito Metropolitano de Quito, la implementación y garantía de dichas normas, han sido insuficiente.

Al respecto del eje programático planteado, y en base a valoraciones dadas de la Agenda Nacional para la Igualdad de Discapacidades (CONADIS, 2017), se pueden analizar críticamente algunas fortalezas y debilidades de desarrollo en relación a la accesibilidad de este grupo de atención prioritaria.

En cuanto a los logros alcanzados se destacan:

- Creación y trabajo permanente de los Comités Técnicos INEN (Servicio Ecuatoriano de Normalización) los cuales han actualizado y generado normas faltantes de la Normativa Técnica Ecuatoriana de Accesibilidad al Medio Físico y al Entorno Construido.
- Publicación de 40 normas INEN gratuitas, de acceso libre y de cumplimiento obligatorio en el país; mismas que establecen los parámetros y requisitos básicos para entornos más amigables y accesibles al medio físico, transporte, información y comunicación.

- Emisión del reglamento técnico RTE- INEN-042 que otorga el carácter de obligatoriedad a la aplicación y ejecución de las normas INEN, en toda edificación pública y/o privada con acceso al público.
- Elaboración del capítulo de accesibilidad de la Norma Ecuatoriana de la Construcción (NEC).

No obstante, a lo anterior, la propia agenda gubernamental citada reconoce las siguientes debilidades:

- Falta de capacitación para su adecuado manejo, en el particular de la mayoría de los funcionarios de los Gobiernos Autónomos Descentralizados e instituciones públicas de la función ejecutiva responsables del diseño, construcción y mantenimiento de infraestructura pública.
- Escasa infraestructura pública que incorpora normas INEN de accesibilidad.
- Desconocimiento de las medidas de acción afirmativa para las personas con discapacidad, por parte de los trabajadores del servicio público, lo que provoca un lenguaje y trato inadecuado.



En el particular del acceso de las personas con discapacidad al patrimonio cultural en el Ecuador el (Ministerio de Cultura y Patrimonio , 2018) en el Acuerdo Ministerial No. DM-2018-118 desde la visión del gobierno, el acceso al arte y la cultura es un derecho que debe estar presente en todas las etapas de la vida.

Gubernamentalmente (CONADIS, 2017) se ha reconocido discretos avances respecto al acceso de personas con discapacidad al arte y la cultura, en el particular de:

- La creación del Registro Nacional de Artistas con Discapacidad (RNAD) como una herramienta para el registro voluntario de artistas y gestores culturales, cuya actividad económica u oficio se desarrolla en el campo de la cultura y las artes.
- La participación de artistas con discapacidad en el Festival Internacional de “Artes Vivas de Loja”, organizado por el Ministerio de Cultura y Patrimonio.
- El Encuentro académico “Arte y Discapacidad” para reflexionar acerca del arte y el nuevo modelo social de inclusión, generar espacios de formación continua con la participación de actores estratégicos que

trabajan en temas de discapacidad; y promover el fortalecimiento y la implementación de la política pública en materia de discapacidades.

- El festival “El Arte me Incluye” que contó con la presencia de más de 300 personas entre jóvenes con y sin discapacidad del centro y sur de Guayaquil.

Así mismo en esta agenda gubernamental se reconocen como debilidades los siguientes aspectos:

- Débil participación de artistas con discapacidad en proyectos culturales con destino de fondos concursables.
- Falta de promoción e incentivos en grupos de personas con discapacidad de estos espacios en proyectos culturales.
- Escasa formación y profesionalización de las personas con discapacidad en el ámbito artístico.

Así mismo en el Plan Nacional de Discapacidades 2017-2021 (CONADIS, 2017) reconoce algunos aspectos por superar en cuanto al acceso de las personas con discapacidad al arte y la cultura en el Ecuador:



- Inexistencia de líneas base en cuanto al porcentaje de funcionarios del Ministerio de Cultura y Patrimonio, así como de funcionarios de las instituciones del Sistema Nacional de Cultura sensibilizados sobre el abordaje a la discapacidad.
- Inexistencia de líneas base en cuanto al número de fondos para el fomento a emprendimientos artístico culturales de artistas y gestores culturales con discapacidad.
- Sólo un 3,53% de festivales y proyectos artísticos ejecutados por artistas con discapacidad con financiamiento de fondos concursables.
- Solo un 2% de artistas con discapacidad del Registro Nacional de Artistas con Discapacidad (RNAD) acreditados en el Registro Único de Artistas y Gestores Culturales (RUAC).

Estos planteamientos que ilustran debilidades en cuanto al acceso de las personas con discapacidad al patrimonio cultural, coinciden con las valoraciones de (Vargas-Pineda, 2020) la cual afirma que al momento de hablar de las posibilidades que tienen las personas con discapacidad para participar en el desarrollo artístico, el trabajo creativo, así como en el impacto de estos

en el medio cultural, más allá del ámbito terapéutico, los espacios son realmente reducidos.

Por lo antes expuesto se valora que, aun cuando el Ecuador es uno de los países suramericanos con más alto desarrollo en la garantía de derechos y oportunidades de las personas con discapacidad, resulta necesario profundizar y sistematizar esta labor desde la revisión y nueva construcción de política pública al respecto.

### **3.3 Las Buenas prácticas como base metodológica de accesibilidad de personas con discapacidad al patrimonio cultural ecuatoriano**

En las lecturas anteriores se ha evidenciado la necesidad de búsqueda de nuevas vías para el perfeccionamiento de la política pública que garantice derechos y oportunidades de acceso de las personas con discapacidad al patrimonio cultural en el país, por lo que se hace evidente, tomando como base el último Plan Nacional de Discapacidades 2017-2021 (CONADIS, 2017), abundar en los aspectos estratégicos en tal sen-



tido. A continuación, se plantean objetivos y actividades prioritarias de las cuales habría que buscar alternativas de desarrollo.

### 3.3.1 Aspectos estratégicos específicos

#### 1. **Accesibilidad al arte, la cultura y al patrimonio**

**Objetivos prioritarios y acciones afirmativas:**

Fomentar la formación y profesionalización de las personas con discapacidad en el ámbito artístico-cultural y patrimonial.

Para lo cual se debe desarrollar como acciones afirmativas:

- Implementación y perfeccionamiento del Instituto de Fomento de las Artes, la Creación y la Creatividad (IFAYC).
- Inclusión de criterios de equidad para la evaluación en el RUAC y en el IFAYC.
- Concepción y desarrollo de incentivos para los artistas con discapacidad.

- Socialización entre las personas con discapacidad de las oportunidades de capacitación y las ventajas de obtener una acreditación profesional en el ámbito cultural y patrimonial.

Promover la participación de artistas y gestores culturales con discapacidad en proyectos artísticos, culturales y patrimoniales.

Para lo cual se debe desarrollar como acciones afirmativas:

- Difusión entre los gestores y artistas con discapacidad de las ofertas de fondos concursables y de emprendimiento existentes.
- Inclusión dentro de los parámetros de asignación de fondos concursables, incentivos para la participación de gestores y artistas con discapacidad.

#### 2. **Accesibilidad al medio físico**

**Objetivos prioritarios y acciones afirmativas:**



- Implementar normativa técnica de accesibilidad en la infraestructura pública nueva y adaptar la existente que de acceso al patrimonio cultural.

Para lo cual se debe desarrollar como acciones afirmativas:

- Proposición de que la normativa técnica sobre accesibilidad sea una política de estado para su obligatorio cumplimiento (a través de un decreto presidencial u otra política pública donde se establezca de igual manera el régimen de control y sancionatorio).
  - Creación de incentivos (tributarios, reconocimientos, sellos, etc.) a entornos o servicios accesibles.
  - Incorporación de parámetros de accesibilidad en los procesos de TDR, planos etc., para verificación de contraloría, GAD o el organismo que corresponda.
3. **Accesibilidad a la información y al desarrollo tecnológico**

**Objetivos prioritarios y acciones afirmativas:**

- Impulsar la accesibilidad a la información y comunicación de las personas con discapacidad en los sitios web de instituciones públicas del Ministerio de Cultura y Patrimonio.

Para lo cual se debe desarrollar como acciones afirmativas:

- Levantamiento de un catastro de instituciones públicas y servicios.
- Incorporación en las plantillas web de las instituciones culturales y patrimoniales las normas de accesibilidad al contenido web.
- Desarrollo de un proceso de capacitación en accesibilidad web.
- Definición de las normas de accesibilidad al contenido web en el sector público (Norma INEN ISO/IEC 40500).
- Implementación de estrategias de seguimiento al cumplimiento de la norma.
- Creación de incentivos para las instituciones que implementan accesibilidad web.
- Definición de mecanismos para la difusión, seguimiento y eva-



luación del cumplimiento de la (Norma INEN ISO/ IEC 40500).

Promover el cumplimiento de normativa técnica de carácter obligatorio en tecnologías de la información y comunicación para personas con discapacidad en las instituciones públicas del ▶ Ministerio de Cultura y Patrimonio.

Para lo cual se debe desarrollar como acciones afirmativas:

- Difusión e implementación de las normas INEN de accesibilidad a las tecnologías de la información y comunicación a nivel institucional.
- Implementación de estrategias de seguimiento al cumplimiento de las normas INEN de accesibilidad a las tecnologías de la información y comunicación.
- Creación de incentivos para las instituciones que implementan accesibilidad a las tecnologías de la información y comunicación.

Promover el uso de las tecnologías informáticas de apoyo para el acce-

so a la información y comunicación cultural y patrimonial para personas con discapacidad.

Para lo cual se debe desarrollar como acciones afirmativas:

- Identificación y priorización de las tecnologías de apoyo en el acceso a la información más útiles para el uso de las personas con discapacidad.
- Uso de tecnologías de apoyo a la información priorizadas en los Infocentros a nivel nacional.
- Desarrollo de tecnologías de apoyo para el acceso a la información priorizada.

#### 4. **Accesibilidad a la comunicación**

**Objetivos prioritarios y acciones afirmativas:**

Fomentar el uso de la lengua de señas ecuatoriana en los medios de comunicación y actividades culturales y patrimoniales.

▶ Para lo cual se debe desarrollar como acciones afirmativas:



- Creación de programas de capacitación dirigida a los intérpretes de lengua de señas.
- Fomento de la certificación de competencias laborales de los intérpretes de lengua de señas ecuatoriana.
- Implementar mecanismos de seguimiento a los procesos de interpretación de lengua de señas en las instituciones.
- Impulsar la utilización de formatos accesibles en producciones comunicacionales.

Para lo cual se debe desarrollar como acciones afirmativas:

- Empleo de la escritura braille en documentos informativos.
- Utilización de formato de “lectura fácil” para subtítulo de información y documentos de divulgación.

## 5. **Accesibilidad a la justicia y una vida libre de violencia**

**Objetivos prioritarios y acciones afirmativas:**

- Promover el conocimiento por parte de las personas con discapacidad sobre mecanismos de exigibilidad de derechos para disminuir la discriminación y violencia.

Para lo cual se debe desarrollar como acciones afirmativas:

- Elaboración de protocolos y rutas de protección de derechos.
- Uso de la plataforma de capacitación del CONADIS para acciones de protección.
- Implementación de estrategias de difusión de los protocolos y rutas de protección de derechos.
- Inclusión de la variable discapacidad en los sistemas de recepción de denuncias.

Desde el punto de vista general es importante destacar el eje transversal de “Sensibilización” y “Concienciación”. En tal sentido se considera que, si bien es cierto que la sensibilización es un proceso movilizador centrado en la esfera afectiva muy importante, también hay que decir que esa movilización es de menor duración que el que se logra con el proceso de concienciación, el cual es mucho más pro-



fundo en el desarrollo de la personalidad, en la que primariamente la propia sensibilización juega un papel inicial importante. Es por eso muy frecuente el criterio común de que “Solo se hace conciencia de lo que se siente”.

Desde estas concepciones resulta necesario valorar entonces la importancia de desarrollar acciones estratégicas sistemáticas y de larga duración para desarrollar ambos procesos, en los que se destacan:

1. Los procesos de capacitación y formación continua.
2. Los encuentros de experiencias y vivencias.
3. Los foros de discusión analítica.
4. Los debates críticos-reflexivos.
5. Las investigaciones participativas y de transformación inmediata.
6. La labor social con sentido de comunidad, etc.

Como se puede apreciar son múltiples las estrategias de desarrollo que se relacionan directa o indirectamente al acceso de personas con discapacidad al patrimonio cultural en el país, por lo que se hace necesario la búsqueda de acciones concretas en tal sentido, siendo la concepción de “Buenas prácticas” una vía factible para la búsqueda, lección, adaptación cultural de experiencias significativas que han

dado resultado en otros contextos de desarrollo, para luego ser valoradas y fundamentadas como buena práctica y ser aplicadas en garantía de derechos y oportunidades de las personas con discapacidad, en el particular del acceso al patrimonio cultural.

Al respecto se considera que, mediante un sistema de evaluación apropiado, resulta fundamental garantizar las “Buenas Prácticas” en la acción en situación de discapacidad. Esto será posible con la implicación de los diferentes agentes sociales que realizarán un trabajo innovador y creativo destinado a dar nuevas soluciones a problemas ya planteados, a través de trabajo en equipo y la cohesión social.

Al respecto se valora que una buena práctica es una experiencia dotada de una serie de acciones originales que sirven de referentes para otras futuras acciones; son transferibles, sustentables e innovadoras y homologables a determinados territorios, por lo que, desde los criterios de (Ramos, 2021) se asumen los siguientes aspectos al definir “buena práctica”:

- Acciones que han sido reconocidas tanto por su excelencia como por su capacidad de hacerse transferible a otros contextos.



- Contribuciones valiosas, caracterizadas por tener un impacto palpable en la mejora de la calidad de vida de las personas y de las comunidades.
- Social, cultural, económica y ambientalmente orientadas a la sostenibilidad.
- Poseen reflexión, intencionalidad en su diseño, desarrollo y evaluación, así como flexibilidad para adaptarse a la realidad en función de los cambios que se van produciendo.

Una experiencia resulta una buena práctica cuando cumple ciertos criterios y en tal sentido se desarrollan a continuación los aportados por (Gradaille Pernas, 2016):

CRITERIOS	ASPECTOS DE DEFINICIÓN CONCEPTUAL
<b>Innovación</b>	Capacidad de mejorar el servicio prestado, pues resulta un aspecto fundamental a la hora de realizar cualquier práctica que pretenda mejorar los resultados obtenidos, ya que, en lugar de continuar con hábitos o prácticas que no producen los beneficios deseados, es imprescindible “innovar” en los procesos, introduciendo aspectos creativos para dar soluciones a los problemas planteados.
<b>Eficacia/eficiencia</b>	Constituye el pilar fundamental sobre el que se construye una buena práctica, pues aluden al resultado de la misma; a la posibilidad de medir el impacto que esta ha tenido sobre el contexto susceptible de mejora. Una “Práctica” será eficaz cuando, tras evaluarla, ha obtenido los resultados deseados, concluyendo con un impacto positivo en el contexto en el que se ha desarrollado. Una “Práctica” será eficiente cuando dichos resultados se han alcanzado haciendo el mejor uso posible de los recursos disponibles, recursos ya sean del tipo económicos, materiales o humanos.
<b>Sostenibilidad</b>	Hace referencia a la capacidad de mantener la práctica durante un periodo de tiempo razonable; es decir, que pueda cumplir las expectativas y objetivos durante el tiempo necesario para que los cambios y mejoras obtenidas den estabilidad a la misma y que sus resultados puedan mantenerse a medio y largo plazo; es decir que sea una actividad “sostenible”.
<b>Replicabilidad o transferibilidad</b>	Aplicable en un contexto distinto para el que fue diseñado y obteniendo allí similares resultados; es decir, que puedan llevarse acciones similares en otros lugares que, aunque adaptándose a los nuevos contextos, sigan las pautas marcadas por el proyecto inicial.
<b>Transversalidad-integralidad</b>	Tratará de intervenir sobre diferentes factores que influyan sobre el contexto social con el que se trabaja, no limitándose únicamente a un entorno definido, por lo que supondrá un enriquecimiento estructural, integrando diversas realidades y ampliando así sus posibilidades de actuación.
<b>Implicación de la ciudadanía-empoderamiento-trabajo en red</b>	Requiere de la implicación de la ciudadanía; una implicación que puede ir desde la mera presencia hasta la verdadera participación; pero que, sin duda, suponen el enriquecimiento de la actividad fomentando el trabajo en equipo, la ética social y la práctica cohesionadora.



<b>Identidad-cohesión social-transformación</b>	Propicia una identidad común a través de su desarrollo con la participación de diferentes argumentos sociales y teniendo en cuenta la riqueza y la diversidad social de cada uno de ellos, lo que se construye en red de cohesión social que, resultará imprescindible para que los beneficios obtenidos para un verdadero cambio significativo y una mejora aplicabilidad a todos y todas.
<b>Evaluación comunitaria</b>	Evidencia una evaluación que puede medir los resultados obtenidos en función de la planificación de futuras intervenciones, de forma que valora la generación de nuevos conocimientos a nivel comunitario para diseñar futuras estrategias de mejora.

Existen otros criterios para valorar una buena práctica los cuales se exponen a continuación:

UNESCO (2023)	OIT (2023)	Agencia andaluza de evaluación educativa (2012)	CEPAIM (2014)	Observatorio Internacional de la Democracia Participativa (2015)
Innovación	Innovación-creatividad	Hechos constatables	Sostenible	Objetivos relacionados con la participación
Efectividad	Eficacia-impacto	Responde a las necesidades	Efectiva	Innovación
Sostenibilidad	Replicabilidad	Innovación	Innovadora	Transferibilidad
Replicabilidad	Sostenibilidad	Secuenciada y reflexiva	Transferible	Factibilidad
	Pertinencia	Documentada	Genera cohesión	Planificación y prácticas en el gobierno local
	Ética y responsable	Efectiva y eficiente	Potencia el empoderamiento	Corresponsabilidad
	Trabajo en red	Participación ciudadana	Redes sociales	Liderazgo político
	Eficiente	Recursos suficientes y definidos	Perspectiva de género	Responsabilidades definidas
		Seguimiento riguroso; retroalimentación		Proceso educativo
		Código ético		Impacto y transformación Evaluación
				Devolución de la información



A continuación, se propone una estrategia metodológica en la determinación, valoración y fundamentación de una buena práctica para ser aplicada en el ámbito de la accesibilidad al patrimonio cultural.

## Metodología general: Investigación documental por Triangulación teórica.

La triangulación teórica, como procedimiento de investigación documental, es un recurso metodológico que constituye una variante de estudio desde un enfoque cualitativo de producción del conocimiento científico.

Instrumento de análisis documental:

Buena práctica inclusiva	Aportador/a (s)	Registro bibliográfico	Área de aplicación	Descripción de la buena práctica	Valoración como buena práctica	Fundamentación desde concepciones de ciencias

Metodología específica:

### a. Consignación de la buena práctica inclusiva:

Se consignará el nombre original de la buena práctica de la cual debe garantizarse que no se esté generalizada en el país de manera gubernamental.



### b. Registro del o la aportador/a (s):

Se registrará los nombres de los autores originales de la buena práctica. Estos deben ser personas o instituciones de un estado, la academia o de la sociedad civil.

Buena práctica inclusiva	Aportador/a (s)
	

### c. Registro bibliográfico:

Este debe pertenecer a la fuente bibliográfica en que fue encontrada la buena práctica que se presenta y se hará en la norma APA última edición.

Buena práctica inclusiva	Aportador/a (s)	Registro bibliográfico
		

### d. Determinación del área de aplicación:

Esta debe corresponder a los aspectos estratégicos tratados en las lecturas anteriores, tales como:

- Accesibilidad al arte, la cultura y el patrimonio.
- Accesibilidad al medio físico.
- Accesibilidad a la información y al desarrollo tecnológico.
- Accesibilidad a la comunicación.
- Accesibilidad a la justicia y una vida libre de violencia.



Buena práctica inclusiva	Aportador/a (s)	Registro bibliográfico	Área de aplicación
			

### e. Descripción de la buena práctica:

Debe contemplar aspectos tales como:

- Objetivo.
- Tipos de personas o grupos a la que está dirigida.
- Tiempo de aplicación.
- Recursos a emplear.
- Aplicación (protocolo, componentes, etapas, pasos y/o actividades, etc.)
- Evaluación, etc.

Buena práctica inclusiva	Aportador/a (s)	Registro bibliográfico	Área de aplicación	Descripción de la buena práctica
				

### f. Valoración como buena práctica:

Se debe valorar si realmente es una buena práctica en base a los criterios planteados en la lectura anterior, para lo cual se recomienda el de la UNESCO por su gran aplicación en el Ecuador. Esta valoración debe desarrollarse en base a argumentos dados en los hallazgos documentales.



Buena práctica inclusiva	Aportador/a (s)	Registro bibliográfico	Área de aplicación	Descripción de la buena práctica	Valoración como buena práctica
					↓

**g. Fundamentación desde los Paradigmas generales de las ciencias:**

Finalmente, la buena práctica debe ser fundamentada epistémicamente desde uno de los paradigmas generales de las ciencias.

- Conductismo.
- Humanismo.
- Cognitivismo.
- Psicogenético.
- Socio-cultural.

Se sugiere que, desde las bases teóricas de uno de los anteriores paradigmas, se apoyen en las siguientes preguntas de elaboración:

- ¿Cuáles son los fundamentos paradigmáticos que sustentan o sirven de marco teórico y metodológico a la práctica inclusiva?
- ¿Qué importancia, valor, aplicación, implicación etc., tiene la buena práctica desde los fundamentos paradigmáticos anteriores?

Buena práctica inclusiva	Aportador/a (s)	Registro bibliográfico	Área de aplicación	Descripción de la buena práctica	Valoración como buena práctica	Fundamentación desde concepciones de ciencias
						↓



# 4



## Referencias Bibliográficas

- Asamblea Nacional Republica ddel Ecuador (2012, 25 de septiembre). *Ley Orgánica de Discapacidades*. Registro oficial N° 796. [https://www.consejodiscapacidades.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2014/02/ley\\_organica\\_discapacidades.pdf](https://www.consejodiscapacidades.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2014/02/ley_organica_discapacidades.pdf)
- Calles, J y González, P. (2011). *La Biblia del Footprinting*. Flu Project. <https://docplayer.es/7941540-La-biblia-del-footprinting.html>
- CONADIS. (2017). *Agenda Nacional para la Igualdad de las Discapacidades 2017-2021*. <https://www.consejodiscapacidades.gob.ec/agenda-nacional-para-la-igualdad-de-discapacidades-2017-2021/>
- Diccionario de la lengua española. *Real Academia Española*. Recuperado el 20 de noviembre de 2021 de <https://dle.rae.es/con?m=form>.
- Gradaille, R y Caballo, M. (22 de julio de 2015). Las Buenas Prácticas como recurso para la acción comunitaria: Criterios de identificación y búsqueda. *Contextos Educativos*, 19 (2016), 75-88. <https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/contextos/article/view/2773/2667>
- Ministerio de Cultura y Patrimonio. (2018). *Acuerdo Ministerial No. DM-2018-118*. <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2020/06/a3-Regulaciones-y-procedimientos-internos-aplicables-a-la-entidad.pdf>
- www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2020/06/a3-Regulaciones-y-procedimientos-internos-aplicables-a-la-entidad.pdf
- content/uploads/downloads/2020/06/a3-Regulaciones-y-procedimientos-internos-aplicables-a-la-entidad.pdf
- content/uploads/downloads/2018/08/2018-07-27-ACUERDO-MINISTERIAL-bases-tecnicas-MICBR-.pdf, 2018.
- Naciones Unidas. (2006). *Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad*. [https://www.ohchr.org/documents/publications/advocacytool\\_sp.pdf](https://www.ohchr.org/documents/publications/advocacytool_sp.pdf)
- Organización de Estados Americanos. (8 de junio de 1999). *Convención Interamericana para la Eliminación de todas las Formas de Discriminación contra las Personas con Discapacidad*. <https://www.oas.org/juridico/spanish/tratados/a-65.html>
- Ramos, R. (13 de julio de 2017). *Red Social Educativa*. <https://redsocialeducativa.net/criterios-de-seleccion-de-una-buena-practica>.
- Vargas, D. (28 de junio de 2019). Experiencias de artistas con discapacidad frente a la promoción de la inclusión social. *Arte, Individuo y Sociedad*, 32(1), 31-44. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/60622/4564456552819>







Tema a tratar:

**La Comunicación Cultural, especificidades de un área de trabajo.**

**Modelos de Comunicación Cultural representativos de Latinoamérica y Ecuador**

**Prof. Paola Martínez Murillo**

Magíster en Comunicación, con mención en Comunicación Digital

**Asignatura:**



# Comunicación y Mediación Cultural



- 
- **Índice**
-

1

Breve descripción del capítulo

2

Objetivos

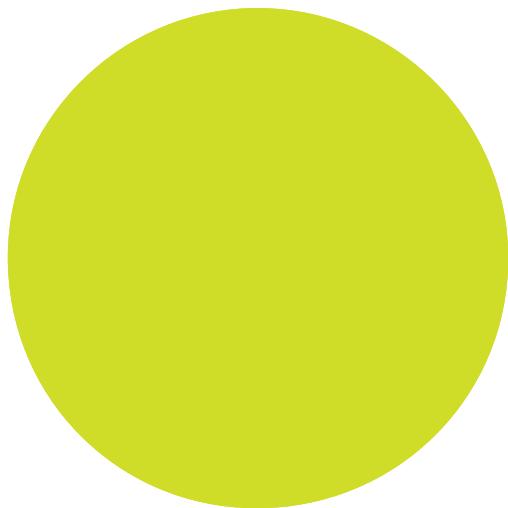
3

La Comunicación Cultural, Especificidades de un Área de Trabajo. Modelos de Comunicación Cultural Representativos de Latinoamérica y Ecuador

- 3.1 Comunicación Cultural. Evolución y Proceso de Participación en el Cambio Social
- 3.2 La planificación desde las mediaciones. Herramientas, procesos de construcción, diseño e implementación
- 3.3 La planificación desde las mediaciones. Herramientas, procesos de construcción, diseño e implementación.
- 3.4 Prácticas culturales. Estudio de casos en Latinoamérica

4

Referencias bibliográficas



# 1

- Breve
- descripción

## del capítulo

La Gestión Cultural es un oficio cuya dinámica es transversal en los cambios permanentes de la sociedad, proporciona herramientas para impulsar, sostener y poner en valor las diferentes expresiones culturales de un colectivo.

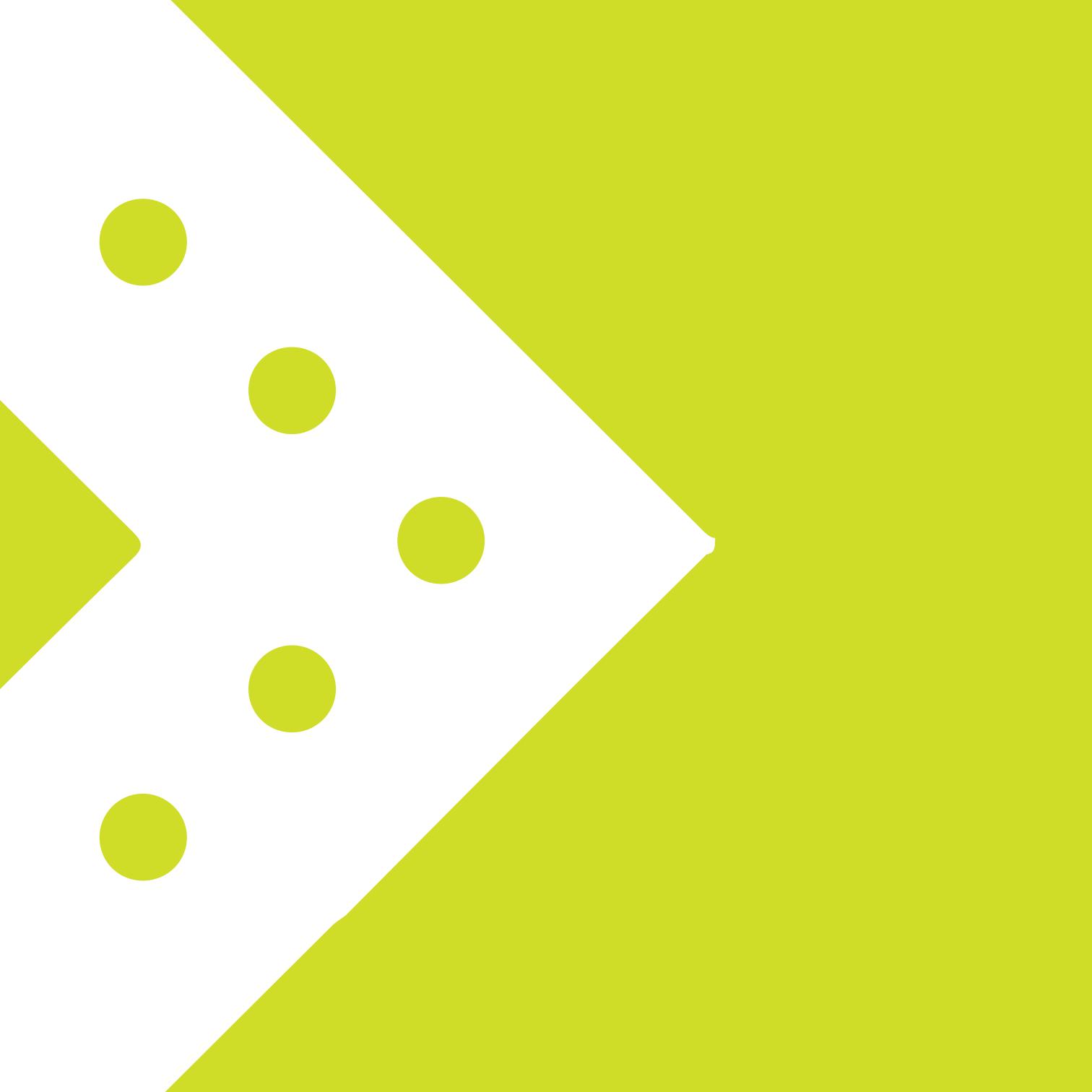
Las actividades o proyectos culturales requieren de la aplicación de herramientas para implementar, difundir y medir; cuantitativa y cualitativamente, la relación, satisfacción, reacción y alcance con los públicos.

Simultáneamente, en este entramado, se encuentran los nuevos desafíos de la Comunicación Social, donde esta, deja de ser solo un recurso de difusión yuxtapuesto dentro del proceso de construcción de un proyecto. Ahora se ha convertido en el eje de la planificación estratégica que crea canales de mediación en-

tre la gestión cultural, *la obra / proyecto / producto* y los espectadores.

En este proceso de permanente cambio, se incorpora la tecnología, esta rearticula los roles y relaciones entre la comunicación y la cultura. El acceso a la información, inmediatez, calidad de productos comunicacionales y uso de herramientas. No es solo crear un buen proyecto, saber difundirlo y empoderar a la comunidad es el desafío real de la mediación cultural.





# 2

## Objetivo

- ▶ Aprender tácticas y herramientas en las nuevas tecnologías para la mediación cultural efectiva.
- ▶ Promover la reflexión y análisis con estudio de casos de contenidos converjan entre la comunicación y la gestión cultural.
- ▶ Analizar los componentes del proceso de comunicación para elaborar con eficacia proyectos culturales integrales.





# 3

- La Comunicación
- Cultural, especificidades de un Área de Trabajo.

## Modelos de Comunicación Cultural Representativos de Latinoamérica y Ecuador

La comunicación ha sido permanentemente estudiada, desde el mensaje más sencillo, hasta la compleja elaboración de un discurso político, intentando acercarse al canal efectivo que garantice comprensión y persuasión, utilizando la información y las informaciones. Ahora el llamado emisor, le importa

todo aquello que atañe a quien consumirá su mensaje, ya no es solo un mero dato que envía, ahora tiene conocimiento de referentes precisos para garantizar, o morir en el intento, en la zigzagueante autopista del posicionamiento de su marca. Robert T. Craig (como se citó en Scolari, 2016) plantea que:



Las diferentes tradiciones de la teoría de la comunicación ofrecen distintos caminos para conceptualizar y discutir las prácticas y problemas comunicativos. Estos caminos derivan de (y apelan a) ciertos lugares comunes y creencias sobre la comunicación, al mismo tiempo que problematizan otros. Es en este diálogo entre tradiciones que la teoría de la comunicación puede ser plenamente interconectada con la práctica discursiva (o metadiscursiva) sobre la comunicación en la sociedad.

La comunicación es tangible y volátil, camaleónica, según las personas, grupo o sociedad, el mensaje va directo como un proyectil, atraviesa contextos y ello implica diferentes sistemas; la información que lleva consigo representa millones de datos que, entrelazados según la coyuntura, son un arma poderosa para el éxito de una empresa.

Otro factor que se incorpora es la memoria, Miquel de Moragas dice: “Los nuevos paradigmas deben centrar ahora su atención en la diversidad de las formas de acceso a las nuevas grandes memorias (digitales) de información por parte de los receptores” (Moragas, 2005).

### **3.1 Comunicación Cultural. Evolución y Proceso de Participación en el Cambio Social.**

El punto de partida para comprender las dinámicas de la comunicación cultural y la gestión es el contexto histórico de la evolución de esta relación. Un enfoque interesante realizado por Patricio Rivas, chileno, desde su experticia en la gestión cultural, y sus reflexiones, ubica una primera etapa de participación, entre 1900 y 1970. Es una época empírica, cuyo contexto se enmarcaba en las luchas sociales, por ende, muchas de las actividades eran clandestinas. Existían personajes que eran el vínculo entre los creadores y la sociedad, como sacerdotes o políticos, cuyos roles les permitía el libre tránsito. Rivas (2008) afirma que:

Durante las primeras décadas de este período lo cultural estuvo en grado significativo localizado en ciertas prácticas disciplinarias en el contexto de la urbanización creciente y, en ocasiones marcada, por una tradición muy europeizante de cómo debería ser el nuevo sujeto latinoamericano “en superación”, frente a lo que se entendía como las maneras de actuar y singularidades de lo



“civilizado”, alejado de la “barbarie”. Pero a pesar de la presión de esa visión, una nueva perspectiva que recuperaba y relacionaba lo original, lo ancestral y lo histórico se abrió afortunadamente paso, descolocando la prepotencia y la visión única.

Según apunta (Rivas, 2008), desde 1970 hasta 1990 los gestores culturales se atrincheran en el contexto social y político de la época, reivindicando a la cultura como un ejercicio libre y vertical, empiezan a construirse estructuras de trabajo para medir y proyectar, simultáneamente se construyen desde las instancias gubernamentales ciertas políticas culturales. A partir de los años 90 la gestión cultural adquiere nuevas prácticas, como la industria cultural, y la producción que se genera se piensa en función del público. El contexto social se incorpora como una necesidad de que los colectivos asuman un rol protagónico, a partir de esta dinámica entra a debate el diseño de políticas públicas y además incursiona en otros ámbitos sociales como la salud pública y educación, como eje transformador.

En este proceso transformador, se está inmerso en un macro ecosistema. Este hábitat comunicacional es constantemente afectado por los componentes tecnológicos, cuyas

transformaciones son transversales, entonces, no se puede analizar a los medios de forma individual, sino desde su comportamiento en colectivo, en sociedad, pasamos de políticas de medios a políticas culturales sobre un sistema comunicativo.

Como se había mencionado, en los años 80, aparecen las nuevas tecnologías y ligadas a ellas, los movimientos políticos, culturales y económicos, en lo que conocemos como globalización y revolución tecnológica.

En este contexto, se establecen nuevas estructuras de poder y mecanismos de propiedad. Los grandes medios de comunicación se transforman en corporaciones multimedia, sea por fusión o crecimientos empresarial.

En América Latina empresas como O Globo y Televisa, incursionan en la televisión digital, y a su vez las dos son parte de la empresa News Corporation Limited. Se crean redes entre los medios de comunicación, donde en concepto de propiedad se expande, con poco control y regulación. Los medios en América Latina son parte de redes multinacionales, que trabajan individualidades territoriales como elecciones de candidatos nacionales y simultáneamente convergen en una realidad de mercado global.



En el caso de Ecuador, se tiene al grupo mediático de Ángel González que tiene tres canales de televisión, once radios y dos diarios. Los controla a través de familiares, abogados o empleados. (Diario El Universo, 2015)

La globalización viene acompañada de una nueva conciencia de identidad cultural, un modelo en serie. La brecha entre lo tradicional y lo moderno se acorta. Una medicina natural, inclusive ancestral, puede ser comercializada. De un mortero, a un envase con logo, redes sociales, inclusive videos tutoriales de cómo aplicarla.

América Latina es pluricultural y multiétnica, y en ese contexto social está inmersa en una avalancha de información que trae consigo permanentes cambios en las relaciones generacionales, los lenguajes de la información que afectan directamente a la convivencia como sociedad.

Martín-Barbero (2004) es claro en determinar que “particularmente las generaciones de jóvenes viven en el cruce de la homogenización inevitable del vestido, la comida, vivienda, con una profunda pulsión de diferenciación”.

Todos quieren ser únicos y diferentes, pero siguiendo el mismo patrón que todos. ¿Se nota la disyuntiva? Quieren ser diferentes, pero

son parte de una comunidad donde cada uno busca lo mismo. En la cultura *emo*, por ejemplo, cada joven se siente único, pero es parte de una comunidad, que tiene elementos similares con los que ha logrado ser parte de ese ecosistema. Alma Montoya (2015) afirma que:

Hablar de comunicación hoy en América Latina es hablar de las sinergias, dinámicas, movimientos sociales, siempre lo ha sido, pero hoy más que ayer, porque hoy más que ayer las comunidades, los grupos sociales, los movimientos juveniles, las voces indígenas, los ritmos afro descendientes, y los sentires de los distintos grupos y organizaciones tienen nuevos instrumentos, técnicas y tecnologías a su alcance.

Por otra parte, Carlos Scolari, en su libro *Hipermediaciones*, afirma que:

(Hoy) tenemos que pensar lo que se hace con la TV y con los medios y con el internet y con el celular..., el adolescente que juega videojuegos también ve la TV pero de otra manera; la clave está en que los medios no pelean entre sí, porque tienen en común el relato; y los medios, los videojuegos, llevan hasta la escuela los relatos, es decir, estamos otra vez en el terreno del “reconocimiento” (...) Lo que hay que rastrear y mapear son las prácticas cotidianas mediante las cuales



las gentes de todas las edades y clases sociales usa el celular, el internet, la prensa, la radio, la TV para comprender sus necesidades básicas y expectativas de sentido (Scolari, 2008, págs. 33-35)

El gestor cultural ha de valerse de la comunicación como herramienta difusora de la cultura desde el desarrollo, ejecución, seguimiento y evaluación de esta.

### **3.2 Estrategias Comunicacionales y marketing Cultural**

En la gestión cultural no existen fórmulas mágicas para el éxito de un proyecto. La gestión cultural reformula, ensaya, fracasa y vuelve a reformular.

No existe una fórmula de gestión cultural para museo, no existe una fórmula de gestión cultural para centro cultural, no existe una fórmula de gestión cultural para un GAD, no existe una fórmula de gestión cultural para un teatro.

La evolución constructiva del marketing cultural comprende fundamentalmente en los factores que inciden en los consumidores/

usuarios, su nivel de interacción y retroalimentación.

En los años 70, se construían proyectos en función de la cantidad de personas a las que se destinaba la actividad, y la valoración de su éxito también era cuantitativa. No se ponía en valor la calidad de los contenidos sino la cantidad de audiencia a la que se podía llegar. En este período la opinión del público no era un factor importante, ni tampoco al público le interesaba involucrarse en este ámbito participativo.

En los años 80, se plantea una reorganización, Lee (2005) afirma que ocurre una “orientación al mercado a través de la identificación, anticipación y satisfacción de las necesidades de los consumidores”. Inician los estudios de mercado con una metodología que abarca componentes cualitativos y cuantitativos.

Posteriormente, se crean estrategias para consolidar la fidelidad del producto. Para el año 2000, algunos teóricos cuestionan si el quehacer cultural requeriría de un tipo de marketing según su especificidad, o quién en realidad es el primer consumidor de las artes. “El artista es el primer consumidor de su obra”. (Hirschman, 1983 como se citó en Azuela, Sanzo, & Fernández, 2010)



La propuesta de un circuito específico para el marketing de las artes llevó a (Colbert & Cuadrado, 2000) a plantearse que:

El arte de alcanzar aquellos segmentos de mercado interesados en el producto adaptando a éste las variables comerciales (marketing mix) con el objetivo de poner en contacto al producto con un número suficiente de consumidores y alcanzar así los objetivos de acuerdo con la misión de la organización cultural

Estos autores sostienen que, el concepto de marketing tradicional es mecánico, su primacía es el mercado y no contempla los procesos orgánicos de un tejido intercultural, donde el ejercicio cultural parte del producto.

Colbert & Cuadrado (2000) plantean 2 figuras cuyos componentes son iguales, pero demuestran en su mecánica la diferencia entre el marketing tradicional y el marketing en las artes

La figura 1, muestra el marketing tradicional, mediante encuestas, sondeos y herramientas de mercadotecnia, se busca conocer al usuario, encontrar sus necesidades y satisfacerlas. Se determinan los cuatro elementos del marketing mix (producto, precio, distribución y comunicación) cuyo punto de partida es el mercado.



Figura 1: Modelo tradicional de marketing. (Colbert & Cuadrado, 2000, pág. 29)

Aplicando las mismas variables, Colbert & Cuadrado (2000) proponen un modelo de marketing para las artes y la cultura, donde el punto de partida no es el mercado, como en el marketing tradicional, sino, el producto realizado.

La figura 2 propone una redistribución de contenidos, una vez que el producto está creado, la empresa u organización, emprende la búsqueda de identificar su mercado potencial y cuando esto se ha definido, la empresa u organización determinará los otros tres elementos del marketing (precio, distribución y comunicación) para los consumidores identificados. El marketing cultural se establece en el mercado cuando el producto está terminado.



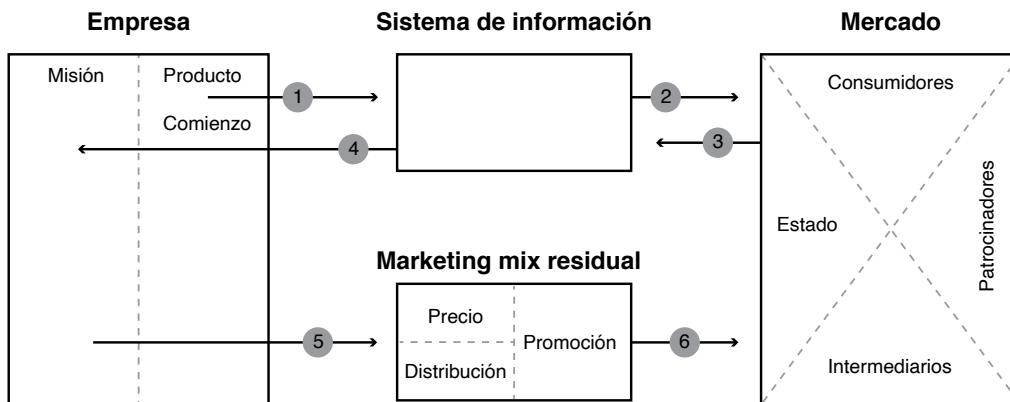


Figura 2: Modelo de Marketing para las artes y la cultura. (Colbert & Cuadrado, 2000, pág. 30)

Tradicionalmente el punto de arranque en el marketing es el mercado, de ahí se hacen ejercicios de análisis y observación que llevan a la realidad de las necesidades del consumidor, pero en el caso del marketing cultural, la dinámica es de otra forma. El producto, exposición, artes escénicas, película, lanzamiento de libro, es creado por el artista, y el tiempo de producción debe ser respetado por el gestor cultural, este, no le da instrucciones al artista de cómo hacer su obra. Los procesos de construcción artística de cualquier disciplina deben ser inclusive respetados en sus tiempos orgánicos, por ejemplo, para una obra de teatro el artista prepara el guion, puesta en escena, ensayos, ya cuando el producto está terminado, es ahí donde el gestor cultural se involucra.

En función del territorio, se analiza el contexto social, geográfico y el mapeo de actores, es decir, crear una cartografía cultural, donde se visualice el entorno y las dinámicas colectivas, con el fin de establecer una propuesta de comunicación para públicos específicos. Es estratégico, analizar todos los factores para no hacer una difusión dispersa sino trabajar en el análisis de comportamientos y preferencias.

Por ejemplo, en un museo, las obras que van a estar dentro de este espacio tienen que ser conservadas, cuidar el entorno y su espacio. Por otra parte, está la comunicación y la mercadotecnia, programas de mano, cédulas museográficas, catálogos, cada detalle es parte de la experiencia de recorrer un museo.



Cuando el producto terminado (obra de teatro, libro, exposición, etc.) llega al espacio donde será expuesto, las relaciones públicas son una arista cardinal. Estructurar un boletín de prensa, claro y preciso. La página web es fundamental en el caso de museos, los turistas antes de viajar buscan la web oficial para ver a qué espacios o lugares culturales irán. Si este lugar no ofrece una experiencia dinámica al usuario, ya en ese momento se perdió un visitante.

Una vez que se tienen estos componentes, se prepara el servicio integral al usuario, se ofrece una experiencia, se estimula directamente a las sensaciones y emociones. Es preciso entonces, cuidar la experiencia de los usuarios, ellos son el efecto replicador de lo bueno, pero también de lo negativo que ocurriese.

### **3.3 La planificación desde las mediaciones. Herramientas, procesos de construcción, diseño e implementación**

En su ensayo Apocalípticos e Integrados, Humberto (Eco, 1965) dice que: “vemos como los medios ponen los bienes culturales al al-

cance de todos, adecuando el contenido muchas veces, al nivel del receptor”. Cada vez se desarrollan contenidos fáciles de comprender, con poco nivel de análisis, mientras se piensa en función de la monetización de la cultura o la fácil aceptación de una iniciativa, si las políticas públicas no amparan la gestión y sostenimiento de la comunicación cultural no se podrá hablar plenamente de la difusión y sostenimiento de proyectos culturales.

En este contexto, los públicos son considerados como consumidores de contenidos cardinales, por ejemplo, se conoce que, Guayaquil en la época colonial, fue violentada por piratas, razón por la que siempre estaban preparados para defenderse, con fortines en los cerros y al comienzo del Barrio Las Peñas.

En los trabajos que se realizaron para convertir a la ciudad en un sitio turístico, colocaron un Faro en la cúspide del Cerro Santa Ana (históricamente nunca existió ese faro), imponiendo un símbolo que ha generado una identidad falsa, volviéndose, no solo parte del paisaje, sino un falso histórico, sumando, además, los cañones que antes apuntaban al río y que ahora, su trayectoria se dirige hacia a la ciudad.

Una población sin conocimientos creará lo que consume y no tendrá el discernimiento



de selección que le permita cultivar su identidad y memoria. Entonces es preciso establecer los roles que se tienen en la sociedad, según los niveles de accesibilidad, tecnología y democratización del uso de espacios. Lo cierto es que la cultura genera una serie de nexos, que no son estáticos, intercambian conocimiento y consumo.

En este contexto, surgen espacios de abordaje donde se redefinen ciertos roles en la sociedad. Los nativos digitales, que son aquellos que nacieron inmersos en la cultura y los inmigrantes digitales, definidos como aquellos que nacieron antes del uso cotidiano de las nuevas tecnologías. (Prensky, 2001)

A esta categorización, Henry Jenkins, le incorpora el factor que determina los niveles de acercamiento y retroalimentación de los usuarios/consumidores, cuando estos poseen mayor cantidad de información, desde diversas plataformas, son más exigentes en la calidad de lo que están consumiendo, a esto Jenkins lo llama cultura de la convergencia. (Jenkins, 2008)

El lugar, el espacio, la comunidad, es más importante culturalmente que la nación, lo que se revitaliza es lo local. En cultura hoy lo importante no es lo que hace el Estado, el protagonista del desarrollo cultural es el ciudadano y las comunidades.

El Estado no está ajeno a los procesos de la comunicación cultural, en su rol, le corresponde estimular, apoyar, ofrecer sostenimientos para los proyectos.

El cambio apunta a que se comprenda que la identidad son las raíces de la humanidad y es un movimiento, es una reciprocidad, las culturas están vivas mientras pueden intercambiar con otras culturas.

Es preciso entonces, cuidar la experiencia de los usuarios, ellos son el efecto replicador de lo bueno, pero también de lo negativo que ocurriese.

Construir un plan de comunicación requiere un ejercicio transversal entre todos los miembros del equipo del proyecto, conocer los antecedentes y realizar un análisis de las Debilidad, Fortalezas, Amenazas y Oportunidades del proyecto.

Las y los artistas generalmente son muy resistentes a esta etapa, ya que sostienen que su labor es la de crear la obra, y lo demás viene como un proceso espontáneo. Sin embargo, los que realmente han visibilizado sus expresiones artísticas, son aquellos que han aplicado un plan de comunicación, si bien, en la mayoría de los casos no lo ejecutan con un rigor técnico, si se aproximan a una estructura de



procedimientos para lograr difundir y poner en valor su oficio.

En este tipo de planificación las partes interesadas toman decisiones juntas, se llama también planificación de colaboración. Y se la refiere de esta manera porque de forma integradora se suman todos los actores para, en la diversidad de públicos encontrar un recurso que permita visibilizar la acción colectiva.

Es necesario determinar los cambios en la planificación y medición. Las métricas nos arrojarán la primera línea de trabajo para evaluar el desempeño del proyecto o actividad. La experiencia tiene que ser integral e integradora, captar la participación de los usuarios, pero para ello es necesario saber su percepción acerca de la marca

Por ejemplo, ahora todos están en la capacidad de colgar un vídeo en YouTube, pero realizar videos caseros es una costumbre que tiene desde hace décadas. Anteriormente existían programas de televisión donde los televidentes mostraban y hasta concursaban con videos caseros, elegían el más gracioso, pero en este caso solo quienes tenían una videocámara podían realizarlos.

En la actualidad con una población mundial de 7.400 millones de personas, el mundo tiene 7.700 millones de suscripciones a teléfonos

móviles, es decir, hay más aparatos de este tipo que habitantes, todos graban, todos registran.

La era digital lo ha cambiado todo. Las comunidades, la conectividad y la movilidad. Es preciso cuestionarse, ¿qué es lo que realmente queremos conseguir? Obtener impacto, por ejemplo, no es tener una asistencia masiva, impacto es el grado de trascendencia que tenga el proyecto o iniciativa. Tenemos que determinar cuál será el nivel de integración con el que trabajaremos si lo haremos de forma estratégica, operativa o ambas. El equipo de trabajo tiene que ser interdisciplinario, dependiendo el concepto del proyecto o actividad es necesario especialistas en distintas ramas como la planificación.

A continuación, se muestra una estructura de plan de comunicación que ha sido construido desde varias experiencias y necesidades.

En la Guía para elaborar un Plan de Comunicación Transmedia en el ámbito de las organizaciones culturales, (Sánchez & Urrutia, 2017) plantean elementos necesarios para este sistema:

Se inicia con un proyecto (evento/concierto/encuentro cultural) que debe estar delimitado por su contexto, territorialidad (geografía), origen (público o privado), costo (gratuito o pagado) y alcance (una sola actividad o varias).



Posteriormente se plantean los objetivos (Deben empezar con un verbo. Ejemplo: Construir, Definir, Establecer) que deben ser claros y precisos. Evitar romantizar los objetivos, por ejemplo: “Canalizar nexos entre la patria soberana y las artes”. Aquí no se contempla ningún objetivo concreto, que conecte con la puesta en valor del proyecto y su divulgación.

Una vez definidos estos factores se analiza el público objetivo. El público interno (por ejemplo, secretarias, administrativos, operativos, etc.) ya que este es el más difícil de persuadir, porque no consumen los productos culturales del establecimiento donde laboran y además es necesario lograr su empoderamiento en el proyecto. Y el público externo, del cual se debe analizar varios factores como la edad, gustos, geolocalización, nivel de estudios, ciudad, discapacidades físicas o intelectuales, etc. En el caso de las redes sociales, para llegar al público directo, cada medio digital permite elaborar su propia segmentación de públicos, con clasificaciones más específicas como gustos uso de tarjetas de crédito, nivel de estudios, entre otros.

Es importante, elaborar un análisis DAFO (Debilidades, Amenazas, Fortalezas y Debilidades) que permitirá establecer la trayectoria de la difusión del proyecto.

Con estos componentes se construye una matriz de contenidos para definir las herramientas de difusión que se emplearán (redes sociales, medios de comunicación, *flyers*, posters, WhatsApp, medios tradicionales), para luego precisar la redacción de los textos que se implementarán de acuerdo con su extensión (tuits, boletín de prensa, etc.) y cuya estructura debe cuidar la ortografía y gramática. Las imágenes deben tener óptima resolución cumpliendo con los formatos para cada medio (redes sociales, revistas, diario, página web) y en el caso de vídeos, elaborarlos según la dimensión de cada plataforma, como, por ejemplo, las historias de Instagram que requieren un formato 9:16.

En todo este proceso de forma transversal hay una permanente lluvia de ideas, que permitirá establecer cambios y avances. En el plan se bifurcan dos caminos que posteriormente se encontrarán, las prácticas comunicacionales internas (crear elementos creativos que permitan el empoderamiento de los miembros internos) y externas que se sostienen con elementos del marketing cultural.

Con toda esta información, se plantea una estrategia que deberá construirse de forma creativa, siguiendo la línea de comunica-



ción establecida, con componentes que provoquen interacción y reacción espontánea.

Estableciendo fechas, contenidos y lugares, se elabora un calendario para medir el alcance del trabajo comunicacional. Cuando se tienen claros todos los componentes que se utilizarán para la comunicación y difusión, se elabora el presupuesto de inversión para gestionar los recursos a espacios en medios tradicionales, pautas en redes sociales, cuñas, etc., o de ser el caso, establecer una estrategia cuyo presupuesto sea, cero dólares, para lo cual es necesario, plantear la autogestión, como alternativa para llevar a cabo el proyecto.

