

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES.

PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS POLÍTICOS Y SOCIALES.

Tesis: Un nuevo estatuto legal para los espacios culturales independientes alternativos

Tutor: Dr. Gerardo Estrada Rodríguez

Alumno: Lic. Oliver Bárcenas Cruz

Ciudad Universitaria, México D.F. Abril 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción.....	3
--------------------------	----------

Capítulo 1

Los Espacios Culturales Independientes Alternativos: campos artísticos, creadores de capital social, cultural y habitus.

1.1. Capital social y cultural.....	7
1.2. Campo artístico.....	16
1.3. Habitus.....	23

Capítulo 2

La gestión cultural y las políticas culturales en México, frente a la cultura independiente y alternativa.

2.1. Políticas culturales y gestión cultural en México.....	28
2.2. Industria cultural, industria del entretenimiento y el mercado del arte.....	43
2.3. Autogestión e industria cultural independiente.....	61

Capítulo 3

Un nuevo estatuto legal para los Espacios Culturales Independientes Alternativos

3.1. Espacios Culturales Independientes Alternativos.....	69
3.2. Entrevistas.....	78
3.3. Propuesta de iniciativa para reformar y adicionar diversas disposiciones a la ley de establecimientos mercantiles del Distrito Federal, y a la ley de Fomento Cultural.....	108

Conclusiones.....	125
--------------------------	------------

Bibliografía.....	127
--------------------------	------------

Introducción

El reconocimiento de los espacios culturales independientes alternativos, a nivel legal tiene una importancia para la ciudadanía, debido al capital social y capital cultural que producen. Los diferentes modelos de espacios culturales independientes que se desarrollan en la Ciudad de México han demostrado que en el campo social donde se insertan, generan dinámicas de inclusión cultural para los sectores de medianos y bajos recursos económicos que no tienen acceso a expresiones artísticas como cine, teatro, danza, pintura, música, entre otras; dicha labor no va solo en el sentido de la presentación o exhibición de dichas artes, sino también en la impartición de talleres y cursos de bajo costo o gratuitos. El trabajo desarrollado por estos espacios culturales a nivel local, ha permitido que los habitantes de las colonias donde están ubicados, tengan un beneficio social al tener acceso a diferentes campos del arte y la cultura; sin lugar a dudas el desarrollo de estos campos artísticos de cultura son parte inherente, así como universal de la condición humana en general.

Además del beneficio social que generan a las comunidades donde se desarrollan estos espacios culturales, otro de los bienes que producen es el relacionado con las redes que se generan alrededor de estos espacios, es decir, el vínculo que hay con otros espacios culturales y con la comunidad artística a nivel local, nacional e internacional.

De esta manera la comunidad artística alternativa es otro de los sectores beneficiados, debido a que ante la falta de foros alternativos donde puedan exhibir su trabajo, la apertura de estos espacios independientes permite que la producción cultural del arte no vinculado con la alta cultura, encuentre el foro adecuado en el cual es presentado a un público regularmente joven, el cual en algunos casos no cuentan con la fluidez económica para pagar los eventos de las industrias culturales, o de los espectáculos masivos que son acaparados por el monopolio de las grandes empresas del entretenimiento como son OCESA.

Las redes entre artistas a nivel local, nacional e internacional, es otro de los beneficios que se encuentran en estos espacios, pues cuando se desarrolla algún festival o una presentación particular de las diferentes disciplinas artísticas, se genera un intercambio cultural, y un conocimiento de la producción independiente o subterránea, que difícilmente es presentada en los grandes eventos de la industria cultural o de las empresas del entretenimiento ya mencionadas. De esta manera los diferentes artistas se conocen, intercambian experiencias, comparten escenarios, combinan estilos, ya sea musicales, gráficos o literarios, y de esta manera se va generando una dialéctica artística que enriquece la obra que presentan, además del importante trabajo de ir generando redes artísticas.

Estos Espacios Culturales Independientes Alternativos, complementan la oferta cultural de la ciudad, llenando el vacío que hay por parte de las políticas públicas culturales, tanto a nivel del gobierno de la ciudad de México, como a nivel del gobierno federal, para este tipo de expresiones no vinculadas a la alta cultura, generando de esta manera el campo artístico independiente, el cual crea sus propio micro-cosmos hacia la escena independiente o alternativa.

En el presente trabajo de investigación desarrollare en el primer capítulo las bases conceptuales y metodológicas que fundamente la importancia de dichos espacios, para esta conceptualización me serviré principalmente de la teoría de Pierre Bourdieu, referente al capital social, capital cultural y el campo artístico. También retomare otros autores como Robert Putnam, James Coleman, entre otros, que tratan el concepto de capital social.

Otro punto a desarrollar es, que se entiende por Espacio Cultural Independiente Alternativo, pues si bien en estos espacios se genera una dinámica de inclusión social, también se desarrolla un actividad lucrativa que es necesaria para el funcionamiento de estos espacios, en este punto es donde radica una de las partes con mayor importancia relativo al trabajo de investigación, y al desarrollo del reconocimiento legal.

La mayoría de estos espacios funcionan bajo la ley de establecimientos mercantiles pues los recursos que generan, van relacionados con la organización de conciertos nacionales e internacionales, en los cuales es necesario un permiso para cobrar una cuota de entrada y la venta de bebidas alcohólicas.

Sin embargo a diferencia de los bares, antros, cantinas, table dance y demás espacios mercantiles que están regulados por esta ley, el lucro económico de los ECIAS no es destinado a un beneficio empresarial o personal, como el que generan el resto de esos establecimientos mercantiles.

La dinámica de trabajo de estos espacios no persigue el lucro como su fin último, pues se sostiene mediante una economía social. Percibe recursos mediante la realización de eventos, festivales, talleres, y demás actividades o eventos que son destinados a pagos de renta, mantenimiento, sueldos, y a la organización de nuevas actividades. Cabe resaltar que el impacto social generado por este tipo de espacios permite integrar: nuevos procesos de interacción social, diferentes formas de organización y participación ciudadana, así como el fortalecimiento de actividades sociales que no comúnmente figuran en la agenda cultural, lo que, entre otras cosas, ha servido como una cultura de prevención y participación, que a la vez reafirma y ayuda a construir nuestra identidad como individuos, sociedad y nación.

En los ECIAS se desarrollan actividades multidisciplinarias, locales y comunitarias, enfocadas al desarrollo, fomento, difusión, producción, creación de proyectos sociales, culturales y artísticos que no están insertos en el circuito cultural oficial y que pueden transitar o no entre el denominado régimen estético del arte o la alta cultura.

Son grandes laboratorios experimentales que permiten la afluencia de distintas expresiones artísticas, involucran actividades cinematográficas (proyecciones, cine-conferencias, producción de cortometrajes), dancísticas, teatrales (propuestas tradicionales y experimentales), musicales (conciertos de música en general, producción y distribución de material discográfico), literarias (producción, presentación y distribución de libros y otras publicaciones), pictóricas, gráficas, escultóricas, fotográficas, así como actividades relativas a medios alternativos (performances, instalaciones, ambientaciones, street art, graffiti) y multimedia, medios audiovisuales (video arte, web art, net art), además de creaciones híbridas.

Para el desarrollo del término de los ECIAS, me serviré del concepto de campo artístico de Bourdieu, he intentare desarrollar un concepto propio de campo artístico independiente, que se adecue a la realidad de mi objeto de estudio.

Capítulo 1

Los Espacios Culturales Independientes Alternativos: campos artísticos, creadores de capital social y capital cultural.

*Sólo con la cultura, las artes y las humanidades,
México podrá salir del bache en que se encuentra.*

Dr. José Narro Robles (3 de noviembre de 2010)

1.1. Capital social y cultural.

En este primer apartado desarrollare un esbozo sobre el concepto de capital social, con la intención de engarzarlo con mi objeto de estudio los ECIAS, bajo el desarrollo de este concepto se pretende demostrar la importancia que tienen estos espacios en el campo social donde se desarrollan. Los principales teóricos que han desarrollado el concepto de capital social son Pierre Bourdieu, James Coleman, Robert Putnam, entre otros; si bien este concepto se ha desarrollado en un plano de la economía, la esencia del mismo puede ser aplicado a la dinámica de integración social que desarrollan los ECIAS.

Para Bourdieu el análisis del concepto de capital social se enfoca en los beneficios que obtienen los individuos a partir de su participación en determinados grupos y en la construcción de relaciones sociales con el objetivo de crear este tipo de capital.

El capital social es el agregado de los recursos reales o potenciales que se vinculan con la posesión de una red duradera de relaciones más o menos institucionalizadas de conocimiento o reconocimiento mutuo – en otras palabras, con la pertenencia a un grupo- que le brinda a cada uno de los miembros el respaldo del capital socialmente adquirido, una credencial que les permite acreditarse, en los diversos sentidos de la palabra; así el volumen del capital social (económico, cultura o simbólico) que tenga de por sí por cada una de aquellas con quien está relacionado (Bourdieu, 1986:248).

De esta forma podemos analizar que desde la perspectiva de Bourdieu, el capital social constituye un medio a través del cual es posible acceder a otros tipos de capital, es decir, a través de estas redes internas en última instancia, los resultados de la posesión de capital social se reducen a la posesión de capital económico. Lo que hay que destacar aquí es que, es en esta relación social que los individuos pueden reclamar acceso a los recursos poseídos por los demás individuos que componen las redes sociales, y la densidad de las mismas juegan un papel central en la creación y el mantenimiento de capital social, convirtiéndose estas en la garantía más importante de que las expectativas de reciprocidad no serán defraudadas. Es así que el capital social es conseguido a través de la red de relaciones que establece el actor social en el campo donde se desarrolla, con una relación estrecha a la pertenencia a un grupo, la existencia de un intercambio material simbólico que se da en su interior, su grado de institucionalización y los recursos tanto materiales como simbólicos que posee dicho grupo.

Las redes sociales para Bourdieu, son inversiones individuales o colectivas que pretenden establecer un capital aprovechable a corto o largo plazo, así la pertenencia a un grupo o red es una necesidad indispensable para la existencia de capital social, a diferencia del capital económico y cultural que está en posesión de los individuos, el capital social demanda la existencia de un grupo; estos grupos además de las redes que se crean entre ellos deben de tener una posesión de límites relativamente precisos, que los definan y los distingan de los demás, también una relativa estabilidad y permanencia, y la vinculación con diferencias sociales más amplias. Dentro de los ejemplos de este tipo de grupos que él subraya están, los clubes y la familia.

En lo referente a la institucionalización, es uno de los puntos que él destaca de mayor relevancia, ya que a través de esta se logra el reconocimiento, ya sea con la adopción de un nombre en común que los asemeje, o en su caso un campo en el cual se vean identificados. Esto debido a que las relaciones sociales simples de socialización no generan un reconocimiento mutuo, para que exista esta generación de capital social debe de haber “*el reconocimiento mínimo de homogeneidad*” (Bourdieu 1986:150).

Además del componente social, dentro del capital social deben de existir recursos tanto a nivel simbólico como material, para que los actores pertenecientes a estas redes tengan el beneficio de utilizarlos para producir otro tipo de capitales, ya sean económicos o culturales y de esta forma tener acceso a otras escalas sociales o clases sociales, ya que el cúmulo de los capitales sociales, económico, cultural y simbólico, generan un ascenso en la estructura social. La distribución dentro de los diferentes campos sociales están delimitados en función de la cantidad de capitales con los que se cuenta, un ejemplo claro de esta clasificación dentro de las clases sociales, lo refiere a los ejemplos que nos da sobre un club selecto, la aristocracia o un colegio de elite, en estos se encuentra claramente definida la relación con el concepto de clases sociales. Así la cantidad de capital social, no solo dependerá de las redes que los rodeen, sino también del capital cultural y económico al que se tenga acceso.

La estructura de distribución de los diferentes tipos de capital en un momento dado del tiempo representa la estructura inherente del mundo social, por ejemplo, el conjunto de restricciones, inscritas en la verdadera realidad de ese mundo, que gobiernan su funcionamiento de forma perdurable, determinando las posibilidades prácticas del éxito. (Bourdieu, 1986:242)

Para Robert Putnam otro de los precursores de los análisis del capital social, considera que fundamentalmente, lo conforman, el grado de confianza existente entre los actores sociales de una sociedad, las normas de comportamiento cívico practicadas y el nivel de sociabilidad que la caracteriza. Estos elementos evidencian la riqueza y fortaleza del tejido social interno de una sociedad. La confianza, por ejemplo, actúa como un ahorrador de conflictos potenciales limitando los conflictos. Las actitudes positivas en materia de comportamiento cívico, que van desde cuidar los espacios públicos al pago de los impuestos, contribuye al bienestar general. La existencia de altos niveles de asociacionismo indica que es una sociedad con capacidades para actuar cooperativamente, armar redes y concertaciones de todo orden a su interior.

Las redes horizontales densas, pero segregadas, mantienen la cooperación dentro de cada grupo, pero las redes de compromiso cívico que penetran las hendiduras sociales alimentan una cooperación más amplia (es decir, tienden a) abarcar segmentos más amplios de la sociedad para así reforzar la colaboración a nivel comunitario (Putnam, 1993: 223).

Para otro de los precursores James Coleman, el capital social se presenta tanto en el plano individual como en el colectivo. En el primero tiene que ver con el grado de integración social de un individuo, su red de contactos sociales, expectativas de reciprocidad y comportamientos confiables. Pero también es un bien colectivo.

La función definida por el concepto de capital social, es el valor que tiene para los actores aquellos aspectos de la estructura social, como los recursos que pueden utilizar para perseguir sus intereses. (Coleman, 1990:305)

Coleman nos especifica que el capital social es un bien público por cuanto sus beneficios no sólo son captados por los individuos involucrados en una relación social sino por otros que se encuentran dentro de las redes que se generan en torno a estos.

Al igual que otras formas de capital, el capital social es productivo y hace posible el logro de ciertos fines que serían inalcanzables en su ausencia [...] Por ejemplo, un grupo cuyos miembros manifiestan confiabilidad, y confían ampliamente unos en otros, estará en capacidad de lograr mucho más en comparación con un grupo donde no existe la confiabilidad ni la confianza [...] En una comunidad agrícola [...] donde un agricultor necesita que otro le embale el heno y donde los instrumentos agrícolas son en su mayoría prestados, el capital social le permite a cada agricultor realizar su trabajo con menos capital físico en forma de herramientas y equipos. (Coleman, 1990: 302, 304, 307)

Francis Fukuyama, considera preferible definir el concepto en sentido amplio y utilizarlo en todas las situaciones en que la gente coopera para lograr determinados objetivos comunes, sobre la base de un conjunto de normas y valores informales compartidos.

El capital social son normas o valores compartidos que promueven la cooperación social. Dentro de esta perspectiva, el capital social es una manera utilitaria de mirar la cultura. La cultura tiende a considerarse como un fin en sí misma, lo que es innegable, o como una forma de expresión creativa. Pero también desempeña un papel funcional muy importante en toda sociedad, ya que es el medio por el cual grupos de individuos se comunican y cooperan en una gran variedad de actividades. Si bien nos resulta difícil juzgar la cultura como un fin en sí mismo, la funcionalidad de la cultura en términos económicos es algo mucho más mensurable. (Capital social y reducción de la pobreza, CEPAL, 2003: 37)

Diferentes analistas de esta forma de capital ponen el énfasis en otros aspectos.

Para Kenneth Newton (1997), el capital social puede ser visto como un fenómeno subjetivo, compuesto de valores y actitudes que influyen cómo las personas se relacionan entre sí. Incluye confianza, normas de reciprocidad, actitudes y valores que ayudan a las personas a trascender relaciones conflictivas y competitivas para conformar relaciones de cooperación y ayuda mutua.

Stephan Baas (1997) dice que el capital social tiene que ver con cohesión social, con identificación con las formas de gobierno, con expresiones culturales y comportamientos sociales que hacen a la sociedad más cohesiva, y más que una suma de individuos.

Considera que los arreglos institucionales horizontales tienen un impacto positivo en la generación de redes de confianza, buen gobierno y equidad social. El capital social juega un rol importante en estimular la solidaridad y en superar las fallas del mercado a través de acciones colectivas y el uso comunitario de recursos.

James Joseph (1998) lo percibe como un vasto conjunto de ideas, ideales, instituciones y arreglos sociales, a través de los cuales las personas encuentran su voz y movilizan sus energías particulares para causas públicas.

Bullen y Onyx (1998) lo ven como redes sociales basadas en principios de confianza, reciprocidad y normas de acción.

Stiglitz (1998), nos dice que son estratégicas para el desarrollo económico las capacidades existentes en una sociedad para resolver disputas, impulsar consensos, concertar al Estado y el sector privado.

Hirschman (1984), ha planteado al respecto un punto que merece toda la atención. Indica que se trata de la única forma de capital que no se disminuye o se agota con su uso, sino que por el contrario, el mismo la hace crecer. Señala:

El amor o el civismo no son recursos limitados o fijos, como pueden ser otros factores de producción, son recursos cuya disponibilidad, lejos de disminuir, aumenta con su empleo. (Hirschman, 1984:46)

El capital social puede, asimismo, ser destruido.

Moser (1998) advierte sobre la vulnerabilidad de la población pobre, en ese aspecto, frente a las crisis económicas: *“mientras que los hogares con suficientes recursos mantienen relaciones recíprocas, aquellos que enfrentan la crisis, se retiran de tales relaciones ante su imposibilidad de cumplir sus obligaciones”*.

Amartya Sen (1997), *“los códigos éticos de los empresarios y profesionales son parte de los recursos productivos de la sociedad”*. Si estos códigos subrayan valores afines al proyecto reclamado por amplios sectores de la población, de desarrollo con equidad, lo favorecerán o de lo contrario, lo obstaculizarán.

Por su parte el capital cultural, se refiere al conjunto de conocimientos y saberes que posee un sujeto. Se distribuye de forma desigual y no se adquiere instantáneamente, lo que hace difícil su adquisición y coloca a sus poseedores en una posición ventajosa respecto a aquéllos que carecen de él y no pueden obtenerlo de forma inmediata. Según Bourdieu (1987), el capital cultural puede encontrarse en tres estados:

a) Estado incorporado. Se refiere a la forma de disposiciones, conocimientos, ideas, valores y habilidades que adquieren los agentes a lo largo del tiempo de socialización, mismas que no pueden acumularse más allá de sus capacidades (Bourdieu, 1987). Aquí se hace referencia a todo el bagaje incorporado por el artista en su trayectoria académica y familiar mediante el cual se puede integrar al medio artístico. El estado incorporado del capital cultural depende de los espacios, intereses y significados que fue incorporando al artista, por lo que su nivel y tipo varían de un sujeto a otro. Una parte de este tipo de capital cultural puede ser objetivado de forma verbal o escrita.

b) Estado objetivado. Se refiere a todos los bienes culturales objetivos o materiales, como libros, revistas y teorías, que pueden ser apropiados (Bourdieu, 1987). Si bien esta forma de capital no se considera un requisito para el desarrollo cultural de un artista, la propensión a su consumo es un valor importante para adquirir nuevos conocimientos que aumenten el capital cultural incorporado, y constituye un valor en el campo, pues su posesión y consumo se vuelven importantes para la formación artística.

c) Estado institucionalizado. Se encuentra bajo la forma de títulos escolares, que confieren reconocimiento al capital cultural institucionalizado y otorga diferente tipo de consagración de acuerdo con el prestigio de la institución que los emite (Bourdieu, 1987). Esta forma de capital es la que normalmente se solicita en el ingreso a una academia o escuelas de artes, con ella los sujetos acreditan que poseen el nivel de conocimiento del ciclo anterior y pueden incorporarse a programas o instituciones que le den los reconocimientos para acceder a la investigación en institutos o en su caso a estructuras administrativas de la gestión cultural como CONACULTA.

Los valores predominantes en un sistema educativo en los medios de difusión masiva, y otros ámbitos influyentes de formación de valores, pueden estimular u obstruir la conformación de capital social que, a su vez, tiene efectos de primer orden sobre el desarrollo, en este sentido la cultura es factor fundamental para el desarrollo del capital social.

La cultura incide sobre el estilo de vida de los diversos grupos sociales. Un estudio realizado en Holanda (Rupp, 1997) trató de determinar diferencias en estilo de vida entre hogares obreros de un mismo nivel socioeconómico, que se diferenciaban netamente en un aspecto. Algunos de ellos enviaban sus niños a escuelas con un fuerte énfasis en lo cultural, y otros a escuelas inclinadas hacia lo económico. Los comportamientos que surgieron eran muy distintos. Los padres culturalmente orientados utilizaban más tiempo y energía en formas de arte sencillas como cantar, tocar instrumentos musicales y leer un libro cada mes. Su estilo de vida incluía el gusto por formas simples del arte y la búsqueda de una vida saludable, natural, y no complicada. Los padres con orientación hacia lo económico se centraban en logros económicos, bienes materiales, y en aspectos como la apariencia externa.