Al culminar el proyecto/evento/iniciativa, es necesario aplicar herramientas de evaluación del proyecto, que hayan dado seguimiento para posteriormente realizar una evaluación.

### 3.4 Prácticas culturales.

#### Estudio de casos en Latinoamérica

Latinoamérica teje prácticas culturales desde distintos territorios, y sus procesos constructivos son complejos debido a las políticas de estado, leyes, uso de espacio público, puesta en valor del patrimonio cultural y el rol

de la comunicación social. “En tiempos de crisis y derrumbes teóricos, es necesario pensar desde la no ciencia, desde la no disciplina, desde el indisciplinamiento que habilita la no disciplina comunicación”. (Silva Echeto y Browne Sartori, 2007 como se citó en Hasan, 2011)

En la diversidad que convergen las prácticas culturales, la comunicación es un eje transversal, que permite crear nexos con medios que ejercen el efecto diseminador, pero también genera redes entre los propios haceedores de las artes y gestores, creando subredes con contenidos incorporados de otras regiones o prácticas sociales. Estas dinámicas han generado en Latinoamérica una efervescencia en la investigación del impacto y trascendencia de los proyectos culturales.

Casi todos los estudios que conocemos de algún modo “naturalizan” la oferta cultural y no dejan ver que siempre existe –detrás de cualquier estructura de ofertas de bienes y servicios– una multiplicidad de estrategias que convergen en el territorio de la cultura. Estrategias económicas (articuladas por las poderosas industrias nacionales e internacionales), estrategias políticas y de marcos legales que le dan sustento al campo de la cultura, estrategias ideológicas que operan en el terreno y también las formas en que se articulan



los distintos circuitos de comercialización de este tipo de bienes. (Quevedo, 2013)

La información transita en nuevos territorios a lo que Castell denomina:

La Nueva Sociedad está hecha de redes. Los mercados globales financieros han sido contruidos con redes que procesan las transacciones financieras en tiempo real. Internet es una red de redes de ordenadores. El hipertexto electrónico que enlaza diferentes medios en conexiones globales y locales está hecho de redes de comunicación, de estudios de producción (...) la Empresa Red, como nueva forma de organización de negocios está hecha de redes de firmas y subunidades de firmas (...) y los más dinámicos movimientos sociales están conectados vía internet, a través de la ciudad, el país y el mundo. (Castells, 2000 como se citó en Brun González, Canut Ledo, & Benito Tejedo, 2009)

Bajo este paraguas, Latinoamérica impulsa su producción cultural desde la investigación y el cooperativismo, mediante redes de profesionales que forman parte de un gran sistema de conocimiento y gestión cultural.

Interlocal es una red de ciudades iberoamericanas (actualmente la conforman más de 60 ciudades de 20 países de América Latina, España y Portugal) cuyo objetivo es inter-

cambiar experiencias, mapear organismos que ofrecen financiamiento a proyectos culturales, laboratorios de investigación. Para socializar estos recursos, tienen espacios virtuales como blogs, congresos, web, donde ofrecen instrumentos de acceso libre, como biblioteca digital, proyectos y enlaces.

Conaculta, (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes) es una entidad gubernamental mexicana, antes denominada secretaria, el primer cambio sustancial de nombre le da calidez al organismo, esto sumado a sus buenas prácticas, se encarga de “coordinar las políticas, organismos y dependencias tanto de carácter cultural como artístico. Asimismo, tiene labores de promoción, apoyo y patrocinio de los eventos que propicien el arte y la cultura” (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes [Conaculta], 2016), según lo descrito en su página web [cultura.gob.mx](http://cultura.gob.mx) Dicho organismo realiza una Encuesta Nacional de Consumo Cultural, lo que les permite tener cifras reales de la gestión en las artes y la cultura de su país.

Desde la iniciativa ciudadana, surge VADB, se denominan como “una comunidad que archiva relaciona y difunde información sobre personas, obras, publicaciones, organizaciones y eventos en América Latina.”



(VADB, 2016). Esta red es multidisciplinaria, (existen redes solo de cineastas o bailarinas) la conforman críticos, curadores de arte, museógrafos, docentes, artistas plásticos, artistas sonoros, escénicos, gestores, servidores públicos y la amplia gama de profesionales en la cultura.

En la página web vadb.org se entrelaza constantemente datos entre artistas, espacios culturales, ciudades y oficios. La información de este portal se actualiza a diario. El usuario ingresa con un registro que inscriben los realizadores de esta iniciativa (Jorge Sepúlveda y Guillermina Bustos), una vez adentro, puedes realizar búsquedas de escenarios culturales, contrastarlos con los artistas que estén vinculados al lugar, artículos, eventos, todo en una macro malla desplegada en una imagen de Latinoamérica, que se entreteje con estos componentes.

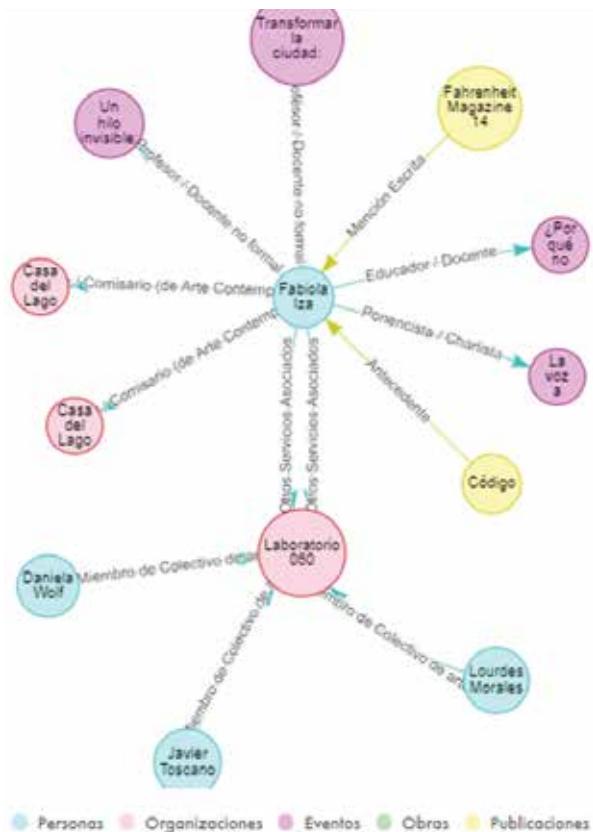


Figura 3: Ejemplo de red interactiva creada por BADV. (VADB, 2016)



Dando click en el país se puede encontrar información de artistas, y este sistema permite entrelazarlo con lugares donde ha expuesto, artistas con los que ha colaborado o que apliquen técnicas similares, etc.

Cooperativa de arte, es una iniciativa de un colectivo de artistas e investigadores, que realiza residencias de arte contemporáneo. De forma independiente, gestionan recursos locales y consolidan información, acerca de becas y residencias, en su página web [cooperativadearte.org](http://cooperativadearte.org).

Trabajadores del arte, es un proyecto que busca mapear cuantitativa y cualitativamente los distintos roles y ejercicios profesionales vinculados a la cultura en América Latina. Consolidan en un solo portal acuerdos, leyes, iniciativas que beneficien a todos los trabajadores vinculados a las artes con el fin de empoderar a esta comunidad acerca de sus derechos y deberes laborales. Actualmente están realizando el segundo censo Latinoamericano de Arte Contemporáneo.

Uno de los proyectos latinoamericanos donde se conjuga, arte, comunidad, monetización, marketing cultural, vínculo local, nacional e internacional, es la propuesta realizada por el artista brasileño Vik Muniz, quien por 3 años convivió en el vertedero de basura Jardim

Gramacho (Río de Janeiro) con recolectores y habitantes de esta zona.

Muniz trabajó en medio de la podredumbre y desechos, encontrando no solo elementos para sus obras, sino también nexos con los habitantes, siendo ellos los protagonistas de esta obra, a la que denominó “Imágenes de basura” (2008), que consistió en tomar fotografías de los recicladores y luego estos retratos los construía con los objetos que ellos reciclaban (llantas, botellas, cajas, etc). Posteriormente el artista, decide llevar a una sala de exhibición, el conjunto de fotografías, creando una narrativa dentro de un espacio cerrado, elitista, donde además fueron subastadas. Una de las obras llegó a venderse por 500.000 dólares gracias a su puesta en valor de la naturaleza para hacer del mundo, un lugar más humano.

“Quando as pessoas olham uma das minhas fotos, eu não quero que eles realmente vejam algo representados. Eu prefiro que eles vejam como algo chega a representar outra coisa.” [“Cuando la gente contempla una de mis fotografías, me gustaría en realidad que no vieran allí algo representado. Preferiría que vieran cómo algo llega a representar otra cosa”] (Muniz, 2000).





# 4

## Referencias Bibliográficas

- Azuela, J. I., Sanzo, M. J., & Fernández, V. M. (2010). El Marketing de la cultura y las artes: una evolución. *Revista Nacional de Administración*, 1(1), 23 - 36. Recuperado el 16 de 05 de 2021
- Brun González, J., Canut Ledo, P., & Benito Tejado, J. (2009). *Redes Culturales. Claves para sobrevivir en la globalización*. Madrid: Cultura Hispánica.
- Colbert, F., & Cuadrado, M. (2000). *Marketing de las artes y la cultura*. Barcelona, España: Ariel. Recuperado el 2021
- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes [Conaculta]. (8 de febrero de 2016). CONACULTA. Obtenido de [https://www.cultura.gob.mx/acerca\\_de/](https://www.cultura.gob.mx/acerca_de/)
- Diario El Universo. (22 de febrero de 2015). Un magnate de Estados Unidos controla 10 medios nacionales. *Diario El Universo*. Recuperado el 16 de octubre de 2021, de <https://www.eluniverso.com/noticias/2015/02/22/nota/4574356/magnate-eeuu-controla-10-medios-nacionales/>
- Eco, U. (1965). *Apocalípticos e integrados*. Lumen.: Barcelona.
- Hasan, V. F. (2011). Balance de los estudios culturales en América Latina, la ruta de la comunicación en la definición de objeto. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence culture: La Cultura de la Convergencia de los Medios de Comunicación*. (P. Hermida, Ed.) España: Paidós Ibérica.
- Lee, H.-K. (2005). When arts met marketing. *International journal of cultural policy*, 11(3), 289 - 305. doi:10.1080/10286630500411309
- Martín-Barbero, J. (11 de abril de 2004). *Medios y culturas en el espacio latinoamericano*. Recuperado el 16 de octubre de 2021, de <https://www.cominit.com/content/medios-y-culturas-en-el-espacio-latinoamericano>
- Montoya, A. (15 de noviembre de 2015). *Pensar la comunicación desde América Latina*, 1-6. Recuperado el 15 de octubre de 2021, de <https://studylib.es/doc/627078/pensar-la-comunicacion-C3%B3n-desde-am%C3%A9rica-latina-por-alma-d.-m...>
- Moragas, M. d. (2005). Cambios en la comunicación, cambios en los estudios de comunicación. *Signo y Pensamiento*, XXIV(47), 9-20. Recuperado el



- 15 de octubre de 2021, de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=86004701>
- Muniz, V. (2000). An Interview with Vik Muniz. (L. Benedict-Jones, Entrevistador) Pittsburgh, Pennsylvania. Obtenido de <http://vikmuniz.net/pt/library/an-interview-with-vik-muniz>
- Prensky, M. (octubre de 2001). Digital Natives, Digital Immigrants. *On the Horizon*, 9(5).
- Quevedo, L. A. (2013). Consumos y prácticas culturales en América Latina. 109 - 117.
- Rivas, P. (julio de 2008). El desarrollo en el vértice de la gestión cultural. 1-24. Quito, Pichincha, Ecuador. Recuperado el 16 de octubre de 2021, de El desarrollo en el vértice de la gestión cultural: <http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/74>
- Sánchez, I. M., & Urrutia, J. R. (2017). Guía para elaborar un Plan de Comunicación Transmedia en el ámbito de las organizaciones culturales. Obtenido de <https://eprints.ucm.es/id/eprint/45475/1/PlanComunica.pdf>
- Scolari, C. (2008). *Hipermediaciones*. Barcelona, España: Gedisa. Recuperado el 1 de agosto de 2021
- Scolari, C. (17 de enero de 2016). *Hipermediaciones*. Obtenido de *Communication Theory: 25 años no es nada*: <https://hipermediaciones.com/2016/01/17/communication-theory-25-anos-no-es-nada/>
- VADB. (2016). VADB. Obtenido de <https://vadb.org/>









Tema a tratar:

**Implementación de nuevas tecnologías  
en el área de la comunicación cultural.  
Estrategias comunicacionales y educativas  
para la gestión de públicos**

**Prof. Paola Martínez Murillo**

Magíster en Comunicación, con mención en  
Comunicación Digital

**Asignatura:**



# Comunicación y Mediación Cultural



- 
- **Índice**
-

1

Breve descripción del capítulo

2

Objetivos

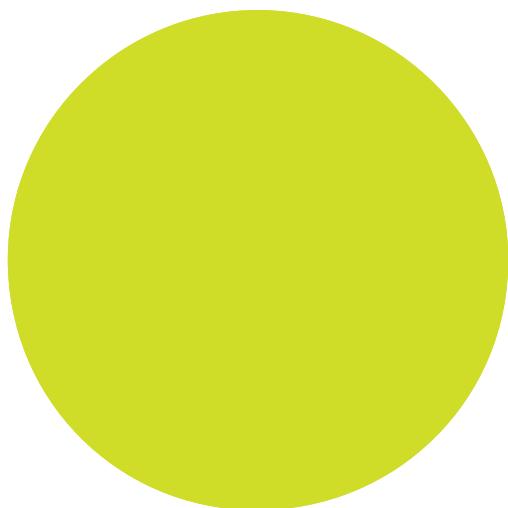
3

Implementación de nuevas tecnologías en el área de la comunicación cultural. Estrategias comunicacionales y educativas para la gestión de públicos

- 3.1 Las redes sociales: motor de la difusión cultural
- 3.2 Funcionamiento y desarrollo de la comunicación 3.0
- 3.3 Los Mass Media: Del Discurso Mediático a la Información Cultural
- 3.4 Accesibilidad, Dominio y Experiencias del Usuario

4

Referencias bibliográficas



# 1

- Breve
- descripción

## del capítulo

La humanidad vive permanentes cambios y se ha convertido en una necesidad, educarse en los nuevos medios. El rol de la educación dejó de ser un ejercicio generacional. Actualmente aprendemos a diario, en cualquier lugar y con una amplia gama de recursos y herramientas, cuyo aprendizaje, en la mayoría de los casos, se lo realiza de forma instintiva. Las escuelas siguen sus procesos de enseñanza-aprendizaje, pero la sociedad se educa en cada espacio de su entorno social.

La incorporación de las nuevas tecnologías de la información a las actividades cotidianas y complejas de la comunidad ha convertido a los contenidos de una estructura fija en una combinación que se aliena y transforma. Los repositorios de memoria actualmente son infinitos, almacenar en una nube digital,

libros, vídeos, fotografías, etc., han ido transformando los procesos de adquisición y almacenamiento de la información en una dinámica con permanentes cambios.

Por ello, en esta unidad se parte del conocimiento de las cifras que generan los medios digitales, y cómo estos datos permiten crear estrategias de comunicación para nuevos públicos, con contenidos construidos en base a la experiencia. La realidad virtual, uso de códigos QR, retransmisiones en streaming, vídeos en vivo, advergaming, se aplican para ofrecer una experiencia más ágil y abierta.

En el artículo “Qué son y qué no son los nuevos medios. 70 visiones de expertos hispanos”, Ramón Salaverría, hace referencia a la complejidad que encierra un nuevo medio digital:



El adjetivo nuevo indica algo novedoso, y la verdad es que los medios digitales ya empiezan a tener poco de nuevo, porque forman parte del paisaje periodístico de todos los lugares del mundo. Sin embargo, en estos momentos un nuevo medio ya no es un medio digital; es un medio que utiliza recursos, tecnologías, formas, lenguajes, que van por delante de lo que otros medios tradicionales están haciendo. Por lo tanto, me parece que, en estos momentos, una cosa es un medio digital y otra cosa, distinta, un poco más avanzada, un nuevo medio. (Cabrera Méndez, Codina, & Salaverría Aliaga)



# 2

## Objetivo

- ▶ Fomentar el análisis de los diferentes tipos de narrativas de los medios digitales, la cooperatividad, su entorno e impacto en la educación y en la sociedad.
- ▶ Establecer conocimientos generales de comunicación social y su vínculo con plataformas, herramientas digitales y mecanismos de distribución de contenidos.
- ▶ Contribuir con conocimientos de usos, aplicación y capacidades de medios digitales y tradicionales que permitan diseñar proyectos integrales en el marco de la gestión cultural.





# 3

- Implementación de
  - nuevas tecnologías
- en el área de la comunicación cultural. Estrategias comunicacionales y educativas para la **gestión de públicos**

El cambio apunta a que se comprenda que la identidad, son las raíces de la humanidad y es un movimiento, un intercambio; las culturas están vivas mientras pueden intercambiarse con otras culturas. En este contexto, la tecnología aparece, como se refiere Jesús Martín Barbero, como un ecosistema comuni-

cativo que reivindica a la cultura y a la comunicación, poniendo en valor el rol comunicativo de la cultura y la trascendencia social que tiene la comunicación. Aparece en escena el proceso de globalización y cambios tecnológicos.



### 3.1 Las redes sociales: motor de la difusión cultural

La proliferación y masificación del uso de las redes sociales han sido una constante dentro de la red. Este hecho ha ocasionado que se cambien las formas de entender la comunicación incorporando nuevos elementos, como son la inmediatez y el desarrollo de estrategias comunicacionales que permitan difundir un acontecimiento.

Los medios están cambiando, por lo cual las estrategias informativas deben adaptarse a los nuevos códigos de comunicación que emergen cada día. En la actualidad las redes sociales son un punto de encuentro para personas con intereses similares, donde los protagonistas se encargan de generar y difundir los hechos entre su comunidad, permitiéndoles además de informar, obtener respuestas de dónde cómo, cuándo, y que están haciendo sus interlocutores gracias a la interacción característica de estas plataformas sociales. Cada vez vamos adquiriendo una mayor consciencia de que las formas de comunicación están en evolución constante, y que por tanto los diferentes sectores de la sociedad deben adaptarse a los nuevos medios y formatos.

Los procesos de inserción de los individuos hacia la comunicación digital se han visto acelerados por diversos factores que involucran el acceso a nuevas tecnologías, la aceleración de la transformación digital e incluso la generación de oportunidades en tiempos de pandemia.

La actividad cultural es creativa de forma innata, y como tal, corresponde a sus actores, habituarse a los nuevos paradigmas de comunicación digital para beneficio del sector. Actualmente los artistas pueden comunicar su agenda de manera directa a sus seguidores con la facilidad que le brindan las redes sociales.

Las posibilidades de dar a conocer una propuesta, una obra de arte o un conocimiento se multiplican. Frente a los que son pesimistas sobre el impacto negativo que internet puede tener en la cultura, yo soy radicalmente optimista. Internet posibilita que la cultura esté al alcance de más personas, de forma más sencilla y rápida, y a la vez posibilita el desarrollo de nuevos canales de expresión para el arte y de divulgación del conocimiento. Incluso se ha llegado a considerar que internet no es solamente una tecnología, sino que es una producción cultural en sí misma. (Dentzel, 2013)

El involucramiento de los públicos no solo se da por la reciprocidad en la comunica-



ción, sino que en muchos casos los espectadores desarrollan nuevos contenidos en base a su experiencia, transformándose así, en prosumidores que facilitan información a su comunidad digital. De este modo abren la posibilidad para que el gestor cultural pueda conocer características de los públicos, en pro de realizar mejoras en la difusión de las propuestas artísticas, crear nuevos contenidos, o construir una imagen que refuerce el objetivo de su proyecto.

Durante la mayor parte del año 2020, el mundo estuvo en un confinamiento, situación que se traduce en un incremento acelerado de usuarios de redes sociales, evidenciando en los últimos tres años el crecimiento de mayor rapidez de la historia. Mientras se van flexibilizando las restricciones por la pandemia, se han ido suavizando en diferentes partes del mundo, según el informe (Digital 2021) al mes de julio, hay un crecimiento del 5,7% de personas con acceso a internet (imagen 2) en los últimos 12 meses, comparado con el análisis anual anterior, se observa que actualmente el 61% de la población mundial, tiene acceso a internet. (Imagen 1)

Se estima que, en el año 2020, el 82,5% de los latinoamericanos tuvieron acceso a redes sociales, registrando un incremento del

2% en relación con el año 2019. “La pandemia empujó un crecimiento desbordado de las redes sociales que permitieron mantener los lazos con amigos y familias, esto no solo generó que plataformas como Facebook revivieran, sino que posicionó lugares digitales para la creatividad como TikTok” (Betancourt, 2021). A estos factores se sumaron la migración de los medios tradicionales hacia las redes sociales, la llegada de la era digital a las industrias y el desarrollo de nuevos emprendimientos que utilizan plataformas sociales como canal de venta, se convierten en los principales aspectos que justifican este incremento de usuarios.

Según cifras del (INEC), hasta el año 2020 se estima que, en Ecuador el 70,7% del total de habitantes en el territorio cuentan con acceso a internet. Registrando un incremento de 11,5% en relación con el año 2019. (Imagen 3)





Imagen 1. Informe Digital 2021. Situación digital del mundo, información de usuarios móviles, internet y redes sociales. (Digital 2021)



Imagen 2. Informe Digital 2021. Crecimiento digital global, inserción digital en comparación al año anterior. (Digital 2021)



## Nacional y área

En 2020, el porcentaje de personas que utiliza internet **aumentó** 11,5 puntos porcentuales a nivel nacional, 10,4 puntos en el área urbana y 14,0 puntos en el área rural.

Variación estadísticamente significativa

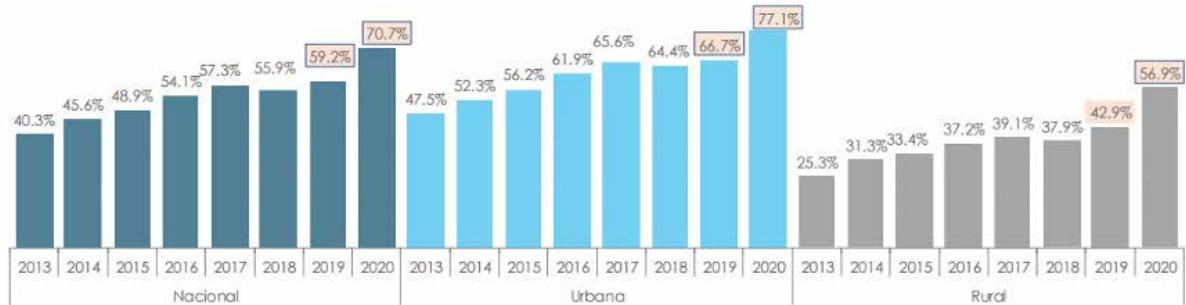


Imagen 3. Porcentaje de personas que utilizan Internet. (Digital 2021)

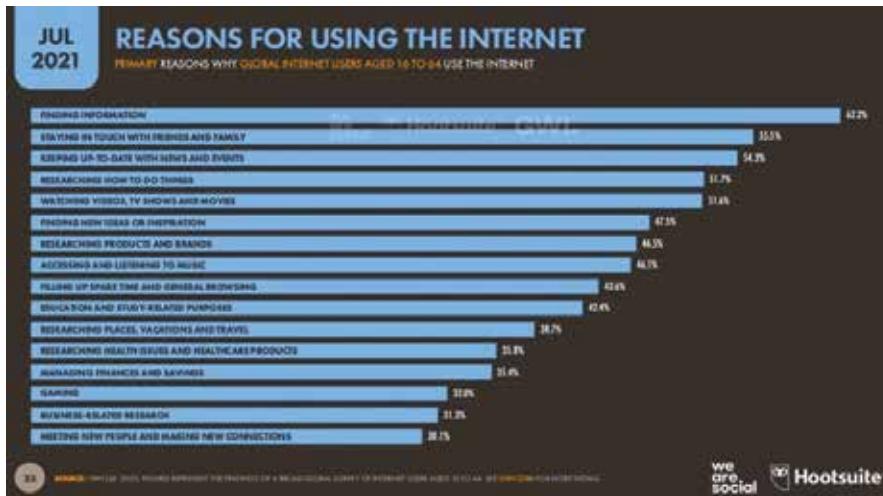


Imagen 4. Informe Digital 2021. Razones globales para usar internet. (Digital 2021)



La búsqueda de información se ubica como la principal razón para el uso de Internet, sin embargo, son las redes sociales, los sitios que se ubican en el primer lugar en el top de los sitios más visitados. Esto, gracias a que las plataformas de redes sociales han vuelto más eficaces las comunicaciones interpersonales, permitiendo el acceso a la información y acercando a los interlocutores dentro de una misma comunidad.

Los medios digitales se adjudican el logro de haber acercado a los seres humanos con sus entornos educativos, laborales o familiares, además de permitirles compartir información. La inclusión de las nuevas tecnologías de la comunicación y su vinculación con la cotidianidad revolucionan cada día la forma en que los seres humanos desarrollan sus actividades.

Vivimos en una sociedad en la que las redes de información global resultan infraestructuras esenciales, pero ¿cómo han afectado estos cambios a las relaciones humanas? Internet ha cambiado el comercio, la educación, el gobierno, la salud e incluso la forma de relacionarnos afectivamente; podría decirse que está siendo uno de los instrumentos principales de cambio social en la actualidad. (Dentzel, 2013)

La comunicación que establecen las redes sociales borra la interacción personal cara a cara, así como la distancia física entre las personas, logrando un incremento de las relaciones sociales nunca visto. “La vida cotidiana pasa a ser parte del Facebook, del Twitter o del My Space: los logros, los fracasos, las alegrías, las tristezas, las expectativas, los miedos, todo” (Florencia Cabrera, 2013). En el ámbito del marketing, las redes sociales permiten al ofertante exponer una variedad de productos y servicios acorde a la edad, intereses, ubicación y preferencias del usuario, analizando los contenidos favoritos, cuentas seguidas y videos reproducidos, motivo por el cual, diversos teóricos ponen en discusión aspectos como la seguridad de la información y el derecho a la privacidad.

Así, el análisis (Digital 2021) de Hootsuite muestra que los usuarios siguen principalmente cuentas de familiares o gente cercana (45,9%), en segundo lugar, siguen a actores, comediantes o performers (29,7%) y en tercer lugar siguen a grupos musicales o cantantes (27,8%).



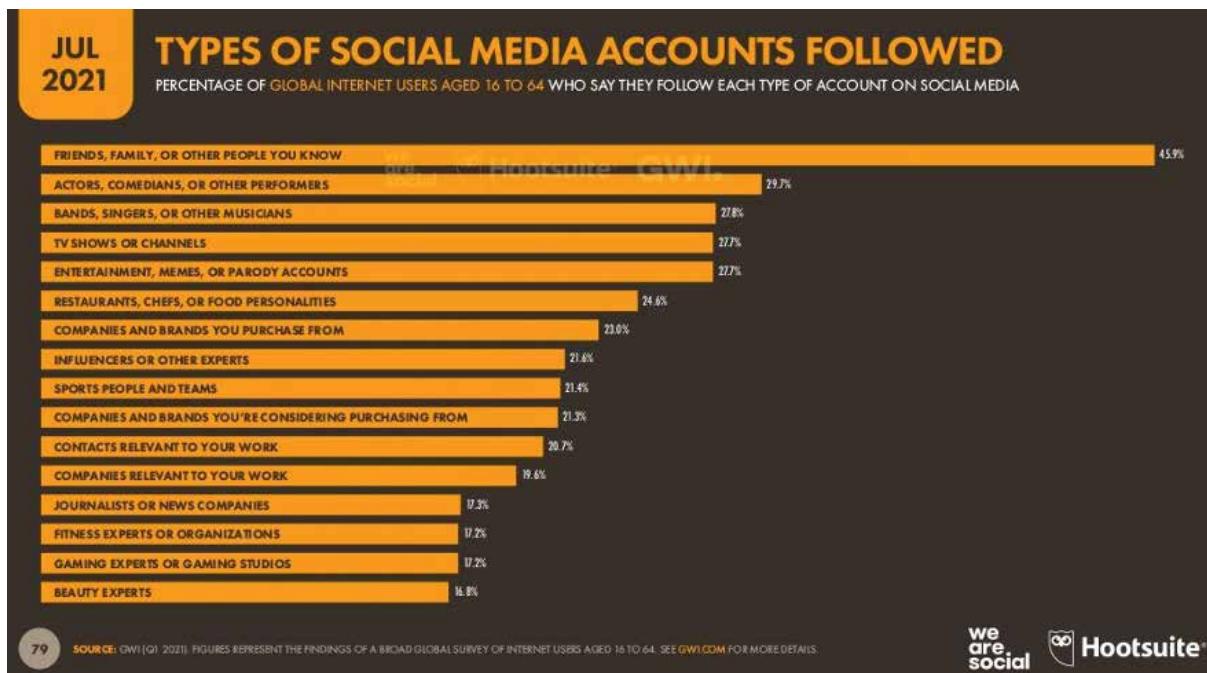


Imagen 5. Tipos de cuentas que siguen los usuarios de redes sociales. (Digital 2021)

La comunicación online y las redes sociales han sido útiles para reconectarse con el entorno más cercano como el ámbito profesional; el uso de aplicaciones de videoconferencia (...) para actividades recreativas, formación y profesional han sido fundamentales para mantener estas relaciones (...). El consumo masivo de entretenimiento en el Ecuador presenta un alto grado de uso de tecnología durante el confinamiento. Se ha consumido programas y películas a través de las plataformas de Netflix, HBO, Amazon Prime, Hulu y Disney Plus; y ha aumentado el interés de las plataformas de streaming asociados a videojuegos y música. Analizando los factores psicológicos, el ejercicio y el humor han sido los medios escogidos para mantener el ánimo en tiempos de confinamiento en el Ecuador. (Ortega-Vivanco, 2020)



En Ecuador un promedio de 14,25 millones de personas usa internet. En el caso de las redes sociales, existen 14 millones de cuentas en Facebook, 5,8 millones de cuentas de Instagram, 1,2 millones de cuentas en Twitter y 3,28 millones de cuentas en TikTok. Además, se registran 18 millones de conexiones a Google incluyendo YouTube. (Mentinno - Innovation & Lifetime Value Partners, 2021)

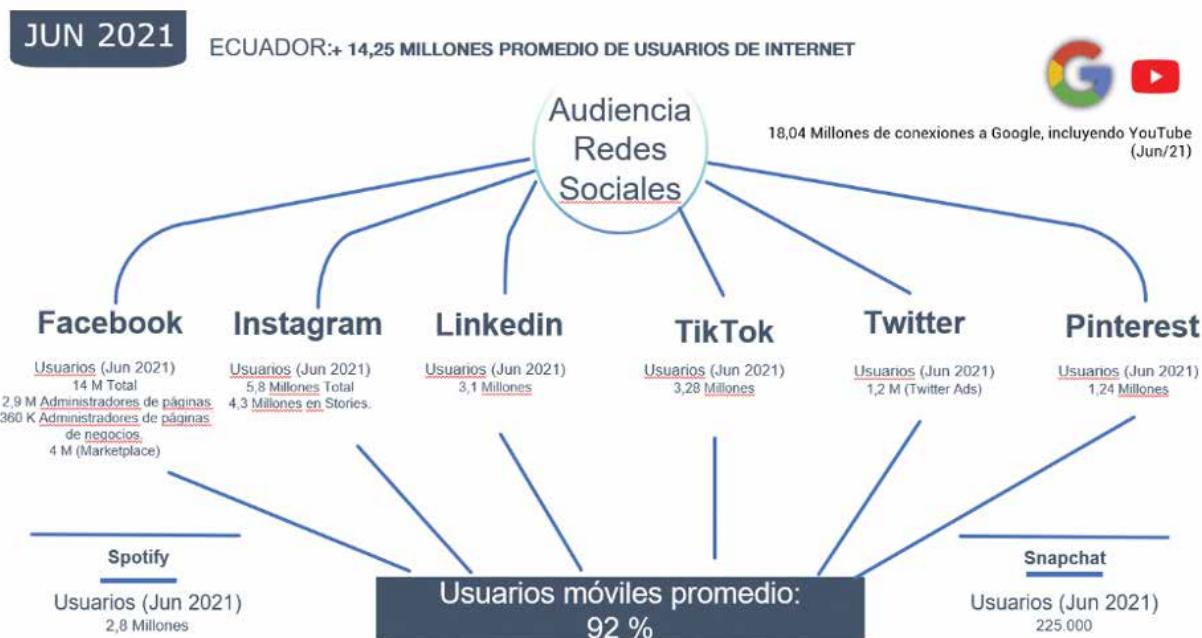


Imagen 6. Audiencia de redes sociales en Ecuador. (Digital 2021)



En la actualidad, el desarrollo tecnológico está brindando gran conocimiento e información en las personas y está permitiendo un mayor bienestar y progreso en la sociedad. Desde sistemas de búsqueda por voz, incorporación de métodos de pago digital, hasta la implementación tecnológica en los procesos de mensajería, han modificado el perfil actual del consumidor, sobre todo tras la pandemia.

“La tendencia de uso de internet de los usuarios ya no es pasar horas conectados delante de un ordenador después de las clases o de trabajar, sino estar conectados en todo momento y en cualquier lugar a través de dispositivos móviles” (Dentzel, 2013). Cada vez, los smartphones y las tablets cuentan con una tecnología mucho más desarrollada, que enlaza la información de las diversas plataformas de redes sociales para permitir la interacción con otros usuarios que presenten intereses similares, dentro de diversas plataformas que a su vez tienen finalidades específicas. (Imagen 7)

Los dispositivos móviles han facilitado el acceso a Internet, ganando terreno en la vida cotidiana. Los *smartphones* han incrementado el tiempo de uso de redes sociales, ubicándolas hoy en día en el primer lugar de sitios web vi-

sitados (95,7%), seguidos por las aplicaciones de mensajería instantánea (95,2%) (Imagen 8).

Entre las actividades más realizadas desde el móvil (más de tres horas al día), se encuentran chatear (38%) y participar en redes sociales (35%), escuchar música (24%) y navegar por internet (20%) (...) El 75% de los jóvenes señalaba que había reemplazado el reproductor MP3 por su teléfono móvil; el 74% había sustituido el despertador; el 70% la cámara de fotos; y el 67% decía usar el móvil como reloj. (Dentzel, 2013)

Según el informe (Digital 2021) de Hootsuite (Imagen 9) las plataformas de redes sociales más usadas (en millones de usuarios) son Facebook (2.800), YouTube (2.900), WhatsApp (2.000) e Instagram con (1.300).

Facebook posee una audiencia de 2.800 millones de usuarios a nivel mundial, de los cuales 2.250 millones pueden ser alcanzados mediante anuncios, lo cual representa el 36% de la población mundial mayores a 13 años. El acceso a esta red social se da en mayor cantidad a través de teléfonos móviles (98,5%), mientras que el 1,5% ingresan exclusivamente por una computadora (1,5%) (Digital 2021)



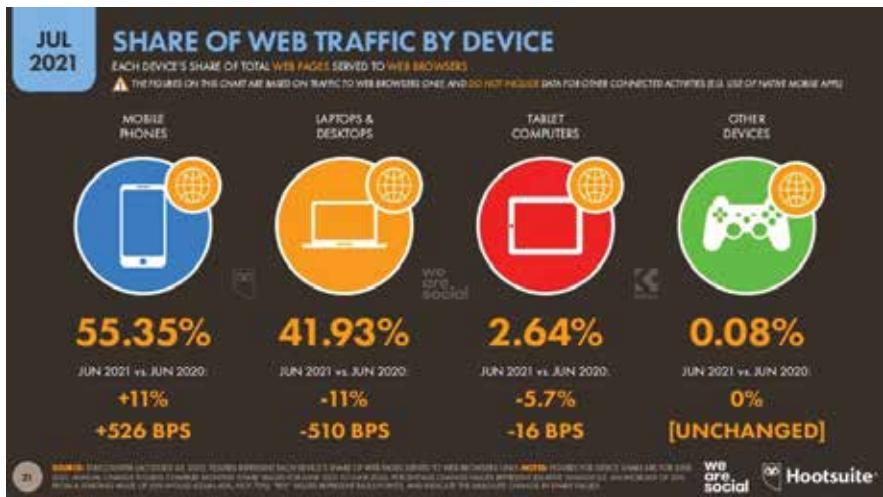


Imagen 7. Porcentaje de tráfico web por dispositivos. (Digital 2021)

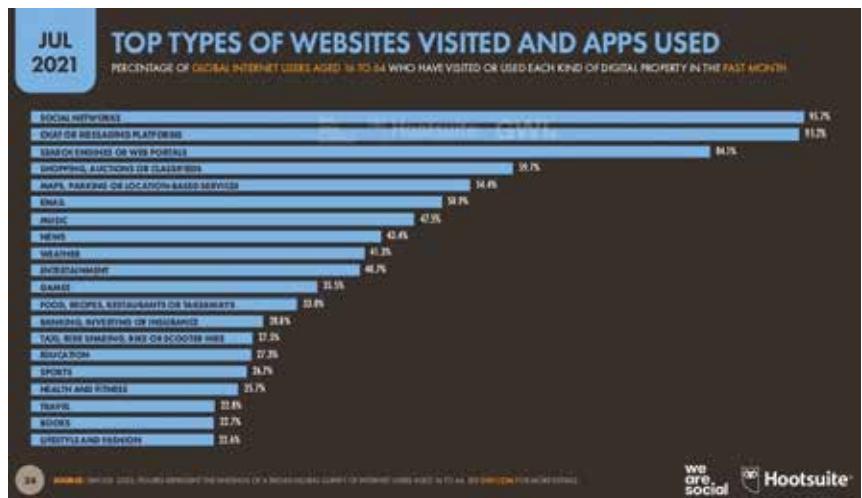


Imagen 8. Informe Digital 2021. Sitios web y aplicación. (Digital 2021)



Implementación de nuevas tecnologías en el área de la comunicación cultural.  
Estrategias comunicacionales y educativas para la gestión de públicos.

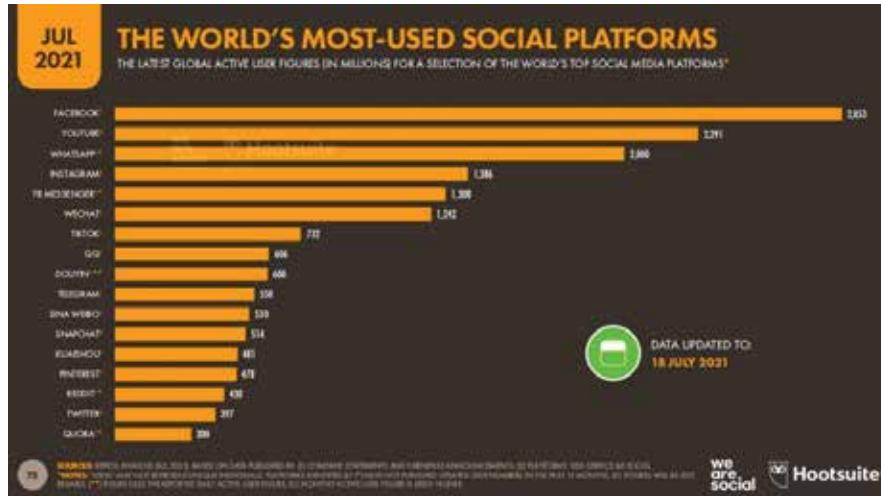


Imagen 9. Informe Digital 2021. Redes Sociales más usadas a nivel mundial. (Digital 2021)

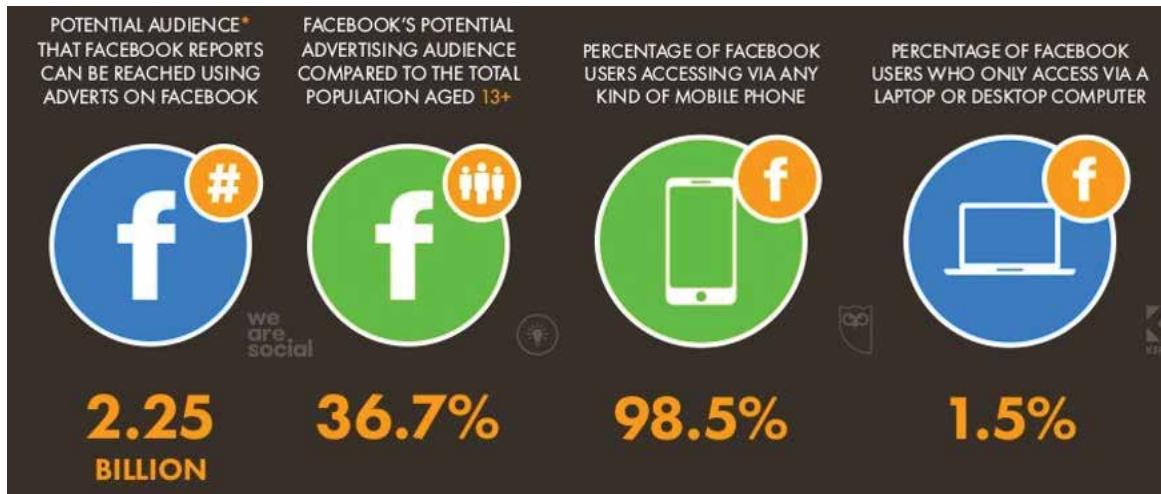


Imagen 10. Informe Digital 2021. Facebook en números. (Digital 2021)



En Ecuador la mayor cantidad de usuarios de Facebook se encuentran concentrados en las grandes ciudades, es así que Guayaquil alberga a un 20,3%, seguido de Quito con un 16,11% y Cuenca con un 3,49%. El 29% de usuarios de Facebook en Ecuador poseen edades de entre 25 a 35 años (Mentunno - Innovation & Lifetime Value Partners, 2021)

Edades	Usuarios (millones)	Porcentaje
13 a 17	1100	8%
18 a 24	3600	27%
25 a 34	3900	29%
35 a 44	2400	18%
45 a 54	1300	10%
55+	1200	9%

Tabla 1. Seguidores de Facebook por edades. (Mentunno - Innovation & Lifetime Value Partners, 2021)

YouTube posee una audiencia de 2.290 millones de usuarios a nivel mundial, lo que ha permitido que diariamente se visualicen alrededor de 1.000 millones de horas de video, de las cuales el 70% se realizan a través de dispositivos móviles. La publicidad de YouTube llega en su mayoría a hombres de 25 a 34 años (12,1%). Los usuarios mayores a 55 años son menormente alcanzados. (Digital 2021)



Imagen 11. Informe Digital 2021. YouTube en números. (Digital 2021)

Instagram posee más de 1.300 millones de usuarios activos cada mes, a los cuales se puede llegar mediante anuncios, lo cual representa el 22,6% de la población mundial mayor a 13 años. El 32,1% de la audiencia de Instagram se encuentra en el rango de edad de los 25 a 34 años. (Digital 2021)



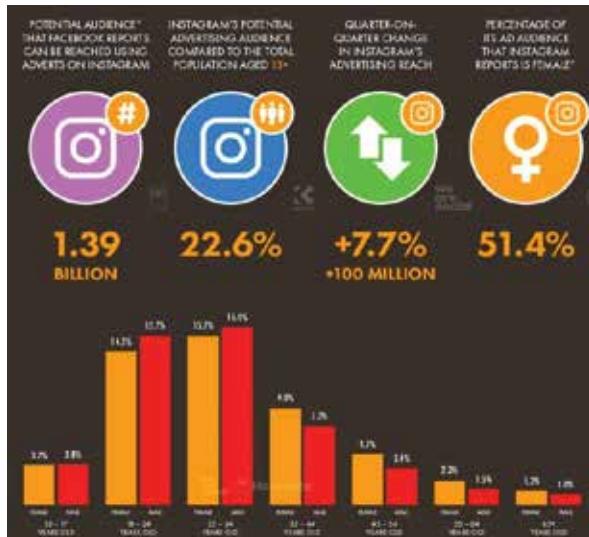


Imagen 12. Informe Digital 2021. Instagram en números. (Digital 2021)

WhatsApp se erige como la red favorita para los usuarios de internet, gracias a su funcionalidad definida como red de mensajería instantánea ha logrado acaparar a 2.000 millones de usuarios a nivel mundial, lo que representa un 33% de la población mundial mayor a 13 años. (Digital 2021)

Si bien permite conectar con los demás usuarios de forma privada, su principal ventaja es la capacidad de convertirse en un canal de comunicación directa con el interlocutor, sin

la dedicación exclusiva que requiere una conversación telefónica.

Los usuarios más jóvenes, eligen el chat por su simplicidad, pragmatismo y porque chatean mientras realizan otras tareas, y pueden responder cuando crean conveniente.

Con el paso del tiempo también nos dimos cuenta de que no siempre tenemos que llamar por teléfono, porque en muchos casos solo buscamos emitir un mensaje sin necesidad de entablar un diálogo, por ejemplo, cuando necesitamos enviar una dirección. En tanto que la opción de 'te escribo ahora, pero vos me respondés cuando querés', tomó fuerza porque es menos invasivo que el llamado telefónico. (Carrier, 2021)

La vinculación de WhatsApp con las demás redes de Meta permite que negocios, empresas y profesionales de diversos sectores, puedan aprovechar el tráfico generado en Facebook e Instagram para llegar de forma directa a otros usuarios estableciendo un canal de comunicación directa para ofrecer productos y servicios.



## 3.2 Funcionamiento y desarrollo de la comunicación 3.0

El rol de la comunicación en la sociedad se ha desarrollado en diferentes etapas con similares componentes. La Comunicación 1.0 es el punto de partida, aquí el emisor y receptor tienen roles específicos. Quien emite el mensaje envía contenidos que serán consumidos por receptores pasivos: envían + reciben = misión cumplida (comunicación unidireccional). Sin embargo, este sistema empieza a dar un salto cuando el destinatario busca otras fuentes de mensajes.

Aquí aparece la Comunicación 2.0, donde surgen espacios en los que el consumidor puede opinar y esta información empieza a ser registrada y puesta en valor para la reconstrucción de nuevas propuestas de productos, es entonces que surge un despertar en los públicos, se concientiza del poder de la información que genera y para las instituciones o empresas, estos datos los aplicarán para su beneficio, para cambios de producto, formas, nombres, etc.

En esta etapa, en la Comunicación 3.0, el consumidor pasa a denominarse prosumidor, este se empodera de la información y deslegitima los medios de comunicación tradicionales,

creando inclusive sus propios medios de comunicar sus contenidos como las páginas de blogs, además de una comunidad global que da acceso libre de información de bibliotecas, gobiernos locales y nacionales, organizaciones sociales, información que permite transparentar las acciones de los individuos en la sociedad.

En esta etapa 3.0, se fortalecen los procesos de búsqueda y tráfico de información en la web, se crean medios para envíos masivos de información, agrupando usuarios por preferencias, edades o componentes demográficos. Los dispositivos móviles permiten georreferenciar a las personas, lo que facilita la búsqueda de información según dónde se encuentre.

En los medios de comunicación los generadores de contenidos ya no son solo los periodistas, ahora la ciudadanía con sus dispositivos, crean sus propias crónicas, cuya inmediatez le permite tener mayor alcance en la población.

La comunicación 3.0: Deja de lado la palabra periodista y se centra en algo que sí puede hacer cualquier ser humano: comunicar, trasladar la opinión o información de un hecho para el global de la Sociedad, dato que gracias a la Red es muy factible puesto que el filtro del Medio de Comunicación que verifica la información no existe. (Polo Serrano & Jódar Marín)



Actualmente en Ecuador existen leyes que garantizan la democratización de los contenidos en los medios de comunicación. En el ámbito cultural existen derechos que reivindican los espacios para difundir temas de interculturalidad y educación, sin embargo, son pocas las iniciativas que se construyen entorno a estos temas. En el 2011 *Expresarte*, fue una producción para televisión que destacaba las artes a nivel nacional, se transmitía los sábados y aplicaba un lenguaje coloquial, mostrando a Ecuador, desde sus tradiciones, música y gastronomía. El programa *Ecuador Multicolor*, de la UCSG tv, mostraba en cambio el folclor y el patrimonio de Guayaquil y el programa radial *Ñuca Ecuador*, producido por estudiantes de comunicación de la Universidad Politécnica Salesiana, que pone en valor la interculturalidad del país.

El desarrollo, implementación y uso de herramientas digitales, se plantean como un instrumento para brindar un valor único diferencial, dotando de información útil y pertinente que aporte en la construcción de una experiencia que se convierta en un agente movilizador, para participar de manera activa en las propuestas culturales.

De acuerdo con Moreno, 2013 como se citó en (Ruiz & Bellido, 2017):

se trata de ofrecer experiencias participativas al visitante, no simples explicaciones. La instalación interactiva debe responder a esta premisa fundamental y no caer en la trampa de utilizar la tecnología de moda, sino la tecnología que se adapta al concepto y resulta invisible al visitante facilitando una enriquecedora experiencia.

### **3.3 Los Mass Media: Del Discurso Mediático a la Información Cultural**

Los Mass Media o medios de comunicación masivos, han evolucionado a través de la historia. Desde el primer periódico impreso, la radio, el cine, que fueron utilizados también para difusión política, hasta la televisión, la música, la internet, creando nuevas narrativas en multiplataformas, como los periódicos y radios digitales y las transmisiones en vivo.

La información en su estado más puro representa una serie de conectores que dispersos, pueden causar, ambigüedad, polisemia e infinitas lecturas de un mismo fenómeno. Los elementos adquieren sentido no por lo que son, sino por su relación con su contexto, independientemente de su significación.



El concepto de información ha trascendido de lo tangible y medible, (antes, los datos que satisfacían las necesidades de conocer al otro eran su nombre, domicilio, número de cédula) a un espectro de transversalización de datos, casi incalculable (ahora, se requiere saberlo todo, no solo el dato como mera figura de registro, sino también la alianza con otros datos que generan información aún más precisa).

La comunicación y la información son fenómenos ligados, son como hermanos siameses que comparten el corazón y dependen el uno del otro. Sin embargo, paradójicamente, se oponen. Una nueva información contradice la anterior y esta nueva información no puede hacerse social y dirigir la acción del conjunto, si no puede evocarse en común. Así, comunicación e información son dos aspectos de la totalidad de una sociedad. (Paoli Bolio, 1983)

Actualmente tenemos una sobrepoblación de repositorios de datos como scanners, sensores, micrófonos, cámaras al alcance de un click. Con un nombre o número de cédula de identidad, se puede tener acceso abierto a información científica, educativa, administrativa o personal, para realizar tamices que propongan replanteamientos de cómo y bajo qué circunstancias acceder a la Big Data. El vicepresidente

asociado de la consultora IDC, Phillip Carter, define a la Big Data como: “Una nueva generación de tecnologías y arquitecturas diseñadas para extraer valor económico de grandes volúmenes de datos heterogéneos habilitando una captura, identificación y/o análisis a alta velocidad”. cómo se citó en (Puyol Montero, 2015)

Frente a esta cantidad de datos, las organizaciones se enfrentan a un hecho real: qué de todo ese universo, le resulta útil para su empresa y qué problema resolverá.

En el caso de los museos tienen listas de registros, con datos de nombres, correos electrónicos, ciudad, teléfono; y finalmente el dato que les interesa es el número de visitantes, una fría cuantificación que no refleja la percepción real de los usuarios. Con los correos electrónicos, por ejemplo, se pueden enviar encuestas, saber sus redes sociales e interactuar con ellos. La Big Data apareció y cada vez está más inmersa en nuestro cotidiano, a veces resulta imperceptible, pero en nuestras preferencias, educación y cultura, ya ella está instalada, difícilmente se podría pensar en su extinción.

La Big data, redes sociales y plataformas virtuales, coexisten en una sociedad que poco sabe de su alcance, finalmente el ser humano tiende a lo básico.



La inmensa cantidad de cosas que circulan por la red es mucho peor que la falta de información. El exceso de información provoca la amnesia. Demasiada información hace mal. Cuando no recordamos lo que aprendemos, acabamos pareciéndonos a los animales. Conocer es cortar y seleccionar (...) Internet es un peligro para el ignorante porque no filtra nada. Solo es buena para quien ya conoce y sabe dónde está el conocimiento. A largo plazo, el resultado pedagógico será dramático. Veremos multitudes de ignorantes usando Internet para las estupideces más diversas: juegos, conversaciones banales y búsqueda de noticias irrelevantes. (...). (Eco, 1965)

Sea un presagio o no, lo cierto es que, frente al inminente despliegue en la internet, se encuentran usuarios que optan por lo elemental, como diría (Scolari, 2008): “perder la fascinación por los nuevos medios, para recuperar las hipermediaciones (...), reivindicando de esta forma el rol activo protagonista del receptor tradicional, transformado ahora en figura híbrida como ‘prosumidor’, simultáneamente productor y consumidor”.

Una visita al museo dejó de ser una acción contemplativa para transformarse en una experiencia que trasciende a varias aristas, volver al papel o recorrer un espacio museístico en persona (actualmente existen recorridos 3D de

varias exposiciones), no es retroceder a la época cuaternaria, es una acción válida de disfrute, al igual que un video en vivo o una selfie.

En una nota, Carles Sora, afirma que el ordenador “es otro tipo de técnica, al igual que en su momento lo fueron las diferentes herramientas con las que se podía trabajar la escultura, aunque matiza que lo importante no es la herramienta, sino lo que construyes con ella”. (El Día, 2008). Desde la institucionalidad hay varios paradigmas complejos que no permiten desarrollar ideas con nuevos conceptos de disfrute para un museo; instrumentos que permitan tender canales de retroalimentación ya incorporándole un valor a la acción, no solo un dato informativo o estético sino replantear una nueva propuesta de lo observable.

Conociendo el alcance de las redes sociales, su impacto en las decisiones de la sociedad y el rol participativo de los usuarios aparece en escena la necesidad de crear una narrativa que conecte los medios digitales con las personas, que genere fidelidad y provoque emociones, a esto se le denomina Storytelling:

Es la principal herramienta para la comunicación, la cognición e incluso el desarrollo de nuestra identidad. En ese marco se le considera un dispositivo clave para la gestión or-



ganizacional, comunicacional y política (en materias de comunicación interna, de creación y desarrollo de marcas [branding], y de propaganda electoral). (Matus, 2019)

Para construir de forma efectiva un storytelling es necesario utilizar instrumentos que fortalezcan la narrativa que se quiera crear. Existen algunas páginas que ofrecen este servicio de forma pagada y gratuita.

Taggstar.com es un portal que ofrece dinamizar los contenidos, a las fotografías, vídeos o textos, suma la posibilidad de crear enlaces que te direccionan al producto.

En Thinglink.com se alojan algunos recursos para mejorar la interacción y tabulación de las estadísticas de los medios digitales, lo que permitirá evaluar el alcance de los contenidos. Si bien cada red social dispone de sus datos estadísticos, esta clase de páginas permite realizar combinación de datos, para un análisis más exacto, también tiene la capacidad de medir las interacciones para conocer el comportamiento de los usuarios.

Para crear historias al estilo *slideshow*, Slidestory ofrece estos recursos, pero adicionalmente puedes ser acompañados por un audio. El registro es gratuito y su manejo es de forma intuitiva.

Este conjunto de recursos digitales (fotografía, vídeo, gif, etc.) crean un conjunto de insumos desarrollados, que concatenados correctamente se denomina narrativa Transmedia que es: “un tipo de relato en el que la historia se despliega a través de múltiples medios y plataformas de comunicación y en el cual una parte de los consumidores asume un rol activo en ese proceso de expansión” Jenkins, 2013 como se citó en (Yezer’ska, 2014).

La experiencia que se genere en los usuarios y como esta se masifica, es lo que se busca con la creación de una narrativa, donde cada red social relate parte de un todo. Instagram es más visual, Twitter, es informativo, Facebook, información personal y los nuevos desafíos que trae TikTok.

### 3.4 Accesibilidad, dominio y experiencias del Usuario

Cada plataforma digital trae consigo una narrativa y extensión particular, desde los 280 caracteres (que ahora con la herramienta twitlonger, en parte se logra resolver), la prolongación descriptiva de Facebook, o las pintorescas formas de anunciar con snapchat, todos comunican.



El centro de la cultura ha dejado de ser el autor, el artista, para pasar al espectador. Las obras culturales de la cultura digital ya no se construyen en forma individual, solipsista, sino de forma colectiva, organizada. El artista deja de ser creador estricto para convertirse en productor. El artista desarrolla una herramienta que luego será el público el que la use, desarrolle y difunda según sus intereses, que no tienen por qué coincidir ni estar influenciados por la voluntad original del artista... El trabajo del artista es literalmente el de un médium: ofrecer una estructura, una herramienta, un medio en el que sea el espectador el que se exprese, en el que sea el espectador el que cree... poner al alcance de todo el mundo, y no sólo de los informáticos, las herramientas que permitirán nuestro desarrollo integral dentro de la sociedad de la información. (Casacuberta, 2003)

Desde los espacios culturales, se plantean permanentes reflexiones acerca de cómo compartir la información de lo institucional a lo coloquial, sin poner en riesgo su credibilidad.

La comunicación institucional se configura como una mediación entre la institución y el público o públicos a los que se destina el mensaje. El trabajo de la comunicación está entrecruzado, es decir, se mueve en el escenario de una concertación de intereses de públicos diferentes: el público interno

de la institución; la propia institución; y los públicos externos que serán, de acuerdo con la naturaleza de la institución, más o menos fragmentados: potenciales clientes, anunciantes, patrocinadores, organismos públicos, creadores de opinión, medios de comunicación, inversores, legisladores, organismos profesionales. Soria, 2004, como se citó en (Viñarás & Cabezuelo, 2012)

Las narrativas ahora se conciben como la suma de varias descripciones, cada individuo, crea su propia secuencia y a la vez está sumando elementos a una cadena que se construye como sociedad, con accesos libres, que permiten acercarse a sitios que antes era imposible integrarse.

En este intento de rompecabezas conceptual, se han abordado temas como la comunicación, el manejo de la información, la Big Data, la narrativa y la brecha digital, todo esto, con el fin de concatenar conceptos que fortalezcan los procesos de disfrute y posicionamiento de un espacio museístico.

La generación de contenidos desde los dos frentes: el usuario y la institución, obliga a replantear el trabajo de la comunicación que se aplica desde el emisor. Las TIC's han ayudado a que la ciudadanía se acerque a las diversas



manifestaciones culturales, prevalece la tendencia a generar contenidos para informar.

Por ejemplo, los roles dentro de los museos han cambiado, los mediadores (algunos reemplazados por grabadoras o robots) ya no son seres inertes que deambulan por las exposiciones, son compañeros de aventuras, narradores de anécdotas, e inclusive personajes de la historia. El usuario erguido, callado, con una pose particular para ver una obra de arte, de a poco va quedando en el pasado, hoy, inmerso en un paradigma constructivista, edifica su propio aprendizaje, del espacio y objeto, los niños, a los que se les pedía hacer silencio, hoy corren por los pasillos, viven experiencias lúdicas, llevan sus móviles, googlean y, además, quieren regresar. Aún persiste el debate de las fotografías dentro de los museos, en especial los repositorios con bienes patrimoniales.

La gente está aprendiendo a participar [...] buena parte del aprendizaje tiene lugar en los espacios de afinidad que surgen en la cultura popular. El nacimiento de estas culturas del conocimiento [...] refleja las exigencias que los consumidores plantean a los medios. (Jenkins, 2008)

Entre las experiencias de usuarios poco exploradas está lo vinculado a la cultura fune-

ria. Las tradicionales esquelas, por ejemplo, son elementos tangibles que se crearon con el fin de notificar en un aviso de periódico, la muerte de una persona. Actualmente los diarios mantienen una sección para esta clase de publicaciones. El costo varía dependiendo de la extensión del texto y elementos adicionales como fotografías o color. El acceso es limitado.

La redacción de la esquila contiene datos estándares como fecha de defunción, misa de réquiem y nombres de quienes organizan este simbólico homenaje. Luego, este tipo de publicaciones, no se vuelven a realizar, ni tampoco se obtiene retroalimentación de quienes la observan. En la página web [esquelasdeasturias.com](http://esquelasdeasturias.com) se realizan esquelas digitales, guardando el mismo concepto.

Además de acceder a las esquelas de los fallecidos en Asturias, que son publicadas directamente por las funerarias en la web, los usuarios pueden enviar sus pésames y flores, suscribirse al servicio de alertas por correo electrónico o compartir sus necrológicas con amigos y familiares por distintas redes sociales. (Esquelas de Asturias, s.f)

“In 2013, Google became the first major Internet company to allow users to select digital heirs for its Gmail, cloud storage and other



services, dubbed “inactive account managers”. [“En 2013, Google fue la primera de las grandes compañías de Internet en permitir a los usuarios seleccionar un heredero digital para Gmail, la nube y otros servicios. Estos son llamados gestores de cuenta inactivos”] (Fowler, 2015)

En el caso de las redes sociales, los contenidos son generados por los usuarios, no hay un patrón como en la escuela. Esta tradición pasa a transformarse en un texto menos prolijo, pero con mayor carga emocional. Aparece Facebook como una alternativa menos formal, gratuita y que informa rápidamente de los hechos.

La narrativa se construye a partir de la composición de un familiar que anuncia el fallecimiento y es este el punto de partida donde inicia la acción

colaborativa de toda la comunidad virtual. Se despliega, en el caso de que el difunto tuviese cuenta de Facebook, una dinámica de condolencias y tributos. A partir de esta publicación cada usuario se repliega y genera su propio homenaje, ramificando historias con contenidos extras como vídeos y fotografías.

Además de estos tributos personales, Facebook, tiene una opción que permite a los usuarios decidir, después de su muerte, lo que pasará con sus perfiles. Esta herramienta se

la encuentra en Configuración general de la cuenta – Configuración de cuenta conmemorativa – Se elige el contacto, a quien se delegará el control de su cuenta, como un heredero, que tendrá por misión inmortalizar a este usuario.

Puede responder solicitudes de amistad y subir fotografías, pero no tiene opción a chatear, pues el titular está muerto. Facebook también permite depurar todos sus datos, una vez el usuario haya fallecido. Esto se realizará, claro, con una tercera persona autorizada por el usuario. Es decir, que al desplazarse entre las publicaciones de sus seguidores se podrá encontrar activa a esta persona fallecida. Aterrador para algunos.

La muerte ha encontrado un nicho donde, los vivos, pueden desarrollar contenidos que mantienen activa la memoria de familiares, famosos o mascotas. Los espacios donde se narran las historias están en permanente transformación.

Con propuestas similares a un blog, la página [biografied.com](http://biografied.com) es una red social para muertos, un espacio donde la memoria de las personas perdura. (Wendy Asís, s.f) afirma que:

Biografied, es una red social para rendirle tributo a los seres queridos que han fallecido. Un espacio para que entre todos nos



demos apoyo para elaborar el duelo y que quede una página bonita para recordar a las personas con mucho amor. (Asís, 2016)

En esta página, el familiar crea el perfil del fallecido bajo el término de “Mis tributos” y tiene la opción de seguir a otros difuntos, como “Tributos que sigo”. Es un espacio gratuito, en el que la comunidad se brinda apoyo emocional, conmemora a personas o animales, tiene la opción de encender una vela, dejar condolencias, eleva una plegaria y envía flores virtuales. Además, tiene un instrumento particular denominado Duelómetro, que es una herramienta de medición donde se coloca en qué fase del duelo se está (negación, ira, negociación, depresión, aceptación) e insignias decorativas para expresar gustos, sentimientos y recuerdos.

Estas propuestas son parte de una comunidad que interrelacionan símbolos, culturas e impacto dentro de la estructura social a la que Marshall McLuhan denominó “Ecología de medios”, la relación del ser humano y las distintas tecnologías, y del cómo circulan de manera viral en segundos, convirtiéndose en un territorio combinado por los usuarios.

En la publicación Narrativas Transmedia y contenidos generados por los usuarios: El caso de los *crossovers*, sostienen que: “La

frontera entre un contenido generado por un usuario y la producción de la industria cultural es muy porosa. Contenidos que nacen con un espíritu marginal y artesanal pueden terminar absorbidos por los grandes sistemas de comunicación, de la misma manera que la industria de la cultura está muy atenta a las producciones de los prosumidores y no tiene temor en difundirlos e incluso, lucrar con ellos” (Guerreiro-Pico & Scolari, 2016)

Cómo se siente o cómo se interpreta a la muerte en la actualidad, el dolor de la pérdida se transmuta en una necesidad por comunicar a todos lo acontecido, se empieza por Facebook con un lazo negro o una imagen del fallecido en la foto de perfil, el texto de recordación y los pésames virtuales de los seguidores, inclusive en algunos casos se transmite en vivo los momentos dentro de la sala de velación, pero paradójicamente aún nos parecen terroríficas las fotos que se tomaban *post mortem* en la época Victoriana (periodo entre 1832 y 1901), cuando ahora, frente a las publicaciones de personas o animales fallecidos, se dan *likes* y se comparte.

La cultura del miedo a la muerte tiene mucho que ver con el miedo al cambio, y al vivir en una sociedad de permanentes transformaciones, dicho espanto o terror, ha sido reempla-



zado por la necesidad de generar interacción, aceptación y en algunos casos, hasta tendencias. Parece una percepción frívola del tema, pero lo cierto es que lo que no está en internet no existe, y es en esta interfase global, donde se busca perdurar. El término “morir”, no existe.

Lo que ocurrió con Gabriela Hernández, joven mexicana, en el año 2013, mostró el extremo fatídico de los relatos que se construyen en redes sociales. Ella, en la que sería su última publicación en Facebook, anunció que se quitaría la vida con el siguiente texto: “Adiós a todos. No tengo nada, ya no tengo nada. Julio, te amo. Nunca lo olvides. Me voy con una sonrisa de lo feliz que me hiciste mientras duró. A mi familia, perdón les pido. Los quiere, Gabi”.

A este contenido agregó una fotografía con una sábana amarrada a su cuello. Esta publicación obtuvo más de 20.000 *likes* y similar cantidad en seguidores. Facebook desactivó la cuenta. Gabriela nunca supo que fue tendencia con los hashtags *#posmemato* y *#mematocogabriela*, que fueron Top 10 en México. La elección de cesar su vida de esta manera tenía una razón: Ella se enamoró de un joven con el que se escribía por esta red social, terminaron y cerró este ciclo en este espacio virtual en el que convivían. Lo que menos esperó fue ser

tendencia, no hubo herederos de esta cuenta de 20.000 me gusta, solo desapareció.

Cada portal crea su propia representación de la vida digital después de la muerte. Existen también propuestas como las de Mi Legado Digital, plataforma de asesoramiento, administración y albacea de activos digitales, que ofrecen un respaldo legal no solo a las redes sociales sino a correos electrónicos, blogs, todo soporte creado en la internet.

Mi Legado Digital, nació en el año 2012 y fue creado por Judith Giner. Actualmente tiene más de 1.135.000 usuarios registrados, su base es en España, donde ya existe una normativa acerca de la herencia digital. El servicio que brindan contempla herencias digitales, última voluntad, vídeo memorial y una opción denominada Caja de tiempo, en el que la persona, en vida, deja programados correos electrónicos con fechas específicas de entrega: “Cuando ya no estés, tus seres queridos pueden seguir recibiendo mensajes tuyos por correo electrónico con el paso de los años”.

(La Vanguardia, 2019) publicaba en su página web, el titular: “Un hombre graba un audio de broma antes de morir para que suene en su propio entierro”. Shay Bradley, meses atrás había grabado un audio para que este fue-



ra escuchado durante su funeral. Lo que sería un momento tradicionalmente de desconsuelo y tristeza, se convirtió en risas y carcajadas. En la nota, la mujer del difunto, Anne Bradley, explica que el vídeo fue subido por una de sus hijas a la red social Facebook. En el audio se escucha a Bradley golpeando dentro del ataúd y diciendo cosas como “¿Hola? ¡Dejadme salir, esto está muy oscuro!” o “¿Lo que estoy oyendo es la voz de un cura?”.

Este insumo fue creado para un grupo familiar de 40 personas aproximadamente, el vídeo subido como homenaje al difunto, terminó siendo visto por más de dos millones de personas alrededor del mundo, convirtiéndose en viral.

Ana Frank dijo: “Quiero que algo de mí perdure después de la muerte”, refiriéndose al diario que escribió. Desde siempre las personas han tenido ese permanente deseo de inmortalizar su imagen, dejando viva la memoria.

El internet venció a la muerte. Ya no solo se exhiben publicaciones de recordación u homenaje, los muertos tienen likes, se siguen entre sí, continúan subiendo contenido, es una realidad simultánea a la que ya no le tenemos miedo.



# 4



## Referencias Bibliográficas

- Asís, W. (29 de abril de 2016). Biografíeld, una red social para los muertos. (C. Español, Entrevistador) CNN en Español. Obtenido de <https://cnn.espanol.cnn.com/2016/04/29/biografíeld-la-red-social-costrarricense-para-rendirle-tributo-a-los-muertos/>
- Betancourt, L. (24 de abril de 2021). Acceso a redes sociales en América Latina aumentó a 82% en el año de la pandemia. (J. Toro, Entrevistador) Obtenido de <https://www.larepublica.co/globoeconomia/acceso-a-redes-sociales-en-america-latina-aumento-a-82-en-primer-ano-de-pandemia-3158549>
- Cabrera Méndez, M., Codina, L., & Salaverría Aliaga, R. (s.f.). Qué son y qué no son los nuevos medios. 70 visiones de expertos hispanos. *Revista Latina de Comunicación Social*, 1506-1520. doi:10.4185/RLCS-2019-1396-79
- Carrier, E. (14 de abril de 2021). Por qué mucha gente prefiere mensajear en vez de hablar por teléfono, aunque la voz permite un nivel de comunicación más profundo. (D. Slotnisky, Entrevistador) Obtenido de [https://es-us.finanzas.yahoo.com/noticias/gente-prefiere-mensajear-hablar-tel%C3%A9fono-162134371.html?guc-counter=1&guce\\_referrer=aHR0cHM6Ly93d-3cuZ29vZ2xlLmNvbS8&guce\\_referrer\\_sig=AQAAAI2d1S825dnVqSKLMf0CPwtrefaAXxN-N\\_1Vh5VQZG4D4ub4DwZZEMTbhb-lsF1\\_j7nQSnDJK](https://es-us.finanzas.yahoo.com/noticias/gente-prefiere-mensajear-hablar-tel%C3%A9fono-162134371.html?guc-counter=1&guce_referrer=aHR0cHM6Ly93d-3cuZ29vZ2xlLmNvbS8&guce_referrer_sig=AQAAAI2d1S825dnVqSKLMf0CPwtrefaAXxN-N_1Vh5VQZG4D4ub4DwZZEMTbhb-lsF1_j7nQSnDJK)
- Casacuberta, D. (2003). *Creación colectiva: en Internet el creador es el público*. Barcelona: Gedisa.
- Dentzel, Z. (2013). *C@mbio: 19 ensayos clave sobre cómo internet está cambiando nuestras vidas*. Madrid: BBVA. Obtenido de BBVA.
- Digital 2021. (2021). *Digital 2021 july global statshot report [Digital 2021 Informe estadístico global de julio]*. Informe estadístico, KEPIOS.
- Eco, U. (1965). *Apocalípticos e integrados*. Lumen.: Barcelona.
- El Día. (17 de enero de 2008). Carles Sora destaca que el videoarte permite crear mensajes distintos. *El Día de Córdoba*.
- Esquelas de Asturias. (s.f). *Esquelas de Asturias*. Obtenido de <https://esquelasdeasturias.com/>



- Florencia Cabrera, R. (24 de febrero de 2013). Las redes sociales y el impacto en la vida cotidiana. Obtenido de Observatorio Iberoamericano de Protección de Datos: <http://oiprodat.com/2013/02/24/las-redes-sociales-y-el-impacto-en-la-vida-cotidiana/>
- Fowler, G. (12 de febrero de 2015). Facebook Heir? Time to Choose Who Manages Your Account When You Die. *The Wall Street Journal*.
- Guerrero-Pico, M., & Scolari, C. (junio de 2016). Narrativas transmedia y contenidos generados por los usuarios: El caso de los crossovers. *Cuadernos Info*(38), 183-200. doi:10.7764/cdi.38.760
- INEC. (2020). Encuesta Multipropósito - TIC. Obtenido de [https://www.ecuadorencifras.gob.ec/documentos/web-inec/Estadisticas\\_Sociales/TIC/2020/202012\\_Principales\\_resultados\\_Multiproposito\\_TIC.pdf](https://www.ecuadorencifras.gob.ec/documentos/web-inec/Estadisticas_Sociales/TIC/2020/202012_Principales_resultados_Multiproposito_TIC.pdf)
- Jenkins, H. (2008). *Convergence culture: La Cultura de la Convergencia de los Medios de Comunicación*. (P. Hermida, Ed.) España: Paidós Ibérica.
- La Vanguardia. (14 de octubre de 2019). <https://www.lavanguardia.com/>. Obtenido de <https://www.lavanguardia.com/cribeo/viral/20191014/47970424829/hombre-graba-audio-antes-morir-funeral-risas.html>
- Matus, P. (2019). *Storytelling. Cómo crear y contar buenas historias*.
- Mentinno - Innovation & Lifetime Value Partners. (2021). Ecuador estado digital julio 2021. Informe estadístico.
- Ortega-Vivanco, M. (23 de septiembre de 2020). Efectos del Covid-19 en el comportamiento del consumidor: Caso Ecuador. *Revista de Ciencias de la Administración y Economía*, 10(20), 233-247. doi: <https://doi.org/10.17163/ret.n20.2020.03>
- Paoli Bolio, A. (1983). *Comunicación e Información: Perspectivas teóricas*. Trillas.
- Polo Serrano, D., & Jódar Marín, J. (s.f.). Todo sobre mí, o cómo la Comunicación 3.0 nos incita a ser protagonistas. En III Congrés Internacional Associació Espanyola d'Investigació de la Comunicació, 2012. España: Universitat Rovira i Virgili.
- Puyol Montero, J. (2015). *Aproximación jurídica y económica al Big Data*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Ruiz, D., & Bellido, M. L. (2017). Guías multimedia con realidad aumentada en los museos del siglo XXI: la. *Modos: Revista de História da Arte*, 1(1), 175-184. doi:<https://doi.org/10.24978/mod.v1i1.737>
- Scolari, C. (2008). *Hipermediaciones. Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva*. Barcelona, España: Gedisa. Recuperado el 1 de agosto de 2021
- Viñarás, M., & Cabezuelo, F. (1 de mayo de 2012). claves para la participación y generación de contenido en las redes sociales: estudio de caso del museo del prado en Facebook. *AdComunica*(3), 87-104. doi:10.6035/2174-0992.2012.3.6
- Yezers'ka, L. (2014). Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan. *Revistas de Comunicación*, XIII, 177-179.









Tema a tratar:

**La dimensión educativa de la gestión cultural**

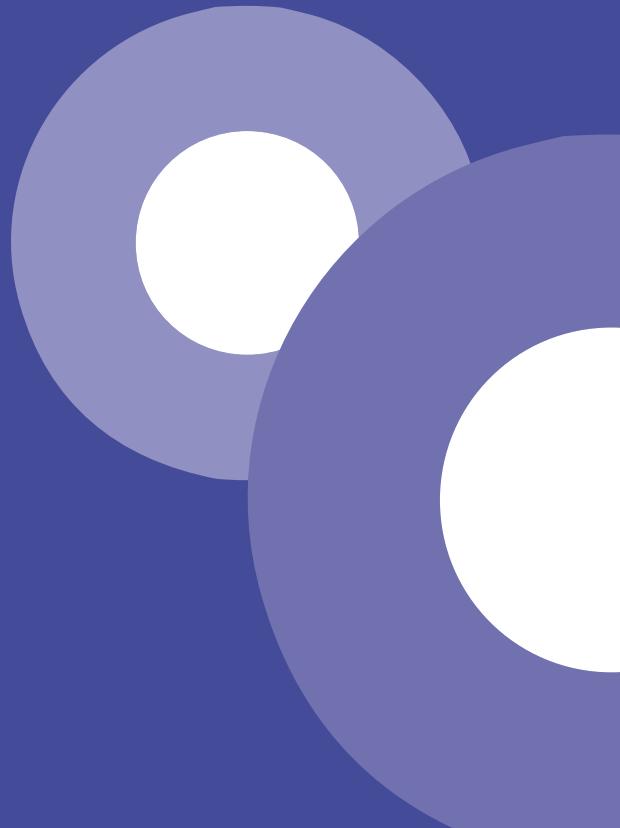
**Prof. Blas Garzón-Vera**

Doctor en Historia

**Asignatura:**



# Comunicación y Mediación Cultural



- 
- **Índice**
-

**1**

Breve descripción del capítulo

**2**

Objetivos

**3**

La dimensión educativa de la gestión cultural

3.1 La mediación cultural

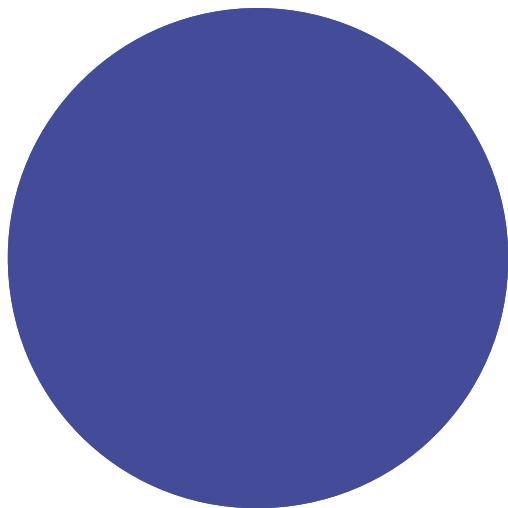
3.2 Un concepto interdisciplinar

3.3 El rol del gestor cultural como mediador

3.4 Conclusiones

**4**

Referencias bibliográficas



# 1

- Breve
- descripción

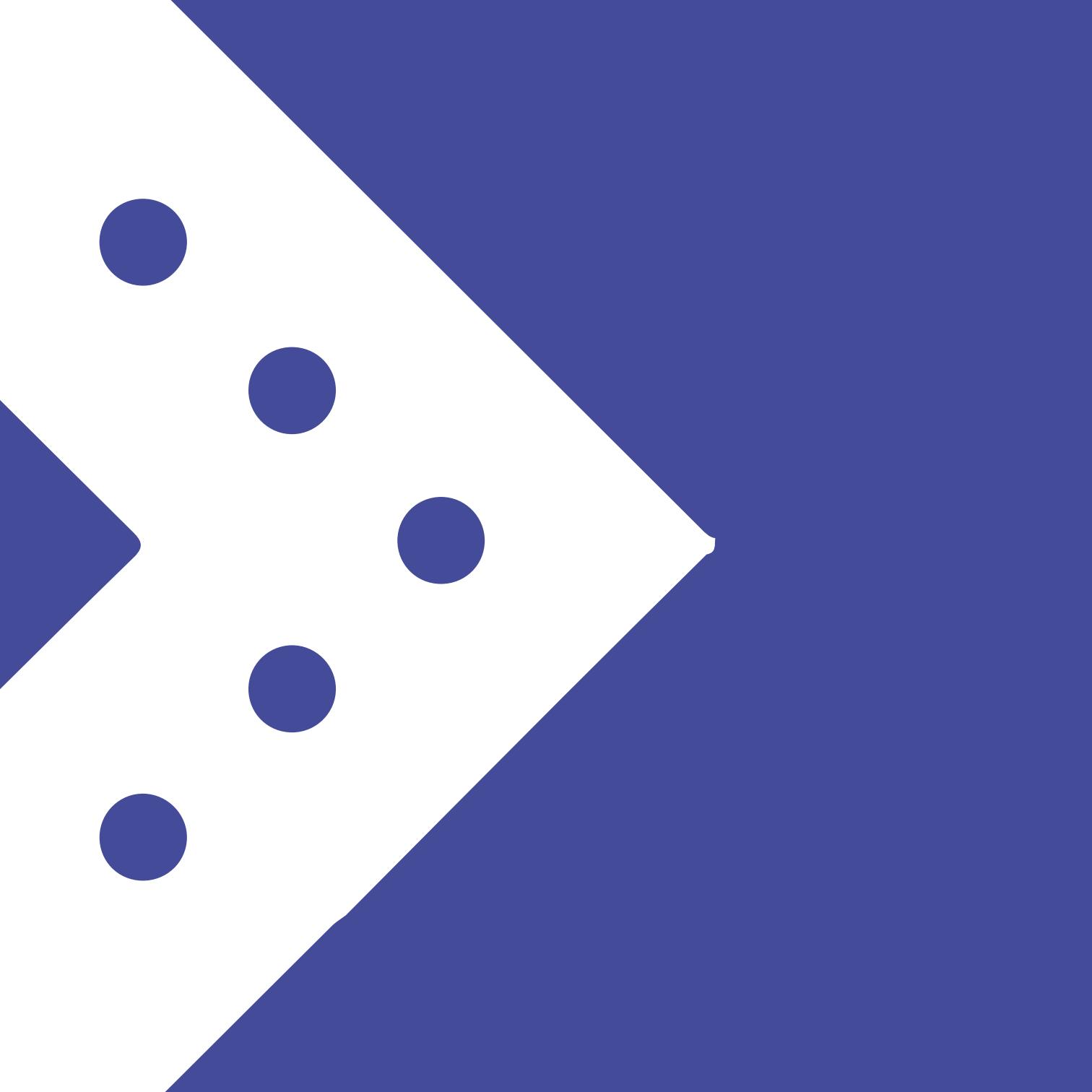
## del capítulo

En esta unidad se pretende abordar la relación entre la educación y la gestión cultural. La educación como disciplina precede con muchísimos años a esta nueva disciplina (interdisciplina) llamada gestión cultural. Uno de los subcampos tiene que ver con la mediación cultural. La mediación cultural entendida como un campo o espacio de encuentro entre la estética (obras artísticas) y las ciencias de la comunicación que permiten profundizar en áreas como la creación y recepción de obras de arte, sus dinámicas de transmisión y circulación, y sus procesos de conservación en el marco de una cultura globalizada, tecnificada, hipervisual e hiperconectada.

Desde el punto de vista epistemológico, es pertinente delimitar los componentes conceptuales que nos ayudarán a definir a la

mediación cultural. Teniendo en cuenta que el mundo está atravesando por una profunda transformación que provocó la crisis de la pandemia de la Covid-19; las prácticas educativas y de mediación cultural se han visto profundamente tocadas. La revolución digital que acompaña este proceso es de insondables consecuencias, que por ahora se pueden observar los primeros resultados. Fuimos empujados a dar un salto radical en el uso de las tecnologías, para continuar desarrollando procesos educativos, formativos, de mediación cultural, de gestión patrimonial. Estas nuevas destrezas y habilidades se han incorporado a la vida de cada uno. El arte y la cultura también forman parte de este nuevo andamiaje cultural, necesario de analizar para quién va a ejercer la labor de gestor cultural en medio de estos nuevos lenguajes y desafíos.



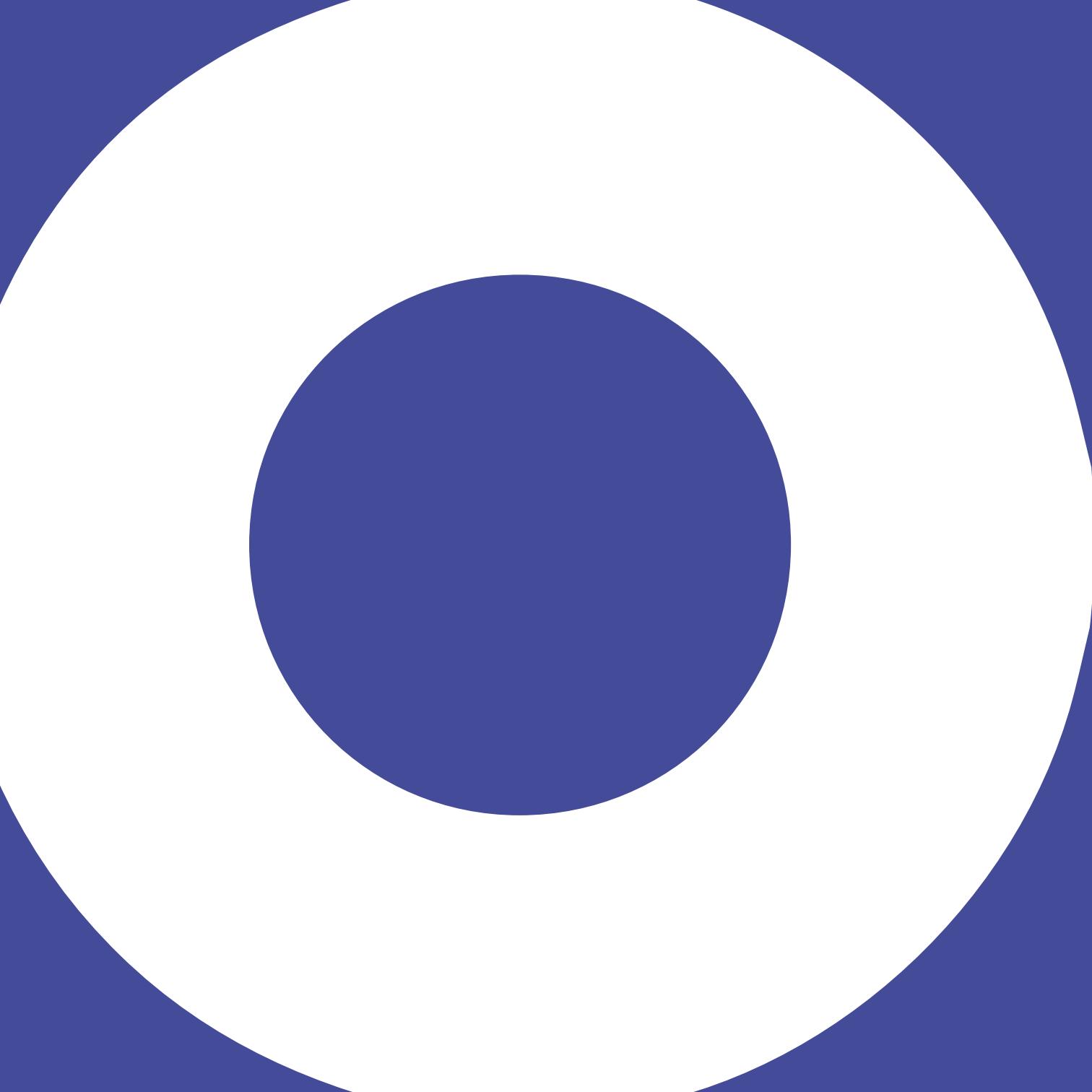


# 2

## Objetivo

- ▶ Reconocer la relación entre la educación y la gestión cultural.
- ▶ Delimitar los elementos conceptuales para la definición de la mediación cultural.





# 3 • La dimensión educativa de la **gestión cultural**

Estamos inmersos en una sociedad hipervisual, sociedad 5.0 (Gallardo, 2020), sociedad hiperconectada (García, 2021), en donde los actores y procesos tradicionales de socialización que se encargaban de la transmisión de valores y referentes culturales, como eran la familia, la escuela y los grupos primarios, han sido suplantadas por otros agentes (particularmente mediáticos), “que se cuelan en nuestra cotidianidad e intimidad a través de dispositivos que permiten la interacción humana en sus múltiples facetas: educativa, profesional, de ocio, de comunicación, de información” (Cejudo, 2016, p. 9).

Estas instituciones tradicionales encargadas de la transmisión de las costumbres, de las tradiciones, de los valores y de la cultura en

general, han sido desplazadas por los cada vez más modernos equipos tecnológicos de comunicación e información. Esta ruptura de los canales naturales de transmisión cultural, también se por el quebranto de estas instituciones: “La cultura se transmite a través de la familia y cuando esta institución deja de funcionar de manera adecuada el resultado es el deterioro de la cultura” (Vargas Llosa, 2012, p. 16). Históricamente otras instituciones encargadas de esta transmisión fueron la Iglesia y la escuela. Hoy, son otras instituciones las que realizan este proceso de mediación, la evolución de las sociedades industrializadas demandó que los dos padres trabajen y permanezcan más tiempo fuera de casa, llenando este “vacío” los medios de comunicación masiva.



A raíz de la pandemia del provocada por el Covid-19, el mundo se paralizó y las actividades laborales, educativas, productivas se concentraron en los hogares. En esta etapa de pos pandemia, paulatinamente se están retomando a las actividades laborales, y nuevamente en la trasmisión de la cultura, toman protagonismo las tecnologías de comunicación e información, que quizá nunca se fueron, al contrario, el resto de actividades antes descritas hicieron uso de estos medios para posibilitar la continuidad de la vida humana: “La crisis global causada por el virus de la COVID-19 ha transformado la vida de millones de personas en todo el planeta, provocando importantes cambios en la forma de vivir el territorio el trabajo y nuestras relaciones” (De-Santis, 2021). En este contexto, se desarrolla la presente Unidad, la Mediación educativa de la gestión cultural.

### 3.1 La mediación cultural

En el contexto de estas sociedades hiperconectadas y mediatizadas, la mediación cultural se presenta como una herramienta para acercar las prácticas artísticas y culturales a través de nuevas formas y lenguajes ya no contemplativas, sino enfocadas en procesos de cons-

trucción y creación, experiencias colaborativas. La mediación cultural ingresa en estos escenarios con propuestas accesibles, creativas y colaborativas para un acercamiento de las distintas manifestaciones culturales hacia los públicos.

Vanessa Cejudo en su tesis doctoral “La mediación cultural, mecanismos de porosidad para construir cultura contemporánea sostenible”, describe cómo deben ser estos procesos de la mediación cultural:

Las estrategias y procesos de mediación cultural se establecen como nuevas formas de creación de narraciones, significados y futuros acordes con las inquietudes de la comunidad, por lo tanto hay dentro de este hábitat artístico un cohabitar con las estructuras hegemónicas y tradicionales, en donde la “nueva acción creativa se torna democracia cultural en el sentido de que la institución o las organizaciones, ya no ofrecen únicamente un acceso a la cultura, sino que trascienden al derecho de facilitar la propia producción de cultura (Cejudo, 2016, p. 17).

Estos procesos de mediación cultural para definir los tejidos culturales se fortalecen, según Cejudo (2016) en algunos elementos: la escucha de las necesidades del entorno, la construcción de redes colaborativas y significativas, retorno social en el proceso, desarro-



llos de producción a largo plazo; en definitiva, la creación de modelos alternativos de entender e interpretar la cultura de las sociedades.

En los actuales momentos, asistimos a una proliferación de nuevos espacios dedicados a la mediación cultural, una respuesta a las “necesidades de participación de individuos y comunidades en la creación de formas simbólicas de las que han sido alejados por las industrias culturales” (Hillaire, 2006, p. 68). Considerando además la relación entre la comunicación y la comunicabilidad, lo que nos llevaría a una aproximación del significado de la mediación cultural.

La relación entre tecnologías de comunicación y obras de arte, se enmarcan en una ambigüedad. Por un lado, la comunicación se desarrolla y está más cercana a las industrias culturales, con lógicas de medición de eficiencia cada vez más afinados, calculados; y por otro, el arte que como “el único medio que ha articulado exitosamente una realidad propia frente al mundo, algo que ningún medio parece haber podido lograr” (Bellting, 1989, citado por Hillaire, 2006, p. 70). Estas dos realidades caminan juntas, con lógicas a veces contrapuestas, pero interrelacionadas en un mundo cada vez más globalizado, en donde el arte

necesita de la comunicación para entrar en los circuitos de circulación y comercialización.

La mediación cultural busca articular, mediar entre el técnico y el artista en la medida que este perfil profesional y más allá de la autonomía, como mediadores culturales.

En una aproximación a la definición de mediación cultural, se considera que ésta tiene que ver con los objetivos del estar presente o por fuera, una mediación entre aquí del lugar de acogida y el allá de la semiosfera (Hillaire, 2006, p. 78). Se trata de saber manejar las relaciones que se dan entre el artista y la comunidad, y muchas veces el propio artista se convierte en un mediador, cuando acerca la obra al público.

La mediación cultural tiene que ver con los procesos de producción artística, esto es velar por las condiciones de producción, circulación de la obra, la identidad, de la estética que nos invita a recrear el arte y la cultura, el arte y la comunicación, el arte y el público.

La mediación cultural, ayuda a la reflexión y análisis, para evitar que la comunicación “recubra la esfera del arte”. La comunicación es importante en estos procesos, pero no al punto de convertirse ella en el centro. La mediación cultural cuida precisamente, que el centro de toda acción y proceso, se la obra.



La mediación cultural debe ser entendida también como un proceso tanto de continuidad como de renovación, un espacio de contingencia para la realidad, así como de la diversidad, que considera el espacio pro también el tiempo, una mirada universal planteado desde lo local, una mediación que tiene como su aliado y herramienta fundamental a la comunicación.

Frente a la globalización, la medición cultural se plantea como una estrategia local que permita fortalecer las manifestaciones que están más arraigadas en los espacios territoriales, en dinámicas de revitalización de la memoria y la identidad de estos colectivos. Zaida García, esboza de la siguiente manera el trabajo de la medición cultural, para contrarrestar estas dinámicas que derivan de la globalización:

Este momento reclama un encuentro entre la memoria y la identidad de los ciudadanos para lograr el desarrollo local frente a los procesos de globalización. En tal sentido, la gestión patrimonial deberá contribuir al disfrute de los bienes culturales y a la construcción de distintos espacios de convivencia social donde aprendamos a vivir junto los ciudadanos y el patrimonio cultural. Desde esta perspectiva cabe preguntarse cómo intervienen los procesos educativos de la ges-

ción patrimonial para el logro de estas ideas (García, 2009, p. 272).

Las instituciones educativas, frente a este tema, tienen la necesidad y desafío de trabajar desde las primeras etapas de formación, para “recuperar el arte como un tema central en la educación del niño pequeño, tanto de cara a las demandas del nuevo siglo, como también en respuesta a las necesidades más auténticas de todo ser humano” (Mendíval, 2011, p. 23). Una apuesta por el arte para desarrollar capacidades como solo relacionados con el ámbito personal como la creatividad, la imaginación y la ciencia; sino sobre todo por las de carácter social como son la construcción de la identidad, la revitalización cultural, la convivencia social y la capacidad de cambio o transformación social.

La formación educativa actual, es todavía de carácter tradicionalista y con una concepción del hombre fragmentada. El sistema educativo se muestra resistente al cambio y las propuestas educativas centran todavía sus esfuerzos en el aspecto cognitivo del educando, dejando en una posición marginal (relegada) a la educación de las artes, o en el mejor de los casos como un componente secundario, algo complementario a todo el sistema educativo. Se han dado importantes avances en esta ma-



teria, quedando lastimosamente en la mayoría de caso solo en el discurso educativo, sin analizar el verdadero valor del arte en la educación, en sus prácticas, políticas que diseñan y propone modelos educativos sin considerar el enorme potencia artístico de sus estudiantes.

Es necesario, por tanto, que los sistemas educativos pongan al arte como protagonista en todas las etapas del sistema educativo, colocando un énfasis particular en la primera infancia.

Según Mendíval (2011), La educación en este siglo reclama integralidad, vinculación de conocimientos, educación desde la complejidad, superar la visión compartimental de la educación y los saberes, diálogo entre disciplinas académicas; de tal manera que se pueda volver a creer en la educación y las humanidades. Activar el pensamiento complejo implica diversificar las miradas para actuar en un mundo globalizado con los pies y el compromiso en lo local.

### **3.2 Un concepto interdisciplinar**

La mediación cultural y la educación patrimonial –comprendida como las acciones y metodologías de cómo acercar los bienes pa-

trimoniales a los ciudadanos– son campos de estudio emergentes en la gestión del patrimonio cultural. En un sentido general, la gestión patrimonial pretende la más amplia participación de los actores sociales involucrados, en donde la educación patrimonial se convierte en una herramienta fundamental de este proceso (García, 2009). La mediación cultural, es un concepto interdisciplinar, por cuanto toma prestado metodologías y herramientas de otros campos disciplinares como son la educación, la comunicación, el patrimonio, el derecho, la antropología, entre otras áreas científicas.

En este apartado se analizará el papel que cumple la educación en la gestión del patrimonio cultural. Un primer elemento a considerar es el enfoque participativo de la educación patrimonial, esto es, la participación de los distintos actores que intervienen en los procesos de investigación, puesta en valor y uso de un bien patrimonial. Otro aspecto importante, es la búsqueda de la sostenibilidad de las propuestas a mediano y largo plazo, y este propósito también se logra cuando se dan verdaderos procesos de involucramiento de las comunidades circunscritas o aledañas a un bien de interés patrimonial. En este contexto, García plantea que la “educación puede ser un



espacio de articulación entre los gestores y actores sociales, con sus propios objetivos y estrategias” (García, 2009, p. 272).

Hasta hace muy poco, la visión que teníamos de patrimonio provenía del paradigma de la modernidad, que considera al patrimonio cultural como un emblema de las naciones y su progreso, una visión unificada desde el Estado-Nación a través de sus programas educativos y culturales (García Canclini, 2000). Con la llamada sociedad posmoderna, esta visión ha cambiado, en donde se han diversificado las miradas sobre el patrimonio “generando mecanismo transterritoriales para relacionarnos y construir nuestras identidades a partir de íconos, que van mucho más allá de la identidad nacional” (García, 2009, p. 272).

Ya han señalado varios autores, esta es una “sociedad del espectáculo” (Debord, 1967), una “sociedad líquida” (Bauman, 1999), una “civilización del espectáculo” (Vargas Llosa, 2012), marcada por lo efímero, el consumo, la modada y el individualismo. Y que, al mismo tiempo, genera necesidades de reafirmar identidades locales que puedan marcar diferencias en el mundo globalizado que vivimos. Zaida García, perfila en qué contexto tiene que intervenir un gestor cultural hoy:

En esta sociedad, el patrimonio cultural es una opción más dentro de la oferta del consumo cultural. Lo cual ha llevado a sus gestores a trabajar desde una visión integral y emplear estrategias que generen nuevos valores y significados en la población local y seduzcan al visitante (García, 2009, p. 272).

El mundo actual marcado por la complejidad y la incertidumbre (Morin, 1999), necesita de una formación que posibilite diversas formas de comprender esa realidad. Una comprensión que apele a múltiples maneras también de aprender, más allá de la racionalidad occidental. Esta educación debería propender a un pensamiento múltiple y diverso, que permitan analizar los fenómenos multidimensionales y multicausales, que respete lo diverso, reconozca la unidad y fortalezca la identidad de las comunidades. En este contexto, “el arte favorece una manera de pensar abierta y libre, basada en la empatía, la identificación y la proyección (Mendíval, 2011, p. 25). Estas disposiciones apuntan al respeto y reconocimiento del otro, la comprensión necesita apertura, simpatía, generosidad (Morin, 1999).

Esta nueva forma de formación y mediación, apele más a la relacional que a lo racional donde el reconocimiento del otro y de uno, el respeto mutuo. La comprensión del otro,



predispone a la acogida, apela a la emoción y dispone actitudes de apertura al otro; como lo señaló Zygmunt Bauman (2006), tenemos que pasar de la tolerancia a la solidaridad. Esta sería una primera posibilidad que nos permite al trabajar con el arte, sensibilizar a ser humano consigo y con los demás.

Para un proceso de mediación cultural, necesitamos del arte, y el arte no es otra cosa que una manifestación propia de la naturaleza del hombre, es una simbólica de expresión y comunicación específicamente humana. El arte al ser una manifestación de la cultura del hombre, tiene unos códigos que necesitan ser descifrados y comprendidos, aquí radica el objetivo de la mediación cultural y de los mediadores que se explicará con más detalle en el siguiente apartado.

El arte como expresión del ser humano, le precede a la misma escritura, sus orígenes se remontan a la prehistoria, cuando descubrimos a través del arte rupestre, las primeras muestras de expresión y comunicación plasmaron sus ocupaciones, ritos, miedos. Más adelante surgirán otras expresiones como la danza, la música, el teatro o la pintura, que han llegado hasta nuestros días como testigos del desarrollo humano.

Los aportes del arte en la formación de niños, adolescentes, jóvenes y adultos son diverso e invaluable. Estamos frente a una experiencia que, aunque pueda ser vivida de manera grupal, tiene una impronta personal, ya sea que se trate de un productor de una obra (un artista) o un receptor de esta (público). Y para que esta relación tenga el mayor impacto y significado, el papel de la educación en la formación de nuevos públicos para acercarse al arte es fundamental. Sin estas herramientas para decodificar y comprender una obra, esta no tendría el mismo efecto, considerando por su puesto, que es finalmente una relación y experiencia personal: “En este sentido, la experiencia artística es auténtica e intransferible porque cada quine produce o percibe desde los marcos de referencia propios” (Mendíval, 2011, p. 25).

La experiencia artística demanda por tanto una formación previa. Sin llegar a extremos de pensar que las obras de arte pueden ser entendidos sobre por algunos “iniciados”, es necesario un proceso de formación para comprenderlas, aquí es donde toma fuerza y sentido los procesos de mediación cultural que cada vez son más y están presentes en diferentes espacios del mundo del arte. López y Cejudo, enfatizan en su importancia:



La “Mediación Cultural” como proceso de construcción dentro del territorio artístico se hace patente ante la necesidad de articular ciertas prácticas que no se circunscriben ni en lo propiamente artístico (entendiéndolo dentro de las lógicas clásicas de la hermenéutica artística); ni en el campo de la cooperación, dado su profundo carácter creativo, personal y estética (López & Cejudo, 2020, p. 121).

Haciendo un balance de lo que ha sido los resultados de la educación, constatamos que ha primado la racionalidad técnica, sobre todo por la búsqueda de la eficiencia para alcanzar los logros planteados; por sobre el lado de la sensibilidad y la imaginación que son inherentes a la naturaleza humana:

En este sentido, este pragmatismo ha dejado de lado el hecho que el ser humano es un ser indivisible, que requiere desarrollarse a través de experiencias que den espacio al pensamiento, al sentimiento, al placer. Es en este campo donde el arte juega un rol especial en tanto “razón u placer se producen en la experiencia estética de forma inseparable, sin límites fijos, en una fusión entre articular y dejar libre” (Agra, citado por Mendíval, 2011, p. 26).

La mediación cultural debe asumir, por tanto, la formación del hombre en un contex-

to de complejidad y multidimensionalidad del ser humano. Un contexto en donde hemos caído presos del deslumbramiento por el desarrollo tecnológico masivo, hemos dado un valor incluso por encima del mismo ser humano. Es una práctica instrumental, materialista en descuido del ser humano como tal.

La mediación cultural debe poner empeño en estos grandes desafíos por lo que atraviesa la humanidad. Y más si sumamos los efectos que provocó la pandemia de la Covid-19 en todos los órdenes de la vida del ser humano, también en las experiencias educativas, como semana Ramón:

Este ajuste a la tecnología, la planificación, re planificación de actividades sincrónicas, asincrónicas para el alumnado, fue requiriendo de una mayor disponibilidad de tiempo para la atención a los estudiantes, pronto llegaron sus correos, mensajes por medio de redes sociales cargados de incertidumbre, esta situación implicó un inusual incremento de la forma de comunicación, requirió de una inversión mayor de tiempo, el mismo que empleamos para actividades de la vida cotidiana poco a poco fueron cediendo espacio hacia actividades cada vez más sedentarias donde la actividad física pasó a un segundo plano (Ramón, 2021, p. 162).



- Mucha literatura de los efectos educativos se ha generado en el tiempo que va de la pandemia que, iniciado a inicios del 2020, no la hemos superado. Hoy hablamos de una etapa pos-pandemia que deja enseñanzas, pero sobre todo retos y desafíos para educadores y mediadores culturales. Los más importantes lo podemos señalar:
- Alfabetización tecnológica, sobre todo para población adulta, entre los que se encuentran los docentes y los mediadores culturales.
- Nuevas destrezas y habilidades por parte de educadores y mediadores culturales, sobre todo en el uso de plataformas y recursos digitales.
- Nuevas maneras de evaluar los procesos, con el involucramiento del actor principal, el estudiante, el barrio, la comunidad, etc.
- El involucramiento activo y responsables de los beneficiarios de los proyectos: estudiantes, comunidad.
- Un rediseño y replanteamiento global de lo que hasta ahora han sido nuestras prácticas educativas en temas de formación patrimonial, mediación y gestión cultural.

### **3.3 El rol del gestor cultural como mediador**

Los gestores culturales cumplen un rol fundamental en la sociedad, porque permiten que el patrimonio cultural sea accesible al mayor porcentaje de la población y que éstos puedan “valorarlo y cuidarlo como suyo, en otras palabras, por medio del aprendizaje significativo, enseñarle al grueso de la población que sepa lo que tiene y que lo cuide, por es suyo, es su herencia colectiva” (Cayer, 2016, p. 331).

Se podría decir que la gestión cultural se desarrolló a partir de praxis y vivencias de artistas y trabajadores del sector, no precisamente desde una reflexión teórica propuesta por alguna institución o academia ligada a estos procesos. Fue también las necesidades cada vez más apremiantes de organismos, centros culturales o instituciones de trabajo especializado lo que demandó el surgimiento de nuevas profesiones, siendo necesario definir qué es la gestión cultural y qué se entiende por gestor cultural (Martinell, 2001).

Como señaló Laura Román (2011): “La gestión cultural, a pesar de su corta vida, se acompaña de múltiples acepciones y nombramientos: promoción cultura, gestión cultural,



gestión de lo cultural, animación socio cultural, medición cultural, administración cultural, gestión de la cultura, arts mangement o gerencia cultural” (p. 8), lo que evidencia que esta disciplina cuenta ya con diversas conceptualizaciones, perspectivas de abordaje, derivadas de las variadas disciplinas científicas que abrigaron su nacimiento.

De todas las instituciones culturales, fueron los museos los primeros centros que demandaron a las instituciones educativas (particularmente universidades), ofertas de profesionalización en temas de administración y gestión cultural en el mundo anglosajón como también latinoamericano.

Estos centros, que tradicionalmente fueron administrados por educadores, investigadores, historiadores, dieron paso a técnicos con formación y experiencia profesional en la administración de recursos financieros, gestión del talento humano, organización, liderazgo, marketing y servicios varios; constituyéndose la gestión cultural en una herramienta para “inspirar, comunicar, dirigir, controlar y evaluar” (Barry y Gail Dexter, 2005, p. 18). Más tarde, este modelo de gestión institucional traspasó a otras esferas y áreas artísticas, convirtiéndose en mediadora entre el trabajo

creativo de artistas y las demandas de la sociedad, equilibrio que fortaleció esta triple alianza: creadores, gestores y sociedad.

En un contexto académico, la gestión cultural se compone de una doble naturaleza, tal como Zygmunt Bauman (2002) definía al término cultura, como un aspecto vivo y cambiante de las interacciones humanas, por lo que se debía comprender y estudiar como parte integral de la vida humana, de la misma manera, la gestión cultural se presenta como un conjunto de aprendizajes que ligados a un pasado se proyectan al mismo tiempo hacia el futuro, como un factor de conservación y al mismo tiempo de cambio. Tomamos una definición de Uriel Bustamante (2014):

La gestión cultural articula interdisciplinariamente un saber que se desenvuelve y actualiza en la construcción y la reconstrucción de su objeto de estudio, siempre en discusión y, por ello, siempre actual en el conjunto de profesiones y profesionales. Esta tarea no solo exige una enorme responsabilidad epistémica, política y ética, sino además la consolidación de un proyecto académico serio y construido desde el encuentro, el debate y la cooperación de los diferentes saberes, conocimientos en torno a una práctica profesional que constituye su razón de ser en función social, y que se defi-



ne a partir del acercamiento y comprensión del contexto (p. 17).