En la lucha contra la pobreza la cultura aparece como un elemento clave. Como agudamente lo destaca la UNESCO, en el informe mencionado sobre Holanda (Rupp, 1997) *“Para los pobres los valores propios son frecuentemente lo único que pueden afirmar”*.

Los grupos desfavorecidos tienen valores que les dan identidad. Su marginación pueden ser totalmente negativa a su identidad y bloquear las mejores propuestas productivas. Por el contrario, su potenciación y afirmación pueden desencadenar enormes potenciales de energía creativa.

La cultura es, un factor decisivo de cohesión social. En ella, las personas pueden reconocerse mutuamente, cultivarse, crecer en conjunto y desarrollar la autoestima colectiva.

Preservar los valores culturales tiene gran importancia para el desarrollo, por cuanto sirven como una fuerza cohesiva en una época en que muchas otras se están debilitando, como es el caso de nuestro país, en el cual el sentimiento de desolación nacional ante el incremento de la violencia y la delincuencia organizada, genera un sentimiento de desesperanza.

Capital social y cultura pueden ser palancas formidables de desarrollo si se crean las condiciones adecuadas. Su desconocimiento o destrucción, por el contrario, pueden crear obstáculos enormes en el camino hacia el desarrollo.

1.2. Campo artístico

Bourdieu define el concepto de campo como un conjunto de relaciones de fuerza entre agentes o instituciones, en la lucha por formas específicas de dominio y monopolio de un tipo de capital eficiente en él (Gutiérrez, 1997). Este espacio se caracteriza por relaciones de alianza entre los miembros, en una búsqueda por obtener mayor beneficio e imponer como legítimo aquello que los define como grupo, así como por la confrontación de grupos y sujetos en la búsqueda por mejorar posiciones o excluir grupos. La posición depende del tipo, el volumen y la legitimidad del capital, y del habitus que adquieren los sujetos a lo largo de su trayectoria de manera que varía con el tiempo. De ahí que campo, capital y habitus sean conceptos ligados.

El campo también es un sector determinado de la actividad social (estructuras simbólicas); ejemplos específicos de campos analizados por Bourdieu o sus discípulos han sido el arte, el sistema educativo, los medios de comunicación de masas entre otros. En cada uno de estos sectores, los individuos participantes desarrollan actividades como por ejemplo, en el campo artístico la producción de obras de arte, la gestión de galerías, la crítica artística, la visita a museos, el debate sobre la vanguardia en el arte, la compra o posesión de objetos artísticos en las que se ponen en juego los recursos de los que disponen sus habilidades para hacer, entender o apreciar lo artístico, buscando obtener los bienes que sólo este campo específico puede proveer.

Un campo se define entre otras cosas definiendo apuestas e intereses específicos, que son irreductibles a las apuestas y a los intereses propios de otros campos y que no son percibidos por nadie que no haya sido construido para entrar en el campo (cada categoría de intereses implica la indiferencia a otros intereses, otras inversiones, destinados así a ser percibidos como absurdos, insensatos, o sublimes, desinteresados). Para que un campo funcione, es necesario que hay apuestas y personas dispuestas a jugar el juego, dotadas del habitus que implica el conocimiento y el reconocimiento de las leyes inmanentes del juego, de las apuestas. (Bourdieu, 1984: 113-4)

El campo consta de productores, consumidores, distribuidores de un bien e instancias legitimadoras y reguladoras, cuyas características, reglas y conformación varían de acuerdo con su historia y relación con el campo de poder. Los campos tienen la característica de relacionarse entre sí y a la vez tener una relativa autonomía, en esto se reconoce la fluidez del espacio social y el papel de los actores dentro del campo.

Es así que cada campo se constituye como un espacio de conflicto entre actores enfrentados por los bienes que se ofrece en ese campo, el campo existe en la medida en que ejerce una influencia sobre la perspectiva y las acciones de los participantes, así como la influencia que genera en el entorno en el cual se encuentre inserto, este efecto se extiende tanto sobre las acciones que los individuos realizan específicamente para obtener los beneficios del campo en particular, como sobre los demás campos. En la medida en que los beneficios obtenidos en un campo se pueden transformar en bienes aplicables en campos distintos como lo es en el campo artístico, donde la posesión de una cultura refinada o una cultura básica para el entendimiento estético de cualquier obra de arte, va evidenciando la distinción del gusto artístico, lo cual se hace valer como un rasgo de prestigio social en ciertas sociedades, esta acción es directa; sin embargo, también puede ejercerse una acción indirecta a través de la conformación del habitus de los implicados en el campo, a quienes dota de principios de valoración y juicio que están definidos por las reglas mismas del campo.

Los beneficios obtenidos en un campo actúan, a su vez, como recursos para subsecuentes luchas o cumulo de capitales en el seno del mismo, si bien Bourdieu emplea para describir esta propiedad la noción de capital, esto no implica la aceptación universal del punto de vista de la economía para las relaciones humanas. Por el contrario, busca demostrar que el ámbito económico es sólo uno de los múltiples ámbitos de lucha de clases. Dentro del análisis del campo se tiene que determinar las relaciones, relaciones objetivas entre individuos que existen independientemente de la conciencia y los deseos de los individuos (Bourdieu y Wacquant, 1992:96).

También es necesario tener en cuenta que a través de este concepto se puede abordar el comportamiento de los sujetos no como un producto directo de la posición de clase sino como resultado de las mediaciones propias de los distintos campos.

Cabe destacar que en la teoría de campos de Bourdieu, se encuentra contenida una metáfora espacial en la cual se reconoce la fluidez del espacio social y el papel de los actores en el campo, a diferencia de otros esquemas teóricos en los cuales los conceptos son más cerrados, como por ejemplo individuo-estructura o subjetivo-objetivo, categorías que no tienen un margen más amplio de operación, pues constriñen a los actores sociales y dejan de lado las primicias de motivación que guían el comportamiento humano.

La noción de campo de Bourdieu surge del rechazo a lo que él llama el modo de pensamiento sustancialista. El sustancialismo, referido concretamente a las relaciones entre las posiciones de los actores en la estructura social y las prácticas sociales de esos actores, considera que las prácticas de los actores se derivan mecánicamente de las posiciones sociales que ocupan. Es por esta razón que Bourdieu define su trabajo como estructuralista y constructivista. Como estructuralista, da entender que en la sociedad existen estructuras objetivas independientes de la voluntad de los individuos, estructuras que determinan y orientan sus prácticas y representaciones. Como constructivista, considera que existe una génesis de los esquemas de percepción y de acción constitutivos del habitus. Al terreno de las estructuras corresponden los campos y al terreno del constructivismo le corresponden los habitus. En este sentido, su propuesta toma en consideración que las estructuras sociales objetivas existen y tienen efectos sobre las prácticas de los actores sociales, a la vez que reconoce que estos efectos son mediados por la subjetividad de los actores sociales. (Chihu Amparan, 2005: 181)

Cabe destacar que Bourdieu propone explícitamente dentro de los campos el habitus como concepto que sirve para superar la oposición entre objetivismo y subjetivismo. Las teorías objetivistas explicarían las prácticas sociales como determinadas por la estructura social: los sujetos no tendrían aquí ningún papel: serían meros soportes de la estructura de relaciones en que se hallan.

A su vez, las teorías subjetivistas tomarían el camino contrario: explicarían las acciones sociales como agregación de las acciones individuales.

En este sentido en el terreno de las estructuras podemos definir al campo artístico como aquel que se entiende como un espacio complejo compuesto por productores (artistas en general, es decir, músicos, cineastas, actores, pintores, compositores, escultores, fotógrafos, artesanos, arquitectos, académicos; en la modernidad y pos-modernidad podemos hablar de las nuevas categorías artísticas que entran en el arte contemporáneo como son los performancers, programadores del net art, body art, happening, graffiteros), distribuidores (gestores culturales, curadores, promotores culturales e instancias de difusión), consumidores (público artístico, críticos culturales, investigadores y estudiosos) e instancias legitimadoras y distribuidoras del bien (espacios culturales institucionales e independientes, museos, galerías, teatros, cines, salas de conciertos, foros, universidades, institutos de investigación y hasta la calle).

Cabe destacar que cada uno de estos espacios que componen el campo artístico, es un microcosmos autónomo que construyen el espacio social, los cuales poseen su propia lógica y especificidad. En este sentido podemos encontrar que dentro de estos microcosmos del campo artístico existen diferencias por el cumulo de capitales contenidos en cada actor o individuo.

Este cumulo de capitales crea la probabilidad de dejarse llevar por el espacio del campo, dependiendo también de las oportunidades objetivas que, a veces, marcan un límite en sus posibilidades de invertir en la formación.

El interés por participar en el campo se crea de acuerdo con el lugar y la trayectoria, a través de la incorporación no intencional de los valores, preferencias y prácticas del grupo de pertenencia (Bourdieu, 1991), por eso, para aquéllos que se han ubicado en un espacio, y tienen muy interiorizadas estas cualidades, se dice que nacieron en el campo y tienen un alto nivel de interiorización. Esta preferencia no se crea automáticamente ni por decisión, supone un largo proceso de inculcación.

Por tanto, para aquéllos que no nacieron o se desarrollaron fuera del campo, su adquisición es difícil y requiere un proceso que equivale a un segundo nacimiento, en el que van adquiriendo de forma paulatina los valores y significados del campo. Este proceso paulatino tiene la desventaja de alargar trayectorias (Bourdieu, 1991).

La autonomización metodológica, que trata al campo cultural como un sistema regido por leyes propias, se justifica por lo que sucedió en la historia occidental desde el surgimiento del capitalismo. El campo artístico se integró con independencia relativa y criterios internos de legitimidad a partir de los siglos XVI y XVII.

La complejidad del proceso productivo fue diferenciando las áreas del trabajo, separando los aspectos de la actividad humana -el cultural, el político, el económico, la vida cotidiana- y liberando a cada uno de ellos del control religioso. Con el desarrollo de la burguesía se forma un mercado específico para los objetos culturales, en el cual las obras son valoradas con criterios propiamente estéticos, y nacen los lugares necesarios para exponer y vender las mercancías: los museos y las galerías. Mientras en otros sistemas económicos la práctica artística estaba entremezclada con el resto de la vida social, la burguesía crea "instancias específicas de selección y consagración", donde los artistas ya no compiten por la aprobación religiosa o el encargo cortesano sino por la legitimidad cultural. (García Canclini, 2006)

En este sentido podemos ubicar la diferencias existentes de quienes nacen en el campo artístico y quienes se forman para este, conteniendo los que nacen en el campo un capital agregado, es decir, la herencia la cual será todo lo que se pueda considerar un poder, desde el fenotipo, hasta la riqueza material, los vínculos de capital social del mismo campo y las posibilidades que de ahí se deriven, pero por otro lado está la capacidad de los personajes que no nacen en una familia cercana al campo artístico, los cuales para hacer realidad sus proyectos artísticos tienen un capital o energía diferente, a esta energía Bourdieu la llama voluntad de triunfar.

Tenemos, así, dos elementos dentro del campo artístico: la herencia, lo dado y por otro lado la fuerza que impulsa a llegar al fin propuesto, la voluntad de poder ser lo proyectado. Dentro de la herencia hay que considerar la relación que el individuo tenga con su padre con su madre, como lo describe el psicoanálisis, y los componentes sociales como los describe la sociología, con toda la ambivalencia que esto lleva consigo.

Dentro de la voluntad esta contenido el esfuerzo por superarse y también el talento que se desarrolle o que venga contenido por una cuestión natural, pues a pesar de que el individuo, que nace dentro de un campo artístico tiene una ventaja de capitales acumulados sobre el que nace fuera de este, se tiene que tomar en consideración las diferencias dadas por cuestión natural, sobre el talento, la inspiración y el coraje, para desarrollar una obra de arte, entendiendo esta obra de arte en las diferentes disciplinas de las bellas artes, las artes modernas y el arte popular.

Además de estos dos elementos, la herencia y la voluntad que se desarrollan dentro del campo artístico, hay que destacar la importancia de otro de los microcosmos que se desarrollan dentro del campo artístico, como lo son las instancias legitimadoras y distribuidoras del bien desarrollado por este campo, estas instancias son entendidas como los espacios culturales institucionales e independientes, museos, galerías, teatros, cines, salas de conciertos, foros, universidades, institutos de investigación y la calle.

Pero para el caso de esta investigación se desarrollará solamente la instancia relativa a los espacios culturales independientes alternativos (ECIAS), los cuales desarrollan actividades multidisciplinarias, locales y comunitarias, enfocadas al desarrollo, fomento, difusión, producción, creación de proyectos sociales, culturales y artísticos, que no están insertos en el circuito cultural oficial y que pueden transitar o no entre el denominado régimen estético del arte o la alta cultura.

1.3 Habitus

Dentro del concepto de habitus Bourdieu desentraña el proceso por el cual lo social se interioriza en los individuos y logra que las estructuras objetivas concuerden con las subjetivas, además de ser otro elemento necesario para el ingreso a un determinado campo cultural.

Una de sus características es que dota al sujeto de las habilidades y los valores necesarios para integrarse a un grupo o campo, proporciona la actitud para moverse, actuar y orientarse en una posición o situación, sin que haya sido necesario establecer un plan de acción, porque son el resultado de una serie de disposiciones incorporadas en el curso de una trayectoria (Gutiérrez, 1997). En este sentido, el habitus se refiere a un aprendizaje práctico que no es consciente ni intencional, ya que se adquiere a través de la incorporación de prácticas, visiones y valores del espacio social en que se desenvuelven los sujetos.

El habitus se compone de un sistema de disposiciones duraderas, eficaces en cuanto esquemas de clasificación que orientan la percepción y las prácticas más allá de la conciencia y el discurso, y funcionan por transferencia en los diferentes campos de la práctica. También contiene estructuras estructuradas, en cuanto proceso mediante el cual lo social se interioriza en los individuos, y logra que las estructuras objetivas concuerden con las subjetivas, estas estructuras predisuestas funcionan como estructurantes, es decir, como principio de generación y de estructuración de prácticas y representaciones.

A través de estas estructuras contenidas en el habitus, es que se puede explicar los diversos usos de los bienes culturales, se explican por la manera como se distribuye la oferta y las alternativas culturales, o por la posibilidad económica para adquirirlos, además y sobre todo, por la posesión de un capital cultural y educativo que permite a los sujetos consumir - asistir y disfrutar las alternativas factibles. Para este autor, condiciones de vida diferentes producen habitus distintos, ya que las condiciones de existencia de cada clase imponen maneras de clasificar, apreciar, desear y sentir lo necesario.

"El habitus se define como un sistema de disposiciones durables y transferibles -estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes- que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir"
(Bourdieu, 1972: 178)

Dentro del habitus se puede distinguir, según Louis Pinto (2002), cuatro dimensiones:

a) Dimensión disposicional. Está compuesta por una parte praxológica, es decir, la estructura lógica de la acción humana y una afectiva. La primera se involucra con disposiciones, las cuales son las estructuras cognitivas de las cuales los individuos se guían para determinar sus acciones en un contexto dado. La disposición es un hábito, una preparación, un estado de alerta, o una tendencia a actuar de una manera específica.

En la teoría de Bourdieu de los campos, las disposiciones son las tendencias naturales de cada individuo a asumir una determinada posición en cualquier campo. No existe un determinismo estricto a través de una de las disposiciones. De hecho, el habitus es la elección de cargos de acuerdo a las disposiciones.

La segunda parte de la dimensión disposicional, es referente a las habilidades prácticas, adquiridas dentro de una trayectoria que provee de un sentido práctico para saber cómo realizar ciertas actividades, sin que haya sido necesario enseñarlas, pues son producto de la interiorización de condiciones y esquemas mentales previos, adquiridos de forma no intencional. Esta situación contribuye a que se olvide su origen de inculcación y aparezcan como dones (Bourdieu y Passeron, 1998), tal es el caso de saber escribir, investigar, leer, buscar e interpretar textos. Estas habilidades varían de un sujeto a otro, pero constituyen elementos clave para el desarrollo en cualquiera de los campos.

b) La dimensión distributiva. Tal como se ha mencionado, el habitus de los sujetos varía de acuerdo con su posición en el campo.

Esto proporciona una percepción del lugar que ocupan, las cosas que le son deseables y las características de este espacio, así como de las diferentes relaciones de distancia o acercamiento que tienen con el resto de los sujetos (Pinto, 2002). En este sentido, esta dimensión proporciona al sujeto una perspectiva del mundo acorde con una posición, las expectativas posibles para él por ser naturales para su grupo (Bourdieu, 1991), y define también las cosas imposibles por su lugar y características; es decir las cosas con las que debe mantener distancia. La construcción de estas expectativas es el resultado de la incorporación de las estructuras sociales, donde las relaciones de poder y fuerza aparecen como naturales, consecuencia de la apropiación de las estructuras objetivas, lo que crea un ordenamiento en el que el sujeto se ubica a sí mismo y a los demás. Esta percepción del mundo se ve afirmada por las condiciones materiales en que se desarrollan los individuos.

c) La dimensión económica. Se caracteriza por el manejo de los bienes simbólicos del capital, a través del interés y el sentido del juego dentro del campo. El interés se define como la propensión o creencia de que vale la pena lo que se juega en el campo (Bourdieu, 2003); por lo tanto, hay una fuerte inclinación a valorar las prácticas y los lenguajes. El sujeto adquiere esta inclinación a través de la trayectoria y los ambientes en que se desenvuelve, y de acuerdo con sus condiciones objetivas seleccionará las alternativas que considere más ligadas a sus intereses y posición; en este sentido, la disposición no remite a una elección racional (Gutiérrez, 1997). En cambio, para aquéllos ajenos a estos espacios, lo que se juega no tiene sentido, no le conceden valor ni conocen los principios en los que se basa; por tanto, tienen menos conocimiento de sus normas, están menos dispuestos a otorgar valor a este tipo de actividades y a dedicarles tiempo (Bourdieu, 1999).

En este sentido Bourdieu trata de reconstruir en torno del concepto de habitus el proceso por el que lo social se interioriza en los individuos y logra que las estructuras objetivas concuerden con las subjetivas, las cuales contienen las tres dimensiones antes desarrolladas, así propone explícitamente el habitus como concepto que sirve para superar

la oposición entre objetivismo y subjetivismo. Las teorías objetivistas explicarían las prácticas sociales como determinadas por la estructura social: los sujetos no tendrían aquí ningún papel: serían meros soportes de la estructura de relaciones en que se hallan. A su vez, las teorías subjetivistas tomarían el camino contrario: explicarían las acciones sociales como agregación de las acciones individuales.

Es a partir del habitus que los sujetos producirán sus prácticas, el habitus, es la interiorización de las estructuras a partir de las cuales el grupo social en el que se ha sido educado produce sus pensamientos y sus prácticas, formará un conjunto de esquemas prácticos de percepción división del mundo en categorías, apreciación, distinción entre lo bello y lo feo, lo adecuado y lo inadecuado, lo que vale la pena y lo que no vale la pena y evaluación distinción entre lo bueno y lo malo a partir de los cuales se generarán las prácticas las elecciones de los agentes sociales.

Cabe destacar que una de las dimensiones fundamentales del habitus es su relación con las clases sociales y la reproducción social. Si el habitus es adquirido en una serie de condiciones materiales y sociales, y si éstas varían en función de la posición en el espacio social, se puede hablar de habitus de clase, en este sentido habría una serie de esquemas generadores de prácticas comunes a todos los individuos biológicos que son producto de las mismas condiciones objetivas:

La sociología trata como idénticos a todos los individuos biológicos que, siendo el producto de las mismas condiciones objetivas, están dotados de mismos habitus: clase de condiciones de existencia y de condicionamientos idénticos o parecidos, la clase social (en sí) es inseparablemente una clase de individuos dotados del mismo habitus (...). Si está excluido que todos los miembros de la misma clase (o incluso dos de ellos) hayan hecho las mismas experiencias y en el mismo orden, es cierto que todo miembro de la misma clase tiene probabilidades más grandes que cualquier miembro de otra clase de encontrarse confrontado con las situaciones más frecuentes para los miembros de esta clase. (Bourdieu, 1980: 100)

Al respecto Néstor García Canclini (1986), esclarece como las relaciones de clase se encuentran intrínsecas en el habitus, su relación con los campos y como influyen los diferentes capitales en la posición que se ocupa dentro de los campos, manteniendo una relación cercana, más no idéntica a la teoría marxista, pero aplicada a la conceptualización de habitus de Bourdieu, en ese sentido nos menciona:

Las prácticas culturales de la burguesía tratan de simular que sus privilegios se justifican por algo más noble que la acumulación material. Coloca el resorte de la diferenciación fuera de lo cotidiano, en lo simbólico y no en lo económico, en el consumo y no en la producción. Crea la ilusión de que las desigualdades de clase no se deben a lo que se tiene, sino a lo que se es. La cultura, el arte y la capacidad de gozarlos aparecen como dones o cualidades naturales, no como resultado de un aprendizaje desigual por la división histórica entre las clases (García Canclini, 1986: 19).

La estética de los sectores medios. Se constituye de dos maneras: por la industria cultural y por ciertas prácticas, como la fotografía, que son características del gusto medio. El sistema de la gran producción se diferencia del campo artístico de élite por su falta de autonomía, por someterse a demandas externas, principalmente a la competencia por la conquista del mercado (García Canclini, 1986: 19).

Mientras la estética de la burguesía, basada en el poder económico, se caracteriza por el poder de poner la necesidad económica a distancia, las clases populares se rigen por una estética pragmática y funcionalista. Rehúsan la gratuidad y futilidad de los ejercicios formales, de todo arte por el arte. Tanto sus preferencias artísticas como las elecciones estéticas de ropa, muebles o maquillaje se someten al principio de la elección de lo necesario, en el doble sentido de lo que es técnicamente necesario, práctico, y lo que es impuesto por una necesidad económica y social que condena a las gentes simples y modestas a gustos simples y modestos (García Canclini, 1986: 20-21).

Capítulo 2

La gestión cultural y las políticas culturales en México, frente a la cultura independiente y alternativa.

2.1. Políticas culturales y gestión cultural en México.

Las políticas culturales y la gestión cultural en México han recorrido un difícil camino en los últimos años, básicamente por la errónea percepción que se tiene hacia este campo de la sociedad por parte del gobierno. Lamentablemente ha existido una opinión equivocada en términos económicos y sociales de la falta de rentabilidad de este campo, siendo esto lo que ha provocado que a nivel de políticas de Estado se le relegue en la entrega y distribución del presupuesto de egresos que año con año se aprueba en la cámara de diputados, esto aunado a la falta de un criterio más amplio por parte de los gobernantes, lo cual ha permitido que también a nivel de la administración pública federal, las dependencias encargadas de este campo estén disminuyendo su compromiso con la vinculación de las políticas culturales y la sociedad.

Lamentablemente el adelgazamiento del aparato burocrático que administra el ámbito cultural, como parece la tendencia dominante, puede significar el abandono del Estado en su papel y su responsabilidad de apoyar a los diferentes grupos de artistas que trabajan en el ámbito institucional y en el independiente, otorgando el espacio público a la libre acción del mercado, siendo el problema no la entrada del libre mercado, sino el haber dejado sin normas claras de regulación a la iniciativa privada, y permitir un cierto descobijo de la garantía del desarrollo cultural de cada región, lo cual puede provocar fracasos, retrocesos e incluso propiciar la desintegración social, como la que se está viviendo en el norte del país.

El abandono de la cultura por parte del Estado puede alentar la masificación y el establecimiento de los estándares culturales de los medios de comunicación masivos como Televisa y Tv Azteca, así como el monopolio de las grandes empresas del entretenimiento como es el caso de OCESA, esto contra de la diversidad cultural y el impulso de pequeñas o medianas empresas independientes que permitiría una oferta y demanda más amplia, además de promover y diversificar los contenidos, las opciones y los precios de las entradas a los eventos que el público podría tener acceso.

Frente a la masificación promovida por lo medios de comunicación electrónicos, opera también la heterogeneidad social resultante de los distintos niveles socioeconómicos y educativos de los auditorios y, sobre todo, de complejos procesos subjetivos de apropiación, discriminación, selección e interpretación de los mensajes. En el contexto de la globalización, la revalorización de lo inmediato, lo individual, lo espiritual, lo tradicional y lo cotidiano actúan frente al remolino de lo masivo. (Jiménez, 2006: 30)

El problema de la falta de apertura de mercado en el campo artístico y cultural, y la concentración de los monopolios en nuestro país, genera una dinámica en la cual se continúa con el impulso de anteponer criterios de racionalidad, eficacia y rentabilidad frente a las necesidades sociales, como es el acceso a la cultura en sus diferentes expresiones.

Sin embargo este aparente abandono ha venido desarrollándose en las últimas décadas, pues si hacemos un análisis de las políticas culturales post-revolucionarias, podemos darnos cuenta de que México fue un ejemplo a seguir en lo relativo a este tema; solo por mencionar algunas fechas y acontecimientos claves que marcaron la influencia de México en el ámbito internacional y local podemos hacer un breve recuento cronológico.

En 1947 pasado el proceso de la revolución mexicana, y el Estado ya consolidando sus instituciones, se llevo a cabo en México la segunda conferencia general de la UNESCO donde destaco el ejemplo de las políticas culturales mexicanas que estaban desplegándose en ese momento, como eran las Misiones Culturales y de las Escuelas de Arte al Aire Libre, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), el Instituto Nacional Indigenista (INI), y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), las tres instituciones desconcentradas de la Secretaria de Educación Publica (SEP), estos institutos fueron ejemplos para que los delegados suscribieran dentro de la UNESCO un programa titulado “Cultura”, en el cual se hacia el énfasis a la conservación del patrimonio arqueológico y monumental, el apoyo a los artistas, la promoción de la alta cultura y las artes folclóricas, además de la protección de los derechos de autor.

Posteriormente se realizaría la inauguración del Museo Nacional de Antropología e Historia en el año de 1963, el cual marco la vanguardia de la época en la arquitectura museológica, mezclando varios componentes como eran la antropología, las artes, la arqueología y la etnología, lo cual imprimiría una nueva tendencia museográfica, de investigación y de rescate de patrimonio cultural, el cual llevaría a los arqueólogos, antropólogos y arquitectos mexicanos a ser participes en la selección de la lista del patrimonio de la humanidad, la cual se creo en la Convención Internacional para la Protección del Patrimonio Natural y Cultural en el año de 1972, y en la Convención Internacional de Patrimonio Inmaterial de la UNESCO en el 2003 dirigida por la mexicana Lourdes Arizpe, quien fue subdirectora general para la cultura en la UNESCO y la cual posteriormente sería parte del Comité Científico que redactaría el Informe Mundial UNESCO.

Los mexicanos nos podemos enorgullecer de los logros en la vida cultural que se llevaron a cabo durante el siglo XX. Nos honra las creaciones de las culturas originarias y nos honra haber sido vanguardia en la investigación arqueológica y antropológica..... Nos honra, asimismo, las políticas y el apoyo a los pintores y los escultores que permitieron crear el muralismo mexicano, reconocido en todo el mundo.....El arte y los talentos mexicanos

todavía brillan en el ámbito internacional, pero México ha perdido el liderazgo cultural que tuvo durante más de siete decenios. (Arizpe Lourdes, 2011: 75)

También hay que destacar el papel que ha desarrollado la UNAM y las universidades públicas en su conjunto, las cuales han apoyado la difusión, creación y formación de artistas, públicos y gestores culturales, ejemplo de este esfuerzo es el reconocimiento que la UNESCO dio a la Ciudad Universitaria de la UNAM como patrimonio cultural de la humanidad, y el otorgamiento de la cátedra UNESCO de investigación sobre patrimonio cultural inmaterial y diversidad cultural.

Otro evento clave en el reconocimiento internacional de México fue la Conferencia Mundial Sobre las Políticas Culturales (Mondialcult) celebrada en la ciudad de México el año de 1982, la cual sentaría las bases para la puesta en marcha de políticas culturales a nivel mundial, en lo relativo a la creación y profesionalización de gestores culturales, el apoyo a artistas, grupos indígenas y autores, en la cual dentro de los acuerdos alcanzados en lo relativo a cultura y democracia, destacan los siguientes párrafos.

20. Es preciso descentralizar la vida cultural, en lo geográfico y en lo administrativo, asegurando que las instituciones responsables conozcan mejor las preferencias, opciones y necesidades de la sociedad en materia de cultura. Es esencial, en consecuencia, multiplicar las ocasiones de diálogo entre la población y los organismos culturales.

21. Un programa de democratización de la cultura obliga, en primer lugar, a la descentralización de los sitios de recreación y disfrute de las bellas artes. Una política cultural democrática hará posible el disfrute de la excelencia artística en todas las comunidades y entre toda la población.

28. Es imprescindible establecer las condiciones sociales y culturales que faciliten, estimulen y garanticen la creación artística e intelectual, sin discriminaciones de carácter político, ideológico, económico y social.

29. El desarrollo y promoción de la educación artística comprende no sólo la elaboración de programas específicos que despierten la sensibilidad artística y apoyen a grupos e instituciones de creación y difusión, sino también el fomento de actividades que estimulen la conciencia pública sobre la importancia social del arte y de la creación intelectual.
(Declaración de México sobre las políticas culturales, 1982: 3-7)

En este sentido los únicos esfuerzos que se realizaron por parte del Estado mexicano para la implementación de programas relativos a las políticas culturales, con la tendencia que se venía marcando en la historia de políticas culturales en México antes citadas, y el que más ha destacado, fue el que se estableció en las estrategias del Plan Nacional de Desarrollo a finales de los ochentas, en el cual se realizó una reforma en la cual se reestructuraba los vínculos con las empresas privadas y los nuevos grupos y organizaciones sociales emergentes, principalmente en el ámbito de la gestión cultural.

Fue que dicha reforma dio origen al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), instancias responsables de transitar hacia una nueva relación entre el Estado y los artistas, gestores culturales y la sociedad cultural en su conjunto.

Si bien la reforma política y económica que viene discutiéndose durante ya varios años, en las estructuras de los tres niveles de los poderes del Estado ha sido complicada, en el terreno cultural ésta ha sido aun más compleja puesto que no están de por medio sólo factores de orden económico y rentabilidad, respecto de los que se dispone de pocos indicadores que puedan trazar posibles escenarios, por lo cual es necesario considerar factores de carácter subjetivo, además de procesos socioculturales insuficientemente estudiados por la administración cultural.

En este sentido la construcción de indicadores que avalen la importancia de la cultura en México son pocos y de años pasados, es importante revisarlos y compararlos con indicadores a nivel mundial un poco más actuales; existen datos, indicadores y evaluaciones a nivel nacional realizados en 1998, pero son una clara evaluación de que el ingreso económico por parte de las actividades culturales y del entretenimiento son rentables.

Este estudio fue realizado por The Competitive Intelligence Unit, S.C., el cual fue denominado “Industrias Culturales para el Desarrollo Integral en México y América Latina”, en dicho análisis se hace hincapié en el planteamiento de la rentabilidad de la cultura, denominado como el Sector Económico de la Cultura, el cual inicialmente se plantea con la medición de su contribución o generación de valor en términos del producto interno bruto, inversión, empleo, comercio, entre otros. Para dicha generación son necesarias reformas estructurales más amplias a las ya antes citadas, según el estudio:

este análisis cada vez más amplio y vasto del sector cultural, nos ha llevado a determinar que el crecimiento de las industrias culturales también depende de las políticas públicas que se empleen para incentivar a este sector. Es común encontrar que en países latinoamericanos el sector cultural esta siendo limitado en su crecimiento por políticas públicas que solo se enfocan y benefician a las grandes empresas y por el contrario desincentivan y desprotegen a toda la base de las Industrias Culturales, limitando muchas veces el sustento de muchas personas que viven de las Industrias Culturales.
(Piedras Feria, 2008:3)

El estudio aplicado a México se desarrolló con información oficial del Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI) , empleando la metodología desarrollada por la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), que subdivide en cuatro categorías a dichas industrias culturales de acuerdo con su grado de contribución económica: industrias base, interdependientes, parcialmente relacionadas y no dedicadas.

Según el análisis desarrollado en 1998 las industrias culturales se ubicaban como uno de los sectores más importantes de la economía, el cuarto de hecho, sólo por debajo de la industria maquiladora, del petróleo y del turismo, aunque en este momento se debe de ubicar en el quinto puesto, pues las remesas que envían los mexicanos que migran a Estados Unidos, ha desbancado a la maquila y el turismo; además hay que tomar en cuenta que muchos de los servicios que ofrece el turismo van vinculados con la actividades culturales y artísticas. Esto nos llevan a la conclusión de que efectivamente las industrias culturales son un sector de suma importancia para nuestra economía, por su contribución al Producto Interno Bruto (PIB), al empleo y que conjuntamente se traducen en bienestar para las familias, en recursos para el gobierno, y no sólo eso, sino que también generan la entrada de divisas del extranjero fortaleciendo las finanzas del país.

A nivel internacional el sector cultural en la economía tiene una gran influencia, ya que en estos se han desarrollado políticas integrales para la cultura, la siguiente tabla muestra el ingreso por región que producen las industrias culturales:

Valor de las industrias culturales como porcentaje del PIB por región 2001

Estados Unidos	7.80%
Europa	5.00%
América Latina	3.80%
Otros países	3.10%

Fuente: Elaborado por The Competitive Intelligence Unit con base en estudios realizados para cada país y región conforme a las fuentes de The Allen Consulting Group

Cabe destacar que en los Estados Unidos la industria de la cultura, que es más entendida con el concepto de industria del entretenimiento, dígase Hollywood, tiene una enorme influencia ideológica a nivel mundial, siendo este un sector que ha marcado la pauta para ser difusor del sueño americano, y en muchas veces catalizador a nivel social del deber ser de una sociedad.

Para México el total de las industrias culturales (legales, ilegales e informales) contribuyen de manera significativa a la economía, para representar en 1998, 6.70% del PIB, incluyendo tanto el flujo de producción directa, indirecta o efectos de multiplicadores y la correspondiente a la economía sombra.

Grupo	% del PIB	% de las industrias culturales
Base	3.27%	48.80%
Interdependientes	1.41%	21.10%
Parcialmente	0.57%	8.50%
No dedicadas	0.45%	6.70%
Ec. sombra	1.0%	14.90%
Total	6.70%	100.00%

Fuente: Elaborado por The Competitive Intelligence Unit con base en información del INEGI, Censos Económicos 1998.

La tabla que se elaboro, se midió con la contribución económica de las industrias culturales en términos de tres variables fundamentales, que son el valor agregado como porcentaje del PIB; el número de empleos, como porcentaje del empleo nacional total y los ingresos generados por comercio exterior.

De acuerdo con los lineamientos en la metodología de la OMPI y con el fin de obtener resultados precisos, se dividió a las industrias culturales entendidas como industrias protegidas por los derechos de autor, dentro de las cuales entran siguientes categorías, que son respaldadas por la ley federal del derecho de autor, establecido en el artículo 28 de la constitución mexicana:

- Literaria
- Musical con o sin letra
- Dramática

- Danza
- Pictórica o de dibujo
- Escultórica y de carácter plástico
- Caricatura e historieta
- Arquitectónica
- Cinematográficas y demás obras audiovisuales
- Programas de radio y televisión
- Programas de cómputo
- Fotográfica
- Obras de arte aplicado que incluyen el diseño gráfico o textil
- De compilación, integrada por las colecciones de obras tales como las enciclopedias

De estas industrias se dividió en cinco grupos que son:

1. Industrias base: Son las industrias que se dedican enteramente a la creación, producción, fabricación, difusión, comunicación, exposición y distribución de material protegido por los derechos de autor, las cuales comprenden a la prensa y literatura, la música, producciones de teatro, operas, películas y video, radio y televisión, fotografía, artes gráficas y visuales, servicios de publicidad y sociedades de gestión colectiva.

2. Industrias interdependientes: Son las industrias centradas en la producción, fabricación y venta de equipo y cuya labor es facilitar la creación, la producción y el uso de material protegido por los derechos de autor, es decir, todos los aparatos que son utilizados en la creación y exposición de las industrias base, como son aparatos de tv, radio, computadoras, instrumentos musicales, etc.

3. Industrias parcialmente relacionadas: En estas industrias, algunas de sus actividades se relacionan con los trabajos protegidos por los derechos de autor y pueden implicar la creación, la producción, la fabricación, el funcionamiento, la difusión, la comunicación, la exposición, la distribución y las ventas, por ejemplo, ropa, muebles, museos, centros nocturnos, centros de esparcimiento, recaudación por música en hoteles, etc.

4. Industrias no dedicadas: Son aquellas en las cuales una porción de sus actividades se relaciona con facilitar la difusión, la distribución o las ventas de los trabajos protegidos por los derechos de autor, las cuales comprenden la venta por mayoreo y menudeo, transporte en general, bibliotecas, telefonía, internet.

5. Economía sombra en las Industrias Culturales: Las cuales se pueden definir como la producción de bienes y servicios tanto informales como ilegales que escapan de la detección de las estimaciones oficiales y las cuales transgreden la ley de derechos de autor, por lo cual se mantienen como un sub sector penado, dentro de estos podemos encontrar, la producción y venta de obras sin registro, , producción y comercialización ilegal de discos, videos y libros, impresión y comercialización ilegal de posters, imágenes y fotografías, y la comunicación pública no registrada de música. (Piedras Feria, 2008:5)

Los datos analizados nos indican la rentabilidad de las diferentes industrias culturales, ya sean institucionales o independientes, lo cual lleva a la tarea a nivel gubernamental de generar políticas culturales para impulsar la difusión de nuestro patrimonio cultural, entendido en el mas amplio sentido, el estímulo de la creatividad artística y la difusión del arte y la cultura, y en este sentido promover acceso a la mayoría de los mexicanos a la vida cultural y por ende generar espacios o centros culturales de difusión, así como recursos tanto para los artistas como para los gestores culturales.

Para lograr estos objetivos es necesario desarrollar nuevas formas de financiamiento, mecanismo de coordinación y participación social, mayor atención a los Estados de la Republica y a los municipios. Para cubrir estas necesidades el Estado tiene que ser un facilitador, un favorecedor del desarrollo y la democracia cultural, sin renunciar a la iniciativa y a su responsabilidad, además de generar políticas públicas que le den más certeza a los artistas de gestionar recursos sin tantas trabas burocráticas, ya que sin el apoyo a estos sectores se pone en riesgo la viabilidad de la función del Estado en el sector cultural y en su conjunto.

El énfasis en las funciones del aparato cultural se deben de enfocar en crear las reglas de legislación y regulación a los distintos sectores sociales en la vida cultural, garantizar el ejercicio de la libertad de creación y expresión, favorecer el desarrollo de las iniciativas privadas e independientes, diseñar y apoyar nuevos modelos de financiamiento e inversión pública y privada, y finalmente promover áreas que solo interesan al Estado por ser necesarias para el interés colectivo, es decir, la formación de públicos,

Poner al público en el centro de la gestión es colocar al ciudadano como eje de las políticas culturales. Los públicos son recurso estético y a la vez económico, sobre todo sino se les reduce a simples consumidores (Jiménez, 2006:59)

la difusión, la educación a nivel artístico, la investigación sociocultural del patrimonio, el impulso al nivel de especialización y profesionalización, para la capacitación de promotores y gestores culturales entre otras; funciones que en muchos casos son llevadas por iniciativa de grupos independientes, los cuales no son apoyados en ningún sentido, o en su caso por las universidades las cuales también cubren el vacío existente del Estado en este campo.

En este sentido es necesario recalcar la necesidad de construir políticas culturales hacia los grupos creadores independientes más organizados, a los cuales se les debe de dar un reconocimiento legal y una actualización legislativa fiscal y de asociación, pues hemos visto que son muchas las asociaciones civiles que han muerto al encontrar cerradas las puertas del estímulo fiscal, cuántas sobreviven en realidad apegadas a los subsidios velados o abiertos de las dependencias públicas. Cambiar su papel de agente directo, trasladar funciones de promoción directa del arte y la cultura, y garantizar condiciones legales y fiscales para el libre desarrollo de las iniciativas individuales y colectivas en el terreno cultural, supone también, para el aparato cultural, cambiar la forma de relación con los grupos de creadores y marcar una independencia y reglas claras de gestión de las políticas culturales y privilegiar de manera destacada la calidad del trabajo y el vínculo con los públicos.