Por otra parte, algunas obras están ligadas a la búsqueda de mediaciones entre las etnoculturas y la cibercultura, o entre las comunidades territorializadas y el ciberespacio (Hillaire, 2006, p. 78). Esto implica para el gestor cultural un rol de mediador entre las tendencias globales, permeadas por las modernas tecnologías, sociedades hiperconectadas; y las propuestas de carácter local, de reivindicación de las diversidades.

La divulgación, concebida como educación patrimonial, se involucra en temas de interés colectivo como es la pérdida o destrucción de los patrimonios de una nación, tanto el patrimonio material, arqueológico como otros patrimonios como el inmaterial o el patrimonio natural. Los gestores y mediadores culturales tienen enormes desafíos en propiciar empoderamiento de la ciudadanía para evitar o minimizar estas pérdidas. En todos estos procesos, y como se había señalado en apartados anteriores, la comunicación se convierte más que en una herramienta, en un aliado estratégico para estos procesos:

La divulgación significativa, en tanto educación patrimonial, se preocupa por la inminente y constante destrucción del patrimonio

arqueológico y es menos “simétrica” y “horizontal” que otras formas de comunicación, por una razón simple: estamos convencidos de que la gente no conserva su patrimonio no porque sea necesariamente mala, irresponsable o de alguna manera inherentemente deficiente: no lo conserva, e incluso destruyen, porque no conocen o no entienden los valores patrimoniales (Gándara, citado por Cayer, 2006, p. 331-332).

La labor del gestor cultural como un mediador, pasa por estos procesos, preocupaciones y desafío que le plantea la sociedad. Esta mediación cultural debe circunscribirse dentro de un espacio territorial artístico, en estos momentos puede resultar uno físico o virtual. Hillaire explica de qué manera interviene los gestores culturales en su rol de mediadores:

Entonces, nos apresuramos a movilizar a los mediadores culturales para explicar a los usuarios de la cultura –si es posible, de una manera atractiva, casi lúdica- que un montón de carbón sobre un fondo blanco es una obra de arte (que además puede serlo). Sin embargo, el autor llamaría a su público potencial más a menudo a una experiencia inmediata de su obra, precisamente sin ninguna mediación, que adopte la forma de discurso, de acción o, incluso, de mercado turístico. Este ejemplo da testimonio de una especie de rup-



tura al interior mismo de las instituciones culturales (Hillaire, 2006, p. 78).

En consonancia con lo expuesto, no tenemos una sola definición de gestión cultural, de gestor cultural o de mediador cultural. Estas van a depender de los distintos campos culturales y ámbitos de desempeño profesional y laboral del gestor cultural (Mariscar Orozco, 2015). Sin embargo, como conclusión de este apartado, se señala que la gestión cultural y la mediación cultural son áreas de formación interdisciplinar tanto profesional como investigadora que busca desarrollar nuevos modelos para la investigación, planificación, desarrollo y evaluación cultural. Su artífice es el gestor cultural en su rol de mediador cultural para el presente caso, quién debe tener sólidos conocimientos sobre cultura, arte, patrimonio e identidad; contar con destrezas en el manejo de programas, planes y proyectos culturales; habilidades comunicativas, trabajo en equipos de producción y de mediación; uso de aplicaciones tecnológicas para el área; y, de manera particular, una gran sensibilidad y empatía con las necesidades, desafíos y transformaciones que se dan en los diversos sectores que forman parte de estas disciplinas (transdisciplinas).

Esta nueva disciplina opera entre la realidad y las personas que se interpelan por dicha realidad, entre lo estético y lo ético, entre el diálogo y la contemplación, entre la comprensión y la solución. Como señala Hillaire, “la mediación cultural debe tratar de articular en su proyecto la relación entre ciertos mediadores técnicos y los artistas, en la medida en que ellos se presentan, más allá del modelo de autonomía, como mediadores culturales” (Hillari, 2006, p. 75).

La mediación cultural es un proceso de construcción, cuyo desarrollo va a depender de cada territorio artístico y de la articulación de las dinámicas y circuitos internos. No será lo mismo, ser un mediador cultural para un centro educativo, que, para un museo, o para un proyecto comunitario. En todos estos procesos, las claves son procesos formativos y mecanismos de comunicación, lo señalan López y Cejudo:

Este proceso es lento y requiere empatizar con la realidad encontrada desde el respeto y la participación del entorno donde acción y reflexión convergen de una manera naturalizada, teniendo claro, como bien defiende el campo de la antropología, que el mero hecho de estar y observar altera su condición primaria. La “Mediación Cultural” por lo tanto, permite ejercer desde lo cotidiano



una praxis extraordinaria (el proceso artístico) que genera con su acción-reflexión una consecuencia en un contexto concreto” (López & Cejudo, 2020, p. 121).

### 3.4 Conclusiones

La mediación cultural, se ha concebido como un campo interdisciplinar y con capacidad de incidir y transformar la realidad. S una profesión y acción al mismo tiempo. Si misión es el acercamiento del arte y las diversas expresiones artísticas a la ciudadanía. Para ellos utiliza una serie de metodologías, proyectos y herramientas que toma prestado de otras áreas disciplinares como con la educación y la comunicación que fueron analizados en esta Unidad. La mediación también se considera como una praxis habitual en muchos artistas contemporáneos. Es un proceso experimental del trabajo con las artes por medio de intervenciones educativas, que dan como resultado transformación social, democratización de la cultura, revitalización de manifestaciones que corrían el riesgo de desaparecer. La mediación cultural asume la delicada tarea de intervenir en las manifestaciones culturales con una herramienta fundamental que son los proyectos culturales.

La Educación Patrimonial, nos lleva a reflexionar en torno al rol que tiene la educación en la gestión del patrimonio cultural. Nos lleva a analizar los procesos educativos y las estrategias implementadas en el contexto patrimonial y en diálogo con otras disciplinas. Se asume la Educación Patrimonial como un proceso pedagógico centrado en los saberes, conocimientos y valores de una sociedad. En este sentido, los bienes patrimoniales se convierten en recursos para el proceso de aprendizaje. Son la base para formular contenidos de calidad en todo el sistema educativo. Finalmente, la educación patrimonial tiene que ver con el diseño, planificación y ejecución de acciones educativas tendientes al diseño de estrategias y recursos educativos centrados en las personas y no en los bienes culturales.

El mediador cultural es una nueva profesión ligada a la intermediación cultural o interpretación de una obra para la sociedad. Este nuevo profesional, que poco a poco va siendo demandado en las instituciones culturales en Latinoamérica, trabaja en una sociedad multicultural, con características y desafíos particulares. Es un intérprete que asume una responsabilidad de mantener activos los canales de comunicación entre el artista, su obra y el



público, la sociedad. Poco a poco su acción logra resultados alentadores para esta sociedad con rasgos multiculturales, hiperconectada y fragmentada por los desafíos que la atraviesan.

En cuanto al gestor cultural, y a pesar de existir varias posibilidades para que esta profesión se consolide en Ecuador y Latinoamérica, el actual contexto provocado por la pandemia de la Covid-19, ha debilitado fuertemente y evidenciado las carencias que el sector cultural venía arrastrando desde hace varias décadas. El marco normativo con la creación del Ministerio de Cultura y Patrimonio, la Ley Orgánica de Cultura y el Sistema Nacional de Cultura (SNC), son pasos importantes en esta dirección, pero la cotidianidad de los artistas, gestores y mediadores culturales en este país dista de estos escenarios, al contrario, se ahondan día a día la precarización laboral.



# 4



## Referencias Bibliográficas

- Barry, L. y Gail Dexter, L. (2005). *Manual de gestión de museos*. Ariel.
- Bauman, Z. (2002). *La cultura como praxis*. Paidós.
- Bustamante, U. (2014). *Sobre la condición interdisciplinaria de la Gestión Cultural*. En C. Yáñez (Ed.), *Emergencia de la gestión cultural en América Latina* (pp. 17-28). Universidad de Colombia.
- Cano, A. (2016). *Historiar. Patrimonio, memoria e historia*. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.12622/1784>
- Cayer, N. (2016). Desafíos en el estudio e investigación del patrimonio para estudiantes y profesionales en historia. En Cano Vargas, A. (compilador) *Historiar: patrimonio, memoria e historia*. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.12622/1784>
- Cejudo, V. (2016). La mediación cultural, mecanismo de porosidad para construir cultura sostenible. Universidad de Granada. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/43482>
- Gallardo, S. (2020). Sociedad 5.0 o sociedad hiperconectada. La nueva revolución social, ¿promesa del futuro o realidad actual? DOI: <https://doi.org/10.29236/sistemas.n154a6>
- García-Moro, F. (2021). Education for Change in a Hyperconnected Society: When the Other is Virtualized. *Revista Electrónica Educare*, 25(3), 1-16. <https://doi.org/10.15359/ree.25-3.39>
- García, Z. (2009). ¿Cómo acercar los bienes patrimoniales a los ciudadanos? Educación Patrimonial, un campo emergente en la gestión del patrimonio cultural. PASOS Revista de Turismo y Patrimonio Cultural. Recuperado de: Microsoft Word - 9 Art\_0038\_Zaida.doc ([pasosonline.org](http://pasosonline.org))
- Hernández, F. (2011). El Museo como espacio de comunicación. 2da. Edición. Recuperado de: [https://www.researchgate.net/publication/316275479\\_El\\_museo\\_como\\_espacio\\_de\\_comunicacion](https://www.researchgate.net/publication/316275479_El_museo_como_espacio_de_comunicacion)
- Hillaire, Norbert (2006). El arte o las fronteras: arte, comunicación y mediación cultural. *Signo y Pensamiento*, XXV (49),68-85.[fecha de Consulta 3 de diciembre de 2021]. ISSN: 0120-4823. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=86004905>
- López-Aparicio Pérez, I.; Cejudo Mejías, V. (2020) La mediación cultural a través de la práctica artística. Cuando no existía la palabra..., *Arteterapia*.



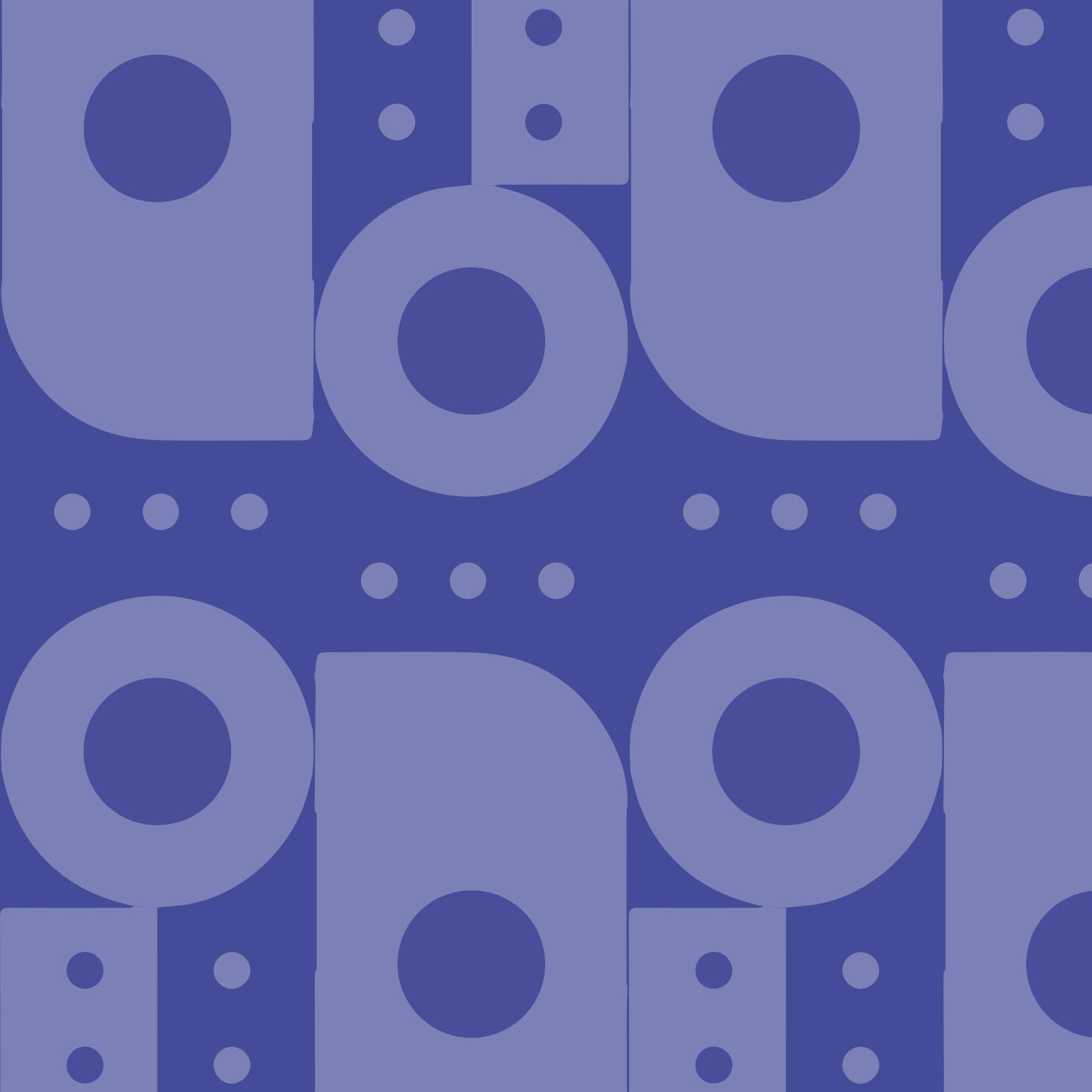
*Papeles de arteterapia y educación para inclusión social*, 15, 121-134.

Martinell Sempere, A. (2001). La gestión cultural: singularidad profesional y perspectivas de futuro. Cátedra UNESCO de Políticas Culturales y Cooperación. Recuperado de: <http://www.cidadeimaginaria.org/gc/GCprofut.pdf>

Mendívil, L. (2011). El arte en la educación de la primera infancia: una necesidad impostergable. *Revista Educación*, volumen XX, No. 39, p. 23-33.

Vargas Llosa, M. (2012). *La civilización del espectáculo*. Alfaguara









Tema a tratar:

**Interculturalidad como una categoría de  
análisis y estudio de la mediación cultural**

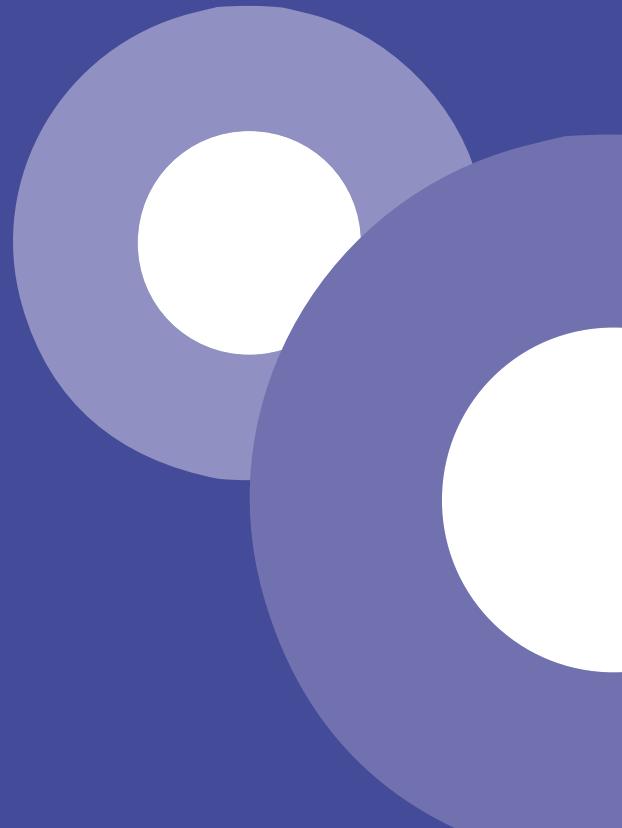
**Prof. Blas Garzón-Vera**

Doctor en Historia

**Asignatura:**



# Comunicación y Mediación Cultural



- 
- **Índice**
-

**1**

Breve descripción del capítulo

**2**

Objetivos

**3**

La interculturalidad como una categoría de análisis y estudio de la mediación cultural

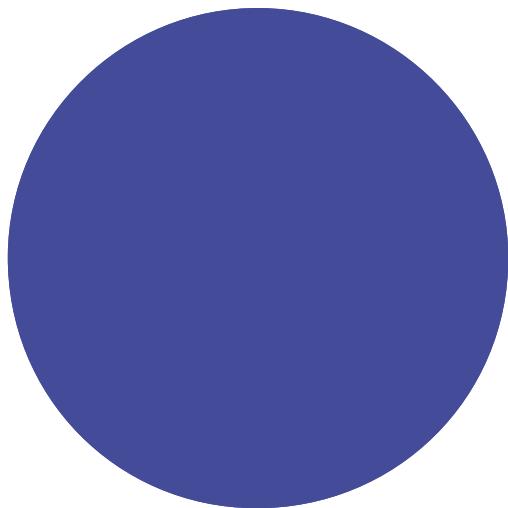
3.1 Interculturalidad. Definiciones y perspectivas actuales

3.2 Mediación intercultural y problemas contemporáneos

3.3 Conclusiones

**4**

Referencias bibliográficas



# 1

- Breve
- descripción

## del capítulo

En esta unidad se pretende abordar la relación entre interculturalidad y mediación cultural. Analizar diferentes perspectivas acerca de la interculturalidad y su relación con la cultura y la mediación cultural. Reconocer a la interculturalidad como una categoría de análisis y estudio de la mediación cultural; y, por último, describir la relación de la interculturalidad con la gestión cultural.

Se parte señalando que la interculturalidad no debe ser concebida o reducida a una simple mezcla, fusión o combinación de elementos, tradiciones, características o prácticas culturalmente distintas (Walsh, 2009). Como tampoco puede ser entendida como una forma de intervención de dos o más posibles mundos. Peor reducida a enunciados que cotidianamente circulan: sociedad intercultural, educación

intercultural, Estado intercultural, y para fines de la presente asignatura como Mediación intercultural. Puesto que, con esto únicamente admitimos la existencia de una diversidad cultural, pero no nos interesa por ella.

Al contrario, la invitación en esta unidad es mirar a la interculturalidad dentro de procesos complejos y dinámicos como es la realidad de las sociedades posmodernas. Una relación entre las distintas culturas que cohabitan un espacio territorial de doble o múltiples vías, repletas de creación y de tensión y siempre en construcción; “procesos enraizados en las brechas culturales reales y actuales, brechas caracterizadas por asuntos de poder y por las grandes desigualdades sociales, políticas y económicas que no nos permiten relacionarnos equitativamente” (Walsh, 2009, p. 47).



En este contexto, la interculturalidad se convierte en una categoría de análisis y estudio de la medicación cultural. Análisis que permita al gestor cultural entender estas dinámicas y diseñar propuestas que busquen mejorar las relaciones interculturales, con acciones solidarias y responsabilidades compartidas. El mediador cultural será capaz de utilizar a la interculturalidad como una herramienta que le permita actuar sin ocultar las desigualdades sociedades, las inequitativas, contradicciones y conflictos que han marcado históricamente, rasgos que aún perviven y que es misión del gestor cultural, intervenir para mejorar las condiciones de vida de estas poblaciones.

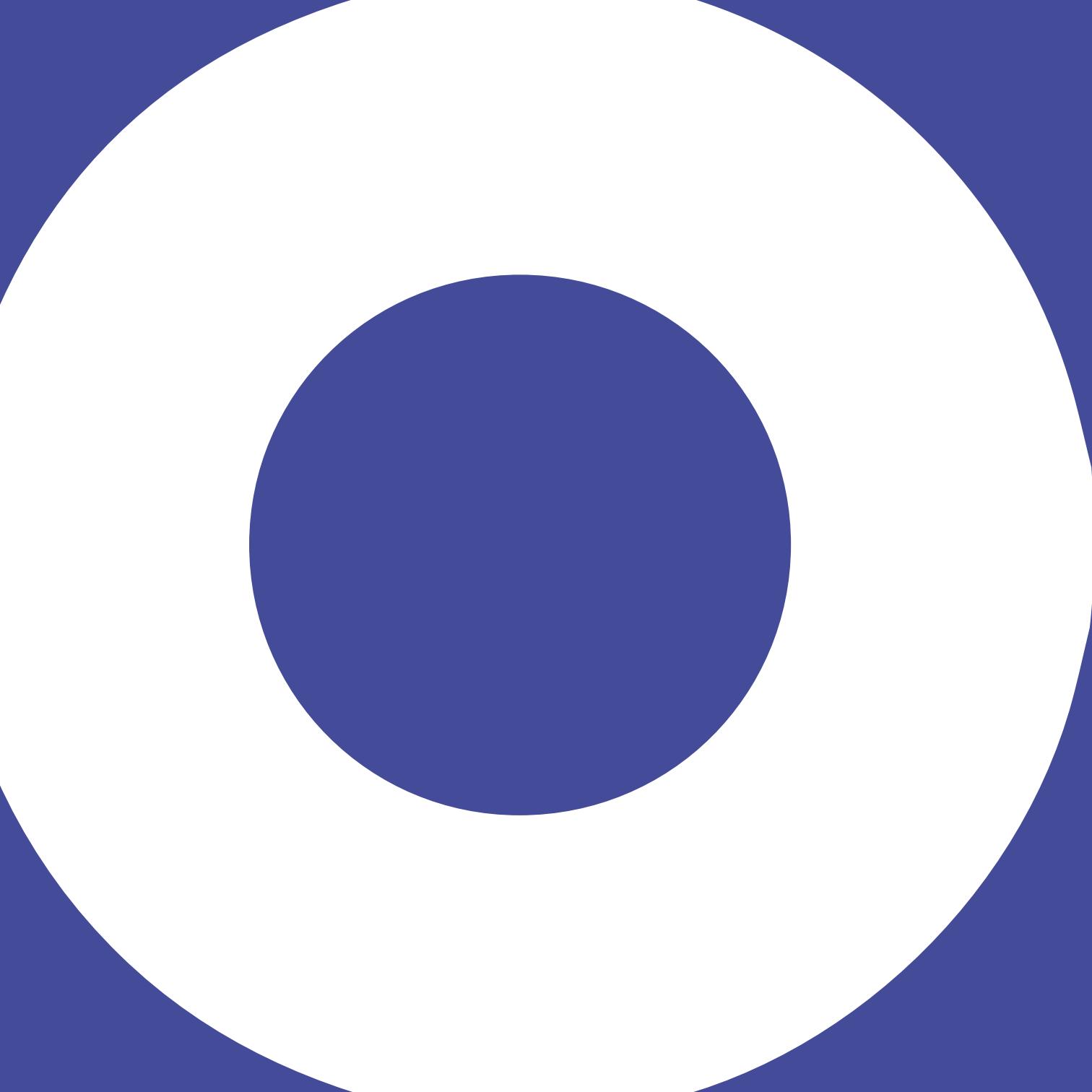


# 2

## Objetivo

- ▶ Analizar las perspectivas actuales a cerca de la interculturalidad
- ▶ Reconocer la Interculturalidad como una categoría de análisis y estudio de la mediación cultural.
- ▶ Analizar las relaciones entre interculturalidad, cultura y medicación cultural.





# 3

- La interculturalidad
- como una categoría de análisis y estudio de la mediación **cultural**

En nuestros días, es muy frecuente usar el concepto de interculturalidad para referirse a las relaciones entre diversos grupos culturales que comparten un espacio determinado en la sociedad. Si bien es cierto que, en el caso Latinoamericano y ecuatoriano en particular (Endara, 1998; Guerrero, 2002; Walsh, 2009, 2014; Garcés & Bravo, 2019) originalmente se acuñó este término, para referir a las relaciones entre el Estado y los movimientos indíge-

nas que se había movilizó para demandar por reconocimiento y respeto a sus derechos culturales; hoy este término ha ampliado su significado a otras relaciones, Gunther Dietz lo define de la siguiente manera:

actualmente de usa como un término más complejo y polisémico que se refiere a las relaciones que existen dentro de la sociedad entre diversas constelaciones de mayoría-minoría, y que se definen no solo en términos



de cultura, sino también en términos de etnicidad, lengua, denominación religiosa y/o nacionalidad. Por consiguiente, el referente empírico de cada una de estas constelaciones es sumamente contextual: en algunas sociedades, la interculturalidad se utiliza para referirse a la “diversidad” provocada por la migración, mientras que en otras la misma noción se aplica para las interacciones entre pueblos indígenas y descendientes de colonizadores (Dietz, 2017, p. 192).

Si bien la interculturalidad nace de la demanda de los pueblos indígenas por el respeto a su cultura y sus derechos, más tarde se institucionalizó por organismos internacionales como la UNESCO, la OEI y se respaldó por sectores intelectuales progresistas. Hoy el término hace referencia a las relaciones entre sociedades e individuos con diversas culturas.

La interculturalidad se ha convertido en una categoría de análisis que hoy enmarca la argumentación de la antropología, la sociología, la comunicación, los estudios culturales, la política, el desarrollo, entre otras áreas disciplinares de las ciencias sociales y las humanidades. En un sentido estricto la interculturalidad sería el pleno ejercicio de los derechos culturales de cada sociedad; ello implicaría que las estructuras sociopolíticas y económicas de

estas sociedades, respondan de manera diversa a la diversidad de culturas que coexisten en ese territorio. Estas reflexiones se profundizarán a lo largo de esta Unidad.

### **3.1 Interculturalidad. Definiciones y perspectivas actuales**

El debate sobre la interculturalidad inicia en la década de los '70 del siglo pasado, y con mayor intensidad en los años '80. En el caso ecuatoriano surgió por la demanda de los pueblos indígenas a respetar sus derechos y atención en el tema educativo. Más tarde el análisis se amplió a otros campos y disciplinas como el derecho, la política, la salud, la filosofía, la comunicación, el desarrollo, entre otros. Garcés esboza los criterios para su definición:

Las conceptualizaciones de lo intercultural se han movido desde el ámbito de lo descriptivo hasta las valoraciones que tratan de dar cuenta de los verdaderamente intercultural. En el primer polo se encuentran aquellas que dan cuenta de la diversidad y sus formas de relacionamiento, mientras en el segundo se intenta formular el carácter preciso de lo intercultural, generalmente mediante el añadido adjetivo de “crítica” (Garcés, 2019, p. 76).



En un primer acercamiento, la interculturalidad es un conjunto de préstamos, intercambios, asimilaciones y adaptaciones de valores, rasgos o sentidos producidos por el contacto entre culturas. Catherine Walsh lo define de la siguiente manera:

Como concepto y práctica, proceso y proyecto, la interculturalidad significa –en su forma más general- el contacto e intercambio entre culturas en términos equitativos; en condiciones de igualdad. Tal contacto o intercambio no deben ser pensados únicamente en términos étnicos, sino a partir de la relación, comunicación y aprendizaje permanentes entre personas, grupos, conocimientos, valores, tradiciones, lógicas y racionalidades distintas, orientados a generar, construir y propiciar un respeto mutuo, y un desarrollo pleno de las capacidades de los individuos y colectivos, por encima de sus diferencias culturales y sociales. En sí, la interculturalidad intenta romper con la historia hegemónica de una cultura dominante y otras subordinadas y, de esta manera, reforzar las identidades tradicionalmente excluidas, para construir, tanto en la vida cotidiana como en las instituciones sociales, un con-vivir de respeto y legitimidad entre todos los grupos de la sociedad (Walsh, 2009, p. 41).

Desde esta visión, la interculturalidad se refiere a complejas relaciones, negociaciones e

intercambios culturales. La interculturalidad posibilita la relación e interacción entre las personas, sus prácticas, conocimientos y manifestaciones culturales. El principio de la interculturalidad, es que esta relación se da entre personas y grupos con culturas distintas. Pero esta diferencia no debe ser asimétrica, de exclusión o desigualdad, como señala Walsh:

...una interacción que admite y que parte de las asimetrías sociales, económicas, políticas y de poder, y de las condiciones institucionales que limitan la posibilidad de que el “otro” pueda ser considerado sujeto –con identidad, diferencia y agencia- con la capacidad de actuar. No se trata simplemente de reconocer, descubrir o tolerar al otro o a la diferencia en sí. Tampoco se trata de esencializar identidades o entenderlas como descripciones étnicas inamovibles. Más bien se trata de impulsar activamente procesos de intercambio que, por medio de mediaciones sociales, políticas y comunicativas, permitan construir espacios de encuentro, diálogo, articulación y asociación entre seres y saberes, sentidos y prácticas, lógicas y racionalidades distintas (Walsh, 2009, p. 45).

Siguiendo la propuesta de Gunther Dietz, se define a la Interculturalidad desde tres ejes semánticos: la distinción entre la interculturalidad como un concepto descriptivo



en oposición a otro prescriptivo; la subyacente ascensión implícita de una noción de cultura estática, en oposición a una noción dinámica; y, la aplicación más bien funcionalista del concepto de interculturalidad, a fin de analizar el statu quo de cierta sociedad, versus su aplicación crítica y emancipatoria, para identificar los conflictos inherente y las fuentes de transformación societaria (Dietz, 2017, p. 192).

En cuanto al primer eje sobre la interculturalidad, la naturaleza descriptiva y prescriptiva de la interculturalidad como concepto, el autor postula a la interculturalidad como una herramienta descriptiva y analítica:

...ésta se define como el conjunto de interrelaciones que estructuran una sociedad dada, en término de cultura, etnicidad, lengua, denominación religiosa y/o nacionalidad; se trata de un ensamble que se percibe mediante la articulación de los diferentes grupos de “nosotros” versus “ellos”, los cuales interactúan en constelaciones mayoría-minoría que, a menudo, se encuentran en constante cambio (Dietz, 2017, p. 192).

Estas relaciones con mucha frecuencia son asimétricas, frente a quienes ostentan el poder económico y político, y se muestran históricamente arraigadas en visibilizar o invi-

sibilizar la diversidad, estigmatizar o discriminar al otro. Walsh (2009) nos habla de la pervivencia de una “matriz colonial” que ha llegado hasta nuestros días, y afecta las relaciones entre los distintos grupos de comparten el espacio territorial de los países sobre todo andinos.

En contraposición con el concepto de multiculturalidad, la interculturalidad se presenta como una herramienta descriptiva para analizar la diversidad social, poniendo énfasis no tanto en la composición y segmentación de los diversos grupos (como lo hace el enfoque multiculturalista), sino en el tipo y calidad de relaciones intergrupales dentro de una sociedad (Dietz, 2017, p. 193). Se supera por tanto la distinción entre minorías o mayorías en términos demográficos y cuantitativos, para analizarlos en términos de poder, poder que define quién pertenece a una mayoría o quién es estigmatizado como minoría.

En el aspecto prescriptivo, la interculturalidad tiene más bien una noción normativa. En ocasiones se definió como interculturalismo, como un programa para transformar las sociedades contemporáneas hacia sociedades conscientes de su diversidad, inclusivas y menos asimétricas en sus interrelaciones. Esta transformación implica, no solo empoderamiento de



las minorías marginadas, sino también la apertura y aceptación de las mayorías privilegiadas.

De otro lado, tenemos la visión estática y dinámica de la cultura. Al respecto, Dietz señala:

Desde sus orígenes en la antropología funcionalista aplicada, la idea de establecer a promover las relaciones “inter-culturales” o “inter-étnicas” se ha desarrollado paralelamente a un concepto de cultura más bien estático. Dentro de esta tradición, las relaciones entre las culturas son percibidas como relaciones entre grupos de personas que pertenecen a diferentes culturas, expresadas mediante diferentes elementos, modelos o instituciones que se consideran definitorios de sus respectivos grupos o culturas (Dietz, 2017, p. 193).

Estas premisas provenientes tanto de Europa (estructurales-funcionalistas) como de EE. UU (enfoque de áreas culturales), influyeron en el enfoque de interculturalidad en Latinoamérica, el cual concibe a los patrones culturales como como expresiones “objetivas” de la diferencia cultural y por tanto fuente de las relaciones interculturales.

Estas explicaciones de la interculturalidad de características mecánicas, que relacionan la evaluación geográfica con los impactos contemporáneos “aculturadores” de una modernidad de un modelo fijo de relaciones in-

terculturales, ha sido en las últimas décadas cuestionado por otras visiones que provienen de la Antropología, y conciben a la cultura y la interculturalidad como realidades más complejas y dinámicas.

Tanto la antropología como los estudios culturales se han desplazado hacia definiciones de cultura en tanto interpretaciones simbólicas, praxis rutinizadas, recursos colectivos, etcétera, lo cual implica que no existe un simple espacio “entre culturas”, sino una compleja articulación de procesos de autoadscripción y adscripción externa inter-, intra- y trans-culturales, así como de identificación y de creación de la “otraedad” dentro de la sociedad. En consecuencia, hoy en día la interculturalidad se erige sobre una noción de cultura mucho más híbrida, procesual y contextual.

El tercer eje tiene que ver con la interculturalidad funcional y crítica. Los enfoques anteriores (la interculturalidad descriptiva y prescriptiva, así como las nociones estáticas y dinámicas de la cultura), contribuyen a un análisis y explicación más amplia de las sociedades contemporáneas:

En la literatura producida tanto en el contexto europeo como en el latinoamericano, se percibe una creciente tensión entre una com-



preensión de la interculturalidad como estrategia programática, político-educativa, para pulir, suavizar o mitigar las relaciones entre grupos, por una parte; y una visión de la interculturalidad como estrategia transformadora para develar, cuestionar y transformar desigualdades históricamente arraigadas dentro de la sociedad (Dietz, 2017, p. 193).

Coincidiendo con esta postura, para Catherine Walsh, la interculturalidad rebasa el ámbito de la reflexión académica, para convertirse en un instrumento o herramienta poderosa de transformación social, lo define de la siguiente manera:

...la interculturalidad, entendida como proceso y proyecto social, político, ético y epistemológico. Al ser un principio ideológico y político, inicialmente propuesto por el movimiento indígena ecuatoriano –y no un concepto concebido desde la academia-, la interculturalidad despeja horizontes y abre caminos que enfrentan al colonialismo aún presente, e invitan a crear posturas y condiciones, relaciones y estructuras nuevas y distintas (Walsh, 2009, p. 14).

Si de un lado, la interculturalidad es concebida como competencias, herramientas o recursos funcionales que ayuden a la tolerancia y entendimiento mutuo, empatía con la Otre-

dad; en la postura crítica, la interculturalidad son capacidades que se interpretan o adquieren en términos de antidiscriminación, concienciación y negociación de conflictos.

Estos enfoques de identidad, responde a los modelos subyacentes de cada sociedad. La interculturalidad como recurso funcional para mejorar las relaciones sociales tiende a “reconocer acriticamente el statu quo actual mediante la identificación de características individuales (falta de competencias, falta de habilidades de comunicación, falta de capital humano, etcétera) como carencias y causas de exclusión, de discriminación y de relaciones asimétricas persistentes” (Dietz, 2017, p. 193). En algunos casos, esta visión funcional ha contribuido en legitimar y ahondar las relaciones asimétricas de los grupos culturales, por no presentar posibilidades de cambio, por minimizar las discriminaciones y no querer desestabilizar lo establecido, la tradición, el statu quo.

De otro lado, la interculturalidad funcional y crítica proveerá de competencias a los grupos históricamente relegados y marginales, como señala finalmente Dietz, con respecto a este tercer eje:

...las competencias interculturales proveerán a los miembros de la(s) minoría(s)



excluida(s) de las herramientas necesarias para competir en los campos laborales nacionales o internacionales contemporáneos a fin de que se cubran cualitativamente sus demandas en términos del sistema político prevaleciente, y de que logren comunicarse en términos cosmopolitas más allá de las fronteras (Dietz, 2017, p. 193).

Por otro lado, la interculturalidad crítica (Walsh, 2009) busca profundizar en la naturaleza histórica y estructural de las desigualdades (imperiales, coloniales) que estructura la diversidad cultural actual e identifica a los actores colectivos (líderes) que puedan transformar las relaciones asimétricas, no individualmente, sino colectiva y sistemáticamente. Esto se logra a través de nuevos canales de participación, de nuevos marcos jurídicos (como se planteaba en el caso ecuatoriano con la Constitución del 2008) para el reconocimiento de nuevas instituciones e identificaciones poscoloniales:

La interculturalidad dese ser entendida como designio y propuesta de sociedad, como proyecto político, social, epistémico y ético dirigido a la transformación estructural y socio histórica que apunta a la construcción entre todos de una sociedad radicalmente distinta. Una transformación y construcción que no quedan en el enun-

ciado, el discurso o la pura imaginación; por el contrario, requieren un accionar en cada instancia social política, educativa y humana (Walsh, 2009, p. 48).

Para cerrar este apartado, señalamos que la Interculturalidad sería una manera particular de relacionamiento entre culturas diversas, en la cual cada una puede ser “vívida” a plenitud, con el sólo límite de no agredir a la o las otras.

Los mediadores culturales deben estar conscientes que estas relaciones entre grupos culturales diversos están marcadas por tensiones y conflictos que son fruto de las desigualdades sociales, económicas y políticas que permean estas relaciones.

Los gestores culturales deben también conocer, que trabajar con un enfoque interculturalidad no implica únicamente un reconocimiento del otro, o de simples actitudes tolerantes ante los otros; se trata de un reconocimiento cabal de las prácticas e identidades de las culturas con las que pretende trabajar. Se trata de manejar adecuadamente los conflictos y tensiones de poder que siempre habrá, porque la relación y trabajo es con cultura diversas. Se trata de bajar las tensiones, propiciar relaciones horizontales y trabajar por bajar las brechas de inequidad presente en nuestras sociedades.



### 3.2 Mediación intercultural y problemas contemporáneos

La mediación intercultural debe partir de una concepción de la cultura. Como se ha señalado en las primeras unidades de esta Asignatura, no existe un solo enfoque, acepción o definición de este término. Lo importante en este apartado es señalar que la mediación cultural deber partir de la premisa que la cultura es diversa y cambiante. Desde este enfoque analizaremos la medicación intercultural de manera multidimensional. La mediación abordada desde contextos interculturales, con planteamientos que permitan una “interacción positiva” entre las partes, poniendo acento sobre lo que se tiene en común (Hernández, 2014). Siguiendo a este autor, se analizará los principales modelos aplicables en mediación intercultural, esbozando un perfil del mediador y las implicaciones de su trabajo.

La mediación cultural, así como el rol del mediador cultural, fue abordada en la Unidad 3. En ésta, se definirá la mediación intercultural, no como un simple cambio de nombre, sino con las connotaciones de la intercultural descritas en el primer apartado.

La mediación intercultural, puede ser entendido en un contexto unitario, pero a la vez diverso. Unitario en las políticas y lineamientos que el mediador deber seguir para sus intervenciones; pero a la vez diverso, porque la múltiples y cambiantes realidades así lo exigen. Partiendo de esta premisa, se presenta tres modelos más representativos de mediación:

En primer lugar, tenemos el Modelo tradicional lineal (Harvard). Este modelo se fundamenta en la escuela de negociación asistida para la resolución de conflictos. El fundamento de este modelo llamado “Método Fisher-Ury”, diseñado por Roger Fischer y William Ury, considera cuáles deben ser lo elementos esenciales a considerar en toda negociación, llegar a acuerdos sin ceder frente a la otra parte. Son estrategias de negociación que protegen los intereses, sin descuidar el entendimiento y la búsqueda de cooperación con la otra parte (Hernández, 2014, p. 68).

En este modelo, el tipo de comunicación es lineal y bilateral. Se pone énfasis en el futuro y se evita a los sujetos enfrentados retraerse al pasado, es un proceso estructura y rígido, durante el cual, el mediador procura facilitar la comunicación e interacción de las partes.

Este modelo puede ser considerado limitado desde un enfoque intercultural. Básica-



mente por la concepción lineal de la causalidad, y en la mediación intercultural, normalmente los factores que intervienen son siempre variados y diversos. Por lo tanto, en mediación intercultural puede requerir de procesos más complejos y dilatados en el tiempo.

El mediador intercultural, es en esencia un facilitador de la comunicación entre individuos o colectividades que provienen de culturas diferentes. Su capacidad debe estar en crear un canal de comunicación imparcial, neutral y que evite malentendidos durante el proceso de mediación.

Por otro lado, tenemos el Modelo Transformativo (Bush y Folger). Diseñado en el año de 1994 por Bush y Folger. Es una nueva visión acerca de cómo afrontar el conflicto a través del fortalecimiento propio y el reconocimiento de los otros. Ellos consideran que el objetivo principal de la mediación es la mejorar sustancias de las relaciones de los sujetos enfrentados por un conflicto o disputa.

Lo que busca la escuela Transformativa, es modificar la relación entre las partes y por ello se pone mucho énfasis en establecer un acuerdo. Los acuerdos se lograrán en la medida que los dos participantes encuentren una nueva mirada del otro y de sí mismos:

La Mediación Transformadora, por tanto, puede responder realmente bien en el ámbito de la mediación intercultural, porque coloca el acento en la revalorización de la autoestima y e mutuo reconocimiento de las responsabilidades que se contraen en el acuerdo. La mediación intercultural, por definición, debe ir “más allá del conflicto” (Hernández, 2014, p. 71).

Y finalmente tenemos el Modelo Circular Narrativo, propuesto por Sara Cobb en el Congreso de Barcelona en el año 2004. Esta autora defiende el Diálogo, como una condición y criterio para buscar espacios de encuentro que permitan la reflexión y la comunicación entre las personas. Sus dos principios señalan que “no se puede pensar en control y mucho menos cuando se trata de la vida de los demás, pues todos los cambios requieren conductas personales y relaciones que son siempre difíciles” (Cobb, citado por Hernández, 2014, p. 74).

El Modelo de Sara Cobb se resumen en dos aspectos: la deconstrucción de la neutralidad en la mediación, y la construcción y transformación de las narraciones en la mediación comunitaria.

Partiendo del supuesto de que el ser humano vive en una permanente pulsión entre “deseo” y “deber”, el Modelo Circular Narra-



tivo sostiene que, en las relaciones humanas, “conflicto” no equivale necesariamente a “antagonismo” y/o “agresión”, sino que, por el contrario, el núcleo de su contenido semántico debe ser re-definido y re-conceptualizado. Desde esta perspectiva. “conflicto” equivaldría a “una suerte de presencia interna y casi continua de la existencia de la persona (Hernández, 2014, p. 74).

Este modelo pone énfasis en la comunicación y parte de una concepción “circular” de la comunicación y de la causalidad. El concepto de “causalidad circular”, el que mejor refleja la compleja realidad de los conflictos y las mediaciones, por la múltiple varianza factorial que interviene en el mismo.

Este tercer modelo, es el que más se acopla a la mediación intercultural, pues esta requiere de una pericia o habilidad para realizar actividades que demandan un grado de complejidad. Así lo señala Hernández:

Este modelo tiene una importante aplicación en el terreno de la mediación intercultural porque partiendo de la voluntariedad de las partes para participar proactivamente en la medicación, por un lado; y robusteciendo la figura del mediador, a través del desempeño profesional de su rol, por otro, promueve la legitimación de los mediados favoreciendo

de este modo la consolidación del reconocimiento de la diferencia “del otro” y sobre todo, construyendo una visión alternativa de la realidad en disputa, que posibilite una revisión consensuada del conflicto, por las partes intervinientes (Hernández, 2014, p. 74).

Queda a consideración de los gestores culturales y mediadores interculturales, estas herramientas metodológicas de intervención, que será necesario un análisis previo antes de decidir por alguno de los modelos planteados. Decisión que tendrá que basarse en la naturaleza del conflicto, los involucrados y el contexto que lo rodea.

### 3.3 Conclusiones

Las sociedades en la actualidad, atraviesan por cambios culturales vertiginosos, esto se debe básicamente por las mayores posibilidades de movilización que tiene las personas, el avance de los medios de transporte que acorta distancias y tiempo, el gran desarrollo de los medios de comunicación e información, que nos permiten entrar en contacto sin la necesidad de salir de nuestros hogares, y por los procesos migratorios que cada vez más frecuentes, sean por motivaciones laborales, de estudio y ocio.



En la actualidad, tenemos más conciencia que las adaptaciones no solo deben venir de las minorías que en calidad de migrantes des desplazan en cantidades significativas desde los países periféricos a los centrales. Hoy hay una mayor conciencia también en las sociedades receptoras de ajustarse, adaptarse a las minorías, y este es un tema eminentemente intercultural, que debe ser abordado por los mediadores interculturales.

La interculturalidad usada debe ser visto como un proceso y no como un fin, como señala Catherine Walsh “la interculturalidad no es un hecho dado sino algo en permanente camino y construcción (2009, p. 44). Ello significa que los gestores culturales, mediadores interculturales y mediadores culturales tiene que están en una permanente formación y capacitación que les permita responder a las necesidades cambiantes y complejas que describimos en este apartado. Considerar además que la interculturalidad se puede convertir en una aliada estratégica de estos profesionales. La interculturalidad traza un camino no solo metodológico sino un proyecto político para la mejora y transformación social.

Los mediadores interculturales, son profesionales comprometidos con sus espacios te-

rritoriales. Pero esta sensibilidad, tiene que estar acompañada con sólidos procesos de formación porque hemos señalado que los métodos de trabajo más efectivos, son aquellos que estudian en la actualidad a las sociedades en un contexto complejo y dinámico. Nos referimos a las sociedades posindustriales, posmodernas, algunos lo llaman también posculturales, para dar cuenta que la realidad está cambiando constantemente. Visiones críticas hablan de un deterioro de la cultura, y que la misma estaría en serio peligro de desaparecer. Otras visiones más antropológicas y optimistas, sostiene en cambio que la cultura sufre constantes transformaciones, con nuevas manifestaciones que surgen de estos procesos de hibridación permanente.

A los gestores y mediadores interculturales, se presenta la interculturalidad como un instrumento para refundar “lo nacional” (Walsh, 2009) y la sociedad desde su pluralidad, poniendo énfasis y atención en los problemas estructurales del tejido cultural. Marcar diferencias en el abordaje de la interculturalidad, implicará una búsqueda permanente de mejores condiciones de vida para los agentes del sector cultural pero también de la sociedad en su conjunto.





# 4

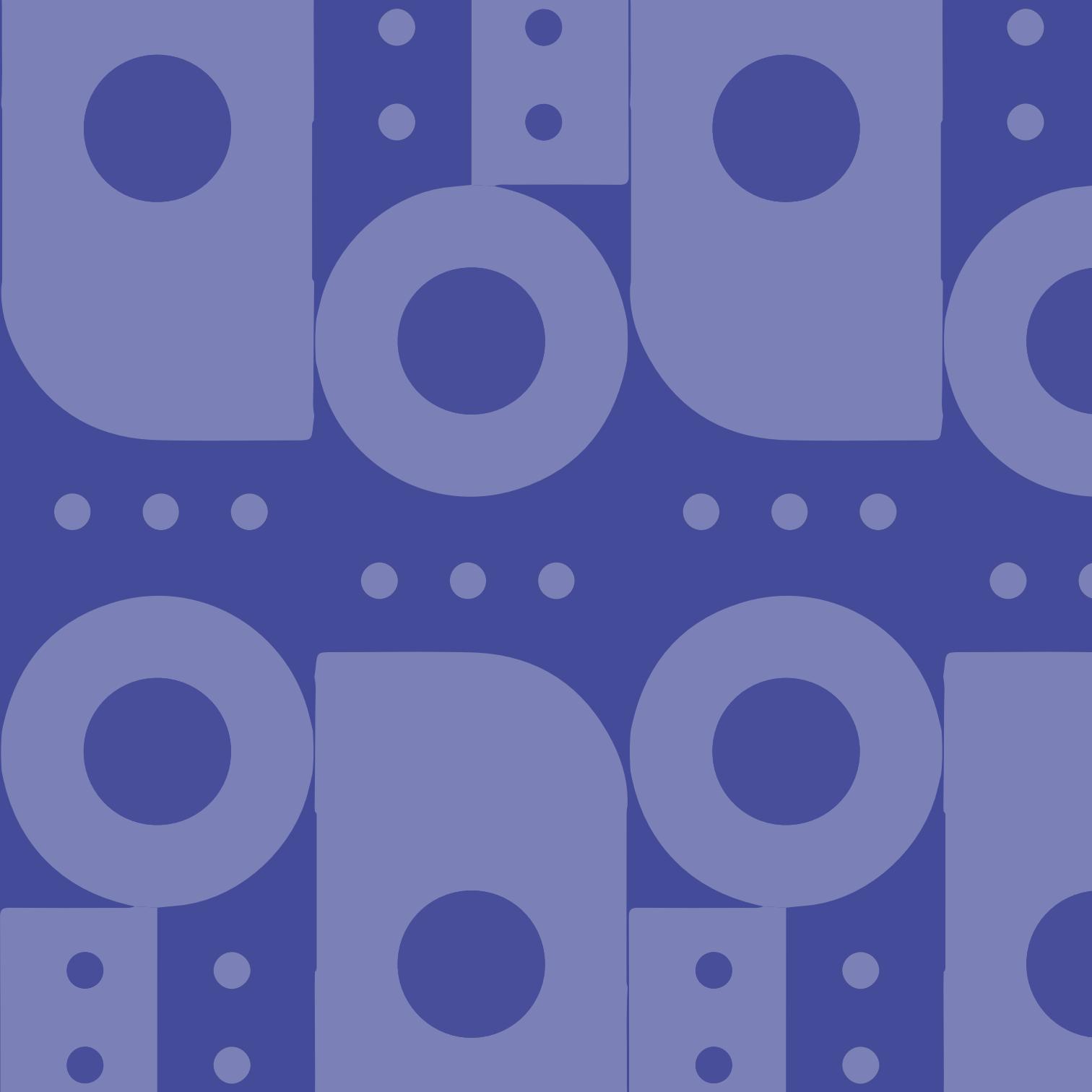
## Referencias Bibliográficas

- Boccaro, Guillaume (2012). La interculturalidad como campo social. *Cuadernos Interculturales*, 10 (18), 11-30. [Fecha de Consulta 5 de diciembre de 2021]. ISSN: 0718-0586. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=55223841002>
- Cayer, N. (2016). Desafíos en el estudio e investigación del patrimonio para estudiantes y profesionales en historia. En Cano Vargas, A. (compilador) *Historiar: patrimonio, memoria e historia*. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.12622/1784>
- D'Antoni, Maurizia (2011). Competencia cultural e inteligencia cultural. Aportes a la mediación cultural docente. *Revista Electrónica "Actualidades Investigativas en Educación"*, 11(2),1-20. [fecha de Consulta 5 de diciembre de 2021]. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=44720020026>
- Dietz, Gunther. (2017). Interculturalidad: una aproximación antropológica. *Perfiles educativos*, 39(156), 192-207. Recuperado en 05 de diciembre de 2021, de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-26982017000200192&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26982017000200192&lng=es&tlng=es).
- Diez, María Laura (2004). Reflexiones en torno a la interculturalidad. *Cuadernos de Antropología Social*, (19),191-213. [fecha de Consulta 5 de diciembre de 2021]. ISSN: 0327-3776. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=180913911012>
- Garcés, F. y Bravo, R. (2019). Interculturalidad Problemas y perspectivas diversas. Editorial Universitaria Abya Yala.
- Hernández Ramos, C. (2014). Modelos aplicables en mediación intercultural. *Barataria. Revista Castellano-Manchega De Ciencias Sociales*, (17), 67-80. <https://doi.org/10.20932/barataria.v0i17.56>
- Lagos, C. (2015). El Programa de Educación Intercultural Bilingüe y sus resultados: ¿perpetuando la discriminación? *Pensamiento Educativo, Revista De Investigación Latinoamericana (PEL)*, 52(1), 84-94. <https://doi.org/10.7764/PEL.52.1.2015.7>
- Llevot Calvet, N., & Bernad Caverro, O. (2021). La mediación cultural y prácticas educativas en Italia. *EHQUIDAD. Revista Internacional De Políticas De Bienestar Y Trabajo Social*, (16), 209-246. <https://doi.org/10.15257/ehquidad.2021.0020>



- Mateos Cortés, Laura Selene, & Dietz, Gunther. (2015). ¿Qué de intercultural tiene la “universidad intercultural”? Del debate político-pedagógico a un estudio de caso veracruzano. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, 36(141), 13-45. Recuperado en 05 de diciembre de 2021, de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-39292015000100013&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-39292015000100013&lng=es&tlng=es).
- Quilaqueo R, Daniel, & Torres C, Héctor. (2013). MULTICULTURALIDAD E INTERCULTURALIDAD: DESAFÍOS EPISTEMOLÓGICOS DE LA ESCOLARIZACIÓN DESARROLLADA EN CONTEXTOS INDÍGENAS. *Alpha (Osorno)*, (37), 285-300. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012013000200020>
- Walsh, C. (2009). Interculturalidad colonialidad y educación. *Revista Educación Y Pedagogía*, 19(48), 25-35. Recuperado a partir de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaeyp/article/view/6652>
- Walsh, C. (2009). Interculturalidad, Estado, Sociedad. Luchas (de) coloniales de nuestra época. Universidad Andina Simón Bolívar y Editorial Abya Yala.
- Walsh, Catherine (2014). ¿Interculturalidad? Fantasmas, fantasías y funcionalismos. *Revista nuestra América*, 2(4),17-30. [fecha de Consulta 5 de diciembre de 2021]. ISSN:. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=551956254003>









Tema a tratar:

**Evolución histórica y conceptual  
de las Artes Escénicas**

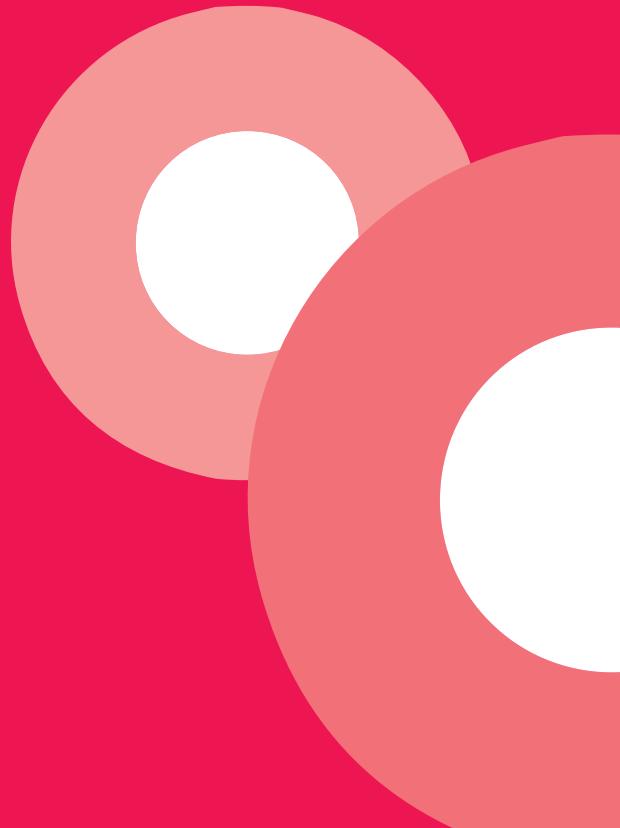
**Prof. Benjamín Cortés Tapia**

Doctor en Artes

**Asignatura:**



Gestión de las artes  
escénicas y visuales



- 
- **Índice**
-

1

Breve descripción del capítulo

2

Objetivos

3

Evolución histórica y conceptual de las Artes Escénicas

3.1 El origen y los antiguos griegos

3.2 El cambio romano y sus particularidades

3.3 La edad media: decadencia de una humanidad entregada a Dios

3.4 Renacimiento: una novedosa forma de ver la escena

3.5 Modernidad y posmodernidad: Una visión estética espacial

3.6 América Latina: El nacimiento de una estética en desarrollo

4

Referencias bibliográficas



# 1

- Breve
- descripción

## del capítulo

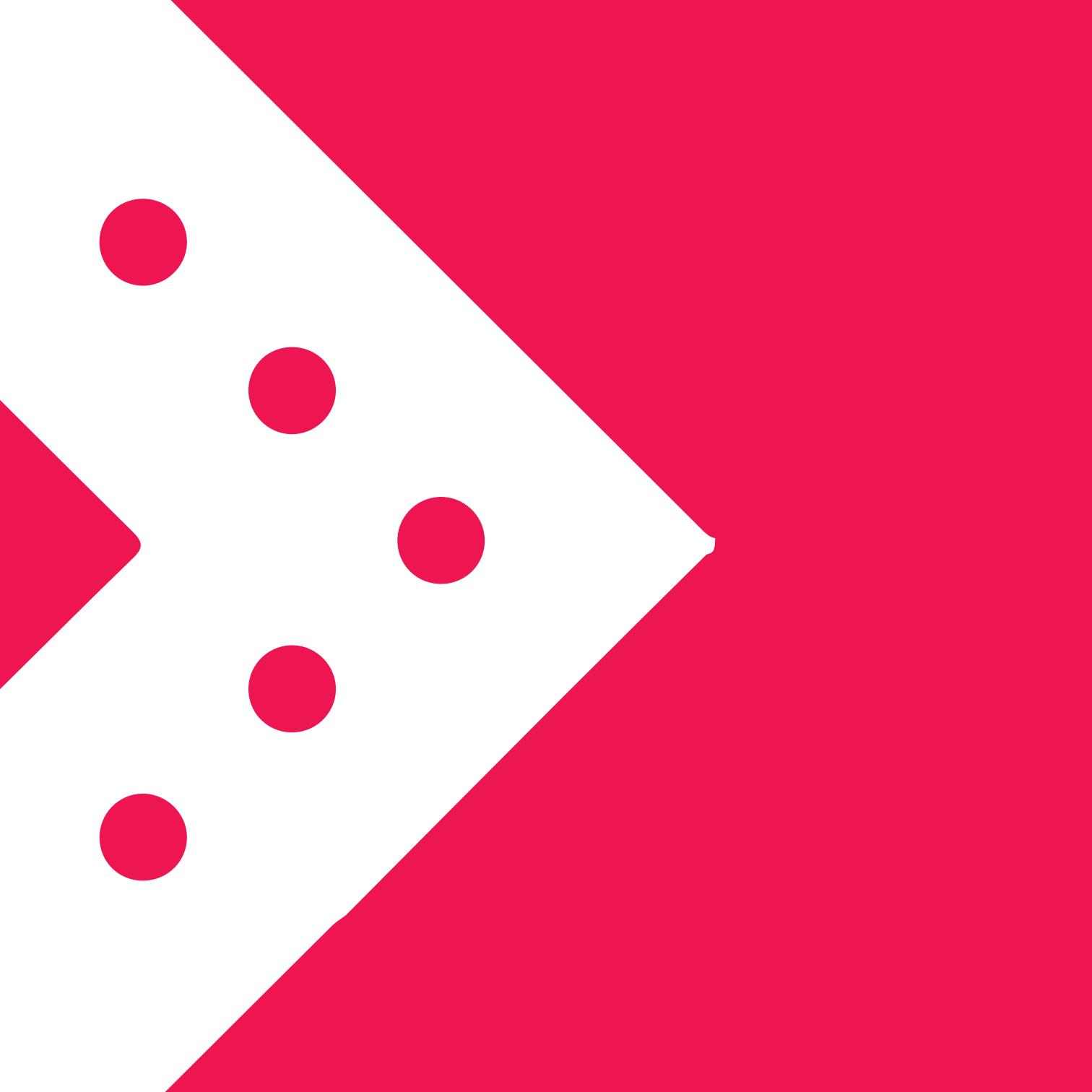
Aunque es bien sabido que la historia del teatro se remonta a la antigua Grecia, las manifestaciones teatrales hacen su aparición mucho antes. Se cree que los antiguos habitantes del mundo hacían rituales que tenían que ver con la caza, la fertilidad, la agricultura, la astronomía y la astrología, y estos estaban en estrecha relación con una representación; sin embargo, no fue hasta la plena conciencia del ser humano, que existió registro como tal, por lo mismo se debe entender que la historia aparece en el momento en que es documentada y se entiende como tal.