Si bien el Estado debe de impulsar el desarrollo de la cultura, no podemos seguir con el modelo presidencialista o paternalista al que se acostumbro por mucho años a la sociedad mexicana, se debe de facilitar la creación de todo tipo de instancias organizativas ajenas al aparato político institucional en las entidades del país, es una exigencia inaplazable como requisito para que los propios ciudadanos, en los niveles municipales y estatales, se hagan responsables de los segmentos del desarrollo cultural local, conteniendo de esta forma el abandono de ciertos sectores sociales, en especial los jóvenes, los niños y los ancianos, y por ende el rescate del bono generacional de jóvenes que tiene el país y que solamente están aprovechando los narcotraficantes.

Es por ello que la creación de espacios culturales independientes alternativos es necesario para cubrir la demanda que el Estado no ha logrado resguardar, sin embargo, es importante mencionar los datos sobre los centros culturales y las casas de cultura institucionales que existen y son auspiciadas por el Estado, y las cuales se empezaron a desarrollar desde 1977 a través del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) cuando este crea el programa nacional de casas de cultura, en esa época son creadas más de 50 casas de cultura en el país, muchas de las cuales evolucionan con el paso del tiempo y se constituyen como los consejos, institutos y secretarías estatales de cultura.

Según datos del sistema de información cultural de CONACULTA actualmente, existen en el país cerca de 1715 casas de cultura y centros culturales, administrados tanto por instituciones públicas como privadas, del total nacional de esta infraestructura, podemos hacer la diferencia en los 1715 espacios que se cuentan, de tal forma que 1205 (70.26%) son casas de cultura, mientras 510 son centros culturales (29.74%). En la mayoría de los casos se trata de espacios que operan con recursos de los gobiernos estatales y municipales, muchos de ellos han sido beneficiados por el Programa de Apoyo a la Infraestructura Cultural de los Estados (PAICE).

Entre los estados con mayor número de centros culturales y casas de cultura se encuentran el Distrito Federal con 208 (12.14% del total nacional), Jalisco con 157 (9.17%), Estado de México con 151 (8.81%), Puebla con 130 (7.59%), Michoacán con 83 (4.85%) y Chiapas con 82 (4.79%). Los estados con el menor número son Colima con 11 (0.64%), Tlaxcala, Nayarit y Durango cada uno con 12 (0.70%), Campeche con 14 (0.82%) y Baja California y Quintana Roo cada uno con 17 (0.99%).

Los centros culturales y casas de cultura se ubican en 1 051 municipios (42.83% del total nacional); asimismo, directamente hay una población de 92 372 445 habitantes (85.22%) que viven en un municipio, según datos del sistema de información cultural.

No se aprecia una diferencia cualitativa entre los conceptos casa de cultura y centro cultural. En ambos casos, la intención es ofrecer espacios para el desarrollo cultural de una localidad; cubrir las funciones de difusión cultural y de educación artística no formal; la capacitación y promoción de los artistas; promover las expresiones de la cultura popular y actualizar sus métodos de enseñanza en los niveles inicial, intermedio y avanzado. Abarcan un universo heterogéneo que incluye desde modestas casas de cultura de carácter municipal hasta casas de cultura o centros culturales de mayores dimensiones, como es el caso del Centro Cultural Tijuana, Baja California; el Centro de las Artes de Salamanca, Guanajuato; el Centro Cultural Metropolitano de Tampico, Tamaulipas, y el Centro Dramático de Michoacán, en la ciudad de Pátzcuaro. (<http://sic.conaculta.gob.mx>).



Fuente: Atlas de infraestructura y patrimonio cultural de México 2010.

Rangos de casas de cultura y centros culturales.

- 1. (9 a 17)
- 2. (18 a 26)
- 3. (27 a 41)
- 4. (42 a 85)
- 5. (86 a 169)

Según la encuesta realizada por este organismo vinculado a CONACULTA, los principales motivos para visitar una casa de cultura o centro cultural son asistir a una exposición (37.5%), a una presentación artística (35.4%) o a un curso o taller (33.5%). Para 54.4% de quienes no han asistido a una casa de cultura o un centro cultural, la falta de tiempo es el motivo principal, seguido del desconocimiento de su ubicación o existencia (41.8%), así como del desinterés por las actividades que ahí se realizan (34.2%). En términos regionales, 44.17% municipios o delegaciones del país cuentan con al menos una casa de cultura o un centro cultural. Por el contrario, 1 365 municipios que representan el 55.83% no cuentan con casa de cultura o centro cultural. Entre los municipios y delegaciones con mayor número de casas de cultura y centros culturales destacan la Delegación Cuauhtémoc (D.F.) con 38, la Delegación Benito Juárez (D.F.) con 23, Mérida (Yucatan) con 19, Guadalajara (Jalisco) con 18 y San Luis Potosí (S.L.P.) con 13.

Considerando la distribución de la población, el 15.08% de los mexicanos habita en municipios que no tienen casas de cultura o centros culturales, el 37.91% en municipios que tienen una y el 12.73% en municipios que tienen dos, en tanto que el 12.33% vive en municipios que tienen de siete a 38.

Estos datos nos indican la inequidad existente en lo relativo al alcance oficial, sobre la cobertura de los servicios culturales en el país, y los cuales están siendo atendidos por los espacios culturales independientes alternativos, principalmente en las zonas urbanas; otro factor es el desconocimiento de su ubicación o existencia (41.8%), ya que en la mayoría de los casos hay una fuerte oferta cultural, pero lamentablemente muchos de los ciudadanos no asisten por la mala difusión sobre los eventos culturales y la existencia de los espacios donde se desarrollan estas actividades. Cabe destacar que si existe el conocimiento de estos espacios la población asiste a ellos, ya sea para apreciar exposiciones o para tomar talleres, es decir, si se hubiera una ampliación en la oferta de espacios y una adecuada difusión de los mismos y sus actividades, la población refleja según las encuestas un claro interés hacia este campo social artístico.

Como señale al principio de este apartado las políticas culturales y la gestión cultural en México han sido punta de lanza para el reconocimiento internacional, y para el desarrollo de una identidad nacional, además de constituir una veta de normas y valores que han acompañado a la sociedad mexicana, las bases y la infraestructura para el buen desarrollo de políticas culturales están sentadas; tal vez el abandono de este sector sea parte de la crisis actual de violencia y falta de los valores fundamentales que todos los seres humanos debemos tener, la carencia y la falta de apoyo tanto a nivel institucional como independiente a este campo social puede llevar a nuestra sociedad a una pérdida de valores y generaciones, que no se puedan recuperar en varias décadas.

2.2. Industria cultural, industria del entretenimiento y el mercado del arte.

Este apartado comprende las definiciones de industria cultural, industria del entretenimiento y el mercado del arte, esto con el objetivo de ubicar la función de cada uno de estos espacios dentro del campo artístico y su desarrollo en la promoción, difusión y comercialización de la cultura y el arte, para después compararlo con la definición o lo que se entiende con espacio cultural independiente alternativo.

En el apartado anterior se desarrollo el impacto económico que tiene la industria cultural en nuestro país y en algunas partes del mundo, así como se definió los mecanismos conceptuales y de medición para la obtención de estos datos duros, pero es importante definir el concepto de industria cultura en términos sociológicos.

De acuerdo con los criterios de la UNESCO, la industria cultural incluye medios impresos y audiovisuales, producciones editoriales y cinematográficas, programas de radio, televisión, diseño y producción artesanal, producción de espectáculos de artes escénicas, producción y comercialización de obra plástica, visual y fonográfica, manufactura y comercialización de instrumentos musicales y materiales artísticos, así como las denominadas mercancías virtuales. Puede afirmarse que la industria cultural implica todo aquello que tenga por objeto la producción de productos artísticos y creativos en sus diferentes manifestaciones.

Para el caso de las industrias dedicadas a la producción de bienes culturales, la UNESCO describe así sus rasgos más distintivos:

- *Su materia prima es una creación protegida por derechos de autor y fijada sobre un soporte tangible o electrónico.*
- *En ellas se incluyen los bienes y servicios culturales fijados sobre soportes tangibles o electrónicos y producidos, conservados y difundidos en serie, con circulación generalmente masiva.*

- *Poseen procesos de producción, circulación y apropiación social.*
- *Están articulados a las lógicas del mercado y a la comercialización o tienen el potencial para entrar en ellas.*
- *Son lugares de integración y producción de imaginarios sociales, conformación de identidades y promoción de ciudadanía.* (<http://portal.unesco.org>)

Ari Anverre, en su libro *Las industrias culturales: el futuro de la cultura en juego* (FCE-UNESCO: 1982), afirma que existe una industria cultural cuando los bienes y servicios culturales se producen, reproducen, conservan y difunden según criterios industriales y comerciales, es decir, en serie y aplicando una estrategia de tipo económico, en vez de perseguir una finalidad de desarrollo cultural.

La Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales que tuvo lugar en México, en 1982, sostuvo en su declaración final:

“Los avances tecnológicos de los últimos años han dado lugar a la expansión de las industrias culturales. Tales industrias, cualquiera que sea su organización, juegan un papel importante en la difusión de bienes culturales (...) Los medios modernos de comunicación tienen una importancia fundamental en la educación y en la difusión de la cultura”.
(<http://portal.unesco.org>)

Es así que hay destacar que uno de los factores claves que ha influido en el crecimiento de la industria cultural, es el impacto de las nuevas tecnologías y la irrupción de lo digital en el campo cultural, esto ha provocado que las industrias culturales hayan experimentado en estas últimas décadas un desarrollo exponencial resignificando su funcionamiento global con fuertes cambios en cada uno de los eslabones de la cadena de producción. En este marco de globalización acelerada y creciente competitividad tecnológica las industrias culturales comienzan a ser campo de abordaje por parte de estados y organismos internacionales.

Por otro lado, y a niveles locales, sea desarrollado un importante crecimiento de las industrias culturales, reflejado en variables globales y en particular por la irrupción de un gran número de pequeñas y medianas empresas. Sin embargo hay que destacar que en nuestro país, oasis de los monopolios, la mayoría de la producción de las industrias culturales y del entretenimiento se mantienen cooptadas por pequeños grupos empresariales.

Edgar Morín y Theodoro Adorno han señalado que: *la industria cultural tiene en cuenta sin duda el estado de conciencia e inconciencia de miles de millones de personas a quienes se dirige, pero las masas no son el factor primordial sino un accesorio de la maquinaria. El consumidor no es rey como lo querría la industria cultura; no es el sujeto sino el objeto....no se trata en primer lugar de las masas, ni de las técnicas de comunicación como tales, sino del espíritu que les es insuflado a través de la voz de su conductor* (Adorno; Morín, 1967: 9, 10)

Si bien la industria cultural es una organización compleja que trabaja creando, regulando, así como distribuyendo mercancías o productos culturales, dicha industria trabaja, en beneficio propio, y sólo busca su rentabilidad económica, no importando si sus planes de trabajos resultan ser convenientes para la educación, o bien, para la cultura de una sociedad.

Agustín Girard, sostiene que las industrias culturales no deben analizarse en su conjunto, sino que es preciso fragmentar su campo. Y esta fragmentación debe ser doble: por una parte es necesario distinguir las diferentes fases del proceso de producción y comercialización, por otra, debido a que estas diferentes fases no se presentan de la misma manera respecto a cada medio, es necesario distinguir los diversos medios, cada uno de los cuales tiene su lógica específica de producción y comercialización.

Albert Breton nos habla de las industrias culturales destacando la existencia de diversas industrias culturales, en base a las distintas industrias que componen el sector cultural, y su declarado interés por los productos culturales en tanto que productos, con una finalidad de análisis de las condiciones de su demanda en el mercado.

En este sentido, el concepto de industria cultural tiene intrínseco en su definición un movimiento de producción, construcción y comercialización, pero no por eso se tiene que dejar de lado el sentido social que la cultura produce, por lo cual se tiene que destacar que en el tema del arte y la cultura, se ha mantenido una abierta crítica al modo en el cual se desarrolla esta industria, y no tanto por el hecho de la comercialización o la actividad económica que se desarrolla alrededor de ella, sino por el uso estructural que se le ha dado, es decir, como esta industria se ha convertido en una estructura estructurante, en la cual y principalmente en lo relacionado a los medios de comunicación y el cine, se ha constituido en los voceros de la ideología de las oligarquías dominantes, sin dar cabida a otro tipo de expresiones que no formen parte del status quo político y económico de las elites dominantes.

De manera precisa aunque no evidente, la tecnología deforma las creencias e ideologías que divulga. A su paso por las massmedia los nacionalismos se modifican ostensiblemente. Verbigracia: la radio y la industria disquera, son consumidores del único modelo, el norteamericano, que aplican con rigor. ¿Cómo traducir los programas para toda la familia, los repertorios optimistas, la promoción del individualismo competitivo? Se inventa una sensibilidad nacional que, explicablemente, el público acepta como ancestral. Un creador de monopolios, Emilio Azcárraga, zar de los medios electrónicos tiene razón al hablar de su primera estación de radio: "La XEW uniforma en la República el modo de expresarse"... la industria cultural mexicana se ha dedicado con vasta eficacia desde los treinta a generar productos filmicos, televisivos, radiofónicos, impresos (comic y fotonovela) cuya razón de ser es festejar las limitaciones, ensalzar el bienestar final de la falta de recursos. Miles de películas, por ejemplo,

“Nosotros los pobres, ustedes los ricos” han adulado la pobreza rodeándola de virtudes, impensables en los ricos: solidaridad, sinceridad, alegría autónoma, bondad, generosidad. (Monsiváis, 1987:116)

Aunque el producto cultural sea una mercancía desde el punto de vista de su promoción, de su distribución y de sus modalidades de venta, esa mercancía no es como las demás, y las leyes de la acumulación del capital no se aplican en el caso de la cultura como se aplican en otros campos, esto debido a que el talento de un creador, en el sentido de la relación con el público, es muy diferente al que se aplique a una mercancía que se usa en el momento, y que se desecha inmediatamente, por ejemplo una envoltura de plástico; en la relación del artista creador, emisor, y el público receptor, que admira, percibe y analiza, en ese caso, uno y otro, son indispensables para que pueda tener éxito un producto cultural. En la producción cultural, incluso de masas, hay algo que está relacionado con la esencia de la cultura y que hace que no sea industrializable. En este sentido, se precisa que, cuando se emplea la fórmula industrias culturales, no se habla necesariamente de la industrialización de la cultura, en el sentido en que se suele entender en el ramo de la construcción por poner otro ejemplo.

Supeditar la creatividad cultural a los criterios del mercado de consumo significa exigir que las creaciones culturales acepten el prerrequisito de todo producto de consumo tradicionalmente serio: legitimarse en términos de valor de mercado (y, en concreto, de su valor de mercado actual) o morir. (Bauman, 2005:83)

Algunas de las definiciones antes citadas, son resultado de la Conferencia General de 1978 en París, en la cual UNESCO aprueba la creación de un programa de investigaciones comparadas sobre las industrias culturales, las cuales se verían plasmadas y concluidas, en la Conferencia Mundial Sobre Políticas Culturales de la UNESCO, realizada en México en 1982, y en la cual se emitió la Declaración de México Sobre las Políticas Culturales bajo la cual y hasta el momento se rigen o se deberían de regir las políticas internacionales y

nacionales en este tema; sin embargo, para comprender dichas definiciones, las críticas y apoyo a estas es importante ir más atrás en la historia del desarrollo de este concepto.

En la época previa a la segunda guerra mundial Walter Benjamín elaboró una teoría estética política con la cual pretendía amalgamar los contenidos de los bienes culturales contemporáneos industrializados con la supuesta potencialidad de los mismos en la politización de las clases trabajadoras. Proyectó así una visión más positiva de la cultura de masas en el sentido de que ésta podría ser una fuente de emancipación, liberando al hombre moderno de la opresión tradicional del capital. La industrialización y el arte que se fundamentaba en la reproducción y utilización de medios técnicos o mecánicos, producirían nuevos modos de percepción y encaminarían al individuo moderno a su encuentro con el mundo social y la desmitificación de la modernidad. De ese modo, el pensador alemán consideraba no solamente que la reproducción técnica niega el aura artística de las obras, sino que, al mismo tiempo, el propio estatus del arte se modifica con dicha reproducción. Su función deja de ser ritualista y pasa a tener un carácter político, o potencialmente político, porque permitiría a un conjunto mayor de individuos acceder a los bienes culturales, posibilitando la democratización de la información.

La reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa para con el arte. De retrógrada, frente a un Picasso por ejemplo, se transforma en progresiva, por ejemplo cara a un Chaplin. Este comportamiento progresivo se caracteriza porque el gusto por mirar y por vivir se vincula en él íntima e inmediatamente con la actitud del que opina como perito. Esta vinculación es un indicio social importante. A saber, cuanto más disminuye la importancia social de un arte, tanto más se disocian en el público la actitud crítica y la fruitiva. (Benjamin, 1936:54-55)

Sin embargo, pasada la segunda guerra mundial, otros pensadores se dieron cuenta que esta nueva maquinaria, es decir, la industria cultural fue utilizada por el gobierno nazi y los gobiernos fascistas para la enajenación de las masas y el uso político para enaltecer la guerra.

En los años sesentas, Herbert Marcuse, en su libro *El hombre unidimensional*, esboza una crítica en la forma en la cual se empezó a convertir al arte y la cultura, en una forma de conquista de la conciencia desgraciada, convirtiéndola en una desublimación represiva, en la cual se quita al observador su necesidad de exploración, aventura, asombro ante lo inexpresable, constriñendo así la posibilidad de expandir la imaginación del individuo y de las masas, frente al arte y la cultura.

“Si las comunicaciones de masas reúnen armoniosamente y a menudo inadvertidamente el arte, la política, la religión y la filosofía con los anuncios comerciales, al hacerlo conducen estos aspectos de la cultura a su común denominador: la forma de mercancía. La música del espíritu es también la música del vendedor. Cuenta el valor de cambio, no el valor de verdad. En él se centra la racionalidad del statu quo y toda racionalidad ajena se inclina ante él”. (Marcuse, 1981:87)

En términos cronológicos hay que destacar que fueron Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, los primeros en definir el término de industria cultural en su libro, *Dialéctica del iluminismo*, en el capítulo, *La industria cultural: Ilustración como engaño de masas*, se denuncian la estandarización de los contenidos simbólicos derivada de las técnicas reproductivas aplicadas a la creación cultural.

En este capítulo nos explican como la industria cultural, tiene como fundamento a la racionalidad instrumental ilustrada moderna, los intereses del gran capital y los aparatos ideológicos del Estado, teniendo así las técnicas industriales y la reproducción mecánica, como fundamento para el consumo de las masas, la cual afectaba peligrosamente el aura y el valor principal de cualquier obra de arte, y en ese contexto, colocaron en primer término

la oposición entre cultura culta y cultura vulgarizada, o lo que nosotros entendemos por alta cultura y cultura popular, o en el caso de este estudio alta cultura, frente a cultura popular y cultura alternativa o juvenil.

Lo nuevo está en que los elementos irreconciliables de la cultura, arte y diversión, son reducidos, mediante su subordinación al fin, a un único falso denominador: a la totalidad de la industria cultural. Ésta consiste en repetición. El hecho de que sus innovaciones características se reduzcan siempre y únicamente a mejoramientos de la reproducción en masa no es algo ajeno al sistema. Con razón el interés de innumerables consumidores se aferra a la técnica, no a los contenidos estereotipadamente repetidos, vaciados de significado y ya prácticamente abandonados. El poder social que los espectadores veneran se expresa más eficazmente en la omnipresencia del estereotipo impuesta por la técnica que en las añejas ideologías, a las que deben representar los efímeros contenidos. (Adorno, Horkheimer, 1998: 180-181)

En este sentido la reproducción tiene que ver con la idea de que la industria cultural es una industria de la diversión, que es además un negocio, es decir, las clases dominadas necesitan poder divertirse para poder trabajar y la industria del entretenimiento provee de estos recursos. Adorno y Horkheimer piensan que debe ser algo digerible o fácil de asimilar lo que vaya a consumir el trabajador en sus ratos de ocio, por lo cual y a diferencia de Walter Benjamín, se muestran escépticos frente a un posible potencial revolucionario o emancipador de la industria cultural y del entretenimiento, ven en esta industria al complemento ideológico perfecto para promover y legitimar la dominación y control instrumental.

El espectador no debe necesitar de ningún pensamiento propio: el producto prescribe toda reacción, no en virtud de su contexto objetivo (que se desmorona en cuanto implica al pensamiento), sino a través de señales. Toda conexión lógica que requiera esfuerzo intelectual es cuidadosamente evitada (Adorno, Horkheimer, 1998:181-182).

Aquí es donde el concepto de industria del entretenimiento entra a la escena pues la diversión es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío.

El término de industrias del entretenimiento ha sido desarrollado por los norteamericanos, esté no es referido precisamente a un patrimonio o a una producción del espíritu estimable por su carácter creador, sino que se refiere a distracción, diversión y uso del llamado tiempo libre o tiempo de ocio. En él se incluyen, diversiones en vivo, parques temáticos, casinos y juegos de azar, eventos deportivos, turismo, fonogramas, radio y actividades escénicas. Uno de los principales teóricos de este concepto es el economista Harold Vogel, el cual menciona que la industria del entretenimiento es:

El entertainment es definido como la acción de entretener, divertir, o causar que alguien lo pase agradablemente algo que entretiene, divierte o bien ocupa la atención (Vogel, 2004:14)

Propuesta de Clasificación de la Industria de la Cultura y la
Recreación de Harold Vogel, (Vogel, 2004:13)

Medios y entretenimiento	Entretenimiento en vivo
Sectores	Sectores
Cine, música, televisión, radio, industria del Cable, internet, industria editorial, juguetes, maquinitas y video juegos.	Juegos de azar, casinos y apuestas, deportes, artes escénicas y cultura, parques temáticos.

Es importante señalar que según Vogel, estos sectores a su vez pueden funcionar como verdaderos monopolios (como la tv por cable, los periódicos y los equipos deportivos profesionales); oligopolios (como el cine, la música, la tv, los casinos y parques temáticos); o bajo un esquema de competencia monopolística: como las editoriales, las revistas, las emisoras de radio, los juegos y juguetes, y las artes escénicas.

De esa manera, cuando los empresarios o los funcionarios estadounidenses invocan el entretenimiento en lugar de la cultura o incluyen el cine dentro de la industria de servicios describen un sistema dirigido a un objetivo comercial que desea el esparcimiento y lo diferencian del que ha sido común en la historia de otros paradigmas culturales; así esta industria aparece con el objetivo específico de ocupar el llamado tiempo libre de los trabajadores asalariados, para que ellos recompongan energías antes del nuevo día de trabajo, sin permitir que piensen sobre la realidad en la que viven. De esta forma, la cultura, que debería ser un factor de diversidad y diferenciación, se convierten en el capitalismo en un mecanismo de reproducción de dicho sistema, a este proceso de la industria del entretenimiento se le ha llamado de manera coloquial como la Macdonalización o la Disneylización de la cultura.

Veamos otro tipo de taxonomía también de los norteamericanos, Sayre y King los cuales agruparon a las industrias del entretenimiento a partir de los mecanismos de difusión de sus mensajes o productos y el tipo (Sayre y King, 2003:67)

<p>“Entertainment Media”</p> <p>Principales industrias para el entretenimiento dentro de casa</p>	<p>“Live Performances, Amusement and Recreation”</p> <p>Principales industrias para el entretenimiento fuera de casa</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Industria de prensa escrita • Industria editorial (libros y revistas) • Industria de la radio y la música • Industria de la televisión • Industria del cine • Industria de los video juegos • Internet 	<ul style="list-style-type: none"> • Industria de los espectáculos en vivo (incluye: teatro, opera, musicales, orquestas, ballet, danza, cantantes y grupos musicales, cómicos, magos, circos, rodeos, shows de perros) • Industria de los juegos de azar (incluye: casinos y apuestas) • Industria deportiva • Industria del turismo y los viajes • Industria de los medios ambientes temáticos (incluyen: centros comerciales, logotainment, es decir, espacios como Hard Rock Cafe, parques temáticos, hoteles temáticos, restaurantes temáticos, ciudades temáticas)

Como se puede observar en la industria del entretenimiento, las diferentes disciplinas del arte quedan completamente desdibujadas como expresiones artísticas dignas de apreciarse desde una perspectiva imaginativa, creativa y crítica, introduciéndolas en un marco conceptual lúdico y pasajero, sin el más mínimo interés de ir más allá de pasar el momento, colocándolas muchas veces en una posición vacía de contenido.

Otra clasificación de este tipo podemos encontrarla con los españoles Lasuén, García & Zofío.

Propuesta de Clasificación de la Industria de la Cultura y la
Recreación de (Lasuén; García y Zofío. 2006: 102)

Industria de la Cultura	Industria de la Recreación o el entretenimiento
Sub-sectores culturales	Sub-sectores de entretenimiento o recreación
<ul style="list-style-type: none"> • Artes escénicas, musicales y audiovisual (incluyen cinematografía, televisión y Radio) • Artes Plásticas (incluyen pintura, escultura, fotografía) • Edición e Impresión (incluyen libros y prensa escrita) • Publicidad • Museos y bibliotecas • Patrimonio histórico • Política lingüística • Atención a la juventud 	<ul style="list-style-type: none"> • Actividades deportivas • Actividades taurinas • Parques recreativos • Ferias y salones • Lotería y apuestas • Juguetes

En estas tablas es claro como se enmarca a la industria cultural y del entretenimiento dentro de un mecanismo economicista, el cual nos da cuenta del proceso de mercantilización que esta atravesado el arte y la cultura, principalmente en los Estados Unidos; este proceso a llevado a que las clases más bajas no tengan acceso a este tipo de bienes culturales, algo que sistemáticamente se desarrolla en nuestro país, aquí el mejor ejemplo es la desaparición

del espacio público de las artes escénicas a nivel masivo y el aumento de las empresas dedicadas a la industria del entretenimiento como lo son OCESA.

Pero la civilización del espectáculo es cruel. Los espectadores no tienen memoria; por esto tampoco tienen remordimientos ni verdadera conciencia. Viven prendidos a la novedad, no importa cuál sea con tal de que sea nueva. Olvidan pronto y pasan sin pestañear de las escenas de muerte y destrucción de la guerra del Golfo Pérsico a las curvas, contorsiones y trémulos de Madonna y de Michael Jackson. Los comandantes y los obispos están llamados a sufrir la misma suerte; también a ellos les aguarda el Gran Bostezo, anónimo y universal, que es el Apocalipsis y el Juicio Final de la sociedad del espectáculo. (Paz, 2002:546)

Otra de las definiciones que enmarcan a la industria cultural y del entretenimiento, pero que se desarrolla en Europa es la que realizan los ingleses a través de la tercera vía de Tony Blair, en la cual dentro de las políticas que se generaron, se inició una campaña que ellos denominaron la *Creative Task Force*, la cual hace referencia a las industrias creativas. Esta campaña viene a suplantar el ya gastado eslogan del thatcherismo sobre la sociedad de la información por una economía cultural, el objetivo era maximizar el impacto económico de las industrias creativas británicas del Reino Unido dentro y fuera, principalmente a través del British Council, y para ello desarrollaron políticas de Estado de vinculación interinstitucional, principalmente entre los departamentos ministeriales del tesoro, del comercio y la industria, de la cultura y la educación, convirtiéndose así en un concepto cargado de economicismo, cuya consecuencia era desplazar la cultura, sustituyéndola por la creatividad. En esa definición, incluyen rubros de muy diverso carácter, como la arquitectura, la publicidad, el diseño de modas, el arte, el software de entretenimiento, el cine, los servicios de computación, las artes escénicas, el performance, televisión, radio y el mercado de antigüedades.

Las industrias creativas son aquellas actividades que tienen su origen en la creatividad individual, la habilidad y el talento, y que tienen potenciales para la creación de empleo y trabajo a través de la generación y explotación de propiedad intelectual. (Braun, Lavanga, 2007).

Hay que destacar que dentro de la operación de las diversas industrias que participan en el desarrollo de la industria cultura, la industria del entretenimiento o la industria creativa, el diseño juega un importante papel en el sector de la industria de los servicios publicitarios, sin éste, sería imposible la comercialización a escalas masivas de los bienes tangibles e intangibles que producen ambas industrias, ya que la publicidad, el diseño y el marketing, se ocupan de que los símbolos sean adheridos cada vez más a las mercancías, pues la imagen que se aplique puede ser el incentivo principal para su compra.

Es un negocio o conjunto de industrias en el que por lo regular la publicidad y la mercadotecnia le informan y narran seductoramente a las audiencias cómo será su experiencia antes de que la compren o consuman. (Sayre y King, 2003: 19)

A la satisfacción de una necesidad objetiva se le superpone una dimensión subjetiva, simbólica. La industria publicitaria es una industria cultural y productiva, en la medida que realiza productos culturales o contribuye al diseño, en sentido estricto, de un producto, y no es una actividad productiva, sino un servicio que se intercambia por una renta. La forma de hacer publicidad es vender experiencias y sensaciones, la economía que se presenta en la sociedad del entretenimiento es la de economía de la atención, de la seducción y explotación del anhelo consumista. Al respecto Zigmunt Bauman en su libro Vida líquida, nos da cuenta del como estos procesos de consumo a través de la publicidad han generado una sociedad líquida, mucho más frágil, gaseosa, incierta, riesgosa, inestable, una sociedad que suele tener como eje a los medios audiovisuales y donde la cultura de masas casi siempre se presenta de forma inmediata y vulgar.

La línea que separa los productos culturales de éxito (es decir, los que atraen la atención del público) de los fallidos (los que se muestran incapaces de saltar a la fama) viene dibujada por las ventas, los índices de audiencia y los ingresos en taquilla (según la ingeniosa definición de Daniel J. Boorstin, un best seller es un libro que logró un elevado nivel de ventas, simplemente porque se vendió bien). Pero los teóricos y los críticos del arte contemporáneo no han podido establecer todavía una correlación entre las virtudes de una creación cultural y su nivel de celebridad. De existir alguna, sería entre el grado o estatus de celebridad y el poder de la marca, el logotipo que saca al incipiente objeto de arte de la oscuridad y lo hace saltar al candelero. (Bauman, 2005:83)

Estos procesos mercantiles que se han generado alrededor del arte y la cultura nos llevan a la reflexión sobre si aún el arte y la cultura importan, es decir, si importan como una expresión del espíritu humano, o solo importan, en tanto propiedad, en tanto buena inversión o forma de entretenimiento. También sería importante analizar si realmente somos una sociedad más desarrollada, progresista, democrática a pesar de estar gobernada por la lógica mercantil y sus desigualdades, en la cual lo único que se ofrece son opciones hedonistas para quienes tienen los recursos económicos para acceder a ellas, dejando de lado al resto de la sociedad en un proceso de esclavitud mental y una ignorancia instrumental, que los hace ser parte del ejército industrial de reserva al cual se refería Marx en su crítica de economía política. Parecería más bien que estamos viviendo en una sociedad disfrazada de liberal que en el fondo es más retrograda, compulsiva, injusta y cínica, una sociedad que para justificar y promover la falta de crítica, solo hace eco de la auto-destrucción, el suicidio y el desvío de la realidad por breves momentos, a través del placebo de las drogas mal utilizadas; una sociedad donde se consiente la exclusión de las clases más bajas, fetichiza la libertad de consumo, engendra simulacros entretenidos, a través de los grandes espectáculos de masas, que cada vez son menos abiertos y coloca cínicamente al disfrute en la punta de las metas vitales, esto sin menospreciar la necesidad que tiene el ser humano para el esparcimiento, el placer y el hedonismo, para suprimir el dolor, la depresión y el desconsuelo, pero aquí la pregunta es que tipo de libertades se le

están ofreciendo a los ciudadanos, si esas libertades pareciera que en el fondo están construyendo a una sociedad cada vez más reprimida. Como lo menciona Varga Llosa, la creciente banalización del arte y la literatura, el triunfo del amarillismo en la prensa y la frivolidad de la política son síntomas de un mal mayor que aqueja a la sociedad contemporánea, la suicida idea de que el único fin de la vida es pasársela bien.

El auge de la información, el entretenimiento, el avance del periodismo blando, los talk shows, los reality shows, el amarillismo, la literatura light, el cine light y el arte light, dan la impresión cómoda al lector, y al espectador, de ser culto, revolucionario, moderno, y de estar a la vanguardia, con el mínimo esfuerzo intelectual. De este modo, esa cultura que se pretende avanzada y rupturista, en verdad propaga el conformismo a través de sus manifestaciones peores: la complacencia y la autosatisfacción. (Vargas Llosa, 2009: 15).

Para cerrar el análisis de estas industrias es necesario también definir el concepto de mercado del arte, el cual incluí en este apartado, creo importante citar este concepto pues dentro de la dinámica de las industrias culturales y del entretenimiento se introduce este mercado, y también porque el reconocimiento o el auge de la producción cultural alternativa, que es producida en los espacios culturales independientes alternativos y en el espacio público, ha tenido su reconocimiento en el circuito de este mercado.

Dentro de la industria cultural el mercado del arte se ha convertido en un espacio con valor económico muy alto, esto debido, que a diferencia de otros bienes de consumo materiales como sería el petróleo, el oro o un automóvil, o inmateriales como es el dinero virtual que corre en las bolsas de valores de todo el mundo, el arte siempre mantiene su valor en ascenso, es decir, una obra de arte como puede ser una pintura, una escultura, una pieza antigua, un libro o una partitura, contiene en si la máxima del mercado del capital, es decir, la oferta y la demanda, pues el producto de arte, además de ser único e irrepetible, contiene el agregado de la creación, que es el más alto valor que existe en producto alguno.

El valor es la cualidad que contiene un objeto, pues éste es útil para algo o complace la necesidad de alguien, aquí el valor de una obra de arte contiene una abstracción muy elevada, pues en términos concretos materiales podríamos decir que no sirve o es útil para algo, sin embargo, el valor que tiene las obras de arte según la sociología del arte, es que son reflejo de la situación social del artista o la estructura sociocultural del momento en que fueron hechas, pues a través de estas se pueden observar la historia de la humanidad, la creación de nuevos paradigmas o la ruptura de una ideología política, económica, social o artística, por ejemplo, la pintura de Jackson Pollock número 5, pintada en 1948, ha sido una de las obras más caras vendida en ciento cuarenta millones de dólares.

Regularmente este tipo de obras son vendidas en los circuitos de las grandes casas de subasta como son Sotheby's, Christie's y Phillips, las ciudades donde principalmente se realizan estas transacciones son Francia, Londres y Nueva York, manteniéndose Nueva York como uno de los puntos donde se comercia el arte contemporáneo; en México la casa de subasta más reconocida es Morton.

Además de las casas de subasta también el arte se vende en galerías, museos y mercados como podría ser el de San Ángel o Sullivan en la ciudad de México. La gestora cultural Dalia Haymann, hace la siguiente diferenciación de las formas que hay en la comercialización de las obras de arte:

- *Internacional- casas de subasta: El mercado está perfectamente controlado por las multinacionales del arte. Tienen escalas de valor y son los referentes mundiales en el precio de una obra ya consagrada y satisfacen a los coleccionistas.*
- *Galeristas Nacionales, Internacionales y Ferias de Arte: la mayor parte de las ventas se realizan entre las mismas galerías, las cuales invierten en artistas en vías de consagración. La búsqueda la realizan a través de los propios artistas o ferias internacionales como la Bienal de Sao Paulo, Arco (Madrid), Basel (Miami), ArteBA (Buenos Aires) etc.*

- *Independientes: Representados por Dealers, coleccionistas, representantes de artistas, casa de remate, particulares, colectivos de arte, entre otros. En los últimos años este grupo se ha ampliado especialmente las parejas recién casados o jóvenes de altos cargos con amplitud de mundo, que adquieren cuadros como inversión y ornato. Se define como un mercado en base a gustos sociales que condicionan la oferta y la demanda local.*
- *Experimentales: es el mercado que han generado por los artistas en búsqueda de nuevos circuitos, algunos en vías de consagración (barrios, galerías emergentes, entre otros) y otros son resultados de las nuevas tecnologías como Internet, que ha resultado ser una interesante vitrina para que cientos de artistas en formación o carácter experimental y también han tomado un carácter comercial, siendo los clientes personas directas, donantes, mecenas o cualquier otro tipo de patrocinadores. (Haymann, <http://www.arteymercado.com>)*

Hay que reconocer que si bien el mercado de arte de las galerías y las casas de subasta esta dirigido a las clases sociales altas, estos espacios se vuelven legitimadores de las obras artísticas de diferentes clases sociales, es decir, por ejemplo, el graffiti en Inglaterra que era considerado un acto de vandalismo, se dejo de considerarse así hasta que se empezó a vender en este tipo de espacios. El principal exponente que empezó a comercializar sus obras que regularmente se exhibían en el espacio publico, o en espacios culturales independientes alternativos de Londres fue Banksy, el cual muestra en la mayoría de sus piezas una sátira sobre la política, la cultura pop y la moralidad; un juego de obras de Banksy se vendió en la casa de subastas Sotheby's por cincuenta mil cuatrocientas libras, posteriormente empezaron a tener un aumento de costo sus obras después de haber pasado por esta prestigiosa casa de subasta, la siguiente subasta que hubo fue en la casa Bonhams de Londres, vendió seis de sus obras en trescientos doce mil libras; si bien el reconocimiento de estas instituciones mercantiles le costó una serie de criticas de sus propios contemporáneos, es decir, otros artistas callejeros en los cuales siempre ha estado presente el debate del circuito legal o ilegal, el hecho de que sus obras se empezaran a vender a estos precios, sirvió para que la sociedad empezara a ver desde otra perspectiva este tipo de obras que reflejan un malestar social.

Aun después de esto Bansky no ha dejado de mantenerse en el anonimato y sigue produciendo la mayoría de sus obras en el espacio público y en los espacios alternativos. El reconocimiento social de su comunidad y hasta cierto punto del Estado, ha llegado a tal grado que los lugares donde regularmente plasma sus obras que en cierto sentido son efímeras e ilegales, espacios que son las paredes de la calle, se les está colocando micas de fibra de vidrio para protegerlas. También hay que destacar que se le dio el Bristol Museum completo para la presentación de una exposición retrospectiva de parte de su obra.



Stencil de Bansky en las calles de Londres

El recorrido hecho sobre la industria cultural, la industria del entretenimiento, la industria creativa y el mercado del arte, nos da cuenta de la importancia que esta teniendo el campo artístico dentro de las sociedades contemporáneas, si bien, el juicio que se ha hecho va desde marcar el proceso de enajenación y estandarización de un modo de pensamiento, también nos deja abierta una arista de pensamiento en el cual aun cabe un pensamiento crítico y propositivo al respecto, y este es el que aun se mantiene en nuestro objeto de estudio, los espacios culturales independientes alternativos, pues si bien estos, se mantienen en paralelo de estas grandes industrias, son espacios donde la imaginación, la crítica y principalmente el acceso de las clases sociales bajas y los jóvenes en concreto, dejan de ser objeto de la fragmentación social y el olvido que nos ha llevado estos procesos de comercialización del arte, convirtiéndose estos, en espacios que abren sus puertas a los excluidos de la sociedad por el hecho de no pertenecer o no tener acceso a los grandes recursos económicos, dando así la oportunidad de admirar, crear, aprender y participar en uno de los derechos básicos y universales de cualquier ser humano, es decir, el acceso al arte y la cultura en sus diversas representaciones.

2.3. Autogestión e industria cultural independiente.

El concebir la cultural como un bien publico nos lleva ha reflexionar sobre la forma en que esta obtiene los recurso económicos que la hacen funcionar, es decir, el hecho de que el Estado aporte recursos económicos para su desarrollo o que tenga una dependencia económica de subvenciones, ayudas y patrocinios, no le quita su valor publico, ya que a fin de cuentas todos esos recursos vienen de los impuestos que lo mismos ciudadanos pagamos, ahora el gestionar recursos públicos, es una fuente legítima de democracia participativa, y esto debería ser contemplado no como una dependencia sino como un derecho.

Por otro lado las industrias culturales o del entretenimiento también están en su derecho de vender un bien publico y convertirlo en privado, según la dinámica de la sociedad capitalista en la que nos desarrollamos, ya que esta justifica este tipo de transacción de un bien publico convirtiéndolo en privado, teniendo las consecuencias citadas en el anterior apartado, sin embargo surge un tercer actor, además del Estado y la iniciativa privada, que es la autogestión, la cual en muchos de los espacios culturales independientes se lleva a cabo, y la cual es igual de legítima, que las anteriores formas en las cuales se puede reproducir y patrocinar, el arte y la cultura.

En este sentido y para ir acercándonos más a nuestro objeto de estudio es necesario el desarrollo del concepto de la autogestión y su relación tanto con la industria cultural independiente y los espacios culturales alternativos.

Etimológicamente la autogestión es el uso de cualquier método, habilidad y estrategia a través de las cuales los partícipes de una actividad puedan dirigirse hacia el logro de sus objetivos con autonomía de gestión. Se realiza por medio del establecimiento de metas, planificación, programación, seguimiento de tareas, auto-evaluación, auto-intervención y auto-desarrollo.