El ser humano es un ser social, su necesidad de comunicarse lo han llevado a desarrollar lenguajes, idiomas y un sinfín de herramientas para tal fin. Esta necesidad, junto con su naturaleza estética, son precursoras de las artes; las pinturas rupestres halladas en las

cuevas de Altamira dan fe de este fenómeno, y fortalecen la teoría de que, El teatro, la música y la danza, han existido desde que existe la conciencia del hombre como tal.

Han pasado siglos desde las primeras manifestaciones escénicas, y a pesar de los avances tecnológicos, las artes escénicas evolucionan a la par de la humanidad y se niegan a desaparecer, el cine, la televisión, las redes sociales y los canales de streaming, forman parte de la vida cotidiana del ser humano desde hace décadas, sin embargo, la satisfacción y la sensación de lo vivo, de la comunión y el convivio que nos dan las artes escénicas, no podrá ser sustituida por ninguna tecnología.





# 2 Objetivo

## Objetivo general

- ▶ Presentar un resumen de la evolución de las Artes Escénicas, desde sus raíces hasta la actualidad.

## Objetivos específicos

- ▶ Entender las raíces que originaron a las artes escénicas.
- ▶ Conocer a los principales expositores de la historia.
- ▶ Tener una idea general de la evolución de las Artes Escénicas.





# 3 • Evolución histórica • y conceptual de las artes **escénicas**

*El origen del teatro, lo mismo en la Grecia antigua que en los rituales me-soamericanos, se encuentra en el acto de la representación, es decir, del mecanismo social que hace posible que un ente –o una comunidad [...] sea convertida en signo y que, como tal, sea valorado por quienes ven o leen lo representado.<sup>1</sup>*

Desde sus orígenes y hasta nuestros tiempos las artes escénicas se han entendido como una serie de signos significantes, codifi-

cadores de un lenguaje representativo para el espectador y dirigido a un público en específico y aunque se le ha atribuido como función principal la búsqueda de la identificación del espectador con los signos que le son presentados y de manera indivisible comprensibles para su contexto político-social y su entorno cultural, no todas las manifestaciones escénicas están planteadas para ser comprendidas por el espectador de la misma manera. Es por esto por lo que, desde finales del siglo XIX, incansables investigadores han desarrollado teorías en torno a esto.

---

1 PARGA Parga, Pablo. *Cuerpo vestido de nación*. 2004. México. CONACULTA-FONCA. p. 23



### 3.1 El origen y los antiguos griegos

Los primeros ejemplos los podemos encontrar en las representaciones de aedos y rapsodas de la Grecia arcaica que datan del siglo IX a.C. y que se llevaban a cabo durante reuniones, banquetes, coloquios, etc. Representaban cantos de la Ilíada y la Odisea con increíbles herramientas mnemotécnicas y musicales. Estos cantos eran narrados en tercera persona con partes interpretadas en primera persona, lo cual le daba al rapsoda, la capacidad de convertirse en Ulises, “actuar” como él, lo cual le da su raíz teatral.

Alrededor del siglo IV a.C. existen en la Grecia antigua, varias estéticas teatrales, tal como lo plantea Aristóteles en su poética: Tragedia, comedia, ditirambos y el drama de sátiros, sin embargo, a nivel popular, se llevaban a cabo “otras” estéticas, “...juglares y acróbatas que brindan todo tipo de entretenimientos públicos”, dotados para la mímica y cercanos a la imitación realista a través de la voz, el cuerpo y el gesto.<sup>2</sup> Y por otro lado, se llevaban a cabo

piezas populares con bosquejos muy simples, sobre los que los actores improvisaban el diálogo, en el dialecto dórico local, que se ayudaban de una tramoya propia de vagabundos y de un vestuario que engrosaba burdamente el vientre y el trasero, a la vez que evidenciaba un falo (erecto u oscilante) bien visible.<sup>3</sup>

En lo que respecta al origen de la comedia y la tragedia, se pueden establecer dos teorías: la primera, planteada por Aristóteles, quien sitúa el origen de la tragedia en los ditirambos y el de la comedia en los cantos fálicos.<sup>4</sup> Esta teoría ha sido sostenida durante siglos, se ha establecido como el origen indiscutible, a pesar de que Roland Barthes cuestiona el sustento de esta; para Barthes... “*esta historia conserva algo mítico. Algunos rasgos son vagos o al menos hipotéticos: en realidad no sabemos en absoluto cómo relacionar el teatro griego con el culto a Dionisos*”<sup>5</sup>, tomando en cuenta que se ha perdido más del 80% del repertorio que se cree existía en la época. Apenas quedan re-

2 Laurence, A. El actor en el teatro griego clásico. 2008. En Dubatti, J. (coord.). Historia del actor. Buenos Aires, Colihue. p. 18

3 Cantarella, R. La literatura griega de la época helénica e imperial. 1972. Buenos Aires, Losada. p. 94

4 Para ampliar: Aristóteles. La poética. 1996, versión de García Bacca, Editores Mexicanos Unidos, S. A. México.

5 Barthes, R. Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces. 1986. Paidós. Barcelona. p. 70



gistros de los dramas escritos por los grandes autores griegos, de los cuales nos reducimos a los cuatro más rescatados: Sófocles, Eurípides, Esquilo y Aristófanes, quienes, a pesar de que se mantiene parte de su obra hasta la fecha, la podemos encontrar incompleta y adaptada en la mayoría de los casos.

Para la década de 1920, Arthur Wallace cuestiona la teoría Aristotélica, o más bien, la interpretación que se le ha dado a través de los años, al no encontrar sentido en la relación del mito heroico con el rito dionisiaco. Al surgir estos cuestionamientos es importante pensar, no en el origen del teatro, si no en sus raíces. Partiendo de la naturaleza humana y de la enorme capacidad de crear espontáneamente imágenes y pensar a través de ellas, estableciendo que la comunicación verbal no es la única forma de simbolización, las imágenes también lo son, se establecen como unidades de pensamiento, por lo tanto, la imaginación se convierte en una forma de pensamiento, tal como lo planteó Jean Piaget; él sostiene que los estudios de representación mítica sirven igual que el juego, ya que el mito es un producto del método imaginístico del pensamiento, de esta manera, la psique genera de manera espontánea pensamientos en forma de alegorías, por

consiguiente, el mito y el teatro tienen sus raíces en la espontaneidad creativa de la psique. Y ya que el mito tiene la necesidad de un medio para darlo a conocer a los demás, no es de extrañar la aparición del teatro.

Una vez establecidas las raíces del teatro, podemos hablar de su origen. Durante siglos, la obra aristotélica “la poética” ha sido el referente estructural de toda la historia del teatro, a pesar de los cuestionamientos que se han planteado anteriormente, por lo cual, definiremos que la tragedia proviene del rito dionisiaco. También se debe tomar en cuenta que Aristóteles utiliza el término teatro como sinónimo de tragedia, por lo mismo, hace referencia al género más que al teatro en general. El objetivo primordial de la tragedia es causar una catarsis en el espectador, ya que parte de la mimesis idealizada, donde la única diferencia entre el historiador y el poeta es que; uno dice lo que pasó y el otro lo que podría pasar, lo cual le da un valor mucho más filosófico y serio que la historia, pues la poesía habla de lo universal y la historia de lo particular.

En la misma poética, Aristóteles propone cierto tipo de orden a los componentes de la tragedia por la relevancia que tienen respecto a su análisis: la fábula (mythos), los caracteres



(ethos), el pensamiento (diánoia), la expresión lingüística (léxis), el espectáculo (ópsis) y la música (mélos). Lo cual deja en claro que la parte práctica de la puesta en escena queda relegada a las últimas instancias, aún cuando el espectador promedio de la Grecia antigua conocía el espectáculo, más allá de sus implicaciones literarias. De ahí el nombre de Poética, pues se concentra en la estructura de los textos, más allá de su puesta en escena. Por lo mismo la teoría aristotélica ha entrado en crisis. En una época donde lo visual ha superado el contenido del espectáculo, el textocentrismo establecido y seguido por los teatristas a través de los siglos es lo que ha permitido criticar y afirmar que...

“Aristóteles, en efecto, aisló el texto teatral para convertirlo en objeto de análisis, como lo indica el título: Poética es un adjetivo que hace referencia a la técnica de escribir una obra de teatro o una epopeya, mientras que el único poiein, el único “hacer” teatral conocido por el público griego era la representación ritual de las Grandes Dionisiacas. Ni Esquilo ni Sófocles, ni siquiera Eurípides se han designado a sí mismos como aoidoi (cantante). Así, referirse a Aristóteles cuando se habla de fábula, poeta o puesta en escena, es encerrarse en una filosofía del teatro, dotada de este poder fascinante de

construcciones intelectuales que nada deben a la prueba de la realidad”<sup>6</sup>

Sin embargo, la puesta en escena tomó fuerza paulatinamente, primero con Esquilo, que aumentó de uno a dos el número de actores, redujo las intervenciones del coro y le concedió al diálogo el papel más destacado. Sófocles, aumenta un intérprete más y abre paso a la escenografía. Se enriqueció el texto al mutar del tetrámetro al verso yámbico, pues este le dio más fluides al contenido del texto, posteriormente, el texto encontró la métrica más adecuada a la situación que se describía en la fábula.

La relevancia del hecho escénico en la antigua Grecia queda por demás demostrada en la idea de la existencia de dramaturgos, que estaban dedicados a este, así como la portentosa inversión que realizaban los gobernantes para su desarrollo.

Cabe mencionar, que, aunque fue la obra de Aristóteles la única vinculada directamente con el teatro que pervive hasta nuestros tiempos, no fue la única que se produjo. Gracias

---

6 Florence Dupont en: Koss, María Natacha (et al). Historia del teatro Tomo I. 2021. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Colección Libros de Cátedra. Bs. As. pp. 18-19.



al trabajo de la Universidad de Kentucky en el desarrollo del diccionario enciclopédico SOL<sup>7</sup> (Suda On-Line)<sup>8</sup> podemos encontrar información sobre varios autores que tienen relación con el tema.

Gracias a esta enciclopedia, podemos conocer el tratado de Sófocles con respecto al coro, el incremento de los participantes de este de 12 a 15 intérpretes. Estos documentos nos ayudan a conocer la historia del teatro de la antigua Grecia por medio de testimonios de espectadores y estudiantes de los grandes de la época: Temistio, quien, gracias a él sabemos que Aristóteles atribuye a Téspis la creación del primer personaje separado del coro, iniciando la tradición trágica, también sabemos que él fue el primer ganador del concurso teatral creado por Pisístrato en las fiestas dionisiacas entre los años 535-534 a. C.<sup>9</sup>

Según consta en los registros, estas fiestas llegaban a durar 5 días y participaban de ellas todos los varones de la comunidad, aún

hay una discusión sobre la participación de las mujeres en estas fiestas, pero en general, los documentos apuntan a que ellas no formaban parte del público. Las jornadas se dividían en tres: en la primera, los altos mandatarios se presentaban en procesiones, la segunda, dedicada a los ditirambos y los últimos tres días estaban dedicados al concurso teatral, las representaciones duraban todo el día y se llevaban a cabo en los teatros (Edificios construidos ex profeso) donde podían albergar hasta 12,000 espectadores, tal ejemplo es el teatro del Epidauro en la ciudad de Atenas que sobrevive hasta nuestros días y aún se montan espectáculos teatrales en él.

A la más pura usanza oriental, y entendiendo que el espectáculo era masivo, este era meticulosamente codificado para que todos los espectadores pudieran comprender lo que acontecía, tomando en cuenta que los intérpretes eran varones; Octave Navarre, en su texto: Las representaciones dramáticas en Grecia, especifica estos códigos:

7 <https://www.cs.uky.edu/~raphael/sol/sol-html/11/10/2021 14:06>

8 SUDA o SUIDAS, hace referencia a una enciclopedia griega bizantina del siglo X. en ella aparecen varios autores del periodo.

9 Para ampliar, consulte: Rodríguez Adrados, R. Fiesta, comedia y tragedia. 1983. Alianza. Madrid. p. 462

1. Cada personaje, según su estatus, se desenvolvía en un espacio específico: el Coro en la orquesta, los gobernantes, adivinos y mensajeros en la skené, los dioses en el theologeion.



2. Utilizaban máscaras diseñadas como tipos sociales (el rey viejo, el rey joven, el adivino, etc.) acompañadas por pelucas.
3. En el caso de los personajes que se desenvolvían en la skené, esas máscaras incluían una caja de resonancia que les permitía proyectar mejor la voz. También utilizaban coturnos, lo que les permitía elevar aún más su altura (en algunos casos, hasta 20 cm).
4. Los colores del vestuario estaban fijados por la tradición: las mujeres viejas vestían de verde o azul, las jóvenes de blanco, las cortesanas de amarillo, los soldados de púrpura, etc.
5. El baile del Coro incluía también una mímica que pretendía expresar ideas y afectos. Los órganos expresivos por excelencia (tal como verificamos en muchas danzas orientales arcaicas) eran las manos y los dedos. El baile no implicaba solo desplazamiento, pues el Coro podía tener los pies inmóviles mientras danzaba con el torso, la cabeza, los ojos, etc.
6. La escenografía (cuyo desarrollo, como vimos, Aristóteles se lo atribuye a Sófocles) consistía en cuatro tipos generales: el templo, el palacio, la tienda de campaña, un paisaje terrestre o marino. El espacio escénico solía incluir tres puertas o aberturas, atribuyéndole a cada una un espacio ficcional específico que no se modificaba en el transcurso de la obra.
7. Casi toda la bibliografía coincide en que los griegos no conocieron el telón y que contaron, por el contrario, con un complejo sistema de tramoyas como la escalera de Caronte, el ekkykléma, el periaktes, el meechanee, etc.<sup>10</sup>

### 3.2 El cambio romano y sus particularidades.

La grandeza de las manifestaciones escénicas en Grecia, son la base de lo que hoy se produce en la disciplina, los romanos heredaron la tradición griega, adaptándose a su contexto social y político. Podemos enumerar las particularidades del teatro romano, sin desconocer la enorme dependencia que tiene con respecto al teatro griego. Primeramente, la situación geográfica de la naciente cultura romana, los antecedentes históricos, y la paulatina adaptación del teatro, que generan una diferencia, incluso en los casos en que los textos son directamente heredados de la tradición griega. Debemos establecer que, a pesar de que la obra griega estuvo presente en Roma, el tea-

---

10 Navarre, O. en: Florence Dupont en: Koss, María Natacha (et al). Historia del teatro Tomo I. 2021. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Colección Libros de Cátedra. Bs. As. pp. 21-22



tro latino generó innovaciones que marcan una clara diferencia entre ambos.

Por principio, el característico tono de burla y sátira como elemento diferenciador de las manifestaciones escénicas, no solo en la capital, si no por todo el territorio, incluyendo los estados de la Grecia helénica. Según los registros, no hay un rasgo diferenciador común entre ambos, las diferencias se dan por la evolución de la tradición griega que fue alcanzando cierta codificación y se fue consolidando hacia lo que nos queda hoy como registro del teatro romano, aunque existe un consenso de que las primeras manifestaciones romanas parten de improvisaciones líricas-fársicas, una especie de incipiente comedia del arte, donde los personajes son estereotipos: el bobo, el fanfarrón, el avaro, entre otros. Este género, de gran aceptación por la sociedad romana, continúa siendo una herramienta muy efectiva en nuestros tiempos.

Las primeras manifestaciones, se cree, tuvieron origen hacia el siglo VI a.C. en la zona de Sicilia, con los “Dramas” de Epicarmo o los “mimos” de Sofrón hasta evolucionar a los “Fliaci” de Rintón de Tarento. En estos, evidentemente, hay una marcada influencia de la cultura griega, sin embargo, aparece la “Atellana”, la cual simplifica la trama y presenta

personajes estereotipados portando distintivas máscaras para ser identificados fácilmente.

Hacia el año 364 a.C. parece una forma más elaborada; la sátira. Esta era representada por los llamados ludiones (intérpretes etruscos que bailaban), y luego imitados por los romanos, dándole ese toque burlesco tan característico de la sátira romana. Aparecerían también los llamados histriones, quienes representaban con máscaras obras más orgánicas, una mezcla entre la sátira y la atellana, de la cual surgiría la fábula, nombre que recibiría la obra romana a partir de Livio Andrónico a partir del siglo III a.C., ya fuera de naturaleza trágica o cómica.

El teatro en Roma, parte de la misma naturaleza que en Grecia, y está estrechamente relacionado con las manifestaciones religiosas, aunque no les duró mucho. Debemos entender que el contexto social, político y cultural romano tiene poca relación con el griego, por lo tanto, el teatro se convirtió en una manera de entretenimiento, más que una celebración. Por lo mismo tomaremos al teatro romano como “Original”, sabiendo de sus antecedentes griegos y el uso de elementos de oriente, nos centraremos en los géneros que se desarrollaron con mayor auge, en dependencia de los gustos del público.



En apariencia, el teatro romano tiene las mismas características que el griego, cuyos géneros principales son la tragedia y la comedia, la primera, heredada de la tradición griega, imita los mismos patrones literarios; aunque sin los efectos catárticos que lo griegos producían en sus espectadores, por lo tanto, no tenía buena acogida.

En ese sentido, la comedia tuvo mejor aceptación, ya que representaba más un ideal romano, estereotipos identificables por el espectador, el panadero, el tintorero, etc... El valor literario de la comedia lo alcanzaron Plauto y Terencio con sus comedias cultas, heredadas de la obra de Menandro. Sin embargo, otros autores, de los cuales no se ha podido rescatar material íntegro como Afranio y Titinio, también aparecen en la escena, con una comedia sin tanta relevancia literaria, pero con gran aceptación por parte del espectador.

### **3.3 La edad media: decadencia de una humanidad entregada a Dios.**

Tras la aparición del cristianismo, y con la inminente caída del imperio romano, las

manifestaciones artísticas se relacionaron estrechamente con el paganismo, por lo cual, hay casi nulos registros de artes escénicas, sin embargo, tal cual el origen del teatro en la magna Grecia, el origen (Resurgimiento) del teatro medieval tiene que ver con lo religioso, y la manera en que el clero, recientemente establecido como insipiente iglesia que fue tomando fuerza paulatinamente, las utilizaba para instruir y dar a conocer pasajes bíblicos a los feligreses, de ahí el valor pedagógico del teatro y su poder de sugestión.

Gracias a lo mencionado anteriormente con respecto a la evolución del teatro clásico, donde Aristóteles tiene la idea de centralizar la poética en el texto, podemos darnos cuenta que durante el periodo medieval, el teatro prácticamente desaparece, por la falta de interés, el analfabetismo, y la falta de edificios especializados para las artes escénicas, ya que estos edificios, estaban relacionados con fiestas paganas, por lo cual no fueron ocupados y por lo tanto, quedaron prácticamente en ruinas.

No podemos hablar de un teatro medieval, hasta la primera mitad del siglo XIII, del cual se rescata un texto relacionado con la adoración: “El auto sacramental de los reyes



magos<sup>11</sup> el cual da fe de la actividad escénica de la época, sin embargo y tomando en cuenta el origen sagrado del teatro, las primeras manifestaciones eclesiásticas se hacían de manera activa, es decir, se establecía un orador (sacerdote) y un espectador (fieles), tal cual las raíces del teatro en Grecia.

Este mecanismo tuvo tanta fuerza, que las instituciones religiosas lo toman como bastión para evangelizar, por lo mismo, las representaciones comienzan a salir de los templos y se establecen en atrios, plazas y jardines, sin embargo, la importancia del desarrollo del teatro y su espacio que se da en la edad media está precisamente en la censura que los artistas comenzaron a sufrir por parte de la iglesia. Esto dio paso a un teatro popular dirigido a los campesinos que se escenificaba con temas cotidianos en puentes, plazas, mercados, tabernas, en las empalizadas de las iglesias y en las mansiones de los funcionarios y aristócratas.

---

11 De autor anónimo e incompleto; se rescatan 147 versos en los cuales se relata el camino de los reyes magos para llegar a adorar al rey de los judíos que acababa de nacer. Relacionado más con las virtudes del ser, ellos visitan a Herodes y hay una discusión, por desgracia, el texto no se encuentra completo, sin embargo, da fe de la existencia de otros textos relacionados con pasajes bíblicos.

Y por otro lado el teatro eminentemente religioso representado dentro y fuera de la iglesia, entiéndase misterios, moralidades y milagros, los cuales eran representados en diferentes escenarios que se construían para tales efectos. Muy destacados fueron los carros de comedia, sobre cuatro ruedas, con dos pisos, en cuya planta baja los actores se cambiaban, mientras se actuaba en la parte alta. También había otro tipo de escena reconocida como la decoración simultánea, es decir que había diferentes lugares donde se actuaba al mismo tiempo. Algo muy original y propio de la época fue la de permitir que el público se moviera también con el espectáculo. Para ello, se construían varios escenarios hacia donde los actores se dirigían para actuar seguidos por el público.

### **3.4 Renacimiento: una novedosa forma de ver la escena**

Después vino la era renacentista que tuvo una fuerte influencia en la organización de las acciones o dramaturgia y en la arquitectura, cuando se trataba de imitar a los clásicos griegos y romanos. Introdujeron el concepto de perspectiva, la caja cúbica como escenario



y la maquinaria con poleas, sogas, ruedas y contrapesos para bajar y subir telones, bambalinas, nubes, seres mitológicos y piernas.

Se podría establecer que el teatro renacentista nace en Italia, cuando los académicos retoman las grandes culturas de la antigüedad (Grecia y Roma) y las adaptan a la época. Este creciente interés por la dramaturgia clásica, a la par de la aparición del texto de la poética de Aristóteles en el siglo XV, definía la estética a seguir para los nuevos creadores escénicos. Gracias al humanismo por el que apostaba el renacimiento, el artista escénico asume una nueva dignidad, la mala fama adquirida durante la edad media desaparece paulatinamente para dar paso a las primeras empresas profesionales de teatro.

En la escena aparecen dos espacios bien delineados: el denominado proscenio, parte delantera, que era el lugar de representación de los actores, y una parte trasera un poco más elevada donde se disponían los decorados.

También aparece un espacio libre entre la escena y la platea que permite distanciar al público del escenario y el decorado. Poco a poco van apareciendo nuevas innovaciones hasta completar el denominado “teatro a la italiana”.

Surge a la par un teatro callejero hecho para el pueblo que se llevaba a cabo en espacios improvisados que usaban las casas de los alrededores para llevar a cabo la representación y los balcones y ventanas servían para llevar a cabo la acción, durante la presentación no se transformaba el escenario, el espíritu improvisatorio concuerda con los principios de la creación colectiva y con el carácter improvisador de la Comedia del Arte.

Durante el período destaca la aparición de dos espacios teatrales importantes que influyeron en el teatro y la sociedad del momento, los corrales en España y en Inglaterra el teatro isabelino.

Los corrales eran patios de casonas y los balcones funcionaban como palcos llamados según el nivel en el que se encontraban: devaneos y aposentos, debajo de ellos se disponían asientos en semicírculo llamados gradas y después venía el patio, abierto donde la gente de clase baja disfrutaba del espectáculo de pie. El escenario estaba formado por un balcón en la parte superior y tres puertas al fondo que permitían el tránsito de los actores.

El teatro isabelino, por su parte, constaba de un edificio simple en forma circular, formado por varios niveles. El escenario era



un tablado sobre postes de madera y disponía de una abertura flanqueada de dos columnas de madera imitando el estilo corintio. Al frente en el proscenio, se disponían los palacios y salones; la parte del fondo se destinaba a las acciones que ocurrían en interiores y la parte más profunda del escenario era utilizada para las escenas que requerían de cierto misterio y penumbra. En el segundo nivel se encontraban las recámaras y los balcones. Algunas de estas estructuras contaban incluso con una torre en la parte más alta para los actores que representaban escenas de prisión o similares.

Los espectadores se encontraban rodeando el escenario por tres frentes y los balcones estaban destinados para las personas de clases acomodadas, mientras que el espacio-público estaba reservado para el pueblo. De la época, William Shakespeare presentaba obras cuyos temas le eran de gran interés al público por la vigencia y fuerza dramática con que los manejaba.

El trabajo dramático en el renacimiento estuvo principalmente influenciado por Séneca y los rescatados Esquilo, Plauto y Terencio, aunque para 1261, aparecen textos originales de la época y posteriormente aparecerían alrededor de Europa grandes autores de la talla

de Shakespeare, Johnson, Marlowe, Moliere, Calderón de la Barca, Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Juan Ruiz de Alarcón, Sor Juana Inés de la Cruz... Por mencionar algunos. Los primeros textos trágicos renacentistas tenían características específicas: se trataban de tragedias que venían acompañadas de interludios musicales y dancísticos tomados de las sátiras romanas, estos interludios se convertirían con el paso del tiempo en la ópera en Italia, la mascarada en Inglaterra y el Ballet en Francia.

### **3.5 Modernidad y posmodernidad: Una visión estética espacial**

La rigidez con la que se representaba el teatro durante los siglos XVII, XVIII y XIX es sustituida a finales de los años 1800's cuando la iluminación eléctrica y la mecanización derivada de la revolución industrial da nuevas posibilidades al teatro, es el teatro a la italiana el que permanece vigente y el director escénico explora todas las posibilidades del espacio, buscando un acercamiento con la realidad dejando de lado las estructuras del teatro como se había concebido en siglos anteriores.



El siglo XX será la época de las grandes transformaciones espaciales en el mundo del teatro. En la primera mitad aparecen los grandes reformadores, y entre ellos, se destaca el alemán Max Reinhart que utilizará el escenario giratorio, el horizonte circular y la luz eléctrica con proyectores. Él propondrá utilizar varios escenarios: el de la caja cuadrada, el íntimo de cámara, el estrado de un cabaret y la arena de circo. Presta mucha atención a los decorados naturalistas, de paños y neumáticos; al carácter pictórico de las formas. Y le atribuye un gran valor al ritmo de la acción dramática y a la música. Sus puestas en escena se estructuraban con escenas masivas, rítmicas y donde la música era fundamental.

Adolphe Appia visualiza el espacio escénico como instrumento, le otorga una valoración al decorado como elemento y lo entiende como un lugar en que la acción teatral se desarrolla. Lo visualiza como algo más allá de la forma determinada por la escenografía, se transforma en una totalidad técnico-teórica en la que el actor muestra su trabajo y el espectáculo se lleva a cabo.

Para Appia, el actor debe crear el espacio por medio de su temporalidad rítmica, musical, de tal manera que se le presenta al espectador

como una caja de resonancia musical que se crea gracias a la acción del cuerpo del actor, y gracias al equilibrio visual que se crea con los objetos que le rodean, Appia percibe esta identidad espacial a través del trabajo del actor “*El espacio es nuestra vida; nuestra vida crea el espacio, nuestro cuerpo lo expresa*”<sup>12</sup> da a entender que el actor es constructor de espacios por medio de su interpretación física, se somete a un ritmo determinado sobre un espacio neutro, despojado de ilusiones vanas, lleno de elementos que evocan, austeros y de naturaleza narrativa.

“para medir el espacio, nuestro cuerpo tiene necesidad del tiempo. La duración de nuestros movimientos mide pues su extensión. Nuestra vida crea el espacio y el tiempo, el uno para el otro. Nuestro cuerpo viviente es la Expresión del Espacio durante el tiempo, y del tiempo en el espacio. El espacio vacío e ilimitado, donde nosotros nos hemos colocado al principio para efectuar la conversión indispensable, no existe ya. Sólo nosotros existimos”<sup>13</sup>

Esta abstracción del tiempo es concretada por el teórico a través de una exoneración del

---

12 APPIA, Adolphe. *L'oeuvre d'art vivant*, 1921. Atar. Ginebra y París. p. 71.

13 APPIA, Adolphe. *L'oeuvre d'art vivant...* Op. Cit. p. 72



espacio hasta llegar a la desnudez, a tal grado que él como escenógrafo termina por eliminar los decorados pintados, las falsas perspectivas que se venían utilizando desde el renacimiento, de esta manera, desaparece toda mentira del espacio escénico y es dotado de elementos tangibles, utilizables y cargados de un significado concreto, todo esto acompañado de una iluminación mesurada y consecuente.

Enfrentarse a los proyectos escenográficos de Appia abre un panorama que se enfoca en la acción del actor, todo lo que en ellos existe está al servicio del actor, éste se presenta como factor de cambio, y su relación con el entorno y con el espectador transmuta, no se presenta sólo como un elemento más en el espectáculo, *“nuestras costumbres teatrales nos hacen muy difícil figurarnos la libertad conseguida sobre la puesta en escena y el nuevo manejo de los elementos de la representación. Siempre nos vemos sentados ante este espacio limitado por un marco y lleno de pinturas recortadas en medio de las cuales se pasean los actores, separados de nosotros por una línea de demarcación perfectamente neta”*<sup>14</sup>

Appia, tras años de investigaciones, termina con el uso de los decorados que proyectan

ilusiones al espectador, él habita el espacio por medio de elementos tridimensionales, herramientas de creación del actor, y plantea la inherente necesidad de romper la barrera entre el escenario y el patio de butacas fusionando todo como un espacio funcional a ambas partes:

“tarde o temprano llegaremos a lo que se llamará la sala, catedral del porvenir que, en un espacio libre, amplio, transformable, acogerá las manifestaciones más diversas de nuestra vida social y artística y será el lugar por excelencia en donde el arte dramático florecerá (con o sin espectadores). El arte dramático de mañana será un acto social al que cada cual aportará su concurso. ¿Y quién sabe?, quizá llegemos, tras un período de transición, a fiestas majestuosas en las que todo un pueblo participe, en donde cada cual exprese su emoción, su dolor y su gozo y donde nadie consienta seguir siendo un espectador pasivo. Entonces, el actor dramático triunfará”<sup>15</sup>

Se trabaja principalmente sobre el texto y el actor, no se debe invadir la idea de espacio escénico con elementos idílicos que no sumen

14 APPIA, Adolphe. *L'oeuvre d'art vivant...* Op. Cit. p. 67

15 STADLER, E., BERNA, V. *La musique et la mise-en-scene*, 1963. Para Theater-Kultur, segundo prefacio del autor. Anuario del Teatro suizo XXVI-II- XXIX. p. XIII



nada al significado de la puesta en escena, la acción del actor debe ser acompañada en su justa medida por estos elementos: “*una acción en relación con una arquitectura, debería bastarnos para hacer obras maestras, si los directores de escena supiesen lo que es un drama, si los autores dramáticos supiesen lo que es un escenario...*”<sup>16</sup>

De esta forma Copeau da una nueva perspectiva a la escena, a lo físico, a través de la acción da vida al espacio. El actor se convierte en el centro del fenómeno teatral y está supeditado a la visión del director, quien, no sólo conoce el drama, lo lleva a dimensiones nunca vistas. Un escenario desnudo significa la renovación del teatro, el actor se funde con la arquitectura inmóvil y tridimensional del teatro.

Mucho del trabajo de Copeau rechaza la maquinaria y la innovación que tiende a complicar el hecho, se declara amante de lo íntimo por ser lo único que es capaz de conservarse puro. Su teoría no está basada en el decorado, se enfoca en lo arquitectónico, en los materiales sólidos, la disminución del proscenio hasta el grado de casi fundirlo con el público, de ahí partió para dar vida a los objetos inanimados

por medio de la luz y crear atmósferas. Sin embargo, los trabajos de Copeau llegaron a un límite, aun cuando renovó la escena, pronto sus trabajos se encontraron inmersos en esa atmósfera que creaba, lo cual choca con este ideal de trascendencia del teatro.

Otro de los teóricos que lucha por el espacio escénico es Gordon Craig, quien apuesta por las plataformas y los módulos que transmutan el espacio, se combinan y reflejan la luz, los objetos se transforman en símbolos y el actor queda limitado a las disposiciones del director en favor del espectáculo, el movimiento del actor es propio y es concebido como una supermarioneta.

Es evidente la oposición que G. Craig manifiesta al naturalismo, lo acusa de los daños que le aquejan...

“La tendencia a imitar la naturaleza nada tiene que ver con el arte; cuando se introduce en el terreno del arte es tan perjudicial como puede serlo la convención cuando la encontramos en la vida cotidiana. Hay que comprender bien que son dos cosas distintas y que cada una debe quedar en su sitio. No podemos esperar en deshacernos de un golpe de la tendencia a ser “naturales” en la escena, a pintar decorados “naturales”; a hablar con un tono “natural”; el mejor modo

16 COPEAU, Jacques. *Le renovateur de la mise-en-scene. L'art et l'oeuvre d'Adolphe Appia*. 12 marzo 1928. París.



que tenemos de luchar contra ello es estudiar las otras artes<sup>17</sup>

Se puede deducir que Craig convierte el escenario en un laboratorio de experiencias, no se limita a una conducta que está garantizada por el uso, busca nuevas soluciones en la medida de las necesidades que se presentan en el fenómeno escénico.

Durante la posguerra los movimientos artísticos futuristas y constructivistas buscan el planteamiento de nuevas posibilidades, entre ellas: el rompimiento de los límites entre escena y sala a través de la desaparición de la bocaescena, fusionando ambos espacios; presentan un contundente rechazo a la escenografía pictórica abriendo paso a la arquitectura. A su vez, los futuristas se apoyan en la luz, el color, ambos dedicarían sus teorías en la transformación del espacio escénico, lugar de acción del intérprete, y lograr con esto una comunión con el espectador.

Como consecuencia de la guerra se dan una serie de revoluciones, entre ellas el movimiento leninista y el movimiento esprataquista en Alemania que dan nuevas posibilidades

al cambio en la sociedad, y por ende dan paso a una nueva estética teatral, un teatro de lucha política que encontraría un nuevo público en los movimientos obreros de la época.

Entre los representantes de la época encontramos a un joven creador teatral, políticamente activo y militante de los partidos comunistas del periodo, en sus espectáculos desarrolla la visión de un nuevo espacio, utiliza nuevos materiales, presenta novedosas maquinarias teatrales y utiliza las proyecciones, entrando en una nueva era cinematográfica, rompe con la arquitectura arcaica heredada del absolutismo, se despidió del teatro de corte, desaparece la división de la jerarquía social, palcos, orquesta, galerías; e iguala la escena y los aparatos de tramoya.

Basa su teoría en los principios arquitectónicos de Gropius, llama al escenógrafo "Arquitecto teatral" y este debe proporcionar al director de escena todas las posibilidades de manejo del espacio, comienza por romper la separación existente entre el intérprete y el espectador, invita al público a ser partícipe de los hechos presentados esa noche, un principio que usaría el mismo Bertolt Brecht para reforzar su lucha política.

---

17 CRAIG, Gordon. "El arte del teatro". 1907. París, O. Lieutier, s.d. Florencia. p.37.



Sin embargo, Brecht plantea a un público consciente, con la capacidad de analizar y tomar partido, un libre albedrío que Piscator descarta. Brecht apuesta por una nueva dramaturgia, la épica, donde transforma por completo el concepto de Teatro, no solo el actor se convierte en épico, desde la dramaturgia, revoluciona el tiempo y el espacio, lo lleva a la era científica y le da al espectador la capacidad de reflexionar.

Para este momento de la historia la libertad que adquiere el director es prácticamente total, se convierte en coautor del texto y lo transforma de acuerdo con las necesidades escénicas, fortaleciendo la triple dimensión del escenario. Aparece una nueva era donde el director se vale de la construcción de niveles espaciales, tanto en vertical como en horizontal, dando una concepción del espacio escénico renovada al servicio de la herramienta del actor, su cuerpo.

Los escenógrafos constructivistas “*sustituyen la escenografía tradicional, ilusionista, por estructuras de andamios, soportes, escaleras y planos inclinados, de artificios móviles, que cumplen una doble misión en el espectáculo: conceder al actor un espacio estrictamente funcional para la acción y, al mismo tiempo, sugerir por medio de las cualidades formales de este*

*tipo de construcción, la tensión futurista de la idea tecnológica*”<sup>18</sup>

Uno de los directores renovadores de esta estética fue el ruso Vsévolod Meyerhold quien propone en su principio escenográfico las nuevas concepciones del edificio teatral. Para Meyerhold la escenografía va estrechamente ligada con la organización interna del edificio, ambas son tendentes a una actividad antiilusoria y antinaturalista, obligando al espectador a convertirse en partícipe del fenómeno escénico.

“hay que destruir definitivamente la caja escénica, sólo así es posible dinamizar totalmente el espectáculo. La escena nueva permitirá superar el aburrido sistema de la unidad de lugar y la necesidad de embutir la acción en cuatro o cinco actos embarazosos; la maquinaria, liberada, será bastante flexible para mostrar una rápida sucesión de episodios. La nueva escena, sin telón ni bambalinas, equipada con plataformas móviles, horizontal y verticalmente, permitirá utilizar las transformaciones del juego y las construcciones cinéticas”<sup>19</sup>

18 RAFFA, Piero. *Vanguardia y realismo*. 1968. Ediciones de cultura Popular. Barcelona. p. 123

19 MEYERHOLD, Vsévolod. *Theacinepresse, Obras completas, T. II*. 1930. Moscú-Leningrado. pp. 192-213.



Su principal preocupación radica en incorporar al escenario todo tipo de técnicas de la época, sin embargo, muchas de sus propuestas fueron rechazadas por considerarse peligrosas por un régimen que sometió la libertad de expresión y los principios de democracia, Stalin entra en escena con su dictadura y encarcela a Meyerhold por supuestas desviaciones políticas. En 1940 muere fusilado y no fue hasta la muerte de Stalin que su nombre fue exonerado y su técnica reivindicada, sus investigaciones e ideas quedaron para revolucionar el teatro.

A partir de la segunda mitad del siglo XX todas estas ideas sobre el espacio escénico comienzan a ponerse en práctica y uno de los teóricos y directores que hace prevalecer su estilo es el inglés Peter Brook, quien considera el espacio como algo vivo y dinámico, su uso depende de la relación entre los personajes, a partir de esta premisa Brook plantea un espacio vivo y uno muerto, el espacio se hace relativo, algo que aparece y es funcional y algo que no lo es, sin embargo al exterior, en nuestra vida cotidiana existen los mismos elementos, unos que son funcionales y otros que no lo son, el problema radica en la concentración y el manejo del espacio escénico, si se pretende generar una confusión, cualquier espacio es bueno;

sin embargo si lo que se pretende es centrar la atención, el espacio deberá estar libre de obstáculos, ruido, movimientos no precisos, si así se presenta el espectáculo, el espectador perderá la concentración. Para Brook no hay espacios buenos ni malos, ya que no existen cánones rígidos sobre la bondad de un espacio y sería patético el sugerir que todos los espacios son buenos o que todos son malos.

### **3.6 América Latina: El nacimiento de una estética en desarrollo**

Al igual que el florecimiento de la cultura en la magna Grecia, en América latina, existen vestigios de manifestaciones relacionadas con lo divino y los ritos religiosos, no como una representación artística como tal, pues recordemos que la idea de Arte viene de Europa, sin embargo, se han rescatado textos dramáticos como “El Rabinal Achi”<sup>20</sup> que dan pauta a pen-

---

20 Se trata de un texto dramático maya del siglo XV en el que se representan mitos acerca del origen de los habitantes de Rabinal y otros temas populares. Se trata de una representación con música y danza, lo más estrecho que se encontrará al teatro antes de la llegada de los españoles.



sar que los antiguos habitantes de la América precolombina, habían desarrollado una estética particular de la representación como necesidad de comunicación, aculturación y adoctrinamiento. Tal cual los griegos y romanos y posteriormente los mismos colonizadores lo utilizarían con el este fin. El teatro el Latinoamérica estuvo mayormente influenciado por el teatro español, pues de ahí venía la fuente. Con el tiempo, el teatro latinoamericano ha generado un carácter propio, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, cuando el teatro en Europa se sacude de los ideales neoclásicos y se convierte en teatro de vanguardia, estas influencias llegarán a Latinoamérica y generarán dramaturgias particulares al modo de vida de los latinoamericanos, nuestro contexto social, político, religioso, económico y cultural. Por lo mismo la evolución del teatro en Latinoamérica es pueril (comparado con los más de 3000 años que nos lleva Europa de ventaja. Por no hablar del teatro oriental), y se adapta constantemente a la idiosincrasia propia del latinoamericano fusionando al actor y al espectador en espacios que se podrían considerar improvisados: un salón, un patio, un almacén, la recámara de una casa, pero siempre buscando representar la situación que le rodea



# 4



## Referencias Bibliográficas

### Referencias

- APPÍA, Adolphe. *L'oeuvre d'art vivant*, 1921. Atar. Ginebra y París.
- Aristóteles. *La poética*. 1996, versión de García Bacca, Editores Mexicanos Unidos, S. A. México.
- Barthes, R. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos voces*. 1986. Paidós. Barcelona
- Cantarella, R. *La literatura griega de la época helenística e imperial*. 1972. Losada. Buenos Aires.
- COPEAU, Jacques. *Le renovateur de la mise-en-scene. L'art et l'oeuvre d'Adolphe Appia*. 12 marzo 1928. París.
- CRAIG, Gordon. "El arte del teatro". 1907. París, O. Lieutier, s.d. Florencia.
- Koss, María Natacha (et al). *Historia del teatro Tomo I*. 2021. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Colección Libros de Cátedra. Bs. As. pp. 18-19.
- Laurence, A. *El actor en el teatro griego clásico*. 2008. En Dubatti, J. (coord.). *Historia del actor*. Buenos Aires, Colihue.

- MEYERHOLD, Vsévolod. *Theacinepresse, Obras completas, T. II*. 1930. Moscú-Leningrado.
- PARGA Parga, Pablo. *Cuerpo vestido de nación*. 2004. CONACULTA-FONCA. México.
- RAFFA, Piero. *Vanguardia y realismo*. 1968. Ediciones de cultura Popular. Barcelona.
- Rodríguez Adrados, R. *Fiesta, comedia y tragedia*. 1983. Alianza. Madrid.
- STADLER, E., BERNA, V. *La musique et la mise-en-scene*, 1963. Para Theater-Kultur, segundo prefacio del autor. Anuario del Teatro suizo XXVIII- XXIX.

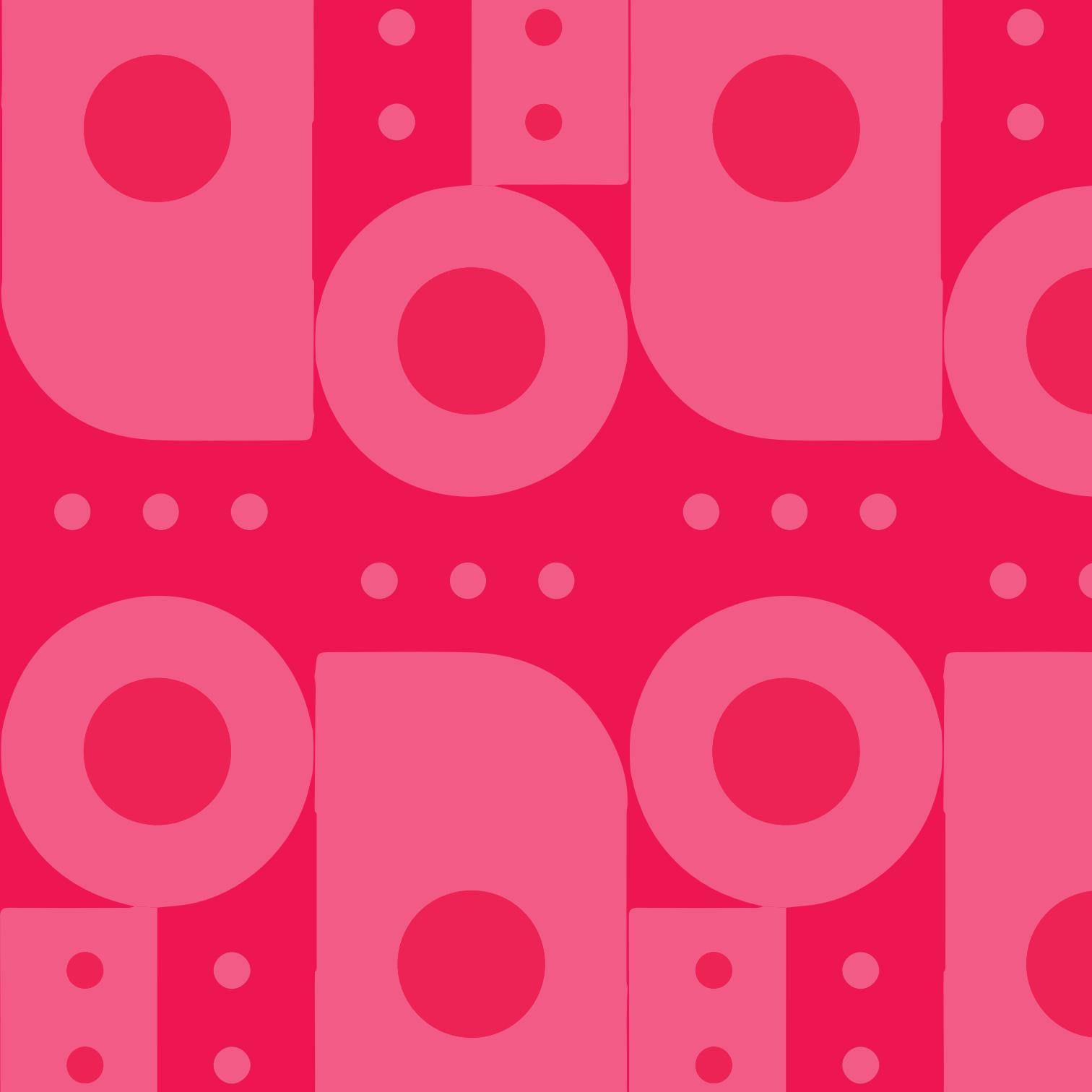
### Bibliografía

- APPÍA, Adolphe. *L'oeuvre d'art vivant*, 1921. Atar. Ginebra y París.
- ARISTÓTELES. *La poética*. 1996, versión de García Bacca, Editores Mexicanos Unidos, S. A. México.
- BARTHES, R. *Comment représenter l'antique*. 1964. En *Essais critiques III*. París, Seuil.
- BARTHES, R. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos voces*. 1986. Paidós. Barcelona.



- BAUZÁ H. F. *Voces y Visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*. 1997. Biblos. Bs. As.
- BEACHA, Richard. *The Roman Theatre and Its Audience*. 1999. Routledge. Londres.
- CÁRDENAS P. Alfonso. *Piaget: lenguaje, conocimiento y Educación*. 2011. Revista Colombiana de Educación, N.º 60. Primer semestre 2011. ISSN 0120-3916. Bogotá, Colombia.
- CRAIG, Gordon. "El arte del teatro". 1907. París, O. Lieutier, s.d. Florencia.
- KOSS, María Natacha (compiladora). *Historia del teatro*, Tomo I. 2021. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Colección Libros de Cátedra. Bs. As.
- LAURENCE, A. *El actor en el teatro griego clásico*. 2008. Colihue. Buenos Aires.
- NAVARRÉ, Octave. *Las representaciones dramáticas en Grecia*. 1977. Quetzal. Buenos Aires.
- PARGA Parga, Pablo. *Cuerpo vestido de nación*. 2004. México. CONACULTA-FONCA.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*. 1998. Paidós. Barcelona.
- Pickar-Cambridge, A. W. *Dithyramb Tragedy and Comedy*. 1927. Oxford, Clarendon Press.
- RAFFA, Piero. *Vanguardia y realismo*. 1968. Ediciones de cultura Popular. Barcelona.
- RODRÍGUEZ Adrados, R. *Fiesta, comedia y tragedia*. 1983. Alianza. Madrid.
- ROZIK, E. *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen*. 2014. Colihue. Buenos Aires.
- SANTANA Henríquez, G. *Sófocles hoy*. 1995. *Philologica canariensis*, N° 1: 409-442.









Tema a tratar:

**Estrategias para la gestión y accesibilidad  
de las Artes Escénicas**

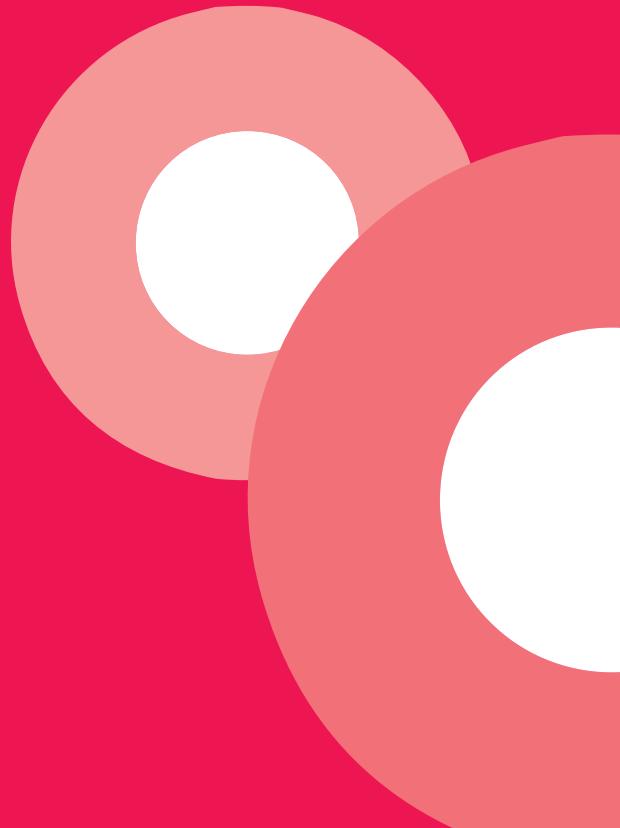
**Prof. Benjamín Cortés Tapia**

Doctor en Artes

**Asignatura:**



Gestión de las artes  
escénicas y visuales



- 
- **Índice**
-

**1**

Breve descripción del capítulo

**2**

Objetivos

**3**

Artes Escénicas: de las diferencias a lo común

**4**

Las artes escénicas y su función social

- 4.1 Las artes escénicas como motor económico de un país
- 4.2 Los espacios escénicos: bienes públicos y culturales de acceso universal

**5**

Mecanismos de las artes escénicas

- 5.1 Formación y profesionalización de las artes escénicas
- 5.2 Particularidades de las artes escénicas

# 6

Factores a tomar en cuenta al momento de planificar un proyecto

6.1 Políticas culturales

6.2 Términos de referencia

6.3 Actores implicados en los procesos de gestión de un espectáculo escénico

# 7

A manera de conclusión

# 8

Referencias bibliográficas

# 1

- Breve
- descripción

## del capítulo

Al pasar de los años, las artes escénicas se han desarrollado a partir de un conjunto de signos, símbolos, significados y significantes integrados en un sin número de lenguajes estéticos, pero sin perder lo que les es único: el hecho escénico.

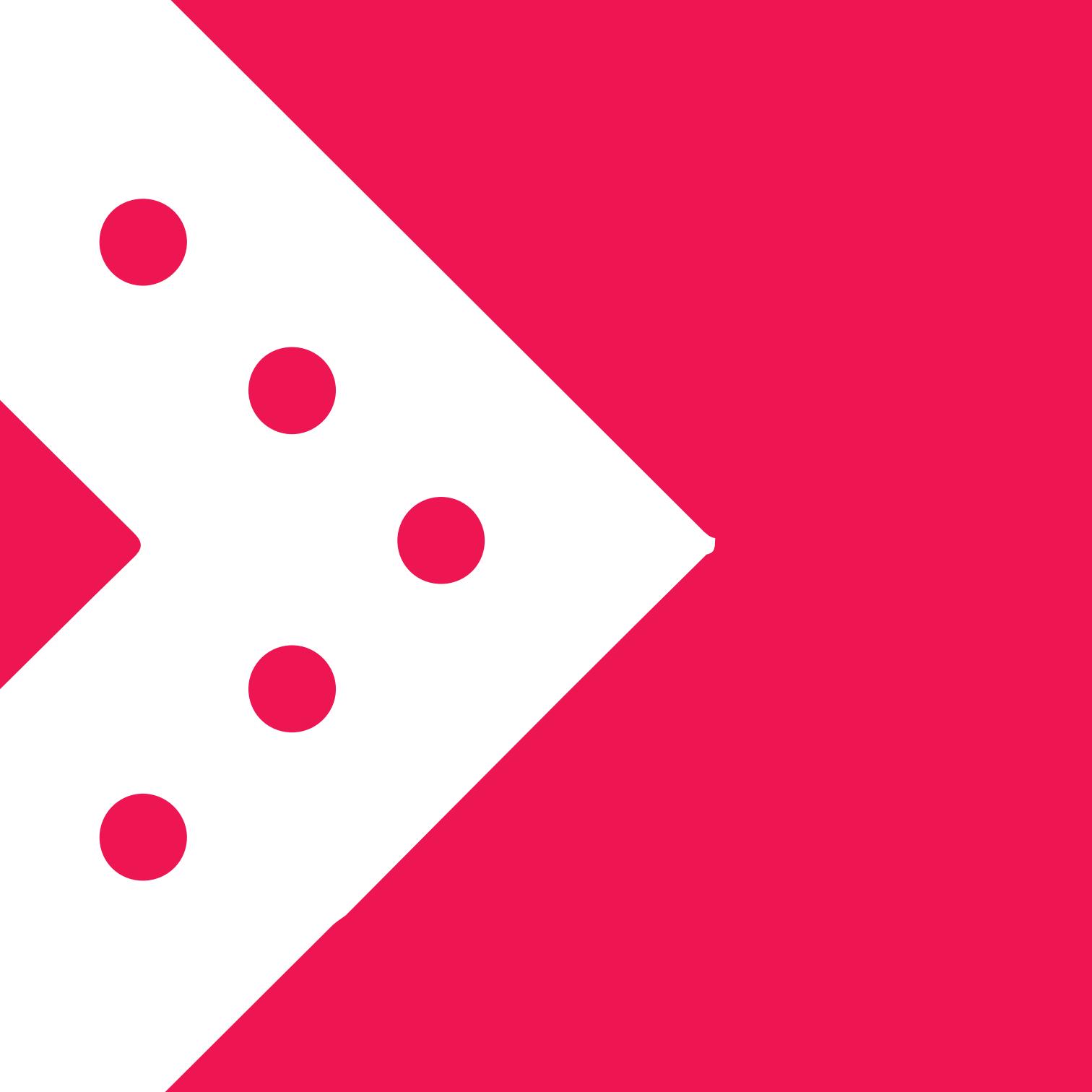
Podríamos considerar al arte como la manifestación humana de ideas y emociones por medio de herramientas técnicas y estéticas, los lenguajes son variados y han surgido infinidad de modos y maneras de realizarlo. La discusión acerca de lo que es Arte sigue causando conflictos hasta la actualidad, sin embargo, para fines ilustrativos tomaremos la definición más universal que existe.

Las artes escénicas tienen su origen en los ritos religiosos y chamánicos de los inicios de la civilización, pero ya con una conciencia desarrollada, los griegos le restaron valor religioso

para convertirlas en manifestaciones estéticas y técnicas y “...están ligadas a la presentación directa, no diferida recibida a través de un medio de comunicación del producto artístico y el equivalente inglés (*performing Arts*) traduce adecuadamente la idea fundamental de estas artes escénicas: son “conformadas”, creadas directamente, *hic et nunc*, para un público que asiste (a) la representación: el teatro hablado, cantado, bailado o mimado, la danza, la pantomima y la ópera son los ejemplos más conocidos. No tiene ninguna importancia a la forma del escenario, ni la relación escenario-sala (relación teatral); lo que cuenta es la inmediatez de la comunicación al público a través de los performers (actores, bailarines, cantantes, mimos, etc.).<sup>1</sup>

1 PAVICE, Patrice. *Diccionario del teatro*. 1998. Paidós. Barcelona pp. 54-55





# 2



## Objetivo

### Objetivo general

- ▶ Presentar de manera introductoria una serie de estrategias para la gestión y accesibilidad de las Artes Escénicas según las particularidades de cada manifestación artística.

### Objetivos específicos

- ▶ Establecer la relación y diferencia de las manifestaciones escénicas.
- ▶ Determinar la función social de las artes escénicas.
- ▶ Desarrollar estrategias para la gestión de las artes escénicas.





# 3 : Artes escénicas: de las diferencias a lo común

*Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral<sup>2</sup>.*

Desde sus orígenes y hasta nuestros tiempos las artes escénicas se han entendido como una serie de signos significantes, codificadores de un lenguaje representativo para el espectador y dirigido a un público en específico y aunque se le ha atribuido como función principal la búsqueda de la identificación del espectador con los signos que le son presentados y de manera indivisible comprensibles para su contexto político-social y su entorno cultural, no todas las manifestaciones escéni-

cas están planteadas para ser comprendidas por el espectador de la misma manera.

Las artes escénicas se distinguen por la diversidad de lenguajes que tienen en común durante el hecho escénico, entre otras manifestaciones, se pueden enumerar: el teatro (en todas sus expresiones y formas), la danza (contemporánea, clásica, folclórica; en general y cualquier manifestación de cualquier nación), las artes líricas (ópera, zarzuela, opereta...), espectáculos de magia, circo, cabaret y la música interpretada en vivo.

Los espectáculos creados pueden combinar un sin fin de lenguajes para llegar a un fin, es por eso que han surgido gran variedad de manifestaciones escénicas, cuyos géneros se entrelazan y en algunas ocasiones se funden para lograr una estética única del espectáculo; si analizamos el montaje de carpa en México,

2 BROOK, Peter. *El espacio vacío*. 2012. Ed. Península. España. p. 1



también conocido como vaudeville en Francia y EEUU y como cabaret en Alemania; tiene particularidades de carácter que dependerá de la geografía en la fueron creados. Se trata de un espectáculo íntimo, cuya proximidad con el espectador es de suma importancia para cumplir su objetivo, lo anterior, combinando números musicales, monólogos y sketches en una interacción continua con el público, manteniendo cierta picardía y crítica social y política apostando a la moral de concurrente.

Cabe aclarar que, en lo referente a la música, y dentro del contexto de trabajo, solo forman parte de las artes escénicas aquellas manifestaciones musicales que se representan ante un grupo de espectadores; recordando a Pavice, ... “lo que cuenta es la inmediatez de la comunicación al público...”, no la forma del escenario ni la relación espacial performer-espectador. Otras artes pueden estar involucradas en la realización de espectáculos escénicos, tales como la escultura, la pintura, la arquitectura y el diseño, sin embargo, no se pueden considerar artes escénicas, pues, aunque le dan un valor agregado al espectáculo, no tienen esa relación viva con el espectador.

De lo que si podemos estar seguros es la relación que guardan todas las manifestaciones escénicas, y tiene que ver con la forma en que

son representadas. Aludiendo al epígrafe anterior, este fenómeno se repite cada vez que un acto escénico es representado; la relación intrínseca entre el performer y el espectador es lo que da vida al arte escénico, sin olvidar la idea de espacio escénico; que se trata de una concepción acordada por ambas partes para convivir durante el hecho. En cada representación, el espectador no se comporta como un receptor pasivo, si no que entra en complicidad con el intérprete para involucrarse en el espectáculo.

Se puede reducir el fenómeno escénico a las mínimas condiciones, como lo asegura Brook en su libro “El espacio vacío”, lo que da por resultado la relación de tres elementos que parten del ser humano: un actor<sup>3</sup> interpreta a un personaje frente a un espectador; por lo tanto, existe una relación entre el actor y el personaje, y esta relación actúa como signo y significante (Personaje y actor). Esta relación se extiende a la que surge al momento de la acción entre el personaje y el espectador; el actor crea los signos en la escena y el espectador los decodifica para comprender la naturaleza del personaje.

A la par de la ejecución del actor, el espacio aparece como un signo más, y a la vez como elemento de soporte de esos signos.

---

3 Con la palabra “actor” nos referimos a cualquier intérprete escénico en acción y relación con el espectador.



Lo primero que afecta a estos elementos es el espacio en sí, el lugar de la representación. Definido como el espacio físico donde se lleva a cabo la acción, de ahí el término Teatro: *Edificio o sitio destinado a la representación de obras dramáticas o a otros espectáculos públicos propios de la escena.*<sup>4</sup> Ya sea un espacio libre o uno destinado para la representación.

Sea cual fuere el caso se debe determinar la distribución de los elementos involucrados en el fenómeno escénico y la relación que guardarán, resultado de esta distribución, desde el teatro tradicional a la italiana, hasta la sala capitular o el escenario arena, y definir el espacio de acción, es decir donde el actor lleva a cabo su interpretación.

En este último, aún hay que distribuir los elementos significantes que apoyan y dan soporte a los signos ejecutados por el actor: escenografía, iluminación, utilería, vestuario, entre otros.

De esta manera el espacio funcionará como generador de significados, como asevera Brook, cualquier espacio puede considerarse como posible entorno del ser humano, por ende, es válido para la actuación humana cualquier espacio que haga posible esta actividad.

Sin embargo, aunque un espacio indica actividad, se debe tomar en cuenta las funciones prácticas del espacio, el valor que cada sociedad le da. No es lo mismo presentar una obra teatral en una casa patrimonial del siglo XVII, que, en el atrio de una iglesia, su localización, la altura y la estructura darán ese valor social al edificio y será proporcional a la cultura de esa sociedad. Por lo mismo la propia sociedad promueve la creación de estos espacios y determinan su decoración, ergo, las funciones simbólicas de una edificación dependerán de toda una sociedad en conjunto y los signos dependerán de los valores de esa misma sociedad.

En el presente siglo la mayoría de los países emergentes y prácticamente todos los del primer mundo han creado edificios teatrales como sede de la cultura de una sociedad, sin embargo, no todos los artistas escénicos tienen acceso a estos edificios, ya sea por la burocracia, o porque no comulgan con las ideas de los que manejan los espacios destinados para ello, esto los ha llevado a apropiarse de edificios con otras funciones prácticas: casas patrimoniales, bodegas, ex conventos, entre una variedad de espacios no destinados para el teatro, se debe distinguir el valor entre unos y otros, los primeros aportan a la sociedad significados históricos y sociales per se, y los segundos no tienen este

4 Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. <http://dle.rae.es/?id=ZHUBJMR>. Octubre 2021



significado, sino el hecho de haber sido elegidos como un espacio teatral y a través de los años ganarse ese valor como edificio teatral.

Y aunque los edificios ganen este valor, no son por sí mismos los que generan el espectáculo, debemos aclarar que, aunque el espacio definido para ello es importante, al pasar de los años, el intérprete se ha convertido en el foco de atención del hecho escénico, es un intermediario entre el autor (creador), el director (coreógrafo) y el público, el que pasa por todos los procesos que tiene el espectáculo escénico; es producto y productor de fantasías, y a pesar de quererlo sustituir con cámaras, muñecos o tecnología teatral, el intérprete, sigue siendo el centro neurálgico del fenómeno teatral.

El trabajo del intérprete consiste en ofrecer su persona, llenando un espacio, transformándolo; cuerpo creador de espacios, en relación con otros cuerpos y objetos, que responde a las acciones de un texto, las representa y da significado, un cuerpo expuesto a la mirada del público. Esta relación entre ambos es lo que genera una experiencia única e irrepetible, por eso se busca la singularidad de la experiencia, cosa que solo las artes escénicas pueden lograr.

Así como lo define Brook en su libro, la representación requiere de la presencia de un intérprete y un espectador, no como un recep-

tor pasivo, si no en un intercambio de energía, un evento social. En la conferencia dictada por la Dra. Cay McAuley en el instituto de investigaciones filológicas de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) en el año 2002, mencionó que el actor recibe energía del espectador y viceversa, así como de los demás espectadores. Esta comunión interactiva crea una atmósfera relacional en un plano alterno a la realidad cotidiana. Sin embargo, el espectador es consciente de la dialéctica existente al momento de la representación, pues lo que ve es real (Actores interpretando) e irreal (Personajes representando una ficción) al mismo tiempo. Si bien es cierto que nos encontramos en un país con una muy baja educación artística y cultural, hay un público que ha desarrollado un gusto particular por las artes escénicas y “...a medida que el espectador va conociendo los símbolos y mecanismos de una representación, incrementa el placer intrínseco de la actividad sin llegar, en ningún caso, a perder el atractivo y la magia de la expresión y la comunicación escénica.”<sup>5</sup>

---

5 Par ampliar, consulte: UBERSFELD, Anne. *La Escuela del Espectador*. 1997. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Serie Teoría y práctica del teatro” No. 12. Madrid.



# 4

## • Las Artes • Escénicas y su **función social**

Desde su origen hasta nuestros tiempos, las artes escénicas han tenido una función social específica y en dependencia con la geografía, ideología, política o religión. Desde el mero entretenimiento de masas, método de aculturación, emblemas culturales de una nación, adoctrinamiento, terapia social o catarsis o incluso como herramienta de resistencia social o cultural a las clases dominantes, han estado presentes en la transformación histórica de nuestro desarrollo; y su función, siempre ha sido transformadora.

Esta característica de las artes escénicas ha sido estudiada y planteada por diferentes teóricos del teatro y la danza, Entre los más significativos, podemos encontrar a Bertolt Brecht, investigador, dramaturgo y creador teatral alemán. Planteó el teatro como épico, es decir, le

ha dado la necesidad inherente de ser representado, tal como se plantea en la presente, el teatro de Brecht siempre apunta a despertar una conciencia colectiva entre los participantes. Adopta formas del teatro oriental y gestos, junto con su propuesta sobre la teoría del distanciamiento y el rompimiento plantea que, al igual que un actor oriental es capaz de separarse de su rol y luego retomarlo al punto exacto donde lo dejó, los actores de Brecht pueden ceder el paso en medio de la obra, para recapitular o dar su opinión y proporcionarles una visión más amplia al espectador, y éste, en la medida en que reconoce como histórica una situación, el mundo le parecerá capaz de transformarse. Entre los efectos que utiliza para lograr este objetivo se incluyen intervalos, canciones que interrumpen la trama, prólogo y epílogos, consejos al públi-



co, gestos, música, escenografía, entre otros elementos. Recurrentemente, y en contextos estables, la función del hecho escénico es contribuir al fortalecimiento de la unión social, pues es, una experiencia única y colectiva que crea vínculos entre los participantes (Intérpretes y espectadores) y con ello una conciencia común como sociedad.

## 4.1 Las Artes escénicas como motor económico de un país

Para el año 20217, en el país existían 61 salas estatales según información de la Secretaría de artes y creatividad del Ministerio de cultura, de las cuales; 25 se encuentran en la ciudad de Quito, 6 en Guayaquil, 4 en Riobamba, 2 en Loja y 2 en Ambato. A estas, se suman las 12 salas privadas de Quito, guayaquil y Cuenca y las 22 salas de microteatro que existieron antes de la Pandemia. Y las salas alternativas que se han sumado a la producción independiente y que en gran número son las que mantienen la programación continua de oferta escénica.

Según datos de la UNESCO, “En 2010, las actividades culturales contribuyeron al 4.76% del Producto Interior Bruto (PIB) en Ecuador,

*indicando que la cultura es responsable de una parte importante de la producción nacional, y que ayuda a generar ingresos y mantener los sustentos de sus ciudadanos. El 57.4% de esta contribución proviene de las actividades culturales centrales y el 42.6% de actividades de apoyo o equipamiento. Al examinar la contribución de la cultura al PIB por sectores de la economía, vemos que la mayor parte de la contribución de la cultura entra en el sector de la Información y la Comunicación (42.6%), mientras que el segundo mayor porcentaje corresponde a Actividades Profesionales Científicas y Técnicas (20.8%), que incluye la publicidad, el diseño y la arquitectura. La contribución general de la cultura a la economía nacional no es insignificante si se compara con la contribución de otras industriales importantes, tales como: cárnicas y productos elaborados (4.8%), otros cultivos agrícolas (3.6%), cultivo de banano, café y cacao (2.6%), o fabricación de productos de refinería de petróleo (2.0%).<sup>6</sup>*

Por desgracia, no hay estudios más recientes o estadísticas que puedan actualizar el comportamiento económico de la producción artística en el país, sin embargo, podemos es-

---

6 UNESCO. *Indicadores de Cultura para el Desarrollo. Resumen analítico de Ecuador.* 2013



timar que las artes escénicas en el Ecuador generen un empleo directo permanente a un porcentaje significativo de habitantes, a la vez que los servicios indirectos generan empleo indirecto en la manufacturación de escenografía, vestuario, diseño, marketing, publicidad... a esto, se le deben sumar los servicios auxiliares como hotelería, transporte, gastronomía... una cantidad importante que acompañan a los servicios artísticos escénicos y mantienen una industria que aporta a la riqueza del país. Aunado a esto, se debe tomar en cuenta la importancia de las artes escénicas en el territorio, pues aportan a la identidad de una nación y se convierten en patrimonio intangible de su pueblo, manifestado por medio de muestras y festivales, que a su vez generan una economía indirecta y fomentan el turismo y el desarrollo económico.

## **4.2 Los espacios escénicos: Bienes públicos y culturales de acceso universal**

Según el artículo 277 de la Constitución prevé que son deberes generales del Estado para la consecución del buen vivir promover e impulsar la ciencia, la tecnología, las artes, los conocimientos tradicionales y, en general,

las actividades de la iniciativa creativa comunitaria, asociativa, cooperativa y privada, por lo cual debería ser de acceso universal, lo cual las convierte en un bien público y cultural promovido por el Estado. Esta promoción, para ser un modelo exitoso, deberá incentivar a la iniciativa privada para garantizar la infraestructura, programación y el acceso de la ciudadanía a dichos servicios culturales, todo lo anterior por medio de subsidios y apoyos económicos para el fomento a las artes. Esto generará espacios estables y una economía fortalecida, así como una formación de públicos.

Las empresas dedicadas a las artes escénicas pueden ser de carácter público y privado, y deben adaptarse a los principios de la economía social, tienen derecho a recibir recursos públicos y con estos cumplir con sus metas y objetivos. Deben tomar en cuenta que su servicio es colectivo y tiene principalmente una función social, de acceso universal, sin demeritar la calidad, la transparencia y la responsabilidad social que como empresa han adquirido. En la mayoría de los casos, estas empresas escénicas funcionan como productoras, programadoras, distribuidoras y gestoras de sus proyectos, deben insertarse en los mecanismos sociales como aliados de la admi-



nistración pública para gestionar el intrincado desarrollo social de una comunidad. Deben sacudirse la falsa idea de rivalidad existente en estos territorios, no tiene sentido que algunas empresas escénicas sigan viendo a sus iguales como enemigos del bien cultural, criticando destructivamente el trabajo que desarrollan con exactamente el mismo objetivo en común: el desarrollo artístico y cultural de una comunidad y la formación de públicos.



# 5

## Las artes escénicas y su función social

Para entender estos mecanismos y su función, debemos establecer los elementos que los componen a través de un modelo universal en el cual se relacionan:

**Elemento formativo y profesionalizante:** Posiblemente el elemento más importante de este mecanismo, ya que tiene la responsabilidad de formar de manera básica o profesional al interprete y al espectador, así como potencializar los talentos y técnicas adquiridas y por supuesto la formación de públicos.

**Elemento creativo:** por medio de este elemento se desarrolla la investigación, la generación de ideas y el desarrollo de modelos.

**Elemento de comercialización:** Este elemento hace alusión a algo que los artistas desconocemos en gran parte y que sin este cualquier proyecto podría quedar inacabado o no alcanzar el reconocimiento que merece.

Tiene que ver con todo lo relacionado al mercado, la producción, la distribución, la exhibición y el consumo del producto.

Podemos entonces establecer que este mecanismo está formado por estos tres elementos, para un eficiente funcionamiento es necesaria la eficiencia funcional de cada uno de estos elementos, detectar carencias en alguno de ellos, permite plantear objetivos más claros, priorizar en las necesidades del proyecto y ejecutar estrategias para llegar cumplir los objetivos.

Estratégicamente, este mecanismo funciona en varios niveles, pues el correcto funcionamiento de uno de sus elementos fortalecerá el desarrollo del otro, por lo cual es necesario establecer un sistema de información interno, integrar el gremio escénico, conseguir un sistema de financiamiento estable y condiciones laborales óptimas.



Para el más eficaz de los funcionamientos de este mecanismo, y una vez mencionados los elementos necesarios para su desempeño, es necesario reconocer los operadores involucrados. La evolución de las manifestaciones escénicas en nuestro país ha generado el surgimiento de nuevos operadores y una enorme diversificación: Agregadores de valor, proveedores y fiscalizadores.

Entre los operadores agregadores de valor existen los operadores creativos, entre los cuales podemos nombrar, entre muchos otros, a los dramaturgos, dramaturgistas, autores, creadores, intérpretes, directores y especialistas; escenógrafos, iluminadores, vestuaristas, peinadores, diseñadores de imagen, maquillistas; así como el equipo técnico; jefes de foro, tramoyistas, electricistas, técnicos de sonido e iluminación, traspunte, etc. También está la parte de producción, es decir: Agrupaciones, colectivos artísticos, compañías establecidas, grupos ocasionales, foros y teatros vinculados a la terea de producción. Los operadores de distribución se refieren a quienes se encargan de la distribución y de formar redes. Los operadores de exhibición son aquellos espacios públicos o privados que programan de manera continua, las salas alternativas, los espacios temporales de presentación, los festivales,

muestras y concursos. Y, por último, entre los operadores agregadores de valor, encontramos a los consumidores.

Los proveedores son aquellos operadores que ofrecen servicios para la ejecución del proyecto escénico, podemos encontrar a proveedores que se vinculan directamente con las actividades de creación y aquellos que tiene una relación más estrecha con el proceso de producción, exhibición y consumo. Entre aquellos que tienen relación con las actividades de creación están los managers, las asociaciones artísticas y los centros de formación (Escuelas, talleres, universidades...). Los que están vinculados a la parte de distribución son: Auspiciantes e inversionistas, sistemas de venta de entradas, agencias de mercadotecnia, relaciones públicas, empresas dedicadas a los servicios especializados técnicos (Iluminación, escenografía, vestuario), empresas de logística, instituciones financieras y otras empresas de servicios complementarias.

Los operadores fiscalizadores, son aquellos que estudian y regulan el funcionamiento de el mecanismo escénico, es decir: instituciones públicas y privadas dedicadas al fomento de la cultura y las artes.

Y, aun que cada operador tiene tareas específicas, es probable que algunos elementos



realicen más de una tarea durante su desarrollo profesional.

## **5.1 Formación y profesionalización de las artes escénicas**

Durante siglos, el desarrollo de un interés real en las artes escénicas se adquiere durante los primeros años de desarrollo formativo, está estrechamente ligado con los estilos de vida de los núcleos sociales. En aquellos en los que las artes se revelan de manera cotidiana, estas adquieren un valor personal, por ende, los miembros más jóvenes de dichos núcleos adquieren este interés por las artes por la transferencia natural. En una segunda etapa, esta revelación debería darse durante la formación primaria, dentro de los sistemas educativos y en la cotidianidad del desarrollo social del individuo. Es por esto que, una de las principales debilidades del desarrollo del interés en las artes escénicas, es la ausencia de ellas en el sistema educativo, están marginadas a pequeños círculos sociales y en la mayoría de los casos, su desarrollo es impartido por personal no especialista en la materia, lo cual demerita de sobremanera la comprensión y la permea-

bilidad que pueda tener en el desarrollo del menor. Esto da como resultado el nulo interés y los fallidos primeros acercamientos en los núcleos sociales en los cuales las artes escénicas no tienen un valor desarrollado. Aunado a esto, no solo se necesitan especialistas en artes escénicas para el óptimo desarrollo del interés, se necesitan profesionales con competencias pedagógicas que tengan la capacidad de inculcar, por medio de experiencias satisfactorias, este valor intangible del desarrollo social.

Si este interés por las artes escénicas no se inculca durante el periodo de formación básico, en la adultez es mucho más complicado que se desarrolle. En países donde existe la presencia de manifestaciones escénicas durante la formación básica es satisfactoria, el consumo de estas es mucho mayor, y aunque en Ecuador existen instituciones de formación artística en esta etapa (principalmente privadas), no son suficientes, ni, en la mayoría de los casos, cuentan con la calidad necesaria, sin embargo, hacen la función introductoria al proceso de formación especializada, tanto de ejecutantes como de espectadores.

No obstante, una vez que los estudiantes que deciden profesionalizarse en las artes escénicas terminan sus estudios superiores, encuentran dificultad para insertarse en el mercado laboral,



pues existe una latente precariedad en una, de por sí, endeble estructura de producción. Una minoría logra integrarse a elencos en canales de televisión o a grupos y compañías estables, sin embargo, la debilidad en la estructura de producción de nuestro país no permite, ni siquiera, a estas agrupaciones mantenerse vigentes por la falta de interés en el consumo de estas actividades. Si bien existen lenguajes escénicos que permiten una carrera mucho más longeva como el teatro y la música, en disciplinas que exigen más desgaste físico (Danza, Ballet, Teatro físico...) obligan a un retiro mucho más temprano y a una necesidad de reinserción, lo cual tampoco resulta fácil.

Aunado a esto, también se debe tomar en cuante que en Ecuador la formación de técnicos para la escena (iluminadores, sonidistas, tramoyistas...) no existe, se tiene esta falsa idea de que para ejecutar un trabajo de esta naturaleza no se necesita una formación especializada, lo cual impide que los trabajadores de este rubro integren herramientas y otros instrumentos que precisan de esta formación.

La pujante formación de gestores culturales en nuestro país es incipiente, sin embargo, se ha alcanzado cierto avance en el rubro, pero la existente complejidad entre las distintas disciplinas artísticas, en este caso, las artes escénicas

requieren una formación especializada más allá de la formación general en gestión.

## **5.2 Particularidades de las artes escénicas**

No es gratuito que se plantee una diferencia con respecto a otras artes, cada disciplina tiene sus particularidades, incluso entre las distintas manifestaciones escénicas existen, es por esto que debemos identificar los factores que las diferencian con respecto a otras manifestaciones artísticas y con esto, establecer estrategias para el desarrollo, consolidación o transformación de mecanismos escénicos en dependencia de las políticas existentes para acotar su desarrollo en beneficio de un producto en específico. Este producto es nuestra principal característica diferenciadora, aunque depende directamente de otros factores tales como: la formación, el comportamiento del mercado de consumo, las condiciones laborales, la competencia directa con otras empresas del sector, los modelos de negocio desarrollados por cada oferente (producción, distribución y exhibición), los apoyos existentes por el sector público y las condiciones sociales determinadas por la geografía.



# 6

## • Factores a tomar • en cuenta al momento de planificar **un proyecto**

Primeramente, debemos tener clara la existencia de un complejo sistema de espacios culturales, definir el espacio en que se encuentra el desarrollo de nuestra comunidad con respecto al resto de la humanidad, es decir, la globalidad vs. Lo regional y a su vez vs lo local.

Partiendo del establecimiento de lo anterior, se debe tomar en cuenta la formación cívica, social y ética de la sociedad en que se planteará el proyecto, pues es de suma importancia ser conscientes de la violencia y la impunidad con que se desarrollan los sistemas políticos y socia-

les de nuestro país. Sabemos que la desigualdad sociocultural existe y se convierte en otro factor de importancia, pues definirá el objetivo del proyecto y el público al que será dirigido.

Se deben conocer a fondo las políticas públicas del gobierno en turno, pues son la base del desarrollo social de un país, y generará las pautas de interés para posibilitar las alianzas con las empresas escénicas para el desarrollo social.

Factores como: la tasa de desempleo y la crisis ecológica, que no dependen directamen-



te de la empresa escénica, deben ser de importancia, pues en pleno siglo XXI no debemos olvidar el compromiso ético y social adquirido por medio de las manifestaciones artísticas.

Una particularidad de nuestro país, son las diferencias culturales que enriquecen a cada identidad y que debemos confrontar a diferentes escalas para generar proyectos de integración regional y así el desarrollo de una identidad.

Sabedores de lo influyentes que pueden ser factores como los medios de comunicación masiva, el impacto de las nuevas tecnologías, redes sociales y la insipiente industria cultural existente en Ecuador, debemos ser integradores y vanguardistas, generando proyectos innovadores de gran impacto social.

Antes de planificar cualquier proyecto, se debe conocer la relación existente entre lo público y lo privado, como funciona este mecanismo y sus particularidades.

Y, por último; analizar el comportamiento del mercado en los procesos de creación y reproducción de saberes.

## 6.1 Políticas culturales

Se debe tener muy claro qué políticas y criterios aplicarán los posibles inversores o auspiciantes. Si el proyecto se alinea con algún pro-

grama o plan establecido por el inversor que se esté ejecutando o esté por ejecutarse, será mucho más sencillo contar con su apoyo, si el proyecto pretende trabajar de forma aislada, se topará con dificultades al momento de su aprobación. Sin embargo, el valor de un proyecto artístico debe ser prioritario, sobre todo por la aportación en el desarrollo social, nunca deberá estar supeditado a la burocracia o adaptarse a planes que van en contra de sus ideales y principios.

Para tener una idea de cómo alinear el proyecto con programas establecidos, se deberá conocer a detalle el plan de desarrollo cultural del municipio, provincia y nacional, para poder hacer una revisión exhaustiva de los mismos y poder proponer adecuaciones, se recomienda que esta parte se trabaje en colectivo, ya que trabajando en conjunto es como se logrará hacer contrapeso a la políticas planteadas por la autoridad, que generalmente son diseñadas en escritorios y, aunque estimulan las actividades artísticas, las actividades culturales de otras naturalezas quedan de lado.

## 6.2 Términos de referencia

Debemos, primeramente, establecer una definición funcional de proyecto, es difícil llegar a un acuerdo sobre el significado del concepto,



sobre todo por las naturalezas tan distintas de las que surgen estos. Si preguntáramos al azar a 10 personas lo que creen que significa, recibiríamos 10 respuestas distintas, por lo mismo, comencemos por establecer una definición que nos funcione. Según el Programa de Apoyo a la Docencia, investigación y Difusión de las Artes (PADID) del Centro Nacional de las Artes de México (CENART), un *proyecto es una planificación, que consiste en un conjunto de actividades a realizar de manera articulada entre sí, con el fin de producir determinados bienes o servicios capaces de satisfacer necesidades o resolver problemas, dentro de los límites de un presupuesto y de un periodo de tiempo dados.*<sup>7</sup>

Ahondando en la definición, García Martínez define al proyecto cultural como “... *aquel que aplica metodologías, maneja energía humana y posee rasgos distintivos espirituales, materiales, intelectuales o afectivos de una sociedad o grupo social, que comprende los estilos*

*de vida, las formas de convivencia, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias*”.<sup>8</sup>

Una vez definido el término, se debe indicar que, igual que en otras instancias, en las artes escénicas, el proyecto tiene una categoría base para la integración de algo mayor; el proyecto forma parte de un programa, trabaja con objetivos simples, en el momento en que se complejiza se convertirá en un programa; el cual consiste en varios proyectos relacionados, cuyos objetivos parten de la misma naturaleza y llegan a un fin mayor. Estos, a su vez forman parte de un plan, generalmente desarrollados por los gobiernos o las empresas privadas con los cuales pretenden encausar el desarrollo del país o de la industria.

Sabedores de que un proyecto no es el fin, debemos pensar en la manera de insertarlo en el complicado sistema de desarrollo social existente para alcanzar sus objetivos y hacerlo crecer junto con el plan de desarrollo al que pertenezca.

Para ello debemos plantearnos las preguntas adecuadas al momento de desarrollar un proyecto:

---

7 [Chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/viewer.html?pdfurl=https%3A%2F%2Fwww.cenart.gob.mx%2Fwp-content%2Fuploads%2F2014%2F08%2FGu%25C3%25ADa-PADID-2014.docx.pdf&clen=321212&chunk=true](https://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/viewer.html?pdfurl=https%3A%2F%2Fwww.cenart.gob.mx%2Fwp-content%2Fuploads%2F2014%2F08%2FGu%25C3%25ADa-PADID-2014.docx.pdf&clen=321212&chunk=true) octubre 2021.

---

8 GARCÍA M, Carlos E. *CÓMO ELABORAR UN PROYECTO CULTURAL (y no frustrarse si no lo seleccionan)*. 2006. CNCA. México



- **¿Qué?** El qué se quiere hacer responde a la naturaleza del proyecto.
- **¿Por qué?** El por qué se quiere hacer definirá su fundamentación.
- **¿Para qué?** El para qué se quiere hacer, dará como resultado los objetivos del proyecto.
- **¿Cuánto?** Saber cuánto se quiere hacer definirá claramente las metas del mismo.
- **¿Dónde?** Dónde se quiere hacer dejará claramente establecido el lugar y nos ayudará a saber nuestro público objetivo (target).
- **¿Cómo?** El cómo se quiere hacer nos ayudará a enlistar las actividades que queremos llevar a cabo.
- **¿Cuándo?** Es importante establecer un cronograma.
- **¿A quiénes?** Va dirigido, asentará nuestro target.
- **¿Quiénes?** Los participantes directos e indirectos del proyecto.
- **¿Con qué?** Responder esta pregunta es de suma importancia, pues de la respuesta saldrá el presupuesto con el que se va a trabajar.

Con base en las preguntas anteriores deberemos elaborar un concepto, que será nues-

tro punto de partida, este, deberá ser claro, conciso y breve, para facilitar la comprensión de los interesados. El no tener un concepto claramente desarrollado ha sido la razón principal de varios fracasos.

### 6.3 Actores implicados en los procesos de gestión de un espectáculo escénico

No existe un modelo de gestión único que sea capaz de asegurar el éxito de un proyecto, sin embargo, sabemos que el éxito del proyecto dependerá de la dirección que se le dé a este. Recordemos que se debe establecer un concepto sólido, y con base en él se deberá elegir a un director con las capacidades y competencias equivalentes para manejar el proyecto según su tamaño y alcances y a la situación política y social que rijan en el lugar donde se desarrollará.

En cuanto a modelos más efectivos, el más generalizado es el unipersonal, aunque existen asociaciones que trabajan con dos o más cabezas que parecen funcionales, podemos encontrar en nuestro país colectivos y asociaciones que funcionan de manera gerencial.

El verdadero debate que se ha presentado en los últimos años y ha generado tensión



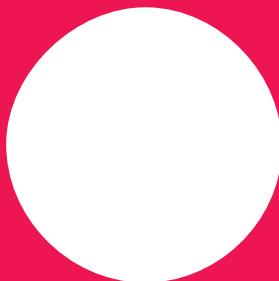
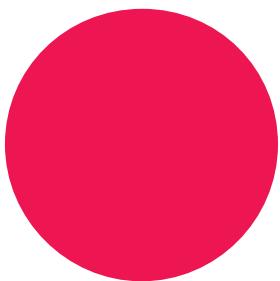
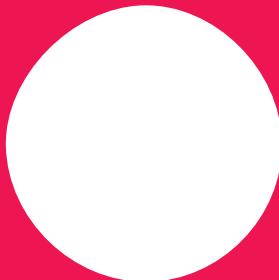
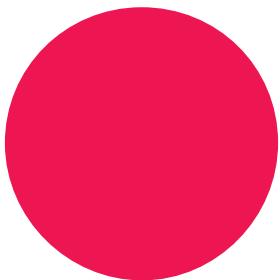
es el saber en manos de quien deberá caer la dirección de un proyecto, por un lado están los que defienden la idea de que los artistas deben ser quienes manejen los proyectos, mientras la otra parte tiene gerentes especializados en gestión para ello, es difícil llegar a un acuerdo, no solo porque ambas formas están presentes en el desarrollo escénico de nuestro país, si no que están estrechamente ligadas al funcionamiento de los aparatos escénicos de nuestra sociedad. Lo ideal es que la dirección de un proyecto estuviera encabezada por una persona que pudiera fusionar ambos conocimientos, sin embargo, por ahora, son escasos esos perfiles.

La dirección de un proyecto debe adaptarse a la envergadura de este, a su localización y a los recursos con los que se cuente. Una excelente opción sería una persona con capacidad de liderazgo, competencias en materia de gestión y amplio conocimiento artístico, así como una sensibilidad para las artes escénicas. La actual oferta educativa de nivel universitario en gestión de las artes y la cultura ha producido perfiles idóneos para dirigir proyectos de gestión, y poco a poco van ganado terreno, desplazando a aquellos que no cuentan con estas herramientas y solo cuentan con la mirada artística.

Esto no significa que toda la responsabilidad deberá caer sobre la dirección, el/la director/a del proyecto deberá buscar apoyo en otras direcciones menores; tales como dirección artística y dirección administrativa, por dar algunos ejemplos.

Estas direcciones menores estarán en estrecha relación con los operadores del proyecto, es importante establecer las tareas específicas que realizará cada uno, pues de esto dependerá el desarrollo del proyecto. Iluminadores, escenógrafos, tramoyistas, técnicos de sonido e iluminación, traspunte, maquiillistas, vestuaristas, diseñadores, distribuidores, mercadólogos, entrenadores, coreógrafos, dramaturgos, adaptadores, utileros, artistas ejecutantes... Son muchas personas las involucradas en el desarrollo y presentación de un espectáculo en vivo, se sabe que, en la mayoría de las ocasiones, los mismos grupos o colectivos desempeñan más de una tarea, es de vital importancia adquirir conocimientos especializados cada rubro, pues esto potencializará el éxito del proyecto.





# 7 • A manera de **conclusión**

La producción, distribución y exhibición de un espectáculo escénico resulta un proceso menos artístico de lo que se percibe socialmente, llevar a buen fin su ejecución requiere personal especializado en cada uno de los rubros necesarios para ello y una (o varias) cabezas que integren dentro de su especialidad conocimientos en el campo de la gestión, artísticos, políticos y habilidades sociales para poder interactuar de manera eficiente con todos los factores implicados en un proyecto de esta naturaleza, así mismo deberá contar con un fuerte carácter para dirigir una agrupación con potentes diferencias ideológicas, formativas, estéticas, las cuales fortalecen de manera significativa un proyecto de calidad, sin embargo, se debe de transmitir una idea clara al

interior y exterior del sistema operativo, saber hacer llegar el mensaje a cada interesado, estableciendo que, al tratarse de un proyecto cultural, responde a parámetros que deben ser contextualizados e interpretados de manera idónea para aclarar que los resultados serán simbólicamente relevantes.

La incertidumbre en la que los gestores escénicos desarrollan su trabajo se ha acrecentado en las últimas décadas, pues la vertiginosa evolución social ha hecho de lado la tradición escénica, poniendo en tensión nuestra labor. No importa si un país tiene programas de gestión desarrollados con el apoyo del estado (Francia y Alemania), los actores deben conocer el marco en el que se desarrolla cada sistema social, el América Latina, por ejem-



plo, el trabajo será aún más pesado, pues los gestores deberán ser partícipes del desarrollo e instauración de estos programas, a la creación de políticas culturales adecuadas para el desarrollo social y artístico aunado a la tarea de estudiar el mercado de consumo, laboral, y los principales mecanismos de distribución y valor que activan los proyectos.

La tarea de gestionar proyectos escénicos en la actualidad pudiera parecer osada, la vertiginosa transformación con la que los referentes culturales, políticos y económicos afectan a la producción escénica, los avances tecnológicos se convierten en clave de interacción, distribución, venta y producción de esta, cierra puertas, pero abre ventanas a nuevas formas de manifestarse. Hoy en día es posible estar en el estreno de un espectáculo escénico desde el patio de butacas y a la vez en la comodidad de tu casa a través de streaming, pero, aun siendo el mismo espectáculo, la experiencia y la interacción con el espectador será totalmente diferente, lo que hace únicas a las artes escénicas es justamente la convivencia entre ambas partes, sin dejar de lado que esta experiencia debe ser más estimulante para las nuevas generaciones, pues la aceleración con

la que los estímulos llegan a ellos demanda de mayor espectacularidad.

Muchos jóvenes no encuentran una identificación con las manifestaciones contemporáneas, los lenguajes son distintos, busca esta identificación en campos que le son más cercanos, lo mismo pasa con la migración, la globalidad en la que todos los países están envueltos genera una carencia de identidad, sumándole los bombardeos mediáticos de la televisión y las plataformas, cada vez más accesibles y diversas en nuestra realidad contemporánea. Lo anterior genera como resultado, un estudio constante de estrategias de venta, publicidad, distribución e incluso valor de las entradas.

Estar al frente de la gestión de un proyecto escénico, significa un reto mayor si se cuenta con la multiplicidad de tareas y tema a dominar, un punto de vista comercial que solo atiende el aspecto financiero o mercadológico o, al contrario, un punto de vista meramente artístico, no permitirá explotar al máximo las posibilidades de llevar a cabo un proyecto que afecte, inspire, emocione, invite a soñar y, sobre todo, que colabore con el desarrollo social de nuestro país.



# 8

## Referencias Bibliográficas

### Referencias

- VERNIMMEN, Guadalupe. Las industrias culturales en Ecuador: reflexiones y perspectivas para el desarrollo. En: <chrome-extension://efaidnbmn-nicpjpcglclefindmkaj/viewer.html?pdfurl=https%3A%2F%2Fculturacreativaiberoamericana.edu.umh.es%2Fwp-content%2Fuploads%2Fsites%2F1321%2F2018%2F01%2FEcuador.pdf&clen=263617&chunk=true> octubre 2021
- PAVICE, Patrice. Diccionario del teatro. 1998. Paidós. Barcelona.
- BROOK, Peter. El espacio vacío. 2012. Ed. Península. España.
- Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. <http://dle.rae.es/?id=ZHUBJMR>. Octubre 2021
- UNESCO. Indicadores de Cultura para el Desarrollo. Resumen analítico de Ecuador. 2013

- CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN. 2016
- GARCÍA M, Carlos E. CÓMO ELABORAR UN PROYECTO CULTURAL (y no frustrarse si no lo seleccionan). 2006. CNCA. México

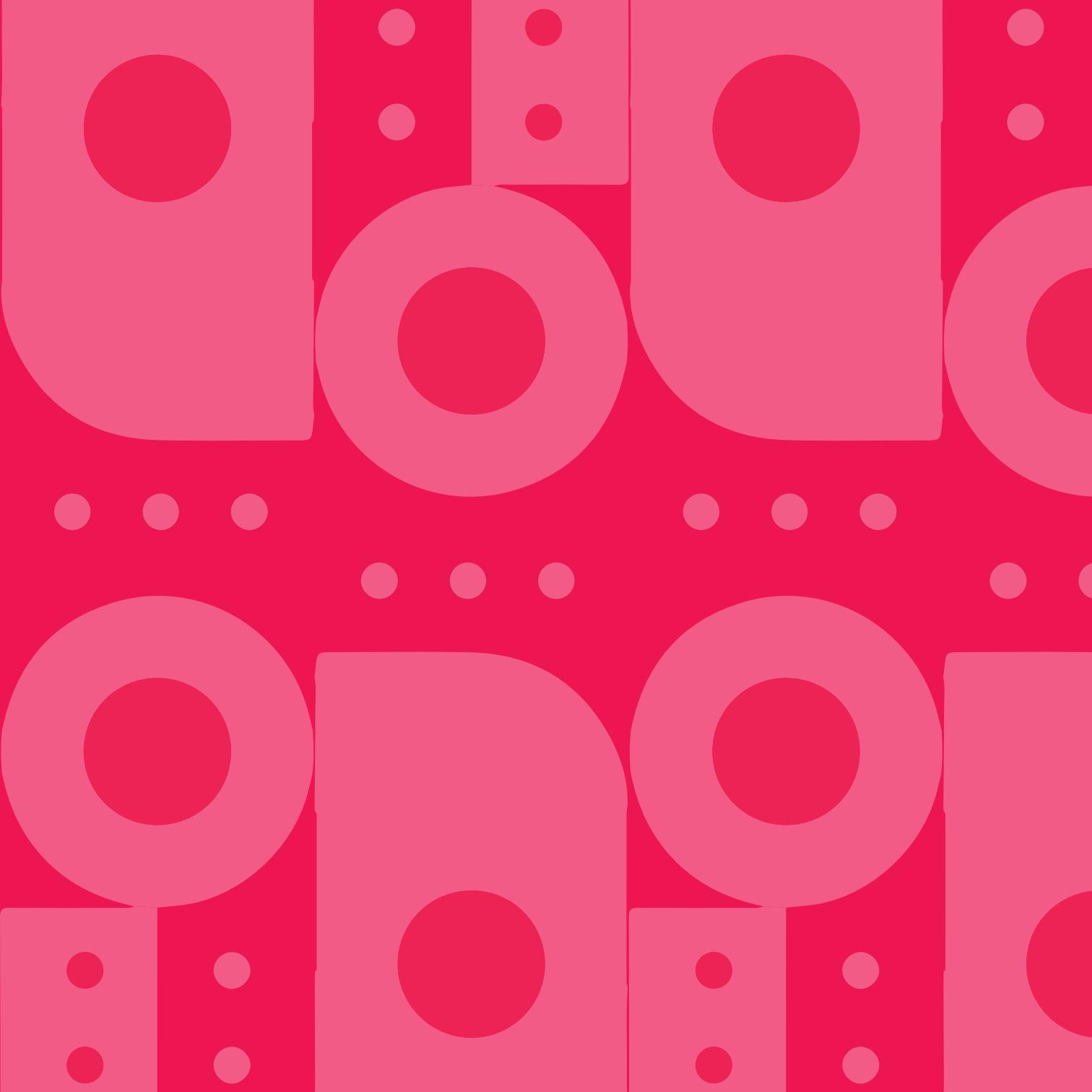
### Bibliografía

- VERNIMMEN, Guadalupe. Las industrias culturales en Ecuador: reflexiones y perspectivas para el desarrollo. En: <chrome-extension://efaidnbmn-nicpjpcglclefindmkaj/viewer.html?pdfurl=https%3A%2F%2Fculturacreativaiberoamericana.edu.umh.es%2Fwp-content%2Fuploads%2Fsites%2F1321%2F2018%2F01%2FEcuador.pdf&clen=263617&chunk=true> octubre 2021



- PAVICE, Patrice. Diccionario del teatro. 1998. Paidós. Barcelona.
- BROOK, Peter. El espacio vacío. 2012. Ed. Península. España.
- Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. <http://dle.rae.es/?id=ZHUBJMR>. Octubre 2021
- UNESCO. Indicadores de Cultura para el Desarrollo. Resumen analítico de Ecuador. 2013
- CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN. 2016
- GARCÍA M, Carlos E. CÓMO ELABORAR UN PROYECTO CULTURAL (y no frustrarse si no lo seleccionan). 2006. CNCA. México
- PAVIS, Patrice. Diccionario del teatro. 1998. Paidós. Barcelona.
- UNESCO. Indicadores de Cultura para el Desarrollo. Resumen analítico de Ecuador. 2013
- GARCÍA M, Carlos E. CÓMO ELABORAR UN PROYECTO CULTURAL (y no frustrarse si no lo seleccionan). 2006. CNCA. México
- UBERSFELD, Anne. La Escuela del Espectador. 1997. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Serie Teoría y práctica del teatro” No. 12. Madrid.
- MAASS, Margarita. *Gestión cultural, comunicación y desarrollo: teoría y práctica*. 2006. CONACULTA : Instituto Mexiquense de Cultura : UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades. México.
- MARÍN, Guillermo. *Manual básico del Promotor Cultural*. 1996. Instituto de Cultura de Aguascalientes. Aguascalientes.









Tema a tratar:

**Aproximación histórico-conceptual  
a las artes visuales**

**Prof. Hernán Pacurucu Cárdenas**

Magíster en Estudios de la Cultura

**Asignatura:**



Gestión de las artes  
escénicas y visuales



- 
- **Índice**
-

1

Breve descripción del capítulo

2

Objetivos

3

Artes visuales, historia y pensamiento estético

3.1 Vanguardias y Modernidad Artística

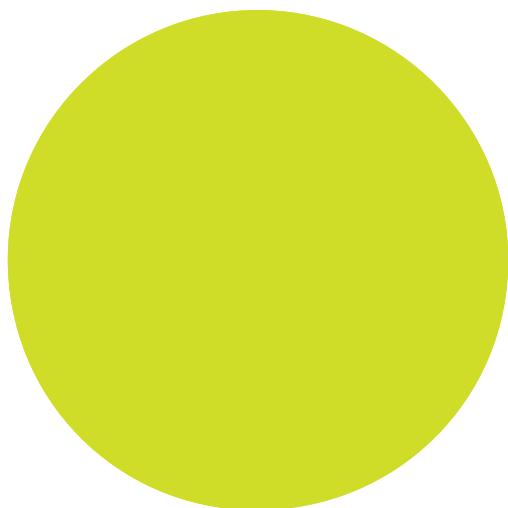
3.2 Desarrollo del arte contemporáneo en Ecuador

3.3 Cambios en la producción teórica-estética del arte

3.4 De la hegemonía institucional a la inserción en la esfera pública

4

Referencias bibliográficas



# 1

- Breve
- descripción

## del capítulo

Para poder hacer un análisis hermenéutico profundo del arte visual en su emplazamiento histórico, sin que este resuene en un simple acto narrativo de hitos, fechas y sucesos cronológicos aislados, se debe paralelamente estudiar la manera en que este arte es asimilado por la colectividad a la cual el arte se pertenece (sociología y antropología del arte) y sobre todo como ésta colectividad relaciona y percibe tales procesos (crítica de arte), esto sin duda nos lleva a entender de forma más holística que el estudio del arte está acompañado de su comprensión hermenéutica, es por ello que tenemos que darnos la tarea multidisciplinar de conjugar una historia del arte a partir de su razón estética, (filosofía de arte) en eso que Valerio Bosal llama una historia de las ideas estéticas, (estética de arte) lo cual nos llevará -gracias a esta ruta

conceptual- a elevar el pensamiento descriptivo a un nivel más analítico, que nos permite a su vez estructurar un sendero mucho más propicio cimentado en una base más orgánica, para que el estudiante conceptualice heurísticamente y trate de darle sentido a la construcción de esta nueva epistemología del arte.