En términos políticos y sociológicos, el término de autogestión surge de los movimientos políticos relacionados con la revolución de Tito en Yugoslavia y que a partir de entonces pasó a ser un concepto muy utilizado en los movimientos sociales de Europa con diferentes significados.

La palabra francesa autogestión es la traducción literal de la palabra serbocroata: "samoupravlje", de la que "samo" es el equivalente eslavo del prefijo "gestión". En este sentido el término hace referencia a lo administrativo. Otra acepción del término es la que hace referencia a lo estrictamente político; entonces se hablaría de "autogobierno" (Ramos, 1981:10)

La autogestión implica la dirección por parte de un conjunto de personas sin intermediarios ni sectores especializados de la elaboración y de la toma de decisiones en un territorio fábrica, comuna, país, siendo uno de los objetivos generales la gestión integral de la sociedad, por lo cual se trasciende de la mera administración de una empresa por parte de los trabajadores. En esta existe una transformación radical, no sólo económica sino también política, en el sentido en que destruye la noción común de política y del Estado.

El Estado es aquella comunidad humana que, dentro de un determinado territorio (el "territorio" es elemento distinto), reclama (con éxito) para sí el monopolio de la violencia física legítima. El Estado es la única fuente del "derecho" a la violencia. El Estado, como todas las asociaciones políticas que históricamente lo han precedido, es una relación de dominación de hombres sobre hombres, que se sostiene por medio de la violencia legítima (es decir de la que es vista como tal). Para subsistir necesita, por tanto, que los dominados acaten la autoridad que pretenden tener quienes en ese momento dominan. (Weber, 1999: 83)

Es por eso que en los procesos revolucionarios, cuando un grupo social se organiza por su cuenta, establece lo que quiere y se rebela contra el poder establecido y sus instituciones, se dice que hay un proceso de autogestión social, y desaparición del Estado como podría ser el ejemplo de los caracoles zapatistas. En estos casos, la autogestión puede funcionar mediante asambleas o comités y comisiones, dentro de una comunidad o de una empresa. En este proceso el líder o dirigente se ve desdibujado y se le deja de ver como el guía o la voz dominante dentro de la estructura social, esto nos remite a las sociedades primitivas en las cuales el jefe único era escindido del pueblo, era excluido, era abandonado, e incluso, en los casos más severos, llegaban a matarlo; a diferencia de la estructura actual del Estado moderno donde la existencia de un jefe y órganos de poder es necesario dentro de las diferentes estructuras políticas, sociales y económicas.

el Estado no se define por la existencia de jefes, se define por la perpetuación o la conservación de órganos de poder. El Estado se preocupa por conservar. Se necesita, pues, de instituciones especiales para que un jefe pueda devenir hombre de Estado, pero también se necesitan mecanismos colectivos difusos para impedirlo. (Deleuze y Guattari, 2000: 364).

En los términos que competen a esta investigación, la autogestión se expresa en las formas económicas de las empresas alternativas y la industria cultural independiente, exige la propiedad colectiva de los medios de producción y la propiedad colectiva de los espacios donde se desarrolla este campo artístico, es decir, la autogestión supone el hundimiento integral de la relación capitalista entre despotismo y racionalidad, para formar una sociedad administrada por productores libres, en la que se requiere el reconocimiento y la expresión de la vida democrática dentro de la comunidad que se desarrolla en dichos espacios.

Si bien la definición teórica de la autogestión nos hace referencia al movimiento obrero, también es posible adecuarla al proceso económico de la industria cultural independiente y los espacios culturales independientes alternativos, ya que la autogestión supone la gestión de la empresa por el conjunto del personal que trabaja en ella, como es el caso de dichos

espacios y en los cuales se trata de concebir un espacio que no tenga como único objetivo la ganancia, ante todo y sin lugar a dudas, se trata de vivir del trabajo artístico cultural y del proceso pedagógico que se lleva a cabo en ellos, principalmente con los jóvenes para que se apropien de las diferentes disciplinas artísticas, siempre integrando al hombre en su totalidad y no sólo como actor organizativo; así lo esencial está en que la industria alternativa y los espacio culturales independientes, correspondan a una voluntad de encontrar nuevas formas de solidaridad más inmediatas y más concretas que las institucionales, basadas en un esquema participativo horizontal, y en una distribución económica equitativa, en este sentido Pierre-Eric Tixier, da los siguientes puntos bajo los cuales es posible el desarrollo de una empresa autogestiva:

el modelo se construye sobre una ligera diferenciación de salarios (una media de 1 a 4); una apropiación total o parcial del capital por parte de los trabajadores; un clima humano cálido y con frecuencia conflictivo; reconocimiento de un nuevo valor del trabajo que pasa por la satisfacción de realizarlo. (Tixier, 1981: 34)

Si bien esta conceptualización que obedece al desarrollo de la lucha obrera, el manejo de las empresas, los mecanismos de producción y los movimientos de revoluciones sociales, es adaptable a los procesos de la industria cultural independiente y los espacios culturales independientes alternativos, pues en los ejemplos que se empezaran a desarrollar a continuación, se encuentran intrínsecos estas formas del como se comportan las industrias y los espacios que no apelan a la máxima ganancia como fin último de su existencia, pero tampoco la niegan para su expansión, pero si reclaman la apertura, tanto de los medios de comercialización y difusión sin intermediarios en la toma de decisiones.

En este sentido la industria cultural independiente la podemos encontrar en campos de la cultura muy específicos, como son la industria discográfica independiente, las revistas culturales independientes, los espacios culturales independientes, las productora de eventos musicales independientes, el cine independiente, y ahora la inmensa información de las redes virtuales, básicamente, pues la mayoría de las demás bellas artes o la alta cultura,

como es la danza, la opera, el teatro, las orquestas filarmónicas, las exposiciones de pinturas de los grandes maestros o de la pintura contemporánea y los conciertos masivos, por mencionar algunos, se encuentran insertos en el circuito del patrocinio del Estado o la industria del entretenimiento, a diferencia de la industria cultural independiente la cual, según José Luis Paredes Pacho:

apela a un mundo plural, multipolar respecto tanto a las metrópolis culturales clásicas (Londres y NYC), como a la gran industria local y las instituciones culturales gubernamentales. La imagen de un mundo vertical, piramidal, jerarquizado, donde predominan los grandes sellos discográficos, por ejemplo, es cuestionada por la multiplicidad de proyectos independientes que han irrumpido aún con más fuerza a fines de los noventa en la escena del rock. Aunque no todos lo planteen de manera explícita, o lo articulen como una demanda social, estas empresas del mundo subterráneo, alternativo o independiente en el rock, parecen exigir una mayor libertad para organizarse y desarrollar sus potencialidades.
(Paredes, 1992: 54)

El ejemplo más radical y contrastante en lo que concierne a la industria cultural independiente es el referente a la industria del entretenimiento, en el cual se ve reflejado el monopolio existente de parte de empresa OCESA frente al resto de las pequeñas productoras independientes que se dedican a las artes escénicas. OCESA es una subsidiaria del grupo CIE (Corporación Interamericana de Entretenimiento), la cual tiene en su operación el Auditorio Coca-Cola Fundidora en Monterrey, el Foro Sol en la Ciudad, el Centro Banamex, el Palacio de los Deportes, el Hipódromo en la Ciudad de México, un parque temático Granja las Américas, una creciente red de locales de juegos Sports Book, Yak y varios centros de exposiciones y convenciones en toda Latinoamérica, además de ser la subsidiaria de Ticketmaster en México, también tiene a su cargo una enorme red de publicidad y mercadotecnia, que se puede observar en las tiendas OXXO, aeropuertos, centros comerciales, kioscos, puentes peatonales, espectaculares, celulares, estadios de fútbol etc.

Sin lugar a dudas CIE es una de las empresas mexicanas más importantes y exitosas, del tamaño de TELMEX y Televisa, los valores y fundamentos de esta empresa, cubren completamente el concepto de industria del entretenimiento antes desarrollada, es decir, la máxima ganancia y eso no se pondrá en discusión.

Lo que si se pone en tela de juicio es el apoyo que ha recibido esta empresa de parte del Estado, al técnicamente regalar espacios públicos, el dar todas la facilidades para el desarrollo de este gigante empresarial y el permitir como en el caso del resto de los grandes monopolios mexicanos, la falta de una competencia sana; con esto me refiero a que pareciera que el Estado mexicano, en la dinámica del liberalismo económico en el cual, si no existe la máxima ganancia no es digno de recibir apoyo a esas magnitudes.

Ante este panorama las pequeñas productoras o por llamarlas de otra forma, las micro y medianas empresas de la cultura, inmediatamente se ven rebasadas y condenadas a la quiebra y la consecuente desaparición, y son estas industrias culturales independientes, las que ofrecen una opción más al status quo de los eventos masivos, en los cuales regularmente solo se le da entrada a las grandes bandas tops internacionales o espectáculos culturales como el Cirque du Soleil, en los cuales las clases bajas tienen de facto prohibida la entrada, o se llega a eventos cada vez más excluyentes en los cuales antes las clases bajas si tenían acceso, porque eran en espacios públicos abiertos y gratuitos, ejemplo de esto es lo que a sucedido con la plaza de la Constitución, el centro histórico de la Ciudad de México, el cual en la gestión de Cuauhtémoc Cárdenas se recupero y se abrió nuevamente a todas las clases sociales, momentos en lo que hubo eventos masivos de cien mil personas, en los cuales siempre el saldo de accidentes fue blanco y donde los jóvenes de la ciudad de México demostraron su madurez para hacer suyo el espacio publico, con la una conducta bastante congruente al discurso de paz y baile, pero lamentablemente hemos visto como año tras año, se ha convertido en lo que antes era un espacio desolado en términos culturales o en ciertos casos rentado a OCESA y Televisa.

La falta de libertad de competencia cierra la oferta cultural alternativa, para los jóvenes, en términos musicales se puede decir, que técnicamente géneros de música alternativa como es la música electrónica, el reggae, el hip-hop, el dub, el rap, la música balkanika, el son que esta teniendo un auge impresionante y hasta la música árabe, por mencionar algunos ritmos, han sido relegados, excluidos y dejados a su suerte en manos de estas pequeñas productoras independientes, y orillados a pequeños espacios de lo que popularmente se conoce como el underground, en cambio se ha construido un mecanismo de control en cual, el rock y el pop han sido institucionalizados y homogenizados a los jóvenes de clase media y alta, ejemplo claro de esto es el festival Vive Latino o el Festival Corona, que se realiza año con año en el Foro Sol, si bien la parte positiva es que es un foro en el cual se presentan las grandes bandas reconocidas y las bandas emergentes se dan a conocer, lamentablemente hay que destacar que se delimita el acceso a los jóvenes de clase media y alta, se implementa un mecanismo de control en un espacio cerrado y se pierde la interacción con lo público, además de que los jóvenes de clase baja no tienen acceso a estos eventos por los altos costos de los boletos y el elevadísimo costo de las bebidas dentro de esos espacios, si bien este festival en tres días a llegado a congregarse a más de setenta mil jóvenes, subjetivamente se ha vaciado de su contenido de rebeldía e imaginación a esa música y lo que genera, al encerrarlo en estos espacios donde solamente se genera un momento lúdico masivo, en vez de un momento de reflexión, crítica y por qué no decirlo de ese sentimiento revolucionario de que los jóvenes de todas las clases sociales hagan suya la calle.

Otro ejemplo es la industria discográfica que se desarrollo hasta la aparición del Ipod, Itunes, y las diferentes aplicaciones en la red para descargar música, pues si bien la industria discográfica ha representado una de las mayores empresas a nivel mundial, en México en los años de los ochentas y técnicamente hasta la fecha pero en menos grado se desarrollo una importante red de sellos discográficos independientes que fueron los que permitieron el desarrollo y el conocimiento de la mayoría de las bandas en lo que se denomino Rock en tu idioma, que significo el boom del rock mexicano que principalmente fue en los ochentas y noventas, sellos independientes como son o fueron, Suave Records, Fonarte Latino, Opción Sónica, Pepe Lobo Records, Grabaxiones Alicia, Iguana Records, Milrecords, NoiseLab Records, Pentagrama, Discos Antídoto, Discos Culebra, que fue el

sub-sello alternativo de la trasnacional BMG Bertelsman y Manicomio que también era la filial de la trasnacional Polygram.

En consecuencia, hasta aquí hemos visto de manera general distintos matices de prácticas autogestionarias que podrán o no servirnos de referente a la hora de examinar las prácticas autogestionarias y las empresas independientes dentro del rock mexicano entre los años 1980-1995. Así, encontraremos desde la tendencia a la auto organización para resolver problemas de un proyecto concreto porque no hay otra alternativa (por ejemplo, si se desea grabar un disco pero la industria discográfica no se interesa por ello), hasta la defensa de la independencia dentro de una empresa convencional pero distinta a la gran empresa de la industria musical (como en el caso de Rockotitlán o la empresa de Producciones Lora de El Tri) (Paredes, 1992)

Es debido a estos fenómenos de dominación masivos que la apertura de más espacios culturales independientes es necesario, para generar un equilibrio en la oferta y la demanda en todos los niveles, tanto económicos como culturales.

Capítulo 3

Un nuevo estatuto legal para los Espacios Culturales Independientes Alternativos

3.1. Espacios Culturales Independientes Alternativos

Utilizando los conceptos teóricos de Bourdieu, los espacios culturales independientes alternativos, están insertos en el campo artístico, son productores de capital social y capital cultural, y generan un habitus en las zonas de influencia social donde estos desarrollan su trabajo.

Si bien han sido abordados en ciertos momentos por la políticas culturales en México, es clara la ceguera del Estado mexicano a la importancia de la difusión, apoyo legal y apertura de más espacios como estos, a continuación en este capítulo y en los apartados a desarrollarse, se dará cuenta de la importancia de estos para la creación de vida comunitaria y el importante papel que representan como foros de expresión, aprendizaje y conocimiento de las diferentes disciplinas artísticas, así como la generación de identidad a quienes asisten a estos espacios, y lo más importante, lo necesarios que son estos espacios para contrarrestar en cierto sentido el clima de abandono, violencia y depresión en el que se encuentra una gran parte de los jóvenes mexicanos, que no encuentran salida a la crisis de valores, la crisis económica, la crisis de empleo, y que encuentran como único refugio el narcotráfico como fuente de trabajo y la drogadicción como válvula de escape de la realidad a la terrible falta de oportunidades y al incierto panorama de un futuro mejor.

El Estado no debe ser un “generador de cultura” o una autoridad que determina tendencias artísticas, definiciones o tradiciones. Debe ser el garante del desarrollo cultural en libertad que se construye desde la sociedad; un vaso comunicante y difusor, un salvaguarda del patrimonio cultural material e inmaterial y el primer responsable de posibilitar el acceso libre y democrático de la sociedad al conocimiento, la creación

artística y los bienes culturales, sobre todo, a partir de la educación pública. (Muñoz, 2012: www.arenaelectoral.com/opinion/detail/99)

Para empezar a definir a los espacios culturales independientes alternativos, es necesario hacer un breve recuento histórico de los orígenes y creación de estos espacios en México,

La primera expresión masiva que se dio en México, relativo a las culturas alternativas fue la que se suscito en 1971 en el Festival de Avándaro en Michoacán, y la cual fue juzgada por las clases conservadoras y la iglesia católica como un evento maligno, en el cual solamente hubo desastre, violaciones, desvaríos físicos y mentales, y demás adjetivos negativos que técnicamente satanizaron cualquier tipo de expresión relacionada con el Rock n´Roll los siguientes diez años, lo que llevo a que dicha escena musical y la estética de dicho movimiento se mantuviera en el anonimato; posteriormente el primer espacio que se abrió, y que técnicamente fue el que permitió la reapertura en el espacio publico a este genero y otros, que termino periódicamente con el oscurantismo de los setentas fue el tianguis cultural del Chopo, en los años 80, el cual según Héctor Castillo Berthier “*constituye en México el germen de los que a partir de los años 90 se identifican como espacios alternos*” (La jornada 10 de abril de 2007)

Ya entrada la década de los noventas, se empieza a recuperar dicha escena juvenil con los conciertos masivos que se empezaron a realizar en Ciudad Universitaria a través del movimiento estudiantil del CEU, posteriormente el movimiento electoral cardenista y finalmente se consolidaron dichos eventos con el apoyo al levantamiento del EZLN, estos eventos masivos en la UNAM, en las calles de la ciudad de México y en otras universidades fueron creando los grupos, el publico y la escena que fue dándole vida e identidad a esa generación, paralelo a estos fenómenos políticos, sociales y musicales, abrieron sus puertas en los ochentas los primeros espacios culturales independientes alternativos, como fueron el L.U.C.C. (La Ultima Carcajada de la Cumbancha), Rockotitlan, el Tutii-Frutti, Rockstock, Rock Center, el Arcano, la Panadería, el Aramis, Temístocles 44 y el Hijo del Cuervo.

Camille de Toledo en su provocador libro Punks de Boutique, donde afirmó que tras las revueltas juveniles de los años sesentas y los movimientos contraculturales de los setentas, y específicamente a finales de los ochentas, fue cuando se instauró a nivel global el neoliberalismo, régimen que entre otras cosas se distingue por sus ofertas para consumir, divertir y generar olvido, así como por su capacidad para neutralizar y absorber mercantilmente las rebeliones, cosa que a su parecer convirtió al nuevo capitalismo en una verdadera escuela de la desesperación, una escuela que produjo la risa cínica y el dandismo de masas. (De Toledo, 2008: 35).

Podemos considerar que esta fue la primera generación de espacios culturales independientes alternativos, posteriormente vendrían el Multiforo Cultural Alicia, el Circo Volador, la Piramide, el Dada X, la Alberka, la Central del Pueblo, Germinal 060, El café de nadie, el Chanti Ollin, el U.T.A (Unión de Trabajadores Autogestivos), el rincón Zapatista, el Sauce Boxeador, la Hormiga en Espiral, Hexen Café, Clon Cyberzine, el Galerón, la Biblioteca Social Reconstruir, Café Negrom y un sin numero de pequeños cafés y foros que realizan actividades a menor escala pero que son espacios donde un poeta, un trovador, una banda de música, un pintor, encuentran su espacio para presentar las obras que realizan algunos de estos espacios aun existen y son también de los cuales tome como objeto de estudio para esta investigación.

Ahora bien el concepto de espacio cultural independiente alternativo, desarrollado por los mismos espacios que en algún momento se constituyeron en lo que primero se conoció como las FEAS (Foro de Espacios Alternativos), que después derivó en la RECIA (Red de Espacios Culturales Independientes Alternativos), y lo que ahora se conoce como la NECIA (Nodo de Espacios Culturales Independientes Alternativos), y los cuales han impulsado la reforma a la ley de establecimientos mercantiles, y el reconocimiento legal de los espacios, definieron a estos mismos como, aquellos lugares autónomos en su toma de decisiones y de iniciativa ciudadana que se encargan de captar y programar todas aquellas expresiones artísticas, sociales y culturales que comúnmente no son aceptadas por el circuito oficial cultural o en el circuito comercial de la industria del entretenimiento, sea

por desconocimiento o falta de espacios. Estos foros multidisciplinarios que no dependen de ninguna instancia gubernamental, ni de un consorcio empresarial y cuyos precios de los bienes y servicios ofrecidos son accesibles al público en general, siendo estos focos de fomento y gestión cultural que son incluyentes en sí mismos y solidarios per sé con los diferentes grupos e individuos de la sociedad civil.

La dinámica de trabajo de estos espacios, no persigue fines de lucro, sino por el contrario, los recursos percibidos vía eventos, festivales, talleres, y demás actividades o eventos, son destinados a pagos de renta, mantenimiento, sueldos y para la organización de nuevas actividades. Cabe resaltar que el impacto social generado por este tipo de espacios permite integrar nuevos procesos de interacción social, diferentes formas de organización y participación ciudadana, así como el fortalecimiento de actividades sociales que no comúnmente figuran en la agenda cultural, lo que entre otras cosas, ha servido como una cultura de prevención y participación, que a la vez reafirma y ayuda a construir nuestra identidad como individuos, sociedad y nación.