Por lo dicho, y atendiendo a las nuevas pedagogías del arte trazaremos una ruta holística que nos permita acceder de manera más integradora los procesos crítico-conceptuales del arte en su desarrollo histórico-contextual, una vez desciframos sus códigos semióticos y su emplazamiento visual, con el fin de abarcar un pensamiento complejo y su razón estética.



## Descripción del contenido

En este breve recorrido analítico sobre la historia y la estética del arte, indagaremos de manera sostenida las razones por las cuales ciertas tendencias consideradas de vanguardia para su época, fueron las dominantes así como las concepciones que permitieron su hegemonía, asumiendo implícitamente sus características morfológicas, de estilo, técnica, estructurales, formales y conceptuales que le dieron valor simbólico a sus obras, así mismo, discerniremos sobre el sentido crítico vanguardista y sus razones ideológicas que en un momento dado llevaron a estas prácticas a ser rechazadas o incluso censuradas y vejadas en las épocas más duras de la historia (nacismo, franquismo, estalinismo, entre muchas otras) y como el rol del artista y su perspicacia intelectual sumada a su compromiso crítico batallaron en pos de sentido social, ético y relacional asumiendo la responsabilidad de ético-estética que este tipo de prácticas asumen a niveles de convenio implícito una vez toman la postura emblemática de constituirse como dispositivos conceptuales del orden de lo trascendente.

Por lo mismo arrancaremos el análisis del origen del arte, (entendido como emplaza-

miento plástico) en el período neolítico y su denominación como tal (en el renacimiento) para a partir de este instante edificar una secuencia taxonómica y sistemática que describirá cada período importante de la historia, en una versión muy breve sobre el arte en la antigüedad, el arte en la edad media, el arte en el renacimiento, acentuando un poco más el estudio en el renacimiento cuyas formas y conceptos de producción seden el paso a la constitución de lo que se considerará orgánicamente el arte actual.

Luego y con más detenimiento analizaremos los periodos que les suceden al renacimiento como el manierismo, el barroco, el rococó el churrigueresco, el neoclásico, el realismo, el romanticismo, asentado sobre una visión holística que nos permita comparar cada estilo, pero sobre todo que nos ayude a definir el instante político, sus razones hermenéuticas, además de su emplazamiento conceptual y contextual dentro del período estudiado, así mismo analizaremos sus estructuras artísticas que decantan en una configuración de su pensamiento estético amalgamado en conjunción con sus propias filosofías.

Después de ello, pasaremos al recorrido vanguardista de la primera modernidad que



arranca en el impresionismo, para luego penetrarnos en el postimpresionismo, el fauvismo, dadaísmo (del cual surge la mayoría de las estrategias contemporáneas aún presentes) para luego pasar a las pos-vanguardias y trans-vanguardias, pasando por el futurismo, cubismo, surrealismo, hiperrealismo, conceptualismos, pop art, hasta dar el quiebre al arte contemporáneo.

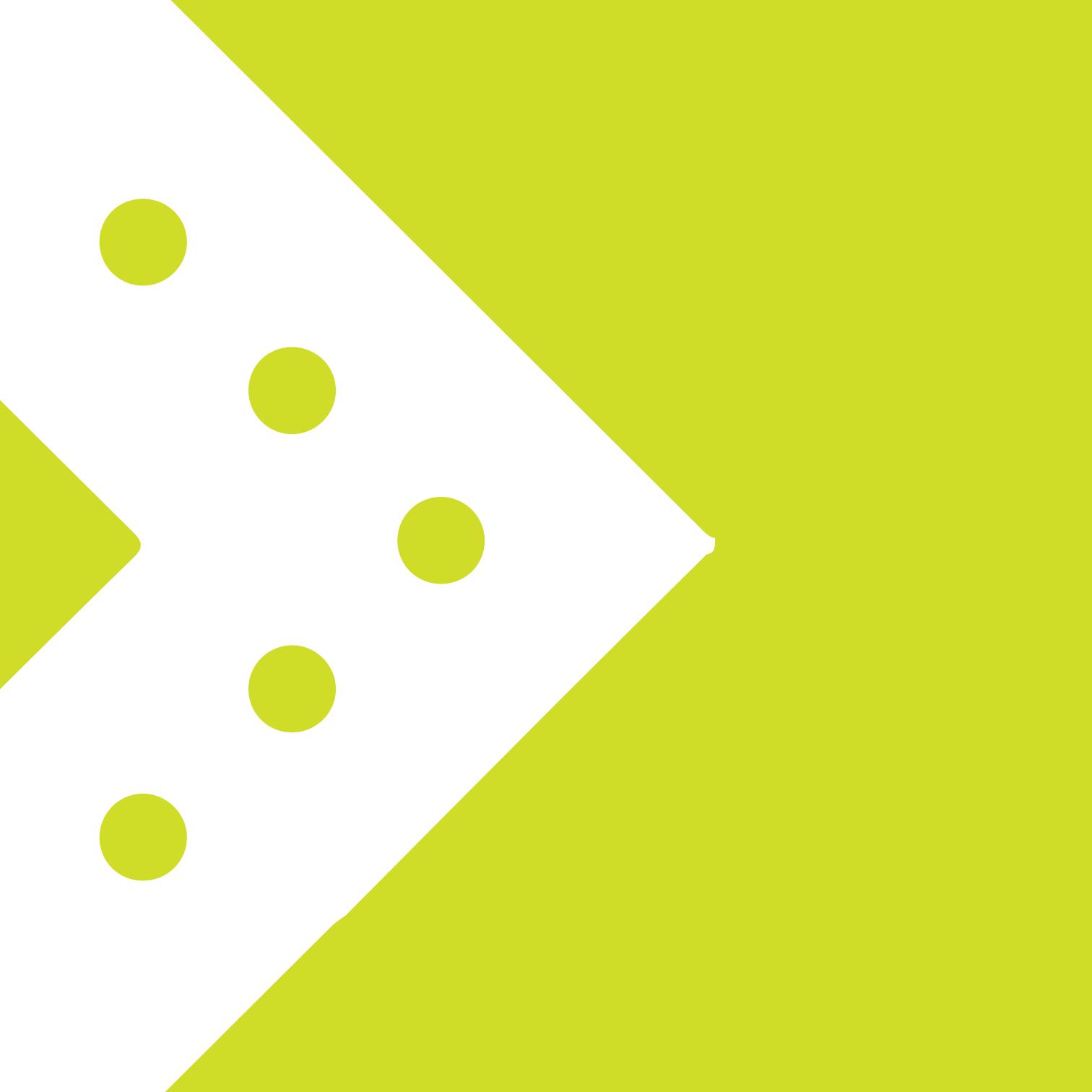
En este período haremos una pausa, (dado que es el período que vivimos en este momento) y analizaremos paso a paso esa transformación del modernismo al posmodernismo que finalmente termina en el arte actual o arte contemporáneo, para ello nos valdremos del estudio de Arthur Danto, (después del fin del arte, Arte contemporáneo y linde con la historia) quien en su postura poshegeliana asume una estructuración bastante significativa sobre los periodos históricos definiéndolos como prehistórico, histórico y poshistórico, a partir de una filosofía del arte que conjuga muy bien la estructura de la obra de arte a partir de su pensamiento filosófico.

Finalmente, y en el apartado último de este recorrido, queremos dedicarles a las prácticas artísticas contemporáneas del Ecuador, con un énfasis en los artistas de la ciudad, de esta manera lograremos un análisis mucho más con-

textual con referentes de estudio más próximos, alimentado la razón de ser de estos estudios y colocando en escena la producción local, asumiendo el compromiso reconocido en el “Documento de política para el cambio y el desarrollo en la educación superior, de la UNESCO para la Educación superior en América Latina y el Caribe (CRESALC marzo 1995) en donde se define en el apartado sobre los desafíos de la educación en este milenio, lo siguiente:

“El desafío de la Universidad es, por tanto, situarse en el contexto de la comunidad en la que esta insertada, colaborando con la creación de un pensamiento capaz de ayudar en la construcción de una sociedad más justa. Eso exige una revisión del comportamiento de la unidad universitaria, reforzando más que nunca su compromiso social”.





# 2



## Objetivo

### Objetivo general

- ▶ Estudiar el fenómeno artístico a partir de su emplazamiento contextual y su razón estética, a través de su devenir histórico, con énfasis en el arte contemporáneo.

### Objetivos específicos

- ▶ Procurar un aprendizaje integral (filosofía del arte, crítica de arte, historia de arte, estética de arte, antropología del arte, sociología del arte, axiología del arte, teleología del arte y teoría del arte) del alumno en los procesos más significantes del mismo.
- ▶ Estructurar un conocimiento integral que permita un desenvolvimiento analítico-crítico por parte del alumno.





# 3

- Artes visuales,
- historia

## y pensamiento estético

Arrancamos este análisis a partir del entendimiento de que el término arte es un término relativamente nuevo, si bien es cierto la tradición sobre el pensamiento artístico posee una larga trayectoria comprendida en filosofías como la de los antiguos griegos, (Sócrates, Platón, Aristóteles y el término *filocalía* = amor a la belleza) La estética entendida como pensar sobre lo bello recién tiene su aparición dentro del área de la filosofía estrictamente a partir de la *filosofía estética*, cuando el alemán Alexander Baumgarten introduce el término *Aesthetica* en su obra: *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía* (1735) y finalmente en su inacabada *Aesthetica* (1950), en ella trata a la estética -al

igual que el pensamiento de Descartes- como una gnoseología menor y confusa, una *aisthesis* = sensación, su gran aporte sería el de separar a la estética del pensamiento genérico de la filosofía, llevándole al estrato de una disciplina denominada *ciencia de la aisthesis*, formulando lo que el llamaría *conocimiento sensible*, que comulga con nuestro interés por comprender al acto sensible como una manera diferentemente extraña de conocimiento (gnosis).

A pesar de ello, no podemos negar que estas formas de comunicación que surgen a partir de moldear imágenes, están vinculadas con la aparición de la especie, y Altamira es el más común ejemplo de ello, sin embargo,



como lo mencionamos, el término arte (entendido como concepto y como estructura autoral que plasma las ideas y pensamientos del artista) asoma mucho después.

Entendiendo que, hasta **la edad media**, se consideraba que el artista (al cual ni siquiera se le llamaba así) no era más que el instrumento útil para emplazar lo que Dios quería para nosotros, en un **medio evo** desbordado por el oscurantismo que produce la religión; se asumía que quien tallaba los cristos, pintaba los cuadros, etc. No eran las personas sino un dios que le iluminaba al ser humano en su devenir artístico, entre muchas consecuencias de esta ideológica, obras enteras de la pintura flamenca -por poner un ejemplo- se desvanecieron bajo el anonimato de sus autores.

Recién en **el renacimiento** italiano y con el giro humanista que se consolida bajo la tutela de una vuelta al ser humano como centro del universo, se perfila todo un reconocimiento al artista como el autor de su trabajo, dando un paso gigante, apostillado por la firma de autor como la forma de declaración más propicia que valida al autor como el gran creador de la obra, lo cual sin duda repercute en la validación de su creatividad y su transfiguración en un posible reconocimiento público.

En este breve recorrido no podemos dejar de mencionar **el Manierismo** como la última etapa del renacimiento o lo que algunos historiadores defienden como otra etapa histórica, de la cual Miguel Ángel es su gran precursor, para luego compenetrarnos en un estudio más extenso sobre el barroco, barroco cuyas características emblemáticas como: esa imposibilidad de tener un fin, el miedo al vacío, y demás tipologías que la historia se ha encargado de reiterarnos una y otra vez.

Ahora, y por un momento, abrimos un paréntesis que nos permite avizorar la importancia de este período de la historia clásica universal y que tuvo repercusión en América Latina desde el **barroco** colonial al ethos barroco contemporáneo.

Trazando un horizonte sostenido en la tesis que nos lleva a entender que la teoría del barroco aún se soporta en ese jugueteo sin fin, en ese entrelazado de símbolos caóticos, enredados que no nos permiten un final, tal cual el laberinto del fauno. Tanto en la visualidad como en el sentir barroco, se antepone al pensamiento de un occidente céntrico que más allá de las complejas grafías propias del estilo, tal vez lo más fascinante de la esencia barroca es esa posibilidad enmarañada que no viabili-



za un final, contrario al pensamiento céntrico que obedece a una historia ordenada con principio y final, el barroco desdibuja la síntesis y, por supuesto imposibilita el desarrollo, impidiendo tal final, en el barroco la disposición intrincada solamente logra que se pierda todo intento por hallar un principio y un final.

Esa búsqueda de esencia barroca se trasladada hoy en día en la decoración de los buses, en las fiestas populares, y en general en todo ese *horror vacui* (miedo al vacío) muy característico del devenir latinoamericano, así como la dimensión simbólica que se estructura la idea perenne de que nuestros pueblos son barrocos no solo en la visualidad sino en esencia lo que Bolívar Echeverría no ha dudado en tildar como un *Ethos Barroco*.

Retornando a la síntesis cronológica que nos compete, luego del barroco tendríamos **al rococó** un estilo exuberante del cual se apropiaron las clases adineradas como ejercicio de distinción o parafraseando al sociólogo Pierre Bordieu, de *la différance*, para separarse aún más de las clases populares.

En un gran salto histórico pasamos **el neoclásico**, un período que emerge gracias al descubrimiento más importante de la época, la consolidación del encuentro con las ruinas de

Pompeya, mismas que el Vesubio se encargó de enterrarlas, y que, en este período, gracias al hallazgo de manuscritos, arquitectura, arte y los cuerpos calcinados en actividades cotidianas, permitieron a los habitantes de la época entender y asimilar esa vuelta a lo clásico griego, de ahí su palabra: neoclásico.

Frente a esa rimbombancia elitista y lujosa que pregona el período neoclásico, llega **el Realismo** como ruptura dominante que critica el lujo exorbitante, y tendremos a los artistas realistas pintando a campesinos, a obreros en posturas costumbristas que defienden un retorno a la cotidianeidad habitual del hombre que se enfrenta a la vida en su día a día.

Del realismo del siglo IX, y a finales del mismo siglo emerge **el Romanticismo**, período muy conocido por todos nosotros (ya que en Ecuador se ha extendido posiblemente hasta nuestros días y tiene rezagos que van desde su poesía, hasta su pintura, la depresión como forma de vida, y la vestimenta habitualmente obscura como elemento peculiar que formula una ideología implícita), todo ello nos lleva a comprender qué; por ejemplo en la pintura lo que se captura ya no es el paisaje en sí, sino los ambientes, entonces el paisaje en el romanticismo cobra validez única y exclusivamente



en cuanto refleje y proporcione un estado de ánimo, o una sensación, que puede ser de soledad, frío, incertidumbre, etc.

### 3.1 Vanguardias y modernidad artística

#### 3.1.1 El impresionismo como punto de inflexión y comienzo de una nueva era en el arte apuntalado por las vanguardias artísticas.

El punto de quiebre absoluto de este período se da con la obra *Impresiones al Amanecer* de Monet, la misma que al ser criticada despectivamente por un crítico local que usa el término impresionista para denigrar al artista, da origen a uno de los períodos del arte más exquisitos. Como todos sabemos **el impresionismo** nace a finales del XIX y comienzos del XX, son épocas en donde se inventa el acrílico y las pinturas sintéticas, lo cual incrementa los colores vivos al pigmento, resultando en trabajos muchos más refulgentes, esto es la base técnica que nos encamina a un correcto enten-

dimiento del desarrollo tecnológico en razón de la conciencia científica de la obra.

A esto sumamos su valor conceptual, el impresionismo como teoría del arte pretende no pintar objetos, sino que su trabajo resulta de estudios minuciosos sobre el tratamiento de la luz, de tal manera que la luz cae en el objeto y esta forma de esparcimiento lumínico es capturado por el artista, generando bajo esa tónica espectral planos, formas y figuras que únicamente como percepción visual producen en el cerebro un entendimiento de que son formas que conjugan una cosa.

Luego de los impresionistas vendrán los **postimpresionistas**, más radicales con ramificaciones como **los puntillistas** (muy conocidos en el medio) casi seguido se suma otra vanguardia artística llamada los **Fauvistas**, Fauves significa Fieras, y son definidos así, por el uso de colores puros intensos, que desencadenan frenesí en el espectador.

De los Fauvistas pasamos **al cubismo** de Picasso, Braque y Gris, en donde lo que importa bajo su manifiesto teórico es pintar el objeto cualquiera (sin importar el tema de estudio) se pinta en diferentes planos y perspectivas, ocasionando estas deformaciones propias de la pintura cubista, que son solo el resultado de



colocarse en diferentes perspectivas y superponer capas de estas perspectivas fracturando el espacio en múltiples planos de estudio.

Del paso del cubismo analítico al sintético (más visible en la obra de Picasso) dependerá que tanto se vaya perdiendo la figura y las obras terminen siendo una superposición de capas que casi rocen el abstracto.

El surrealismo por su parte obedece al manifiesto de Breton que propone el estudio de los sueños, mientras Dalí el rebelde surrealista indaga por su propia cuenta junto a su musa Gala, (modelo y esposa del pintor) abriendo así el mito del artista junto con la musa fruto de inspiración.

Por su parte, **el futurismo**, alimenta el odio fascista apoyándolo intelectualmente, en una vanguardia absolutamente radical que proponía, parafraseando a Filippo Marinetti que el rugir de las ametralladoras en un campo de batalla es mejor que la Victoria de Samotracia, o que un auto de fórmula uno a toda velocidad es más valorable que cualquier clásico.

Para llegar **al Dadaísmo**, la corriente al parecer más importante de la historia, en donde Duchamp como su principal representante marco con su vida, ideología y proyectos liminales, todo lo que 100 años después será

considerando contemporáneo, pero que además influencio a otras vanguardias entre ellas el Pop, el neorrealismo francés, el conceptual, entre muchas más.

Debemos anotar, que, se considera en diversos estudios sobre las vanguardias que existieron en la modernidad artística más de 500 manifiestos de vanguardias de todo tipo, esto sin duda nos hace pensar en la inmensa productividad del período estudiado, y como cada vanguardia quería eliminar a la siguiente, en un proceso de asunción progresista propia del momento, dicho esto nosotros estudiaremos a las más representativas y las que más resonaron en la historia sensorial del momento.

Luego de las vanguardias, si asumimos las lógicas históricas de algunos especialistas en el tema, vendrían las posvanguardias, neovanguardias, transvanguardias, en un debate que podría resultar interminable y del cual no queremos más que dejar sentado la acepción para que el lector pueda profundizar sobre el tema y estructurar su propia opinión en algún otro momento, por ahora continuamos con esta revisión del período moderno de la historia.

Acercándonos a la mitad del siglo XX, encontramos **el arte abstracto** como figura de interés dada la insistencia de desaparecer todo



tipo de figuración, propuesta que le dota al arte de una complejidad la cual es aprovechada por las elites para generar distinción social, (solo el erudito puede comprender este arte) desde la filosofía del teórico español José Ortega y Gasset, el abstracto no es para las masas, son ellas las que deben formarse para entender este tipo de arte y no el arte debería rebajarse facilitando su entendimiento.

Más adelante emergería **el conceptualismo** tanto norteamericano como británico, con frases como “el arte como idea como idea” o la “idea de mi arte es mi propio arte” y que se divide en el conceptualismo puro con Joseph Kosuth, a la cabeza quien defiende que la simple idea de arte es la obra de arte, mientras el conceptualismo morfológico nos diría que no solo se debe pensar a la obra, sino plasmarla así sea, en una palabra, para que esta exista.

Al conceptualismo se le viene encima el arte **Poveda**, que es una suerte de conceptualismo matérico, en donde los materiales pobres son usados como dispositivos que visualizan un arte de mucho contenido, y esos materiales sencillos no distraen el ideal más importante que es el de los conceptos de la obra y su capacidad de comunicación.

Mientras **el informalismo**, surge en Europa **el expresionismo abstracto** predomina en Norteamérica de la mano de Pollock y sus acción-painting, lo mismo ocurriría con el **Pop Art** de Warhol y el **Neorrealismo Francés** de Arman, en Europa.

para dar paso finalmente a las tendencias más actuales del arte, el posmodernismo, arte contemporáneo y arte actual.

### 3.1.2 Arte contemporáneo el arte de nuestra época

Este nuevo arte llamado “*contemporáneo*” -término usado para designar las propuestas de arte que se desarrollan fuera de la estética moderna- nos remite a “*nuevas prácticas artísticas*” que incluso en su modo de producción han generado distancias y diferencias con el arte moderno; resulta imposible explicarlo y entenderlo desde el paradigma del arte y la crítica modernos, porque no solo que no lo acogen sino que muchas de sus prácticas se producen en los márgenes del imaginario de lo que abarca el término “arte”; incluso es una respuesta a las grandes transformaciones del mundo moderno, en su tránsito a la posmodernidad y a la contemporaneidad.



Esta sensación de cambio profundo en las condiciones de producción de las artes visuales, más que obedecer a una moda, es producto de los un conjunto de acontecimientos políticos, económicos, sociales que han cuestionado el arte moderno, especialmente algunos de sus conceptos centrales como: pureza, estilo, arte por el arte, originalidad, etc. y que hoy, incapaces de delimitarse bajo esos parámetros, ceden espacio a otro tipo de arte más cuestionador y comprometido que discurre y convive en un intercambio mutuo con las sociedades actuales.

### 3.1.3 Una visión estética del mundo

Desde la Poética de Aristóteles hasta la estética medieval –con Agustín de Hipona y Tomás de Aquino-, así como en el pensamiento renacentista –con las reflexiones de Leonardo y su *ostinato rigore*-, también con Hegel –en sus Lecciones de Estética- y con Nietzsche –a lo largo de varias de sus obras- sabemos que el arte no es solo habilidad manual o *téchne* sino que es hijo del pensamiento. Por eso y más sabemos, hoy, que ya no es posible pensar el arte sin teorías, conceptos, nociones y categorías que permitan explicar las transformaciones de sensibilidades individuales y sociales que ha

provocado y, más aún, cuando el arte contemporáneo ha puesto en cuestión las concepciones clásicas y modernas de la belleza e incluso del mismo arte.

Luego vendría un estudio más minucioso de Kant y sus formas apriorísticas de espacio y tiempo, en su *Cítrica del Juicio* (cuya traducción más exacta sería *Crítica del discernimiento*) entendida como una ciencia de los principios de la sensibilidad (estética trascendental) en donde se emite que no puede existir una regla objetiva del gusto que determine conceptos de lo bello, siendo el juicio carácter determinante del sentimiento del sujeto y no un concepto del objeto, por tanto, no hay ciencia sino crítica de lo bello.

Mientras lo bello Kantiano se convierte en lo sublime, para Hegel, la belleza es: *la idea de lo bello*, belleza como ideal de belleza, sin embargo, es Schopenhauer quien en su libro 3 de *El mundo como voluntad y representación*, y como parte de su teoría estética, nos habla del estado de liberación que produce la contemplación estética de una obra de arte, liberación temporal de la esclavitud de un mundo entendido como representación, (imagen mental del mundo), el arte nos libera de esa imagen, al ofrecernos también un conocimiento esencial



de los objetos del mundo de una forma más profunda que la ciencia, (prioridad del arte sobre la ciencia).

El Heidegger, en su famoso estudio sobre las botas de labranza en la obra de Vincent Van Gogh, (El origen de la obra de arte), para él filósofo, las botas son el sinónimo de la lucha del obrero, configurando una fenomenología como estudio de las estructuras de la experiencia subjetiva, mientras Husserl con su fenomenología trascendental, analizará la percepción.

Por otro lado, y conservando coherencia con su planteamiento inaugural, que afirma el evidente vínculo entre la economía, la sociedad y las expresiones de la arquitectura, el cine, el arte, la filosofía y la literatura, Fredric Jameson sostiene que asistimos a profundas “transformaciones de la imagen tanto como a la emergencia de un modo completamente nuevo de vivir lo cotidiano”. A través del análisis de las relaciones entre las dimensiones culturales, económicas y geopolíticas contemporáneas, Jameson sostiene en *El giro cultural* (1999) que no se trata, por supuesto de ningún cambio en las estructuras fundamentales de la sociedad sino de un giro cultural que corresponde a grandes mutaciones al interior del mismo modo de producción. Un giro que no

significa un progreso intelectual sino más bien una “falta de miras de un capitalismo tardío universalmente triunfante pero sin legitimación”. Colapsada la frontera entre arte elevado y cultura de masas para no hablar de la vida cotidiana, marcados por el principio de incertidumbre que gobierna no solo el ámbito científico sino la realidad entera, el arte de nuestro tiempo ha sufrido cierta mutación fundamental que tornan irrelevantes los anteriores paradigmas o, al menos, pasados de moda. Incluso el concepto tradicional de experiencia estética se queda corto o el concepto del artista individual es puesto en cuestión, como expresiones de las transformaciones que vemos y vivimos en el campo artístico.

Deleuze y Guattari en *¿Qué es la filosofía?* (1997) afirman que la filosofía no es contemplación ni reflexión ni comunicación sino actividad creadora de conceptos. Por su parte, la ciencia crea functores y funciones y el arte crea perceptos y afectos, en un plano de inmanencia, esto es, la composición de figuras estéticas. La presencia del arte conserva, fija, impresiones, en un bloque de sensaciones que, a su vez genera, reacciones, porque actúa directamente sobre el sistema nervioso y hace imposible el asentamiento o la distanciación de una re-



presentación. De *Mil Mesetas, Capitalismo y Esquizofrenia* (1998) tomaremos conceptos como: rizoma, devenir, acontecimiento, cuerpo sin órganos, línea de fuga, desterritorialización, reterritorialización, nomadismo, por su poder explicativo de las prácticas artísticas contemporáneas, que son producidas por un nuevo artista que incluso establece una nueva relación con la filosofía, más cercana y horizontal, con mutuas interrogantes y más próximo al mundo y a la vida, capaz de permitirnos entender las nuevas lógicas que han emergido en estos últimos años.

George Dickie, a lo largo de su obra ha resaltado la importancia del “mundo del arte” y la imposibilidad de definirlo de manera inmanente. Precisamente a aclarar los términos de la condición contextual del arte apunta su “teoría institucional”. En la primera versión de la teoría institucional, Dickie destaca el proceso de “conferir status” a la obra de arte procedente de la “institución arte”, museos, galerías, críticos, curadores o historiadores de arte. Mientras que en la segunda versión Dickie (2005) corrige su teoría, poniendo el énfasis en los papeles del artista y el público.

Luego vendrán teorías estéticas como la de Clement Greenberg famoso por entender al

arte como un ente libre de toda contaminación (pureza), al cual uno tiene que enfrentársele sin prejuicios externos, George Dick en: *El círculo del arte*, en donde la institucionalidad del arte es la que define lo que es arte de lo que no lo es, o la teoría poshegeliana de Arthur Danto en: *Después del fin del arte: arte contemporáneo y el linde con la historia*, en donde nos diría que el arte ha llegado a su final histórico y que lo único que nos queda luego del fin de la historia es la filosofía del arte, o mundo poshistórico, y este cambio se da en el trabajo de Andy Warhol con su obra Brillo box, (presentadas en la Galería Stable en Manhattan (1984) en donde las cajas de brillo que él crea no se diferencian de las reales del supermercado. (fin de la representación (fin de su historia)) el arte ya nunca más representará nada.

En este contexto, la teoría de Arthur C. Danto, especialmente en *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte* (2005) son importantes para este programa en tanto sostiene que se ha producido una revolución estética contra la belleza, hasta que la vanguardia moderna la derrocó, transformando completamente el paradigma estético clásico y romántico. Hace un siglo, la belleza era la meta suprema del arte e incluso era considerada



como sinónimo de excelencia artística. El debate contemporáneo sobre el tema es tan complejo que algunos consideran la producción artística bella como un delito, mientras otros elogian y destacan lo grotesco o repulsivo para encontrar ahí también belleza. Danto plantea que la belleza no es consustancial al arte pero si es esencial para la vida humana, por lo que no siempre debe ser desterrada del arte.

Como vemos la historia de las ideas estéticas está comprendida (en mayor y menor medida) entre esta división, en ese ir y venir entre, por un lado, la lógica y las ciencias exactas, que están muy afín al conocimiento y la razón, y de la estética que siempre se la ha querido dejar de lado de lo considerado, no objetivo, ciencia menor, conocimiento inestable, etc. Sin embargo, en este ensayo analizaremos la necesidad de entender que tal separación se contradice con lo que podríamos concebir como unos bárbaros intelectuales a los que separan dos tipos de conocimiento los cuales deberían ser considerados las dos caras de una misma moneda.

El mero acto de conocer, de búsqueda del saber, es un acto emocional, una persona no se acerca al conocimiento per-se, por acumular una cantidad inmensa de datos; el conocer tiene

un interés que es un interés emocional, lo que al científico, investigador, filósofo o esteta, le hace hundirse en el conocimiento se llama pasión, pasión por conocer, pasión por aprender, pasión por educarse, pero pasión al fin, es decir las sensibilidades están presentes siempre hasta en el más puro ejercicio metodológico de la razón, de la conciencia y desde luego de la ciencia, las sensibilidades navegan en nuestro interior, a pesar de que tratan de ser ocultadas, (a la lluvia primero la sentimos, luego la investigamos), aún así lo sensual, no siempre es el único acercamiento a lo científico, si bien la gran mayoría de las veces es una puerta de entrada para profundizar sobre el fenómeno a estudiar, algunas veces las respuestas que la ciencia no puede dar, están mejor comprendidas en los formatos menos nomotéticos de la ciencia, es ahí en donde el arte hace su aparición, el arte y el pensamiento estético, pueden dar soluciones a problemas que aportan con el entendimiento científico pero que no pueden ser explicados desde la ciencia, (solo por poner un ejemplo: teorías como la de las cuerdas, el agujero de gusano, las partículas cuánticas, la conjugación de multiversos, entre otras tantas), solo pueden ser explicables a través de mundos ficticios y de la imaginación propios de la lógica artística y la razón estética,



y es que, el arte en esta construcción de mundos configura nuevas formas de entendimiento que muchas de ellas se anteponen a la razón, no solo para discutirla, sino para hacerla entender que la multiplicidad de miradas, amplía el horizonte dogmático de una ciencia canónica, muy venida a menos, luego del fracaso del hombre cartesiano y su racionalismo incesante.

A lo dicho sumaremos todo el legado oral (herencia y tradición oral) de nuestros pueblos, como sabemos el mito, el tropo, la anécdota, el cuento, entre tantos, son maneras de conocimiento que cumplen una función didáctica (otras pedagogías), en su transmisión de un padre a un hijo, de un jefe de tribu a sus súbditos, etc. Dicha tradición prescinde de la escritura y por tanto de la historia en estricto, por la libertad que ofrece dicho formato, es decir, una moraleja, un refrán, una historieta, un cuento se aplican y se van modificando y transformando de acuerdo a las circunstancias, al contexto y al lugar y tiempo en el que son re-contadas, eso hace que cada quien cuente a su manera y de acuerdo a sus intereses pedagógicos, volviéndolo un tipo de saber más adaptable y sin la pretensión de verdad histórica que amerita el formato comprobable de la razón científica, eso le permite interactuar de manera horizontal, y

por tanto más efectiva, que un conocimiento piramidal en donde el que sabe se ubica en la punta de la pirámide mientras el que ignora estaría en la base de la misma.

El efecto del mito (entendido como conocimiento gnoseológico, axiológico y teleológico) igualmente no solo nos explicaría una *razón otra*, (que toma una vía diferente a la de la razón como puede ser la imaginación, la creatividad, lo que se considera fuera de la razón) para hacernos comprender incluso sucesos de la realidad que por medio de la vía científica prefiguran laberintos epistemológicos sin salida o que teniendo salida, no satisfacen en su totalidad las respuestas que muchas de las veces se instauran como datos, como números o como cálculos, cuando por ejemplo en casos de tragedia, desastres, desgracias, la gente necesita más que respuestas cuantitativas, requiere esos saberes emocionales como los propuestos por la filosofía educativa de Peters y otros autores, entre otros.

### 3.2 Desarrollo del arte contemporáneo en Ecuador

En nuestro país, los estudios científicos en materia de arte contemporáneo no existen,



las aproximaciones ensayísticas son tan escasas y precarias que conmueven; lo que existe son esporádicas y muy puntuales intervenciones a nivel nacional, muchas de ellas auspiciadas por museos o galerías por lo que, más que revelar procesos investigativos, dan cuenta de la facticidad del hecho exhibitivo o del acontecimiento de una muestra artística como tales. Existen algunas publicaciones con temáticas muy precisas, que llenan las carencias del momento como: *Play list* (2009), de Cristóbal Zapata y Rodolfo Kronfle, una selección arbitraria de obras actuales sin fundamento teórica ni crítico. La curaduría de Lenin Oña, *Otro arte en el Ecuador* (2009) está fundamentada en una selección tan arbitraria como general; los artistas que integran el catálogo solo tienen en común ser ecuatorianos; conviven, sin ningún discurso teórico, diversas tendencias, cronologías, enfoques, lenguajes, sin más. En el evento *De 12 a 12, doce horas de performance* (2010), organizado por el Museo Camilo Egas y su directora María Fernanda López, se resume la escasa producción de esta tendencia del arte en nuestro país con sus principales representantes en la corta historia ecuatoriana, lamentablemente sin ningún criterio de selección o de curaduría, solo se acumula proyectos que van desde los sesentas hasta

obras muy actuales. *Archivo escoria* (2004), de María Belén Moncayo construye la más grande colección de vídeo-arte existente en el país pero que, paradójicamente, no se encuentra a disposición de los investigadores ni curadores.

La Universidad de Cuenca, desde la Facultad de Artes, gracias al apoyo de la DIUC, ha desarrollado varias curadurías sustentadas en investigaciones: *Políticas al Borde* (2005), sobre las relaciones del arte y la política con obras que cuestionan sus propios límites e inician una nueva dimensión discursiva en nuestro país. *Liquid: la ciudad y la memoria* (2006) sobre la constitución de las subjetividades en Cuenca. *Una estética de las ideas* (2006) sobre los neo conceptualismos cuencanos. *Imaginario en la Barbarie* (2007), investigación sobre la constitución de los imaginarios a partir de la designación de **bárbaros** que recibimos desde el Occidente euro céntrico y cómo los artistas resisten, crean y recrean su propio modo de estar y ser en un aquí y ahora. En **Estéticas de lo innominable** (2010), se investigó sobre un arte transgresor que pone en cuestión ciertas influencias de la cultura occidental, que generaron ideas de ciertas cosas como inaceptables, malas, negativas, sucias, detestables. Se trató entonces de deconstruir esta influencia.



Además, existen algunos ensayos sobre temas artísticos como: “*La crítica de arte en el Ecuador*” (2002), que establece un balance sobre el estado de esta disciplina en el país, publicado como libro que recoge ponencias y comentarios de un congreso organizado por el Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura. “*De la inocencia a la libertad*” (1998), escrito por numerosos estudiosos del arte ecuatoriano y publicado por el Banco Central del Ecuador; un balance sobre la constitución de la modernidad en el arte cuencano; y, finalmente, un sinnúmero de catálogos que registran diversas y muy dispersas muestras y que, de una u otra forma, han estado llenando momentáneamente al menos, ese vacío de conocimiento, pero que nunca fue sistematizado ni ordenado.

En el Ecuador de las tres últimas décadas, las artes, las ciencias, las expresiones culturales, las humanidades, la educación pública, los servicios culturales, han sido atropellados, al extremo de su casi aniquilación. No sólo han sido reducidos los presupuestos gubernamentales, sino que también es visible la carencia de políticas públicas en estas áreas lo que ha provocado un estado de precariedad generalizada, de modo que el país necesitará grandes esfuerzos para remontar los efectos de esta época.

Sin embargo, los artistas contemporáneos del Ecuador no sólo que han dado cuenta creativamente de los malos tiempos que ha padecido la sociedad sino que, en contracorriente, han sido capaces de producir un arte cuestionador, crítico, incómodo al status quo, aunque no llegue suficientemente, aún, hacia grandes públicos, pero una mirada sobre la producción artística de nuestro tiempo puede ayudar a comprender los cambios sociales, económicos, políticos culturales que no han trastornado en los últimos años.

Las transformaciones de las sensibilidades, de la producción, circulación y recepción de las artes visuales en estos últimos años son tan poderosas como extraordinarias, al punto de que, en este breve espacio de tiempo cronológico, el campo del arte se ha ampliado mucho más que en varias décadas. Por ejemplo, hemos transitado –no sin graves dolores de parto– de la estética de la imagen objetual (cuadro, escultura), hacia otras estéticas que producen imágenes-acontecimiento, acción, relación, contexto, situación etc. y, más recientemente, estamos ante la emergencia de la denominada e imagen, virtual, que se desplaza, sin límites, por las redes del ciber espacio, sin perder fuerza para cuestionar, interrogar e incomodar.



Y, lo que, es más, las nuevas prácticas artísticas se han conectado con la vida cotidiana, las preocupaciones por el medio ambiente, la cuestión de género, la organización social y política, la situación de las periferias en el mundo globalizado, la reflexión crítica sobre las tecnologías, etc.

Este conjunto de transformaciones, nuevas prácticas, sensibilidades, circuitos, etc. configuran, en su conjunto, el espacio del arte contemporáneo. De modo que, contemporáneo no es sólo lo que se produce en este tiempo o en esta época, sino más bien un conjunto extenso, variado, diverso, alternativo, crítico de prácticas artísticas que han hecho estallar la visualidad conocida hasta ahora.

Sin embargo, pese a esta presencia tan creativa, nueva, diferente, que demuestra que el arte no ha muerto, sino que se ha transformado profundamente, en el país la investigación teórica, histórica y crítica sobre el arte contemporáneo es casi inexistente.

### **3.3 Cambios en la producción teórica-estética del arte**

Los cambios ocurridos en estos últimos años, así como los procesos que han genera-

do estos cambios; procesos ya muy conocidos y algunos de ellos vividos directa o indirectamente por nosotros, como: la caída del muro de Berlín en noviembre de 1989, el fraccionamiento de la poderosa Unión Soviética, el colapso del socialismo en la Europa del Este, o el final del comunismo y el consecuente fin del proyecto revolucionario, la pos-industrialización consumista, el dominio del dogmatismo neoliberal y el nuevo orden económico transnacional, la indiferencia política acentuada por la apatía de las masas, la crisis de conceptos, el cuestionamiento de las categorías estables que ha llevado a desvanecer las fronteras entre la cultura elitista y la cultura de masas, la estetización de la cultura, la exclusión de la identidad a favor de un régimen global, así como los procesos de redemocratización y el término de las dictaduras latinoamericanas, la segmentación de los “discursos duros” o las nuevas dinámicas creadas por el efecto de los más-media, así como los efectos globalizantes que ayudados por los avances científicos y tecnológicos, y sobre todo de la comunicación, han transformado la percepción del mundo, provocando que busquemos nuevas formas de pensar y actuar políticamente.

El arte tampoco se ha mantenido indiferente a estos cambios, al contrario, parece ser



que ha adoptado transformaciones de contenido y de forma, que se distancian de la visión “moderna” de entender este arte.

Las grandes diferencias que este nuevo arte llamado “*arte contemporáneo*” y de estas formas de producir arte o las “*nuevas prácticas artísticas*” y la imposibilidad a su vez del arte y la crítica modernas de acoger estas prácticas artísticas, muchas de ellas en los márgenes del imaginario que poseemos de lo que abarca el término “*arte*”, son la respuesta a las grandes transformaciones del mundo moderno en su paso a la posmodernidad y contemporaneidad.

### 3.3.1 Nuestra historia

En la ciudad de Cuenca y como resultado de nuestra investigación podemos afirmar que se gestó un proyecto por parte del Banco Central que culminó con la publicación del libro denominado: *De la Inocencia a la Libertad*, texto que pretende dividir a la historia reciente del arte cuencano en períodos no muy claros, ni tan sólidamente fundamentados, y que resulta ser un aporte único y por tanto importante, pero cuyo mayor problema es que mezcla las tendencias tradicionales con las contemporáneas, así mismo, el texto publicado por la Casa de la Cultura denominado “La crítica de Arte en el Ecuador” es un buen referente teórico de la si-

tuación del arte, pero la mayoría de propuestas artísticas de corte contemporáneo se las puede ubicar en pequeños catálogos individuales fruto del esfuerzo de los mismos artistas que desean promocionar su trabajo.

Una vez inspeccionado el panorama, y como objetivo mismo de la investigación, intentamos generar un telón de fondo histórico orientado a cartografiar aquellas producciones que se han realizado dentro del espectro local y cuyos resultados abren nuevas perspectivas en el imaginario del arte contemporáneo local.

### 3.3.2 Prehistoria del arte contemporáneo.

En el breve período de lo que puede designarse como una prehistoria de este tipo de manifestaciones, encontramos artistas como Olmedo Alvarado con obras como: “Flores en el Barranco” (1982), o “Escenario para un Mendigo” (1986) quien se erige como el fundador de las prácticas artísticas dentro de la ciudad, con proyectos muy experimentales, así mismo, Pablo Cardoso con su obra “Raza de ingratos” gana el premio Coloma Silva en la II Bienal internacional de Pintura (1989); el mismo premio lo obtiene Eugenio Abad con su obra “sin título (B)” en la tercera edición de la misma bienal, en los noventas se encuen-



tran obras como las instalaciones y objetos de Patricio Palomeque: “siempre te diré que sí” (1994), o los experimentos con materiales de Jaime Landívar, o las texturas de Tomás Ochoa con proyectos abstractos; todos ellos trabajando desde la precariedad y el abandono que la institución y el mercado dan a este tipo de arte.

### 3.3.3 El poco aporte institucional

El aporte de instituciones como la Bienal de Cuenca que desde su creación (1985) se ha convertido en el eje de proyección de los artistas locales así como el vínculo de ligazón de sus públicos con las tendencias más actuales del arte; además de la Facultad de Artes, que desde sus inicios en la Academia de Bellas Artes Remigio Crespo Toral y sus antecedentes anclados en la Escuela de Artes y Oficios, más conocida como la “Maestranza” (1804) a formado artistas ilustrados, que poseen enseñanza de tercer y cuarto nivel en las artes.

## 3.4 De la hegemonía institucional a la inserción en la esfera pública

La consistencia ontológica se va apuntalando gracias a la creación de pequeños even-

tos, salones, exposiciones que en determinada escala, provocan que las obras de arte abandonen el mundo empírico en que se desarrollan, y los artistas entran a medir fuerzas en el verdadero campo de batalla que se torna el espacio expositivo de tales eventos, todo ello paradójicamente se desenvuelve mientras existe una marcada crisis de los espacios privados y que coincide con la quiebra de varias galerías a nivel nacional, pero que por otro lado proyecta a los artistas a una nueva perspectiva vinculada con la idea de repensar estos espacios expositivos y que concuerda con la noción muy presente sobre todo en las producciones actuales: la idea de abandonar el espacio institucional para relacionarse con los públicos de una manera directa, tal como son las propuestas de inserción en la esfera pública, arte público, site-specific, e intervenciones urbanas, y de los cuales emerge uno de los artistas más comprometidos, y el menos institucional de los últimos años Fernando Falconí, con obras como: “Maniquización puntual” presentada en el evento Invadecuenca, (1998 ), o “Texticulos revueltos”, presentada en el evento Ataque de Alas (2002 ), o “postales conmemorativas ocpm” (2007), todas ellas intervenciones en la esfera pública.



### 3.4.1 El crítico y el curador como vínculo entre el artista, la institución y los públicos

Dentro del quehacer artístico contemporáneo de la ciudad existen tres personas claves que se encuentran trabajando cada uno antagónicamente desde sus propios criterios estéticos el primero Cristóbal Zapata, que se ha mantenido trabajando con un bien definido equipo de artistas con exposiciones como: “¿Ese soy yo? Autorretrato y auto representación en el arte ecuatoriano actual” (2002), o 10 novísimos, una muestra de la plástica cuencana reciente (2002), más actualmente la exposición: “últimas maniobras” entre muchas más, el segundo Carlos Rojas quien con mucha trayectoria ha venido trabajando a favor de la búsqueda de nuevos valores, con pequeños (pero no por ello menos interesantes proyectos) como: a que juegas tú (2004), así mismo, grandes proyectos como: Inconofilia, la propuesta curatorial de la VIII Bienal Internacional de Cuenca (2004), o des-figuraciones, des-territorializaciones, des-bordes, la curaduría del Mariano Aguilera (2007), Cartografías del deseo (2005), Moradas Interiores (2007), entre otros, y finalmente: quien escribe, que con un

programa de investigación y un equipo de trabajo hemos contribuido en algo para el desarrollo de las prácticas contemporáneas.

### 3.4.2 La fortaleza de la divergencia

La fuerza que ha adquirido el discurso del arte desde la perspectiva femenina ha ido calando en las profundas estructuras de una cultura profundamente machista y cuyos resultados se encuentran representados en la manera en que emergen gran cantidad de jóvenes artistas como: María Caridad Ochoa, Juana Córdova y Katya Cazar, de las primeras artistas contemporáneas, Yanneth Méndez con discursos minimalistas o más recientemente como: Lorena Serrano y Gabriela Andrade con tratamientos estéticos depurados, además con una preocupación profundamente política como la de Gabriela Bernal, Paulina Ramírez, y Carolina Alvarado quien se encuentra trabajando desde el comic, entre otras.

La claridad del lenguaje contemporáneo se deja ver mucho más lucidamente a partir de los últimos años, con una potencialización de los contenidos implícitos en el interior de la obra de arte, florecen obras tan interesantes como: la copia de la copia de la copia (1998) de



Adrián Washco quien fragmenta su quehacer artístico entre lo convencional de su pintura y la solides de sus proyectos artísticos, Juan Pablo Ordóñez, trabajando desde el neoconceptualismo con obras como: aseptia (2002), barreras (2000), es el único artista cuencano ganador de la Bienal Internacional de Cuenca, Fernando Falconí, de quien ya conferenciamos, y la última generación de la cual Juan Fernando Ortega con su Museo pastel (2005), se manifiesta como el más consistente. Además de Blasco Moscoso, Daniel López y un grupo de recién egresados de la Facultad de Artes como: Damián Sinche y Aníbal Alcívar.

En suma lo que en un momento histórico fueron acontecimientos muy dispersos del arte contemporáneo en la ciudad, hoy podemos decir que poco a poco se han incrustado y que a pesar de que estas propuestas todavía se encuentran en los márgenes de la institucionalidad, hoy en día adquieren mucha expectativa de parte de un público más dispuesto a ser conmovido por estos modos de expresión tan disímiles.



# 4



## Referencias Bibliográficas

- Adorno, Th. W. 1983. Teoría Estética. Barcelona, Ed. Orbis, 346 págs.
- \_\_\_\_\_. 1995. Sobre Walter Benjamin. Madrid, Ed. Cátedra, 347 págs.
- Álvarez, Lupe. Et. Al. 2003. Umbrales del arte en el Ecuador. Una mirada a los procesos de nuestra modernidad estética. Guayaquil, Banco Central del Ecuador, 137 págs.
- Amorós, C. 2000. Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y posmodernidad, Valencia, Universidad de Valencia, Instituto de la mujer, Ed. Cátedra, 463 págs.
- Baudrillard, J. 2001. Olvidar a Foucault. Valencia, Ed. Pre-textos, 95 págs.
- Bauman, Z. 2006. Modernidad líquida. Buenos Aires, Ed. FCE, 232 págs.
- Benjamin, W. 1989. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Ed. Tau rus.
- \_\_\_\_\_. 1971. El surrealismo. Última instancia en la inteligencia europea. En *Illuminaciones I*, Madrid, Ed. Taurus.
- \_\_\_\_\_. 1999. Sobre algunos temas en Baudelaire. Buenos Aires, Ed. Leviatán.
- Bozal, V. 1999. Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, Madrid. Ed. Visor, Col. La balsa de la medusa, Vol. I y II.
- Buck-Morss, S. 1995. Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes. Ed. Visor, Col. La balsa de la medusa. Madrid, 418 págs.
- Danto, A. 1998. *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-historical Perspective*, Berkeley, University of California Press, 235 págs.
- \_\_\_\_\_. 1999. *Philosophizing Art*, Berkeley, University of California Press
- \_\_\_\_\_. 1999. Después del fin del arte, Buenos Aires, Ed. Paidós, 252 págs.
- \_\_\_\_\_. 2002. La transfiguración del lugar común, Barcelona, Ed. Paidós, 230 págs.
- \_\_\_\_\_. 2005. El abuso de la belleza. Ed. Paidós, Buenos Aires, 234 págs.
- Deleuze, G. 2005. Lógica del sentido. Barcelona, Ed. Paidós, 382 págs.
- \_\_\_\_\_. 2009. Francis Bacon. Lógica de la sensación. Madrid, Ed. Arena, 167 págs.



- \_\_\_\_\_. 1998. Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia, Ed. Pre/textos, 522 págs.
- \_\_\_\_\_. y Guattari, F. s.f. ¿Qué es la filosofía? Barcelona, Ed. Anagrama, 220 págs.
- Derrida, J. 1997. Espolones. Los estilos de Nietzsche. Valencia, Ed. Pre-textos, 98 págs.
- Dickie, G. 2005. El círculo del arte. Ed. Paidós, Barcelona, 154 págs.
- Foucault, M. 1999. Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales Vol. III, Buenos Aires, Ed. Paidós, 474 págs.
- \_\_\_\_\_. 1987. Deleuze. Buenos Aires, Ed. Paidós, 170 págs.
- \_\_\_\_\_. 1999. Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, Vol. I, Buenos Aires, Ed. 393 págs.
- Hardt., M. 2005. Deleuze. Un aprendizaje filosófico. Buenos Aires, Ed. Paidós, 238 págs.
- Jauss, H.R. 1995. Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética. Madrid, Ed. Visor, Col. La balsa de la medusa, 251 págs.
- Jameson, F. El giro cultural. 1999. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998. Ed. Manantial, Buenos Aires, 255 págs.
- Kristeva, J. 2006. El genio femenino: la vida, la locura, las palabras. Buenos Aires, Ed. Paidós, 287 págs.
- Oliveras, E 2005. Estética. La cuestión del arte, Buenos Aires, Ed. Ariel, 399 págs.
- Oña, L. 2009. Otro arte en Ecuador. Quito, Centro Cultural Itchimbia, MDMQ, Ed. Hominem, 173 págs.
- Pacurucu, H. Et. Al. 2006. Políticas al borde. Cuenca, Facultad de Artes, Graficas Hernández, 24 págs.
- \_\_\_\_\_. 2007. La Necesidad de una Esencia.... Una Estética de las Ideas, Cuenca: Facultad de Artes, Universidad de Cuenca, Co-editor. 50 págs.
- \_\_\_\_\_. Et. Al. 2006. Sorge y Arte. Ensayos en Homenaje de Martin Heidegger, Cuenca, Facultad de Artes, Universidad de Cuenca, coeditor. 150 págs.
- \_\_\_\_\_. 2006. LIQUID, La Ciudad y la Memoria, Cuenca, Casa de la Cultura, co editor. 50 págs.
- Singer, P. 1999. Liberación animal. Madrid, Ed. Trotta, 334 págs.
- Sontag, S. 2007. Cuestión de énfasis. Bogotá, Ed. Alfaguara, 389 págs.
- Suárez, C. 2007. Las expresiones artísticas en Cuenca: ciudad, cultura y artes, In: Encuentro Nacional sobre historia del Azuay, Cuenca, Gobierno Provincial del Azuay, págs. 259 y ss.
- \_\_\_\_\_. 2007. Oswaldo Moreno Heredia en el Salón de los Grandes Maestros, Cuenca, Ars No. 1, Revista de la Facultad de Artes, p. 32 y ss. Cuenca, Universidad de Cuenca.
- \_\_\_\_\_. 2002. La crítica de arte en el Ecuador, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, “Comentario a la ponencia de Manuel E. Mejía” p. 47 y ss.
- \_\_\_\_\_. 2002. “Primer Plan para la Igualdad de Oportunidades entre mujeres y hombres: área de cultura”, Cuenca, I. Municipalidad de Cuenca-Cabildo por la Mujer, págs... 59 y ss.
- \_\_\_\_\_. 2002. “Identidades plurales, complejas, contingentes y provisionales: Cuenca, a comienzos de un nuevo siglo”, Revista ARCA, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 2002. págs. 32 y ss.
- \_\_\_\_\_. 1998 Cuenca de los Andes, Cuenca, Municipalidad de Cuenca-Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1998, coordinadora y coautora. Acogido por el Comité de mesa del Patrimonio Mundial, como un sustento para la declaratoria de nuestra ciudad como Patrimonio Cultural de la Humanidad.



- \_\_\_\_. 1997. Aprendiendo de Walter Benjamin, Cuenca, Revista Anales de la Universidad de Cuenca, Tomo 42, 1997, pp. 109 y ss.
- \_\_\_\_. 1995. Diccionario de las Artes Americanas”, Londres, Mac Millan Publishers, Coautora.
- \_\_\_\_. 1994. Diccionario Mundial de las Artes. Londres, Mac Millan Publishers, Coautora.
- Vattimo G. 1996. Muerte o crepúsculo del arte. En *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona, Ed. Gedisa, 49-59 págs.
- \_\_\_\_. 1995. Más allá de la interpretación. Barcelona, Ed. Paidós, 189 págs.
- VV. AA. 2002. Arte de hoy. Madrid, Ed. Taschen, 191 págs.
- VV.AA. 1998. De la inocencia a la libertad, Cuenca, Banco Central del Ecuador, 280 págs.
- VV. AA. 2002. La crítica de arte en el Ecuador. Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 147 págs.
- VV.AA. 2008. Encuentro Nacional sobre Historia del Azuay, Cuenca 2007. Cuenca, Gobierno Provincial del Azuay, Imp. Gráficas Hernández, 331 págs.







Tema a tratar:

**Perspectivas contemporáneas y estrategias  
de circulación en las artes visuales**

**Prof. Hernán Pacurucu Cárdenas**

Magíster en Estudios de la Cultura

**Asignatura:**



Gestión de las artes  
escénicas y visuales



- 
- **Índice**
-

1

Breve descripción del capítulo

2

Objetivos

3

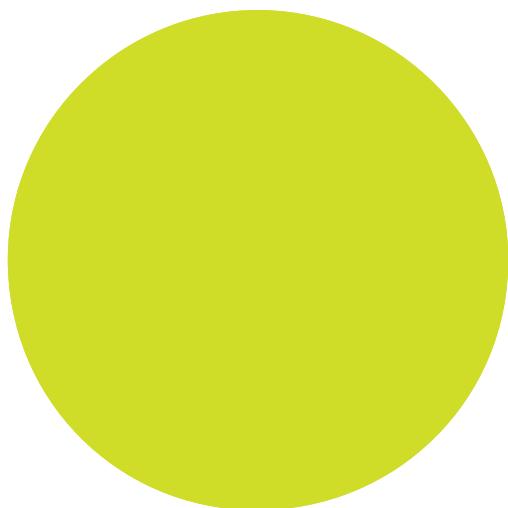
El devenir estético del arte en tiempos de capitalismo cultural

3.1 La gestión como obra de arte

3.2 La gestión de las artes visuales en el seno del Capitalismo cultural

4

Referencias bibliográficas



# 1

- Breve
- descripción

## del capítulo

Para introducirnos al tema de la gestión cultural y de manera casi automática tenemos que ahondar por la relación entre arte y mercado, más aún en un mundo como el actual en donde el producto artístico es transformado a la velocidad en forma-mercancía y por medio de esa vía sujeto a la oferta y la demanda, en donde el artista y su obra, más que cualquier otra disciplina, son llevados al circuito mercantil de un capitalismo salvaje que hoy en día gracias a los excesos y derroches de los nuevos ricos que dominan la estética y definen incluso el gusto de lo que se debe o no comprar (mucho más que los críticos o los teóricos del arte), finalmente son los que moldean el desarrollo de las prácticas artísticas incluso en sus formas más dogmáticas y ortodoxas.

Un mundo en donde hemos dado paso a que las bienales (entendidas como espacios

especializados del arte) entren en crisis y las ferias consigan su apogeo más cínico, interfiriendo en los formatos de la historia y asumiendo el reto de inscribir en la memoria a tal o cual artista, o tal o cual tendencia, en donde el poder de las casas de subasta coquetea con la bolsa de valores robusteciendo burbujas artísticas que engendran nuevos millonarios de la noche a la mañana, en donde el especialista, el estudiado, el erudito, ya no es el que define el buen gusto, dando paso a la figura del coleccionista y marchante, como personajes del abismo que modifican a su antojo el mercado gracias a su oferta y en ese acto delimitan lo que puede o no ser considerado de vanguardia.

Un mundo en donde el coleccionista, el marchante o el galerista fungen de especialistas asumiendo el rol que poseía el crítico, el histo-



riador o el teórico, en donde una banana pegada con una cinta tape, (expuesta en Art Basel, Miami) de Maurizio Cattelan llamada con toda la astucia e ironía del caso como: Comediantes, alcanzo la cifra de 120 mil dólares, y en ese proceso que revolvió las estructuras críticas, ya no solo de especialistas sino del mundo entero, configura todo un andamiaje confabulado que dio como resultado la subida en todas las demás obras de Cattelan cuyos coleccionistas gustosos por tales resultados hoy están a la espera del siguiente escándalo, que le posiciona además al artista como el artista a seguir.

Un mundo en donde la burbuja del arte está en manos de un pequeño monopolio de coleccionistas y en donde figuras como: Charles Saatchi quien promociona a los jóvenes artistas británicos bajo el proyecto Sensation que posicionó a estos artistas dentro de la pronta historia del arte para luego vender gran parte de las obras que eran de su propiedad; o el ruso Román Abramóvich, el mayor coleccionista del mundo que compro un Francis Bacon por 86 millones de dólares; o José Mugrabi poseedor de más de ochocientas obras de Andy Warhol al mismo que se le acusa de especular en las subastas para que los precios de su artista favorito no bajen; o Avi Rosen y Alberto Mugrabi (hijo de José) a quienes se les tilda de prácticas mo-

nopolistas, todos ellos, grandes y millonarios coleccionistas hoy en día son estrellas del circuito del arte, son quienes deciden e imponen sobre el mercado, bajo un modelo de expansión tan intenso que influye en todo el mundo del arte y en donde estos personajes cobran la importancia requerida que casi igualan la fama de los mismos artistas a los que compran sus obras.

Mundo en donde las casas de subasta más famosas Shoteby's. Christie's sostienen las economías de sus millonarios clientes haciendo préstamos para que puedan ofertar más alto y de esa manera inflar los precios de subasta, solo así se puede explicar el incremento del valor del arte contemporáneo que en julio del 2006 fue del 55% mientras de los clásicos del arte, fue apenas del 7,6% (fuente Hiscox), mientras el incremento medio del valor del arte contemporáneo entre el 2003 y 2008 fue del 800% (fuente Artprice) solo por poner un ejemplo de la escalada que articula el arte una vez se lo incorpora al libre mercado como objeto-mercancía en el mundo del capitalismo cultural que cada vez más tolera los desarrollos críticos revolucionarios y vanguardistas del arte para transformarlos en puro espectáculo, mientras los espacios dedicados al arte crecen gracias al efecto Bilbao, efecto que lleva el nombre de la ciudad de Bilbao, ciudad que de la nada, paso a ser el centro



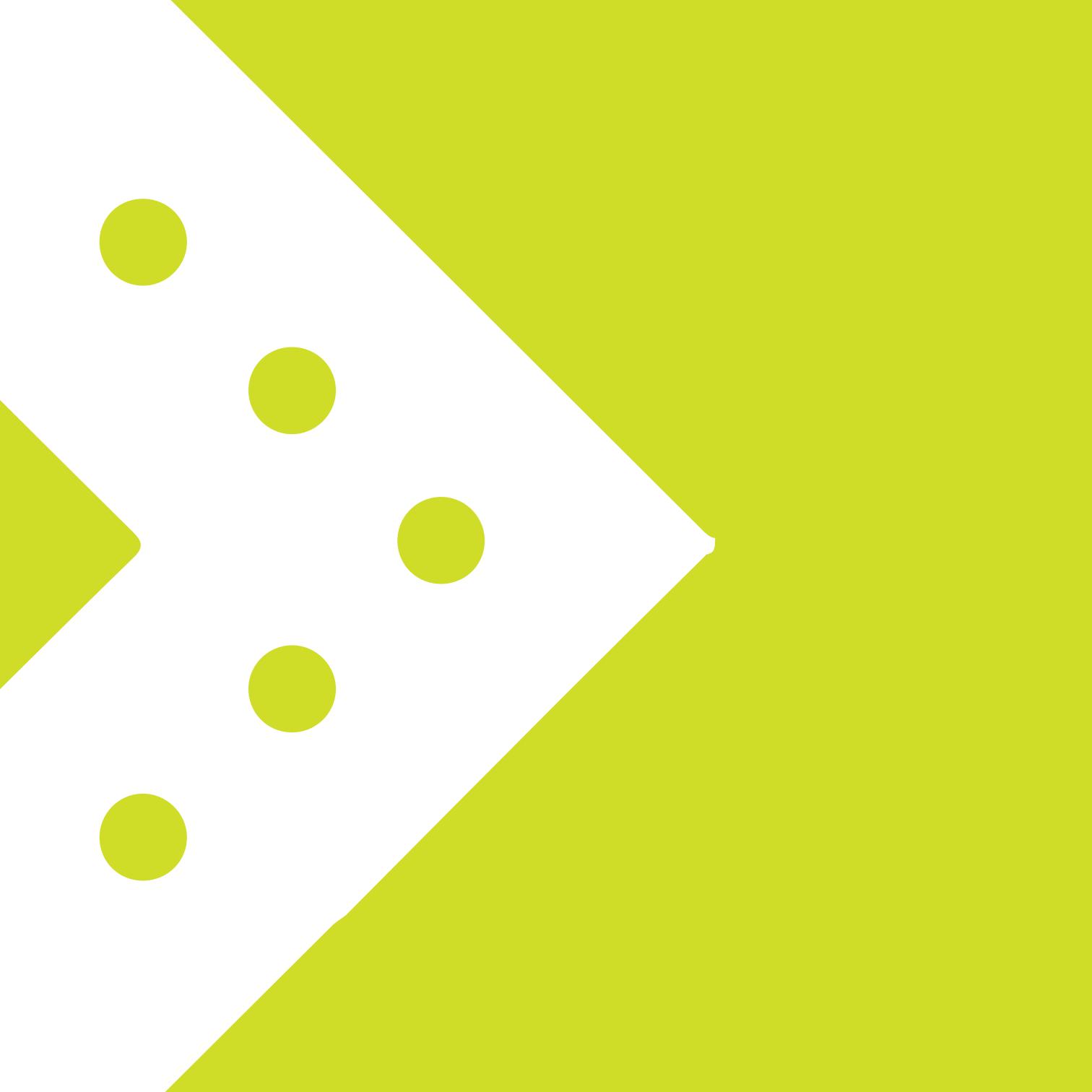
del turismo cultural, gracias a la incorporación del mega museo Guggenheim, construido con titanio por el famoso arquitecto Frank Gehry que le dio a la ciudad el estatus necesario para que esta ciudad sea considerada un referente turístico en el mundo, y a partir de ello empezaron la gran mayoría de ciudades a construir estos mega museos en un intento de imitación a lo que se ha dado en denominar el efecto Bilbao y del cual Niteroi con su MAC diseñado por Oscar Niemeyer, la Oca en el parque do Ibirapuera de Sao Paulo, o el MAAC de Guayaquil son claros ejemplos.

Capitalismo cultural que ha logrado que actualmente en el reino unido vaya más gente a los museos que a los partidos de futbol, cosa que si bien es cierto parece muy buena, también repercute en la subida de precios de las obras de arte, todo esto y más, nos hace pensar que los modelos de gestión cultural son claves para la asunción de los nuevos sistemas de evaluación del arte sostenidas bajo las necesidades que impone el mismo mercado, pero sobre todo ilustradas a partir de la visión holística de las nuevas formas de hacer arte que deslindan ese romanticismo anclado en la idea del artista como un ser supremo, aureático el mismo que trabaja solo en su taller, para someterse o criticar, a las lógicas del capital, en una suerte de contravía critica o

aceptándolas, pero siempre estando a tono con el desarrollo contextual, y lo que acontece en su lugar de origen, más aún hoy en día cuando las ciudades actuales toman el tono afianzado en la ciencia y la tecnología para ser denominadas como ciudades del conocimiento y en donde las prácticas artísticas son un medidor absolutamente primordial del crecimiento y sobre todo desarrollo de la ciudad que se contabiliza como imagen del mundo, lo cual sin duda repercute en el turismo cultural traducido y cuantificado en la entrada de divisas.

Rebasando estas posturas, hoy en día el artista o mejor dicho el productor cultural, es un personaje sostenido por un equipo de empresarios, técnicos, asesores de imagen y demás especialistas que estructuran la base necesaria que permita el desarrollo creativo sin límites del arte a partir de hacerlo posible y visible; es entonces cuando las propuestas creativas se disparan sobre las nuevas reglas del arte contemporáneo el mismo que permea sobre esa imposibilidad del individuo, para apoyarse en el concepto de equipo, bajo los parámetros de la gestión como alternativa única, una vez que el arte y por medio de ella, la gestión cultural de las artes visuales penetran las duras capas del capitalismo cultural en tiempos actuales.





# 2



## Objetivo

### Objetivo general

- ▶ Analizar el papel que juega la gestión en artes visuales, bajo el marco de las nuevas dinámicas de las prácticas artísticas en el mundo del capitalismo cultural.

### Objetivos específicos

- ▶ Posibilitar la reflexión gnoseológica del alumno frente a estas nuevas dinámicas que adquiere el arte bajo el paraguas de la gestión cultural.
- ▶ Incentivar el desarrollo colectivo del grupo, en torno a las formas que posibilitan proyectos de alta envergadura en gestión.





# 3

## • El devenir • estético del arte • en tiempos de capitalismo **cultural**

*«Hacer dinero es un arte y trabajar es arte y los buenos negocios son el mejor arte.»*

Andy Warhol

*... la hegemonía del mercado determina que no solo los modelos directamente dependientes de él, sino aun los supuestamente “autónomos” pueden ser incluidos en sus programas en cuanto supongan rentabilidad. Es por eso que, complacido o de mala gana, el arte (erudito o popular) transita a menudo a través de*

*circuitos acaparados por el mercado (galerías, remates, ferias) y asume modalidades propias de las industrias culturales (espectacularización, efectismo y trivialización de sus figuras en busca de mayores índices de audiencia) y diversos canales informáticos.»*

Ticio Escobar

*«Me temo que si uno fija su atención en una cosa el tiempo suficiente, pierde todo su significado.»*

Andy Warhol



Hoy en día y en el ojo del huracán se encuentran todavía los conspicuos debates sobre el arte y mercado; como ya es bien sabido, el modelo predominante de globalización capitalista (en su formato más despiadado, el neoliberal) ha moldeado el paisaje de la cultura modulando las distintas lenguas de mercado, así como las diversas gramáticas del consumo en lo que podríamos denominar el enfoque económico del arte,<sup>1</sup> dando como resultado un panorama totalmente distinto al que, por lo menos desde el estudio especializado en arte (potencializado por la filosofía y en estricto por sus ramas estéticas<sup>2</sup>), se ha elaborado y cuyos instrumentos académicos han sido sus medidores de valor; es decir, crítica de arte, filosofía del arte, teoría del arte e historia del arte.

- 1 El profesor Bruno Frey, en su libro: *La Economía del Arte*; extiende el análisis económico de la cultura más allá de la pura producción de la riqueza y el beneficio empresarial, analizando todas las dimensiones del entorno artístico para entender el comportamiento humano reflejado en los incentivos que reciben tanto los individuos como las instituciones que lo operan.
- 2 Desde la estética filosófica de Baugartem y su “conocimiento sensible” y toda la historia de las ideas estéticas, pasando por los empíricos o las propuestas de la estética posestructuralista, hasta las nuevas formas de lo poshumano.

Desde esta perspectiva, la forma-mercancía rige el intercambio teórico y el análisis crítico del proceso artístico. Si nos despojamos de la crisis de moralidad de quienes partimos de una formación filosófico-académica y realizamos una fenomenología<sup>3</sup> de mercado podríamos asimilar perfectamente que hoy en día las casas de subasta como *Sotheby's*<sup>4</sup> o *Christie's*<sup>5</sup>, *moldean el gusto o al menos los intereses ya no sólo de sus compradores sino de un público expectante, en bien de uno u otro artista definiendo mucho más que cualquier profundo análisis estético, las propensiones del mismo arte y su consecuente inscripción histórica, marcando el paso de la tendencia; por poner un ejemplo, quién podría discutir que a partir del apoyo dado por el millonario coleccionista Charles Saatchi se creó el patrón no solo del coleccionismo de los artistas jóvenes británicos como Damien Hirst y Tracey Emin,*

- 3 Fenomenología de corte *Husserliano* que indaga directamente al fenómeno despojándolo de todo prejuicio.
- 4 *La casa de subastas Sotheby's vendió en el año 2007 un promedio de 1.3 billones de dólares en arte contemporáneo y en su mayoría de artistas vivos.*
- 5 *La casa de subastas: Christie's vendió la obra de Pablo Picasso denominada “Dora Maar au chat”, 1941 en \$95.2 millones.*



sino que emulsionó todo un fenómeno estético-conceptual con la famosa muestra *Sensation Young British Artists from the Saatchi Collection*<sup>6</sup>, la cual obedece a intereses promocionales y que llama la atención gracias a sus censuras y críticas escandalosas –nada inocentes–<sup>7</sup> y que fueron aprovechadas por el millonario vendiendo parte de sus obras como un muy fructífero negocio.

Tiempo atrás quedaron los ideales *au-reáticos* de un arte apartado del mercado cuya matriz de referencia circula bajo premisas y paradigmas desgastados que potencializan la figura del artista y la configuran a partir del uso romántico del cliché, en una esfera de refugio metafísico impermeable, el cual se protege de los embates tortuosos de los códigos hipercapitalistas y sus consecuentes efectos económicos.

El arte por el arte tanto en su modelo de “*crítica idealista*” que fue fundamental en

el estudio del juicio kantiano o en la configuración más vanguardista pierde su batalla al enfrentarse a los formatos de la economía del arte como la de “*elección racional en un marco institucional*”<sup>8</sup> y muchos otros métodos que despojan los rasgos legitimadores de antaño, modificando las cartografías del poder y transformaron los modos del pensamiento artístico, así como los discursos críticos.

Sin embargo, no se trata de satanizar los métodos de la economía del arte a favor de un pasional retorno a la bella época del arte y su consecuente apego al modelo aureático “Rey Midas”; modelo que ha encarnado y ha hecho suyo el sociologismo cultural, el cual desvincula de sus agendas toda pretensión de inclusión de formatos medibles y cuantificables.

Tampoco se trata de rendir pleitesías a los mercados producto de la globalización cultural y en esa medida contraer el desarrollo de la empresa crítica y la estampa de confrontación propia de las prácticas artísticas contemporáneas; más aún cuando en Latinoamérica

---

6 En el mes de septiembre de 1997 abrió sus puertas en la Royal Academy de Londres la exposición *Sensation: Young British Artists From the Saatchi Collection*.

7 su inauguración se enmarcó dentro de protestas de miembros de la Academia y actos vandálicos contra las obras, así mismo, cuando la muestra viajó a Nueva York, en 1999, Rudolph Giuliani, (alcalde de la ciudad), amenazó con retirar su apoyo financiero al Brooklyn Museum por presentar la muestra.

---

8 Para el economista que aplica este método al arte, Bruno Frey hay ciertos aspectos del bienestar proporcionado por el arte que el mercado no refleja, y estos fallos los clasifica de la siguiente manera: valor de existencia, de prestigio, de opción, de educación y de legado.



las prácticas artísticas, siempre han estado enfrentadas a un proceso de cuestionamiento, autodefinition y revisión crítica constante de su propio quehacer y su contexto más cercano.

Entonces de lo que se trata es, por un lado, de entender que la economía del arte no solamente define el valor de una obra de arte –ya que en ese sentido se convertiría en mera especulación económica– sino tener claro que el mercado regula –nos guste o no– la actividad artística y sostiene su producción más allá del “gusto” especializado de sus eruditos, moldeando y diversificando de una manera diferente; y en ciertos casos, más democrática la misma médula del quehacer artístico, académico y teórico, perturbando la ontología del arte en su misma esencia. El saber instrumental de la economía y su mercado abierto –por tanto– se han convertido en el antídoto contra el monopolio del gusto artístico.

Visto así, la economía del arte no sólo es un problema monetario, que se reduce a la relación mutua entre arte y dinero, lo que hace diferente a este enfoque es entender que el comportamiento de los individuos y las instituciones parte de un estado racional, que permite un análisis exacto de los fenómenos artísticos, el cual no debe estar exento de co-

nocimiento en la esfera teórica del arte, ya sea para criticarlo, analizarlo o aceptarlo.

Por ello los métodos de la economía del arte no se limitan a aspectos financieros, sino que ocupan intereses más profundos cuando buscan entender el comportamiento humano atendiendo a los incentivos tanto de los individuos y las instituciones que los operan, aquello nos permite tener claro cuáles son los índices de valor y qué capital simbólico rige el momento que instituciones públicas definen sus políticas culturales, así como porqué se permite conservar un bien patrimonial a pesar de que un edificio o centro comercial es más rentable, o en base a qué decisiones algunos museos compran obra de tal artista y no de otro, así como porqué las obras de los museos están guardadas en la reserva y solo el 15% están expuestas o qué razones justifican la compra de arte contemporáneo o moderno, o porqué al arte no se le deja suelto bajo la oferta de libre mercado encontrándose siempre cobijado por el mecenazgo de lo público; todo ello no se trata –como ya lo mencionamos– no solamente de un aforo hipnotizador por la belleza laxa de la mercancía, sino de acortar las distancias entre dos procesos antagónicos pero necesarios. Ya Benjamín sacrificó el aura en favor de



la reproductividad técnica, como un gesto de acercamiento al público y ruptura del elitismo artístico, pero tal inmolación fue asimilada por el aparato productivo procesándola como “*deseo*” y la explotó como “*glamour de lo inorgánico*” de tal forma que el aura formó parte de un “*todo*”, en una oscilación al infinito; para usar palabras de Baudrillard, ocupando todos los campos y con ella la belleza-aureática que al día de hoy se ha convertido en característica ya no del arte sino de la publicidad, del diseño, de la cultura tecno-industrial, pero también lo es de un lápiz de labios, de un perfume, de la cirugía plástica o de unas zapatillas deportivas.

Y es que estetizar el mundo a favor de la oferta y la demanda quitando la densidad que daba cobijo el desarrollo del arte para su fácil consumo e introducción en el voraz intercambio, distribución y consumo de la forma-arte a partir de la hegemonía del mercado y sus agentes de dominio, podría ser, –al parecer–, una de las críticas fuertes que se le hace al arte en la era posindustrial. Sin embargo, también nos veremos obligados a analizar las fisuras en donde estos elementos quiebran el sistema, no sólo de plusvalía sino desde la fricción de un arte crítico capaz de desafiar la razón política, el orden social y el cálculo económico, pero

en vez de negarlo o ignorarlo, también tener la posibilidad de marcar estrategias que minen sus mismas estructuras o bases; es decir, lo que proponemos finalmente es indagar sobre los profundos procesos de la economía del arte que nos permitan generar bien sea pensamiento crítico o razón justificable, sabiendo que hoy en día negar esta posibilidad es casi ser un analfabeto del manejo del arte.

Latinoamérica y sus procesos revolucionarios, así como sus crueles dictaduras marcaron la pauta para un arte muy crítico que muchos teóricos lo engloban dentro de los llamados Conceptualismos del Sur, cuya epistemología base resulta de distanciarse de un proceso dado para criticarlo, y de esta manera volverse contestatario, pero el papel transgresor del arte latinoamericano en el sistema mundial de mercado no tiene aún claro los límites de lo que se puede definir como dentro y peor aún un afuera, ya que el proceso embellecedor de la mercancía ha desdibujado los bordes de un mapamundi nivelado por el consumo global y hegemonías deslocalizadas que lo afectan todo. El artista radical no es más un personaje idealista, sino una figura de vitrina gracias a la puesta en escaparate de la otredad subversiva.



El mercado en su afán por diversificar el consumo no solamente ha incursionado en los imaginarios colectivos de las grandes masas, sino que ha interferido en los ámbitos del arte ilustrado acogiendo la demanda de un público especializado, pero también extrayendo la “*novedad*” propia de las vanguardias en un afán ya no ideológico ni conceptual sino puramente estético- comercial.

En nuestro país el fenómeno aconteció de una manera casi imperceptible frente a las grandes metrópolis, el desarrollo del mercado –como ya todos sabemos–, tuvo un auge importante luego del *boom* petrolero de los años 70ta hasta su crisis final en los 90ta con el cierre de las icónicas galerías que durante años trabajaron por el arte ecuatoriano, entre ellas la galería “*Manzana Verde*” y “*Madeleine Hollaender*”, pero sobre todo con la crisis bancaria conocida localmente como “*feriado bancario*” (1999) y en Argentina como “*corralito*”; fenómenos parecidos a lo que sucedió actualmente en Grecia. Todo ello a más de la crisis económica consiguiente, que provocó el cierre de bancos que se declaraban quebrados, y que por la urgencia económica imperante comenzaron a sacar de su reserva obras de artistas importantes; sin embargo, no podían ser

vendidas, ni siquiera a los precios originales de compra, es más, muchos de ellos no podían ser vendidos bajo ninguna circunstancia, lo que repercutió en el modelo de negocio de los posibles compradores y futuros coleccionistas bajo el imaginario de que no se podía invertir en arte en éste país, ya que a diferencia de lo que pasaba en el resto del mundo (efecto de la burbuja artística), el arte se prestaba para la especulación y por lo tanto los precios se cuadruplicaban, esta situación generó en el Ecuador un pesimismo que hasta el día de hoy se repite de una forma modulada, al puro estilo repetitivo y retumbante de un rave electrónico, con la frase “*no hay mercado del arte en Ecuador*”.

Esta postura, aunque muy conocida, contradice todo lo que está pasando este mismo instante, un afloramiento en el modelo académico con ofertas de maestrías, doctorados, diplomados y carreras vinculadas a las áreas artísticas y afines, exposiciones de artistas fuera del país, invitaciones de artistas ecuatorianos a curadurías importantes (como nunca antes), ya no sólo se exhibe como único exponente de arte del país, al *arte naïf*. Proliferan los concursos, bienales y eventos de arte, cientos de profesionales en el arte se gradúan cada año en las universidades, se cuenta con



el apoyo directo del estado para la creación de una universidad dedicada exclusivamente a las artes, todo ello me hace pensar que no es que no hay mercado del arte, sino que el mercado del arte en este país se gesta de una forma diferente al modelo convencional; en muchos casos la circulación del arte pasa por modelos más familiares y empíricos que obvian, algunas veces por ignorancia, otras como un formato crítico, los modelos más convencionales (galerías, asesores, marchantes y todo ese fenómeno de primer mundo); sin embargo, el grupo que oferta el producto arte está latente y muchos viven de ello. Pero, cómo lo hacen, pues algunos circulando su trabajo, ya sea en el formato de gestión cultural y vendiendo su trabajo a museos y entidades públicas, otros concursando en salones, bienales y demás eventos o ya sea bajo iniciativa propia, lo que les permite desvincularse de la oficialidad como galerías independientes, ya sea bajo modelos de canje en espacios domésticos y familiares, todo ello de una u otra forma nos insinúa que estamos equivocados y que el mercado, y por lo tanto la economía del arte por más pequeña que sea simplemente fluye en los más recónditos lugares y a mi parecer, no sólo en ellos, mientras nos quejamos que no hay mercado para el arte

contemporáneo algunos artistas se presentan en las más grandes ferias del mundo, otros han logrado vender en casas de subastas de la talla de *Sotheby's*, más aún si pensamos que en este siglo se han alcanzado cifras récord de venta de obras de artistas ecuatorianos, y que los eventos de arte ofrecen premios de los más altos estándares a nivel del mundo.

Creo que es muy simplista decir que en este país no hay mercado, ya que eso confabula para que se siga manteniendo hasta el hastío la premisa, creo que una investigación más profunda nos podrá dar pistas de los mecanismos que se utilizan, así como también creo que es importante la labor de esta Maestría en Gestión Cultural como un primer paso que nos permita organizar y saber a ciencia cierta a manera de termómetro qué mide el pulso y de una forma más instaurada, poder enterarnos qué es lo que está pasando en este país con respecto al arte y el mercado.

Por mi parte, y esto será tema de un debate más profundo, creo que muchísimo del repudio o por lo menos la distancia que toma el artista con respecto al mercado en este país, tiene su anclaje histórico en el pasado reciente, si repasamos por un momento, el análisis crítico y las pautas de lo que se podría llamar estudios del



arte, de una u otra manera ha estado encargado principalmente a dos figuras que se presentan como indispensables para este análisis. Por un lado los poetas con espíritu crítico, fueron los encargados de escribir los textos de los artistas, debido a la falta de una crítica especializada que podría asumir esa responsabilidad o simplemente porque el artista no se sentía seguro de poder escribir él mismo sobre su propia obra, o simplemente porque estaba de moda y no era bien visto que un artista escriba de sí mismo, por ello se encargaba a quien escribía “bonito” y esa área la cubrían los poetas; sin embargo, ese vestigio romántico que posee la poesía de este país, heredado del Romanticismo del siglo XIX, y que muchos poetas lo encarnaban asumiendo la relación arte-mercado como la prostitución del arte, por lo tanto la figura de pobre, maldito y bohemio asociada al artista era el modelo a seguir que se implementó como formato único para llegar al éxito, (la mayoría de las veces tarde, porque según este modelo hay que morir antes de ser famoso). En la otra arista se encuentran los filósofos, otros personajes encargados de asumir la escritura del arte, cuya búsqueda aleja al ser de la mundanidad para acercarnos a la “verdad” volcando lo intrascendente a favor de lo trascendente, este quemeimportismo por las

cosas terrenales obviamente fue una guía que formateaba una escuela de pensamiento sobre artistas en su mayoría autodidactas o de formación técnica de la Academia de Bellas Artes, y en donde quienes eran los encargados de generar escolástica fueron los primeros en desdeñar la economía asociada al arte que por la década de los 80tas se proyectaba como exitosa.

## A manera de conclusión

Visto de esta manera, es menester de este breve análisis, configurar un panorama más orgánico que se atribuya el acto estético y el análisis crítico-filosófico a partir de una razón holística, la cual nos lleva a asumir la inferencia del mercado y la economía del arte como uno de los indicadores que permiten evaluar de manera pragmática y efectiva el estado tangible del arte y su economía, decantando sobre cifras cuantitativas que nos acentúan en una plataforma real la cual nos distancia de la especulación propia de lo subjetivo, aún cuando en ese proceso, debemos sacrificar de alguna manera el apego utópico que se sustenta bajo la figura que viene desde la filosofía política y que le otorga al arte la responsabilidad política del ser (ontología del arte).



Entonces, el arte en el capitalismo cultural ofertado por las actuales ciudades del conocimiento, transversas por un empirismo lógico y neopositivismo recalcitrante, resulta ser la que articula sus propuestas a razón de su forma-mercancía, -teniendo claro- que, al hacerlo, modifica el espectro de medición de calidad por un lado (dotándole a la calidad de efectividad como valor agregado) y por otro tocando las fibras más íntimas de su carácter más profundo, transfigurando su razón conceptual, (la cual deviene en ideología, consigna, manifiesto o pronunciamiento ético-estético) las mismas que se presentan hoy bajo la tónica de escaparate revalorizado a partir de la oferta y la demanda.

Y es justamente aquí recién el momento que concebimos la efectividad como una variable medible, cuando establecimos todo el tema de nuestro interés, el de la gestión cultural, el mismo que nos lleva a analizar de manera más profunda las razones propias que nos permiten que un proyecto artístico logre su concreción, ya no solo bajo una tónica compleja propia del análisis del discurso artístico y los formatos académicos muy propios del estudio del arte y su episteme (crítica del arte, historia del arte, teoría del arte, filosofía del arte, antropología del arte, sociología del arte,

etc.) sino la efectividad con la que el proyecto en mención logra sus objetivos, emplazados sobre un pragmatismo inminente que posibilita que la utopía del arte solventada por la creatividad del artista deje de ser tal, para que se asiente en un plan objetivo, el mismo que debe mantenerse ya no solo desde el espejismo creativo del artista sino desde una economía real asistida por toda una estructura que a su vez contenga todo lo necesario para que una buena idea proyectada por el artista se convierta en un programa sostenido y sistemático, todo ello nos lleva a comprender la importancia de la gestión cultural, ya no solo desde las políticas públicas o el manejo de sus leyes (las cuales son fundamentales sin lugar a dudas), sino también afianzadas desde la misma necesidad de un artista como parte fundamental de su desarrollo formativo, (la gestión como parte de la obra de arte).

### **3.1 La gestión como obra de arte**

Para un correcto acercamiento a este tema en cuestión, debemos dar un paso atrás y entender la terminología que se usa a partir de la vía de comprensión que ampara estos nuevos



conceptos que se penetran en la capa epidérmica de los nuevos estudios en artes y sus afines.

La crisis de la modernidad en su paso a la posmodernidad y a la contemporaneidad o arte actual, ponen en duda el término *obra de arte*, entendiendo que la palabra obra, queda muy corta en estos procesos más complejos de producción ya no solo de objetos sino de una experiencia en el seno de la conciencia artística y sus modelos de comunicación. Es por ello que se considera a partir de estos estudios que *obra de arte* es un término obsoleto dado ese potencial multi y trans disciplinar que absorbe el producto artístico en la constitución de imaginarios mentales los cuales se traducen bajo formatos sensoriales que acaparan gran parte de los sentidos y que se revierten bajo la lógica de un pensamiento complejo el cual al mismo tiempo ampara en un solo programa estético varios formatos considerados parte de una historia del arte, así como varias técnicas que no encajan en un solo patrón de estilo artístico, pudiendo contener en su interior varios de ellos, así por ejemplo; una sola obra de arte contemporáneo puede ser realizada bajo conceptos que contienen en su interior una escultura, la cual está realizada en público (arte público) con un grupo de niños (arte relacional) bajo los forma-

tos del performance, la cual es grabada en video (video arte, video documento, etc.) y presentada en una sala convencional de arte con sensores que prenden el video solamente cuando el espectador camina, (arte digital).

Esta posible inconsistencia que imposibilita encasillar a la obra en un solo y unívoco discurso o tendencia, hace que se cuestione el término obra de arte, muy al contrario, emerge bajo las tendencias actuales de lo que se considera arte la palabra práctica artística, término que supone un acercamiento más correcto al modelo programático contemplado dentro del desarrollo del arte actual, ese término a su vez acapara generosamente la conciencia multifacética de las prácticas artísticas actuales encaminadas a comprender al arte como una experiencia enigmática en donde el objeto (en el caso de que exista) es únicamente una parte incompleta de un *todo experiencial* que atraviesa transversalmente contenidos, formas, sabores, colores, olores, sentidos, sentimientos y desde luego una profunda producción gnoseológica.

Entonces las prácticas artísticas actuales engloban de manera conjunta ese sentir del arte y sus posibilidades hermenéuticas, filosóficas, axiológicas, teleológicas, antropológicas pero sobre todo afectivas sensitivas sensoriales



o sensuales, y en esta razón holística fundan un nuevo paradigma el mismo que incorpora de manera prolija un compendio de actividades y eventos que sobrepasan la visión romántica del artista solitario pintando en su taller, entendiendo que esa nueva obra de arte o mejor dicho práctica artística obedecen a un equipo complejo que entiende los modelos de gestión de producción y de colaboración como un *todo integral* el cual lleva a los resultados deseados en un proceso complejo de práctica artística que incorpora en ella a varias disciplinas y con ella a sus propios eruditos en cada campo de acción, elevando el ejercicio de un solo actor a un equipo de especialistas.

Lo mismo que con el término *obra de arte* al modificarse a práctica artística, el término *artista* también sufre alteraciones en el seno del capitalismo cultural, ya que nos vemos en la obligación de entender la caducidad del vocablo el mismo que soporta igualmente el cambio a *productor artístico*, en la medida en la que este nuevo concepto abarca bajo su cobijo a la construcción idiomática presente el momento que comprendemos al artista como un gran gestor cultural, desdibujando esa delgada línea que divide al artista como autor (aura, ego, propiedad) del artista como gestor (colaboración, afectividad, colectividad).

Entonces las dinámicas presentes en las producciones artísticas contemporáneas, nos hacen ver que el productor plástico es una suerte de gestor cultural, ya que mira a su trabajo como una gran producción de sentido, la misma que para ser puesta en escena necesita no solo de un andamiaje conceptual que le dé sentido, sino también de un despliegue que comienza desde lo monetario (producción económica de la obra) hasta procesos de dirección, montaje, museografía, museología, trabajo con especialistas (antropólogos, sociólogos, críticos, curadores, analistas de sistemas, etc. Dependiendo de cada proceso) puesta en escena, así como posproducción, guianza de obra, mantenimiento del trabajo, acercamientos con el público, mesas de diálogo, conferencias, visitas guiadas y demás variables que nos muestran que un proyecto de arte actual es un conjunto de circunstancias que requieren de todo un modelo de gestión y que solo un gestor cultural en su más amplio espectro, podrá ser capaz de llevarlo a cabo.

## A manera de conclusión

Por lo visto, nos atrevemos a decir que hoy en día la gestión cultural es un proceso intrínseco a la producción del arte ya que en las producciones de arte contemporáneo



el productor artístico necesita de la gestión como un instrumento más que le lleva a la culminación exitosa de su trabajo, los modelos de gestión de hoy en día de alguna manera permiten un acceso inédito a la creatividad del artista en el marco de hacer posible lo imposible, solo así podríamos hoy en día disfrutar de obras como: la serie de tiburones en alcohol de Damian Hirst cuyo valor alcanza los 22 millones de dólares, o *La fe mueve montañas* de Francis Alÿs, en donde el artista convoca bajo mega modelos de gestión a 500 voluntarios a mover una montaña de arena en un trabajo descomunal que requiere traslado alimentación registro y todo un modelo de gestión para lograr su objetivo, obras como las muy conocidos envolturas del recientemente fallecido Christo: *Muelles flotantes* en Italia, o *The Floating Piers* que fue una instalación ubicada en el lago Iseo, en Italia, del 18 de junio al 3 de julio de 2016, los muelles flotantes constaban de 100.000 metros cuadrados de tela amarilla brillante, sobre un sistema de muelle modular creado con 220.000 cubos de polietileno de alta densidad que flotaban en la superficie del agua. *Reichstag envuelto*, después de una lucha que abarcó los años setenta, ochenta y noventa, la envoltura del *Reichstag* se completó en

junio de 1995. Durante dos semanas, el edificio en Berlín estuvo cubierto con tela plateada, formada por cuerdas azules. O *Pont Neuf*, en París, *El Pont Neuf*, el puente más antiguo de París, fue envuelto en 1985. Islas rodeadas *Surrounded Islands*, fue un proyecto de 1983, en el que se rodearon once de las islas situadas en la Bahía de Biscayne, Gran Miami, con 600.000 metros cuadrados de tela de polipropileno rosa flotante que cubrían la superficie del agua y se extendían desde cada isla hacia la bahía. O *Costa envuelta*, *Australia Wrapped Coast*, fue una instalación en la que se usaron 92.900 metros cuadrados de tela y 56,3 kilómetros de cuerda para envolver 2,4 kilómetros de la costa australiana.

Entre tantos otros proyectos de arte contemporáneo que entienden que tras de una buena idea, el verdadero reto es construir los modelos de gestión necesarios para que esa idea se transforme en una realidad perecedera.

Es entonces cuando la gestión en si misma es la obra de arte y por tanto corresponde a un trabajo enfrascado en las dinámicas más creativas que nos permiten conseguir los objetivos planteados a través del ejercicio creativo del artista, pero que no solo son importantes sino fundamentales en el mismo núcleo de



conceptualización de la práctica artística, es por lo mismo que decimos, tal como en los ejemplos citados y tantísimos más que podríamos continuar enumerando, que la gestión en si misma es la obra de arte.

### **3.2 La gestión de las artes visuales en el seno del Capitalismo cultural**

Hoy en día, y sin lugar a dudas, estamos en la etapa más sofisticada del capitalismo, la cual en su formato neoliberal ha conseguido un refinamiento evolutivo cuya argucia somete al individuo de la manera más sutil hacia sus intereses, (más allá de evaluar si esto está mal o bien) lo que nos interesa es comprender los mecanismos por los cuales estos códigos son introducidos de manera muy sutil al sujeto, el mismo que, no solo que no los reflexiona, sino que los defiende como logros propios de una economía ganada a la cual él se siente con derecho de exigir y en su debido caso a proteger.

Es así que el consumo en la etapa del capitalismo cultural ha devenido o mejor dicho se ha transformado y ha pasado del consumo de objetos, al consumo de sensaciones, (es ahí cuando los formatos del arte cobran vida), en la

época del desarrollo industrial, el objeto-mercancía aflora como elemento de transacción y se escurre como objeto del deseo, ayudado por los desarrollos posteriores del marketing y todo el sistema mass-mediático que lo posiciona como objeto de consumo, (capitalismo común, consumismo etc.).

Hoy en día asistimos a la sofisticación de la mercancía, la cual ya no se presenta como espíritu del objeto, sino que se articula bajo las normativas que poseía el arte, es decir bajo el lema de las sensaciones, de las emociones, de las afectividades, de todo lo que no es objetual, entonces a este capitalismo se lo denomina cultural, porque adquiere los formatos de la cultura y los impregna de valor para que adquieran los indicadores económicos y se presenten ante el mundo en forma de capital, por ponerles un ejemplo, en la era industrial la consigna era hacer mayor cantidad de televisiones, a más televisiones más ganancia de la fábrica y el capital se centra en la posición que tiene el objeto televisión en un mundo entregado al valor objetual de las cosas.

Hoy en día la estrategia es más elegante, se vende el servicio, servicio de cable, servicio de tv satelital, servicio de televisión pagada, servicio de paquete de películas y series pa-



gadas previamente (caso del Netflix y muchos más) por tanto esta nueva forma de capitalismo se incorpora cobrando por el uso mensual durante todos los días durante toda la vida, al contrario del capitalismo ya arcaico en donde el objeto televisión se compraba una sola vez, en este caso el valor es perenne.

Esas formas de complejidad del capitalismo actual se esparcen por todos lados, el cine, los parques de diversión, el turismo, las rutas gastronómicas, los dividendos, las membresías al club, al gimnasio, a los campos fúnebres, etc. Etc.

Visto así, el modelo más sofisticado del capitalismo, es llevado a su máxima propagación potencializando el fetiche a sus máximas cualidades, subasta de cabello de Marilyn Monroe, excremento del artista como obra de arte (Merda d'artista del italiano de Piero Manzoni) turismo sexual, culinario, turismo extremo, comprendidas como formas de experiencia, y muchas más que ya todos conocemos.

Este desarrollo del capitalismo, sin lugar a dudas dispara los presagios más radicales que se refieren a la intromisión del capital en la cultura generando lo que conocemos como la industria cultural, o industria del espectáculo, al punto en que los mismos eventos de

arte son comprendidos a partir de las industrias culturales y de esa manera se transforman en puro espectáculo, exposiciones como las de Rembrandt los grabados de los Desastres de la Guerra, de Goya, o la retrospectiva de Duchamp, entre muchísimas otras, es elevada al espectáculo para luego ser vendida como paquete transnacional a diferentes museos del mundo, los mismos museos son configurados y moldeados a partir del patrón que propone la industria cultural y con ello, son transformados en lo que en el imaginario crítico de los artistas y todo su circuito se denomina disneylización de la cultura.



# 4



## Referencias Bibliográficas

- Adorno, Th. W. 1983. Teoría Estética. Barcelona, Ed. Orbis, 346 págs.
- \_\_\_\_\_. 1995. Sobre Walter Benjamin. Madrid, Ed. Cátedra, 347 págs.
- Álvarez, Lupe. Et. Al. 2003. Umbrales del arte en el Ecuador. Una mirada a los procesos de nuestra modernidad estética. Guayaquil, Banco Central del Ecuador, 137 págs.
- Amorós, C. 2000. Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y posmodernidad, Valencia, Universidad de Valencia, Instituto de la mujer, Ed. Cátedra, 463 págs.
- Baudrillard, J. 2001. Olvidar a Foucault. Valencia, Ed. Pre-textos, 95 págs.
- Bauman, Z. 2006. Modernidad líquida. Buenos Aires, Ed. FCE, 232 págs.
- Benjamin, W. 1989. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Ed. Tau rus.
- \_\_\_\_\_. 1971. El surrealismo. Última instancia en la inteligencia europea. En *Illuminaciones I*, Madrid, Ed. Taurus.
- \_\_\_\_\_. 1999. Sobre algunos temas en Baudelaire. Buenos Aires, Ed. Leviatán.
- Bozal, V. 1999. Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, Madrid. Ed. Visor, Col. La balsa de la medusa, Vol. I y II.
- Buck-Morss, S. 1995. Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes. Ed. Visor, Col. La balsa de la medusa. Madrid, 418 págs.
- Danto, A. 1998. *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-historical Perspective*, Berkeley, University of California Press, 235 págs.
- \_\_\_\_\_. 1999. *Philosophizing Art*, Berkeley, University of California Press
- \_\_\_\_\_. 1999. Después del fin del arte, Buenos Aires, Ed. Paidós, 252 págs.
- \_\_\_\_\_. 2002. La transfiguración del lugar común, Barcelona, Ed. Paidós, 230 págs.
- \_\_\_\_\_. 2005. El abuso de la belleza. Ed. Paidós, Buenos Aires, 234 págs.
- Deleuze, G. 2005. Lógica del sentido. Barcelona, Ed. Paidós, 382 págs.
- \_\_\_\_\_. 2009. Francis Bacon. Lógica de la sensación. Madrid, Ed. Arena, 167 págs.



- \_\_\_\_\_. 1998. Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia, Ed. Pre/textos, 522 págs.
- \_\_\_\_\_. y Guattari, F. s.f. ¿Qué es la filosofía? Barcelona, Ed. Anagrama, 220 págs.
- Derrida, J. 1997. Espolones. Los estilos de Nietzsche. Valencia, Ed. Pre-textos, 98 págs.
- Dickie, G. 2005. El círculo del arte. Ed. Paidós, Barcelona, 154 págs.
- Foucault, M. 1999. Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales Vol. III, Buenos Aires, Ed. Paidós, 474 págs.
- \_\_\_\_\_. 1987. Deleuze. Buenos Aires, Ed. Paidós, 170 págs.
- \_\_\_\_\_. 1999. Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, Vol. I, Buenos Aires, Ed. 393 págs.
- Hardt., M. 2005. Deleuze. Un aprendizaje filosófico. Buenos Aires, Ed. Paidós, 238 págs.
- Jauss, H.R. 1995. Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética. Madrid, Ed. Visor, Col. La balsa de la medusa, 251 págs.
- Jameson, F. El giro cultural. 1999. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998. Ed. Manantial, Buenos Aires, 255 págs.
- Kristeva, J. 2006. El genio femenino: la vida, la locura, las palabras. Buenos Aires, Ed. Paidós, 287 págs.
- Oliveras, E 2005. Estética. La cuestión del arte, Buenos Aires, Ed. Ariel, 399 págs.
- Oña, L. 2009. Otro arte en Ecuador. Quito, Centro Cultural Itchimbia, MDMQ, Ed. Hominem, 173 págs.
- Pacurucu, H. Et. Al. 2006. Políticas al borde. Cuenca, Facultad de Artes, Graficas Hernández, 24 págs.
- \_\_\_\_\_. 2007. La Necesidad de una Esencia.... Una Estética de las Ideas, Cuenca: Facultad de Artes, Universidad de Cuenca, Co-editor. 50 págs.
- \_\_\_\_\_. Et. Al. 2006. Sorge y Arte. Ensayos en Homenaje de Martin Heidegger, Cuenca, Facultad de Artes, Universidad de Cuenca, coeditor. 150 págs.
- \_\_\_\_\_. 2006. LIQUID, La Ciudad y la Memoria, Cuenca, Casa de la Cultura, co editor. 50 págs.
- Singer, P. 1999. Liberación animal. Madrid, Ed. Trotta, 334 págs.
- Sontag, S. 2007. Cuestión de énfasis. Bogotá, Ed. Alfaguara, 389 págs.
- Suárez, C. 2007. Las expresiones artísticas en Cuenca: ciudad, cultura y artes, In: Encuentro Nacional sobre historia del Azuay, Cuenca, Gobierno Provincial del Azuay, págs. 259 y ss.
- \_\_\_\_\_. 2007. Oswaldo Moreno Heredia en el Salón de los Grandes Maestros, Cuenca, Ars No. 1, Revista de la Facultad de Artes, p. 32 y ss. Cuenca, Universidad de Cuenca.
- \_\_\_\_\_. 2002. La crítica de arte en el Ecuador, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, “Comentario a la ponencia de Manuel E. Mejía” p. 47 y ss.
- \_\_\_\_\_. 2002. “Primer Plan para la Igualdad de Oportunidades entre mujeres y hombres: área de cultura”, Cuenca, I. Municipalidad de Cuenca-Cabildo por la Mujer, págs... 59 y ss.
- \_\_\_\_\_. 2002. “Identidades plurales, complejas, contingentes y provisionales: Cuenca, a comienzos de un nuevo siglo”, Revista ARCA, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 2002. págs. 32 y ss.
- \_\_\_\_\_. 1998 Cuenca de los Andes, Cuenca, Municipalidad de Cuenca-Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1998, coordinadora y coautora. Acogido por el Comité de mesa del Patrimonio Mundial, como un sustento para la declaratoria de nuestra ciudad como Patrimonio Cultural de la Humanidad.



- \_\_\_\_. 1997. Aprendiendo de Walter Benjamin, Cuenca, Revista Anales de la Universidad de Cuenca, Tomo 42, 1997, pp. 109 y ss.
- \_\_\_\_. 1995. Diccionario de las Artes Americanas”, Londres, Mac Millan Publishers, Coautora.
- \_\_\_\_. 1994. Diccionario Mundial de las Artes. Londres, Mac Millan Publishers, Coautora.
- Vattimo G. 1996. Muerte o crepúsculo del arte. En *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona, Ed. Gedisa, 49-59 págs.
- \_\_\_\_. 1995. Más allá de la interpretación. Barcelona, Ed. Paidós, 189 págs.
- VV. AA. 2002. Arte de hoy. Madrid, Ed. Taschen, 191 págs.
- VV.AA. 1998. De la inocencia a la libertad, Cuenca, Banco Central del Ecuador, 280 págs.
- VV. AA. 2002. La crítica de arte en el Ecuador. Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 147 págs.
- VV.AA. 2008. Encuentro Nacional sobre Historia del Azuay, Cuenca 2007. Cuenca, Gobierno Provincial del Azuay, Imp. Gráficas Hernández, 331 págs.







### **Blas Garzón-Vera (Ecuador)**

Académico dedicado a la docencia universitaria. Promotor Cultural, Licenciado en Administración Cultural, Magister en Estudios de la Cultura, Máster en Historia de América Latina-mundos indígenas y Doctor (PhD) en Historia por la Universidad Pablo de Olavide-España. Miembro de Número de la Academia Nacional de Historia de Ecuador. Docente Titular Principal en la Universidad Politécnica Salesiana, en donde ha desempeñado varios cargos en la docencia, investigación y gestión universitaria. Coordinador del Grupo de Desarrollo Local-GIDLO. Miembro del Grupo de Investigación en Misiones y Pueblos Indígenas-GIMPI. Director de la Maestría en Gestión Cultural de la Universidad Politécnica Salesiana. Correo: bgarzon@ups.edu.ec

### **Laura Falceri (Italia)**

Licenciatura en Bienes Culturales. Maestría en Ciencias prehistóricas. Maestría en Arqueología. Doctora (PhD) en Ciencias y Tecnologías para Arqueología y Bienes Culturales por la Universidad de Ferrara – Italia. Autora de libros y artículos académicos. Responsable de Proyectos de Investigación en patrimonio cultural. Coordinadora del Grupo de Investigación en Estudios de la Cultura-GIEC. Docente investigadora y Coordinadora de la Maestría en Gestión Cultural de la Universidad Politécnica Salesiana, sede Quito. Correo: lfalceri@ups.edu.ec



## Harold Munster de la Rosa (Cuba)

Formado en Defectología, Máster en Investigación Educativa y PhD. en Ciencias Pedagógicas, con énfasis en Pedagogía de la Inclusión. En el Ecuador, desde el 2006, se ha desempeñado como: Coordinador Nacional de Educación Inclusiva en Fe y Alegría. Coordinador de Inclusión en la Secretaría para la Gestión en Discapacidades (SETEDIS). Profesor Titular de la Facultad de Ciencias Psicológica de la Universidad Central del Ecuador. Profesor de posgrado en UNAE, UTE, UTM. Ha desarrollado varios proyectos de investigación sobre problemas del comportamiento, habilidades sociales y funcionalidad familiar en personas con discapacidad. Autor de varios artículos científicos. Correo: hmunster@uce.edu.ec

## Paola Martínez Murillo (Ecuador)

Magister en Comunicación Digital. Ha trabajado como gestora cultural del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural Regional 5, en proyectos como la creación de recorridos patrimoniales en el Cementerio de Guayaquil. Desarrolló la producción de planes de difusión y comunicación organizacional con los GAD'S, de Guayas y Santa Elena. Ponente en el XIII Encuentro Iberoamericano de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales en Argentina. Trabajó en gestión de proyectos culturales e investigación histórica en el Parque Histórico Guayaquil. Conferencias en gestión cultural y redes sociales. Actualmente labora en el área de gestión cultural y comunicación del Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo-MAAC. Correo: pao-laemartinezm@gmail.com

## Benjamín Cortés Tapia (México)

Licenciado en docencia del Arte escénico, Maestro en Arte por la Universidad Autónoma de Querétaro y PhD en Arte, especializado en teatro por la Universidad de Guanajuato. Es actor, director y docente-investigador titular universitario con más de 24 años de trayectoria. Ha



participado en más de 50 proyectos artísticos, así como presentaciones, conferencias y talleres en Festivales y Congresos en países como Dinamarca, Colombia, México, España, Perú, Nicaragua, USA, Argentina y Ecuador. Con experiencia académica de más de 20 años, ha desarrollado investigaciones en el campo amplio del Arte Teatral y programas educativos aplicados a profesiones alternativas al teatro. Correo: benjamin.cortes@uartes.edu.ec

## Hernán Pacurucu Cárdenas (Ecuador)

Crítico y Curador de arte contemporáneo, Doctorante en Educación Superior, Master en Estudios de la Cultura con mención en Arte y Diseño, Master en Estudios Latinoamericanos con mención en Pensamiento Latinoamericano, Diplomado Superior en: “Diseño y evaluación de proyectos de investigación” Diplomado en Crítica de Arte. Licenciado en Artes Visuales. Trabajo como profesor de pregrado en: Universidad de Cuenca y Universidad San Francisco de Quito, actualmente profesor de posgrado en: Maestría en Gestión Cultural (UPS), Maestría en Comunicación (UNIANDES), Maestría en Estudios de la Cultura (UDA), Maestría en Estudios Latinoamericanos y profesor invitado de la Maestría en Artes (U. De Cuenca) Cátedras asignadas: Crítica de arte, Historia de arte y filosofía del arte. Autor de: 40 libros sobre arte, Director Académico del Congreso Internacional de Crítica, Teoría y Filosofía del Arte Contemporáneo. Publicaciones traducidas al polaco, sueco, inglés y portugués. Correo: hernanpac-man@hotmail.com