Los espacios alternos no se definen por su apariencia física sino por la función e importancia que tienen como espacios de generación y difusión de un tipo de cultura y, por lo tanto, de identidad juvenil, distinta a la que podemos encontrar en los espacios oficiales de la cultura y de la gran industria...Paralelamente, los creadores/consumidores de las expresiones juveniles no masivas se las ingenian para realizar eventos y foros temporales en espacios abiertos, los cuales tiene características distintas. Respecto a la estructura funcional de los espacios culturales alternos, advertimos que ésta se compone de dos ámbitos los usos concretos y las funciones simbólicas. (Castillo, 2003: 223-226)

Además de la creación de una nueva legislación que se adecuó y permita el funcionamiento de los espacios culturales ciudadanos o alternativos, en la RECIA se esbozaron más propuestas que daban un panorama general e integral de las necesidades de estos espacio, como fue la propuestas de la necesidad de apoyos operativos, administrativos y fiscales

para facilitar el adecuado funcionamiento de los espacios en cuestión. La necesidad de que la sociedad civil recupere una serie de inmuebles que actualmente se encuentran desocupados y en desuso, bajo la custodia de las autoridades, con el objetivo de crear más y mejores espacios y foros de expresión para el arte y la cultura, a través de la creación de un consejo consultivo mixto que funcione como ombudsman y comisión de evaluación de los proyectos relacionados a la recuperación de inmuebles por parte de la sociedad civil, lo cual nos remite a los procesos de gentrificación que han vivido grandes urbes, entendiendo la gentrificación como un proceso de transformación urbana en el que la población original de un sector o barrio deteriorado y con pauperismo, es intervenido por espacios culturales, teniendo así un rescate de las zonas a través de la cultura, como por ejemplo, el proceso que esta viviendo el centro histórico de la ciudad de México en algunas áreas como son la Merced, o calles en específico como Regina, donde el empresario Carlos Slim, ha comprado algunos de los edificios, los ha rehabilitado para la llegada de una clase media alta , clase alta y también departamentos a costo accesible para estudiantes, pero a cambio aporta un recurso económico para el rescate arquitectónico de las calles, y la búsqueda de un perfil cultura y universitario por la cercanía de la Universidad del Claustro de Sor Juana y el Colegio de las Vizcainas, además de los recursos que da el Gobierno del Distrito Federal y otras dependencias como la UNESCO, que se manejan a través del Fideicomiso del Centro Histórico.

El achicamiento del Estado parece abrir espacio a la plutocracia. Así, ahora se impulsa la gentrificación de lagunas zonas de la ciudad, definida como la alianza entre el capital inmobiliario y el mercado del arte. En otras palabras, mediante el fomento a la cultura y el arte se busca limpiar las calles, lo cual evidentemente propicia el alza del precio del suelo. La gentrificación busca generar tejido social utilizando a los artistas bohemios, subterráneos y alternativos como pioneros para el adecentamiento de los arrabales depreciados, tal como ha sucedido en barrios como Pilsen en Chicago, East Village, SoHo y Williamsburg en Nueva York, Silverlake en Los Ángeles, o La Mision en San Francisco. (Paredes, 2008:165)

Es importante mencionar las redes que existen a nivel Latinoamérica e Iberoamérica, para comparar y demostrar el impulso que están teniendo este tipo de espacios en los países vecinos y con los cuales compartimos, ciertos rasgos culturales, esto sin demeritar al resto de los espacios del resto del mundo. Por mencionar algunas encontramos:

La Red Latinoamericana de Arte para la Transformación Social, la cual se define como:

Grupos y organizaciones sociales que trabajamos en arte y transformación social en América Latina. Mujeres y hombres artistas, educadores, comunicadores y técnicos que, a lo largo de todo el continente, participan en iniciativas y proyectos que combinan la creación estética y la política en un mismo movimiento; un gesto irreverente que busca la equidad, la belleza y la democracia, con niños, jóvenes y adultos, en la montaña, en el campo y en las ciudades. Nuestra tarea se despliega en un continente maravilloso y desafiante, aunque profundamente herido. Maravilloso en su multiplicidad cultural, étnica y natural, en el caudal creativo de sus multitudes, en la inagotable variedad de sus “artes populares” y en el talento de su gente, en el siempre abierto remolino de sus identidades buscando el destino común, la propia visión frente al universo. Pero herido por abismos irracionales de inequidad, de hambre y de violencia; por el desperdicio cotidiano de la energía de generaciones entera, por el autoritarismo y la ceguera de sistemas políticos y económicos incapaces de recuperar, proteger y orientar la vida.
(<http://www.artetransformador.net/sitio/>)

Esta red esta conformada por los siguientes espacios:

1. Argentina - Grupo de Teatro Catalinas Sur
2. Argentina - Cre-arte
3. Argentina - Circuito Cultural Barracas los Calandracas
4. Argentina - Centro Andino para la Educación y la Cultura Música Esperanza
5. Argentina - Fundación Crear vale la pena
6. Argentina - Red de Teatro Comunitario
7. Argentina - Asociación C.H.I.C.O.S
8. Argentina - El Culebrón Timbal
9. Argentina - Aire Libre
10. Argentina - Cooperativa de Teatro Artístico Recooparte
11. Argentina - La Grieta - Cultura sin moño

12. Argentina - Orquesta Escuela de Chascomús
13. Argentina - Circo Social del Sur
14. Bolivia - COMPA–Teatro Trono
15. Bolivia - SICOR – Sistema de Coros y Orquestas
16. Brasil - Escola de Gente
17. Bolivia - APAC – Asociación Pro Arte y Cultura
18. Brasil - Escola de Dança e Integração Social para a Criança e Adolescente - EDISCA
19. Brasil - Cia. Etnica de Dança e Teatro
20. Brasil - Terra do Meio
21. Brasil - CIPO Comunicação Interativa
22. Brasil - Centro Escola Mangue
23. Brasil - CEPP- Centro de Estudos de Políticas Públicas - Programa Juventude Transformando com Arte
24. Brasil - Casa de ensaio
25. Brasil - Fundação Brasil Cidadão para Educação Cultura e Tecnologia- FBC
26. Brasil - Eletrocooperativa de Salvador
27. Brasil - Malasartes - Educação Sensível
28. Brasil - Projeto Axé da Bahia
29. Brasil - CETAD - Centro de Estudos em Terapia de Abuso de Drogas
30. Brasil - Doctores da Alegria
31. Brasil - Grupo Cultural Afro Reggae
32. Brasil - CRIA - Centro de Referência Integral de Adolescentes
33. Brasil - Fundação Casa Grande
34. Brasil - Pompas Urbanas
35. Chile - Centro Cultural Playa Ancha
36. Brasil - Casa das Palmeiras
37. Colombia - Teatro Esquina Latina
38. Chile - Karukinká - Centro de Desarrollo Humano
39. Chile - Circo Del Mundo
40. Colombia - Museo de Antioquia
41. Chile - Ciklos Organismo Teatral
42. Chile - Citiva
43. Perú - La Tarumba
44. Chile - Cet Sur
45. Perú - Asociación Cultural Teatrovivo
46. Colombia - Corporación Cultural Nuestra Gente
47. Costa Rica - Teatro Giratablas
48. Perú - Asociación Cultural Arpegio
49. Costa Rica - Guanared
50. Costa Rica - Corredor Biológico Talamanca Caribe
51. Costa Rica - Orquesta del Río Infinito
52. El Salvador - Tiempos Nuevos Teatro
53. Guatemala - Caja Lúdica
54. Guatemala - Red Guatemalteca de Arte para la Gestión Comunitaria
55. Guatemala - Red Guatemalteca de Arte Intercultural
56. México - Circo volador

57. Honduras - Arte Acción
58. Perú - Generarte
59. Perú - Bolaroja
60. Perú - Arena y Esteras
61. Perú - La Gran Marcha de los Muñeones
62. Perú - Vichama
63. Perú - Puckllay
64. Uruguay - SaludArte
65. Uruguay - Mundo Afro
66. Uruguay - Centro La Mancha
67. Uruguay - Teatro el Galpon
68. Uruguay - El Picadero
69. Uruguay - Fundación Para la Paz y El Desarrollo Armónico
70. Uruguay - IPRU
71. Uruguay - La Mancha
72. Uruguay – Traful

En España existe la Red Ibérica de Espacios Independientes, la cual define sus estatutos muy parecidos a los de los espacios culturales independientes alternativos de México:

- *Junto a la cultura institucional y a la cultura mercantilizada coexisten iniciativas culturales surgidas de la sociedad civil que carecen de ánimo de lucro y que, por lo general, profesan una fuerte vocación pública.*
- *Estas iniciativas se caracterizan por su compromiso social. Parten de planteamientos globales para actuar localmente, sobre su entorno más próximo y su comunidad. Son, por tanto, iniciativas esenciales para el desarrollo de visiones plurales, interculturales, transdisciplinarias y descentralizadas.*
- *Estas iniciativas representan la expresión cultural más contemporánea y viva de una sociedad. Es por ello que, por lo general, su aproximación a la realidad se realiza desde un enfoque crítico y de activismo en las cuestiones sociopolíticas.*
- *Entre otros términos, utilizan el de independiente para autodefinirse, pero son muy conscientes de que, en realidad, su auténtica naturaleza respecto a otros agentes es de interdependencia dado el entorno altamente plural, heterogéneo y complejo en el que estos se desarrollan. En cualquier caso, esta independencia debe entenderse como libertad y, en particular, como libertad para expresar opiniones y ejercer derechos sin intervención ajena.*

- *Para estas iniciativas disponer de un espacio físico adecuado para el desarrollo de actividades culturales multidisciplinares es esencial con el fin de evitar la dependencia de los intereses, fondos y espacios institucionales e, incluso, la sumisión a los dictados del mercado.*
- *Estos espacios culturales son lugares de encuentro que estimulan la generación de ideas. Son laboratorios de innovación artística y aprendizaje colectivo, pero también de innovación social, pues su fin último es el fomento y desarrollo de una ciudadanía activa. (www.espaciotangente.net)*

Dicha red esta constituida por los siguientes espacios:

1. Espacio tangente
2. El hervidero
3. Culturaindependiente.com
4. Off limits
5. Ateneu sanboiá
6. El hacedor
7. Sala de cura
8. Asamblea amarik
9. Antic teatre
10. Red artibarrí
11. Ccan
12. Espacio guía
13. K-maleón festival de cultura libre
14. Proyecto cárcere
15. Xochipilli “red de arte planetaria”
16. Hablar en arte
17. Belén Sola

Estas redes y espacios, son el claro ejemplo del como no solo en nuestro país se están reproduciendo este tipo de espacio que dan cuenta de la necesidad de expresión de los jóvenes en especial, pero también de los niños y los adultos. Estos espacios a nivel mundial y el esfuerzo que se hace al paralelo del Estado y de la industria cultural, deja claro el esfuerzo, tanto de los promotores culturales, maestros y alumnos de las artes, por la búsqueda de una nueva sensibilidad, una reconstrucción de los valores humanos y el reencuentro con una ética y un civismo como ciudadanos, es por eso la necesidad del reconocimiento de la sociedad y en cierto sentido del Estado, para que este tipo de proyectos se sigan reproduciendo y consolidando.

3.2. Entrevistas

Este apartado contiene el estudio empírico de la investigación, en el cual se realizaron cinco entrevistas a profundidad a los administradores de cuatro espacios culturales independientes alternativos, que son el Circo Volador, la Pirámide, la Central del Pueblo, el Multiforo Cultural Alicia y un espacio alternativo institucional que depende del Gobierno del Distrito Federal, el Faro Indios Verdes. El objetivo es dar cuenta en voz de los propios administradores, de las carencias, los logros, el proceso de construcción, el alcance de la construcción de capital social y cultural de los vecinos, así como del habitus que se les crea a través de los espacios culturales independientes alternativos, y las propias propuestas para lograr la consolidación de los proyectos. Además agrego unas fotografías para ilustrar brevemente los espacios a los cuales hago referencia.

Circo Volador

1. ¿Cual es tu nombre?

Víctor Manuel Trejo Galán

2. ¿Como se llama el centro cultural que administras?

Circo Volador

3. ¿Como surge el proyecto?

El proyecto surge hace 23 años, con un proyecto de investigación sociológica, en el cual básicamente era estudiar el origen de las bandas como los panchitos, los primeros punks y que de repente se convirtieron en un problema de pandillerismo o el gobierno así lo veía, porqué algunas de esas bandas si se dedicaban a delinquir pero no era el caso de todas, de ahí surge ese trabajo, de hacer un acercamiento con estas bandas, ver quienes eran, por qué se formaban, que hacían, en donde se juntaban, que les gustaba, de que carecían, de ahí surgieron algunas publicaciones y uno de las demandas que encontramos en esta

investigación era que necesitaban un espacio, tanto para divertirse, como para sus manifestaciones culturales, de ahí surgió la idea de crear un espacio, el cual se le pidió al entonces Departamento del Distrito Federal, se buscó y se encontró este espacio, el cine Francisco Villa el cual ya tenía años abandonado, se creyó bueno tenerlo, dado que en ese entonces estaba en construcción la estación del metro Jamaica, y además de que está ubicado en una zona popular, la zona de Jamaica que se encuentra en la demarcación de la Delegación Venustiano Carranza, y además de que queda cerca del centro, de la delegación Iztacalco e Iztapalapa, y el metro acercaba más a la gente a este espacio, se tardó alrededor de dos años para restaurarlo y reutilizarlo, se inaugura en el 98 trabajando año y medio, y después es clausurado por la delegación por falta de estacionamiento y se reabre en el 2002 hasta la fecha.

4. ¿Cómo consiguieron el espacio y cuál es el reconocimiento legal que tiene?

El Gobierno del D.F. nos lo presta, en una figura que se llama PATR (Permiso Administrativo Temporal Revocable), en el cual se hace un convenio en el cual nosotros nos comprometemos a utilizar el espacio como un centro cultural, con actividades específicas, que inicialmente se hace a cuatro años y se va renovando de acuerdo a los informes que se tienen que presentar cada año y que son calificados por diferentes instancias como el Instituto Mexicano de la Juventud, la Secretaría de Cultura son quienes califican y se va refrendando el permiso el cual es revocable, por lo cual no tenemos seguro el espacio, pues nos puede ser requerido.

5. ¿Cuáles son las actividades que desarrolla el espacio?

La principal actividad gira entorno a los talleres, hay talleres artísticos y productivos, los artísticos los dividimos en escenográficos, en los artísticos van el modelado, la pintura, la fotografía etc., los escenográficos van la música, danza y los productivos son aquellos en los que se hace una actividad artesanal artística, es decir, serigrafía, alebrijes, diseño gráfico, donde básicamente los chicos aprenden un oficio; además tenemos espectáculos, eventos culturales, conciertos y también se ocupa el espacio para mesas redondas, conferencias.

6. ¿Cuál es la edad promedio de las personas que asisten a los talleres y a las actividades culturales que realizan?

El promedio es entre los dieciséis a los veinticuatro años, sin embargo, tenemos actividades para mayores de edad, adultos mayores y niños, pero el ochenta por ciento son jóvenes.

7. ¿Qué tipo de apoyo reciben el gobierno o de la iniciativa privada?

Apoyo como tal ninguno, lo que hacemos son convenios, participamos en concursos donde el premio económico esta etiquetado, es decir, se tiene que utilizar el dinero en lo que el concurso lo indique; y de la iniciativa privada a veces sea tenido pero en ese rubro de recursos etiquetados.

8. ¿Cómo se mantiene el espacio económicamente?

Tenemos tres grandes rubros, uno seria los convenios que te acabo de mencionar, la otra es con los conciertos, el segundo la venta de bebidas y alimentos en estos eventos, y el tercero con trabajos especiales ya que aquí tenemos sociólogos, trabajadores sociales, se hace investigación para terceros, sobre problemas sociales y a través de esto también recibimos recursos.

9. ¿Qué problemas legales y económicos a tenido el espacio?

Legal ha sido básicamente por la figura jurídica de espacio cultural, nosotros funcionamos con licencias que otorga la delegación, pero son licencias que puede tener un restaurant, una cantina, cualquier cine o teatro, entonces eso nos impide hacer ciertas cosas y nos obliga a pagar mucho impuestos, lo cual causa muchos gastos; y económicamente hasta el momento el proyecto se ha mantenido autosustentable, aunque el problema sería la falta de crecimiento, nos podemos mantener, podemos trabajar, no tenemos deudas, pero tampoco

podemos crecer, mejorar el espacio u ofrecer otras actividades, por falta de un reconocimiento legal adecuado.

10. ¿Qué cantidad de personas asisten aproximadamente a los talleres y a los eventos culturales que realizan?

El promedio en general de asistencia son de cuarenta mil personas al año, entre conciertos, eventos, conferencias, talleres, y específicamente a los talleres entre quinientos y seiscientos al año.

11. ¿Qué impacto a tenido el espacio con los vecinos?

Ha ido lento pero ha ido mejorando, inicialmente había ciertos prejuicios con el espacio dado que es para jóvenes y enfocado mucho en el rock, entonces no veían con buenos ojos a una horda de jóvenes vestidos estrafalariamente, cabello largo, tatuajes, a los punks, pero a base del trabajo, de las mismas actividades, el haber hecho cursos de verano para los niños donde la mayoría eran niños de la comunidad y aparte de dar a conocer el trabajo que realizamos, la comunidad ha entendido y a conocido más lo que hacemos, de los primeros años de participantes de la delegación en el espacio, hasta ahora, podemos decir que ya esta más arraigado el espacio en la colonia.

12. ¿Cuál es tu opinión de las políticas culturales en la ciudad de México?

Bueno si las hay, creo que siguen siendo muy paternalistas, enfocadas al gobierno o los funcionarios en turno entienden como cultura, y ven la cultura de los jóvenes como una subcultura, y generalmente siguen solo sus patrones, sus actividades y no preguntan a las bases, a los chavos que es lo que quieren, que es lo que necesitan y con base en eso aplicar programas culturales enfocados a lo que los chavos realmente les gusta, lo que quieren desarrollar y lo que quieren expresar.

13. ¿Cuál es la propuesta del espacio para un reconocimiento legal?

Principalmente debe de haber el reconocimiento no solo de este espacio sino de todos los espacios que hay, debe de haber un reconocimiento de los espacios culturales, con facilidades administrativas, operativas, el circo volador goza de la ventaja de tener un gran espacio que le permite tener actividades que lo vuelven autosustentable, pero hay otros grupos que se dedican a estas actividades y no tiene un buen espacio, trabajan desde la calle hasta espacios muy pequeños, que no los permite realizar actividades en la cuales puedan obtener recursos, entonces generalmente dependen totalmente de convenios con el gobierno, con otras instituciones y una vez que terminan estos convenios desaparecen o termina mal con sus trabajos, aparte de que el gobierno con sus programas, no brinda los recursos a tiempo, nosotros a veces financiamos al gobierno mientras nos dan los recursos prometidos, pero una organización que no tiene eso generalmente termina por morir.

14. ¿En que zonas de la ciudad de México crees que sea necesaria la apertura de estos espacios?

En las dieciséis delegaciones, en todas partes.

15. ¿Una opinión en general sobre el tema de espacios culturales independientes?

Primero debería de haber espacios culturales en toda la ciudad que estén enfocados directamente a jóvenes, que las casas de cultura no estén mezcladas para niños, adultos y jóvenes, porque los jóvenes mismos no se sienten a gusto tomando una clase con sus papas, con sus tíos, con adultos; debe de haber una mayor apertura en cuanto lo que es la cultura juvenil desde el graffiti, hasta lo que se te ocurra, y en la medida de que los halla va evitarse también vandalismos o cosas que supuestamente agreden a la comunidad, y sobre todo facilitar el acceso, siendo lo más barato posible o gratuito si se puede y por ultimo deben de ser proyectos integrales y a largo plazo, pues creo que un centro cultural, una casa de cultural o un centro del seguro social o de quien sea puede hacer talleres eso es lo más sencillo del mundo, pero no sirven de nada sino se construyen ciudadanos, esa es la parte que nos hace falta a todos, y tenemos que pelear por eso, no sirve de nada un joven

que aprenda un oficio o una actividad artística, si esta clavado en las drogas y en la violencia, en una serie de problemáticas que no lo sacan de donde esta, debe de buscarse la educación que abarque la construcción de ciudadanía.



Central del pueblo, centro de artes libres A.C.

1. ¿Cual es tu nombre?

Argel Gómez Concheiro

2. ¿Como se llama el centro cultural que administras?

Central del pueblo, centro de artes libres A.C.

3. ¿Como surge el proyecto?

La historia se remonta al Faro de Oriente, ahí durante varios años se fue conformando un equipo de artistas, productores culturales y talleristas, donde se fue aprendiendo y articulando una propuesta de promoción cultural y educación artística en comunidades marginales, fue de ese equipo que surgió la inquietud de hacer otro espacio cultural; en particular un maestro del faro que integro la parte de la capoeira y la música afro, había

trabajado en un espacio que se llama el teatro del Pueblo, ubicado en el mercado Abelardo Rodríguez el maestro había dado un taller y se dio cuenta que el espacio estaba muy desaprovechado, pero el espacio era muy bueno para desarrollar un centro cultural muy amplio; a partir de ahí se empezó a crear la idea de hacer un proyecto y gestionar una serie de recursos para poder crear un espacio cultural, lo que hay es una casa de cultura, que es prácticamente un espacio sub-aprovechado y un teatro muerto, un espacio de talleres que están ocupadas por oficinas de gobierno administrativas; se empezó a crear y gestionar el proyecto en distintas estancias a nivel de gobierno federal y local para poder llevarse a cabo, se tuvo muchas dificultades pero al final se logró conseguir los recursos y poder tener una autorización de parte de la delegación de intervenir el espacio, arreglarlo, acondicionarlo y echar a andar un espacio cultural que tenía muchas semejanzas con los lineamientos generales de la experiencia de donde se venía, es decir, el faro de Oriente y algunas novedades.....en septiembre del 2008 se empieza a trabajar en el espacio, es un lugar muy interesante por que es un mercado popular, que cuando se diseñó para reubicar al comercio ambulante que había en el centro en los años treinta, se piensa en un nuevo espacio para el comercio, pero no solo, sino también para una serie de servicios comunitarios culturales, el espacio terminó siendo una innovación muy importante que fue inaugurado por el presidente en funciones Abelardo Domínguez y el presidente electo Lázaro Cárdenas, fueron los dos a inaugurar ese gran mercado-teatro que conjugaba el mercado con la cultura y tenía la novedad arquitectónica del diseño de la nave comercial muy apta para hacer lavado con chorros de agua a presión, poder cerrar todos los establecimientos y lavar, ya que en esos tiempos había un problema grave de higiene y enfermedades infecciosas, un problema grande de la ciudad en esos tiempos, ese modelo del mercado se convirtió en un modelo para todos los mercados que después se construirían en la ciudad, una gran nave con techo abovedado, y el teatro de más de setenta años de vida que tuvo épocas buenas, épocas de abandono, y sobre todo fue cine durante mucho tiempo, luego se le sumó poco después de inaugurado la propuesta que hizo Diego Rivera de hacer murales en ese lugar, entonces es un mercado que tiene murales, tiene el cuarto lugar en importancia y en metros cuadrados de murales que hay en el país de la época del movimiento muralista, por donde se veía había un espacio interesante, desaprovechado lleno de historia y de significados, valores culturales y sociales, después

vivió varios cambios el mercado por el comercio ambulante que lo rodeo y lo aisló, vivió un periodo largo de deterioro, tanto en la parte cultural y del comercio, cambio de giro para sobrevivir y se convirtió en un mercado de fondas para dar de comer a todos los comerciantes ambulantes que invadieron la zona a principios de los noventa; entonces se comenzó un proyecto de recuperación cultural del teatro del pueblo, que implicó una propuesta de talleres multidisciplinarios y gratuitos, para jóvenes, niños y gente mayor, para ir creando una comunidad diversa del arte y los oficios y que pudiera vincularse con toda la oferta cultural de teatro y el patio que tiene.... se equipó al teatro y se empezó con toda una programación de dos o tres eventos a la semana de cine, teatro, cabaret, música, garantizando con la gestión de los recursos que fuera gratuito, ese es el eje rector más importante del proyecto, la gratuidad, teniendo como antecedente las experiencias vividas en diferentes movimientos en la UNAM por la gratuidad de la educación, donde hubo un proceso de concientización muy importante sobre la gratuidad de la educación.... justo en el ámbito cultural el problema que se enfrenta es a que en la mayoría de los centros culturales no hay gratuidad....tampoco es reducir el valor de la educación a lo que se paga, y es justamente al revés el argumento que daban a favor de la cuotas, es decir, si tu no pagas no lo valoras, nosotros pensamos justamente al revés, si pagas lo estas desvalorizando, tu educación es algo muchísimo más valioso, es tan valioso que justamente por eso el Estado debe comprometerse y garantizar, y eso coloca en particular en los talleres libres una condición muy interesante, por que se dan otras motivaciones, no el hecho de que ya gaste, entonces tomo el curso o el curso es muy barato y no a de ser bueno, sino que se transforma toda esa dinámica que ha empoderado a todas las casas de cultura y coloca su valor en otra parte, tanto en el interés del estudiante en participar, aprender y formar parte de una comunidad, como también el valorarse de otra manera teniendo a un alumno y a un tallerista muy comprometido con su trabajo, garantizándole al tallerista un salario digno; que no dependa del número de alumnos que se inscriban, que ese es el esquema de auto-generados de las casas de cultura... en México se desarrolló una infraestructura impresionante, muchas casas de cultura, pero donde están, que ocurre ahí, no se sabe, por que prácticamente no ocurre nada, ya que están en este régimen de auto-generados, donde se cobra y lo que se cobra es lo que sirve setenta por ciento para pagar al tallerista y treinta por ciento para poner los focos u otras cosas, no hay ningún

planteamiento pedagógico, no hay equipamiento, ni acondicionamiento de los espacios dignos y no tienen un presupuesto, y viven de esa dinámica de auto-generados para poder sobrevivir, entonces la mayoría de estos espacios no tienen una vida cultural intensa, no son un foco de atracción para los jóvenes con algunas excepciones.

En el teatro del pueblo (central del pueblo) se estuvo trabajando un año, hasta que nos encontramos con la realidad de la administración pública, sobre todo a nivel delegacional, que es una incomprensión, un desinterés que cosas así puedan ocurrir y al revés, lo ubicaron como una rivalidad frente a su esquema, que les es funcional, el de las casa de cultura, por que justamente las casas de cultura son administradas por las delegaciones, genera mecanismos de clientela que es un mecanismo viejo del priismo que no sea podido superar en la ciudad, y también sin el interés de facilitar o apoyar que surgan comunidades independientes autónomas críticas, lo cual es preocupante, el permiso que se dio por un año se venció y no lo volvieron a renovar, entonces fuimos expulsados de ese espacio y tristemente el teatro del pueblo regreso a su antigua dinámica, se volvieron a cerrar muchos espacio, principalmente los talleres para poner a funcionarios detrás del escritorio, se volvió al esquema de cobrar los talleres, y sin ningún interés de programar en el teatro, entonces lo que hacen es rentar el teatro; en esa situación toda la A.C. y el colectivo nos fuimos al centro cultural la Pirámide.

4. ¿Como consiguieron el espacio actual y cual es su reconocimiento legal?

En el centro cultural La Pirámide conocimos a un comerciante de la merced que por sus negocios adquirió varios edificios muy deteriorados pero interesantes, coloniales la mayoría de ellos, él es coleccionista de arte, restaurador y lo que quiere es que los edificios coloniales que adquirió, irlos arreglando poco a poco; entonces ese señor cuando se entero de que nos habían sacado del teatro del pueblo, nos ofreció el ir a esta nueva sede, es un espacio que esta pegado a la Lagunilla y es un edificio muy grande que fue un colegio de la orden de los Carmelitas Descalzos, que son los que construyeron la iglesia de Santa Catarina ubicada en la esquina de esta calle, Benito Juárez expulso a esa orden y posteriormente quedo abandonada y en el siglo XX se convirtió en una vecindad, el

edificio esta deteriorado por su edad alrededor de doscientos cincuenta años...el dueño nos ofrece que ocupáramos una serie de espacios, sobre todo en la planta baja a cambio de nosotros ir arreglando los espacios. Sobre el reconocimiento legal, aun no existe, es un acuerdo de caballeros, de palabra y que consiste básicamente en eso, los espacios ocupados nosotros los retribuimos con arreglos al mismo espacio.

5. ¿Cuales son las actividades que se desarrollan en el espacio?

Se organizan conciertos, conferencias, contamos también con un espacio fonda-café-cineclub, contamos con alrededor de quince talleres, una pequeña oferta de talleres infantiles de estimulación temprana de chiquitos de seis meses, talleres para niños de artes plásticas, danza, reciclarte, les enseñamos a los niños a hacer cosas con basura u objetos que ya no sirven y les enseñamos a reutilizarlos, y teatro infantil, para jóvenes y adultos tenemos talleres de artes escénicas, el taller de teatro y de danza afro, en artes plásticas, grabado de serigrafía, dibujo, carpintería, también se va abrir un taller de zancos, el que ya existe de danza aérea, video documental, cartonería.

6. ¿Que tipo de apoyo reciben del gobierno y de la iniciativa privada?

De la iniciativa privada el espacio, donaciones de madera, lockers, pintura; del gobierno se tiene un apoyo importante del Fideicomiso del Centro histórico y de la autoridad del centro histórico, de la Secretaria de Desarrollo Social, del INBA, de CONACULTA, luego de proyectos más puntuales, recibimos un recurso de la delegación Iztapalapa para llevar una serie de obras de teatro, se tiene la prioridad de asegurar la gratuidad de los talleres, la continuidad para los arreglos del lugar, hay proyectos muy específicos, por ejemplo vecindario cultural donde se ha invitado una serie de artistas o asociaciones civiles a ocupar la vecindad, y que ellos puedan realizar sus tareas, es el caso específico de los bicitecas que es una A.C. que es pionera en el impulso de la bicicleta en la ciudad de México y aquí tienen un espacio, tenemos una compañía de teatro, se tiene un colectivo de artistas plásticos que también ocupan el lugar, son esos proyectos que vienen a

complementar y a sumar esfuerzos para el espacio, y también en la misma dinámica se les brinda el espacio, pero tiene que irlo rehabilitando.

7. ¿Como se mantiene económicamente el lugar?

Pues con esos apoyos que se gestionan, y con una serie de servicios que se ofrecen, por ejemplo se dan talleres de promotoria cultural a distintas instituciones, a través de todos los colectivos de artistas que tenemos; otro de los proyectos es el vecindario cultural y la Cachomba, que es un camión que se transforma en teatro móvil donde se ofrecen obras de otras compañías, tanto del taller de teatro de la central, y estas obras se ofrecen a distintas instancias como CONACULTA, las delegaciones, etc. para que estas obras se presenten en el espacio público, de esta manera se ofrecen estos servicios y se tiene otro tipo de ingresos; también producciones graficas, vendiendo carpetas de grabados, serigrafías, carpintería, restauración de muebles, y concretamente esos recursos van para los mismos compañeros que trabajan esos proyectos, para que tengan un pago por su trabajo y puedan tener dinero para sus herramientas, a eso le damos mucha importancia por que necesitas el espacio, pero también necesitas las herramientas, pues sino tienen las herramientas es muy difícil, pues no se trata de trabajos ocupacionales, es decir, no es solo para que pasen el rato, sino se trata de que tengan una experiencia formativa y capacitadora.

8. ¿Cuál es el impacto que ha tenido el espacio para los vecinos?

Hay indicadores, por un lado es una zona muy conflictiva donde hay muchos robos y a nosotros nos han respetado, no sea vivido ninguna situación de violencia y eso es una importante señal de que hay una aceptación del lugar; por otro lado, los talleres de los niños, la mayoría de los vecinos que vienen aquí es para los talleres de los niños: sean organizado posadas y vienen los vecinos adultos con sus niños; los jóvenes que vienen son de todos los rumbos de la ciudad, esto es una característica importante por que no es un trabajo territorial, es un trabajo simbólico creador de comunidad, hay un humanismo importante, no se trata de llegar a un lugar, un espacio urbano ha ayudar o ha ofrecer una serie de cosas a la comunidad de ahí, eso es una actitud básicamente paternalista, yo creo

que las dimensiones de la ciudad las dinámicas urbanas que vivimos actualmente, nos hace encontrar que no hay comunidad, la gente sale de su casa en la mañana, se va a trabajar, cruza la ciudad dos horas, tiene un flujo impresionante, la mayoría de la gente pasa dos horas en ida y regreso, para llegar a su trabajo, ha estudiar, regresa en la noche entonces que comunidad hiciste en tu colonia, hay barrios y colonias donde la dinámica no es así, si hay una cosa más de vida, porque tienen mucha historia, mucha tradición y ese es el caso de Tepito, por ejemplo, muchos otros barrios viejos que aun conservan cierta dinámica como propia barrial, pero que esa no necesita nada, esa esta ahí y vive en función de una serie de rituales y practicas muy particulares, sobre todo, vale la pena decirlo, porque hay una mitificación de la comunidad y el barrio, básicamente son alrededor de alguna cuestión religiosa católica, por ejemplo, en Iztapalapa la crucifixión, las fiestas patronales, etc. que esta muy bien, la misión que nosotros trabajamos e impulsamos en el tema de la comunidad no es trabajar una comunidad, sino crear una comunidad, en tu propio espacio, en tus propios objetivos y dinámicas de trabajo, en los cuales alrededor de la cultura se cree una comunidad que tiene ese interés, entonces se conocen y construyen cosas juntos, aprenden a trabajar en colectivo y aprenden a darle una serie de valores e importancia a ese espacio, a muchos les puedes preguntar y consideran este espacio como su segunda casa, en el sentido de que vas a un nuevo espacio a construir una serie de cosas nuevas; entonces nosotros no hacemos un trabajo casa por casa, aquí lo que hacemos es recibir personas de todas partes de la ciudad, viene gente de Ecatepec, Naucalpan, Coyoacán, Tlalpan, etc. por que se enteraron de que hay un taller gratuito padre de alguna actividad cultural, y en ese sentido el centro ha sido un punto de reunión, el centro es un territorio de todos, un espacio muy neutral, todas las líneas del metro vienen hacia acá, hay una atracción, sobre todo por el comercio, y por el comercio popular que es fuertísimo en el centro, las familias que ejerce esta actividad, va al centro a comprar su mercancía, es un punto nodal muy importante.

9. ¿Que cantidad de personas asisten aproximadamente a los talleres y a los servicios culturales?

Tenemos alrededor de trecientos alumnos, trabajamos los talleres ocho meses al año,

10. ¿Cual es tu opinión de las políticas culturales en la ciudad de México?

Yo creo que no hay una política cultural en la ciudad, en particular estos últimos cinco años esta última administración ha tenido una reducción importante en el presupuesto para la cultura, hay una conducción desacertada, de una persona no capacitada para poder encabezar la política cultural de esta ciudad, y eso se ha visto por que ha dejado de tener la secretaria de cultura la iniciativa cultural, no crea nuevos programas, no crea nuevos proyectos, administra los que sobrevivieron de las administraciones pasadas, y los administra de manera muy limitada, con una visión burocrática administrativa y un énfasis en el asunto de las industrias culturales, y no pasar de dar unos cuantos talleres a colectivos, pequeños grupos productores de artesanía, han abandonado la oferta cultural en los espacios públicos, se dejo de organizar conciertos, se empezó a organizar unos cuantos en periodos vacacionales y esa fue la secretaría de turismo, sin ninguna idea integral de cómo promover o construir el espacio público también como el ingrediente importante de las expresiones artísticas, de la música, la danza, el teatro; entonces hay solamente un mantenimiento en la administración de los principales espacios, que es el teatro de la ciudad, los Faros, la sala Ollin Yolintzli que es una institución muy vieja pero importante, pero pequeña para la dimensión social de esta ciudad; promesas incumplidas de esta administración, Marcelo Ebrad firmo una serie de compromisos como candidato, entre ellos, la construcción de cinco nuevos Faros, no vimos ninguno, nada mas la reubicación del Faro de Cuauhtepac, ahora en Indios Verdes, pero hay una serie de promesas incumplidas; también están los programas en las delegaciones, donde es más grave por hay un presupuesto importante que se le asigna a las delegaciones a través de la asamblea de representantes, para la cultura y lo que hacen prácticamente todas las delegaciones es desviarlos a otro tipo de actividades que no tienen que ver con la cultura, llama la atención que en la delegación Gustavo Madero el delegado decidió construir nuevas casas de cultura e incluso un centro cultural más grande llamado José Emilio Pacheco, donde se gasto quince millones de pesos, que es lo que cuesta construir más o menos un Faro, entonces si lo hizo esa delegación que pasa con las demás delegaciones, si hay dinero, si se pueden construir tres o cuatro casas de cultura, también esa delegación construyo la casa

de cultura Elena Poniatowska, la casa Paco Ignacio Taibo II, porque las otras delegaciones no, es mas si hay dinero que se puede invertir en hacer nueva infraestructura, por que no empezamos por revisar, acondicionar e invertir recursos en los espacios que ya se tienen, el teatro del pueblo es el ejemplo más contrastante, pero hay muchos espacios pequeños de barrio, que no por eso menos importantes que pueden construir toda una dinámica social y otro grandes que viven en el abandono, en la falta de una política cultural; pero parte de esta responsabilidad del abandono tiene que ver también con la secretaria de cultura, la secretaria de cultura tiene toda la facultad de establecer lineamientos, poder incentivar a que las delegaciones establezcan un programa conjunto, una política integral articulada, ver cuales son los públicos que necesitan ser atendidos, que dinámicas hay, que demanda hay de los innumerables colectivos de teatro, de danza, de música que necesitan un espacio donde ensayar, que necesitan un lugar donde poder trabajar, pero no tienen espacios, están batallando haber si alguien les presta un salón, un cuarto, cuando tienes cuartos y cuartos, salones y salones, vacíos en la ciudad de México, hay un problema que no hay una política de aprovechamiento de toda la infraestructura actual que hay, y la construcción de más infraestructura cultural donde no la hay, hacen falta teatros, se necesita redoblar esfuerzos que se tuvieron en otros momentos de descentralizar la oferta cultural, de crear otros polos de desarrollo cultural; incluso en las políticas de transporte publico el arreglo del espacio publico la secretaria de cultura debería de estar contribuyendo, participando dándole el sentido que deben de tener los espacios; por ejemplo hubo un proyecto muy interesante en el cual participamos de mejoramiento barrial que se hizo en colonias y en zonas pequeñas de desarrollo social, era un programa de presupuesto participativo, es decir, preguntar a la comunidad donde se debe de invertir el dinero y no que el funcionario decida donde cree él que es adecuado invertir, sino preguntar y establecer un consenso, curiosamente muchos de estos proyectos los vecinos decidieron mejorar su casa de cultura, mejorar un pequeño anfiteatro al aire libre, mejorar un parque, la gente quiere mejorar una serie espacios urbanos que pueden ser propicios y que deben ser llenados por una política cultural, pero la secretaria de cultura no se acercó a esos espacios, no le intereso fortalecer la vida social de la ciudad, por donde le veas lo que ha quedado claro estos últimos años es un profundo vacío de los responsables de la cultura, una falta de políticas y de proyectos articulados con

otro tipo de proyectos que lleva el gobierno de la ciudad, y las distintas instancias de gobierno.

Ejemplos de la falta de una política cultural real se expresa, por ejemplo, en que a esta administración le gusta dar medallas, es una cosa bastante ridícula pero es eficaz para el burócrata y el funcionario, por que se toman la foto con el artista anciano que ya se va a morir, se le hace un reconocimiento, sale en los periódicos, entonces de eso viven, ese tipo de cosas que no le dejan nada a la ciudad, no me opongo a que se le de un reconocimiento, a gente como José Emilio Pacheco, escritores, pintores, músicos importantes de esta ciudad cariñosa, afectuosa con sus artistas que parte por reconocerlos, pero no esa es una política cultural, no puede ser la parte central y resulta que eso fue lo que mas destaco de esta administración; por lo demás vivió la política cultural de esta ciudad vivió un descalabro muy importante, pues quien la había encabezado muy bien, con mucha visión y éxito, termino en pleito y ruptura con la actual administración, y solamente ha habido un sostenimiento de los antiguos proyectos. Los actuales precandidatos para el gobierno del DF, retoman el discurso y las propuestas, de que hay que crear más faros, activar la vida nocturna, hay que llevar conciertos en la vida publica, se sabe, se dice, se reclama, hay esa necesidad; otro ejemplo, no puede ser que el metro cierre a las doce de la noche, la secretaria de cultura debería pelear eso, por sus jóvenes de la ciudad, que no van a un concierto, no van a una fiesta, no puede asistir a espacios de reunión comunitarios, no pueden despejarse y cultivarse por que no tienen la forma de transportarse en la noche, cualquier ciudad, cualquier metrópoli del mundo de diez, veinte millones de habitantes, el metro no cierra, hay muchos ejemplos a nivel mundial, aun que pase el tren cada veinte minutos, ese tipo de demandas se viene formulando desde el ámbito cultural, por que los promotores culturales y artistas cada vez piensan más a la ciudad en donde viven, el arte contemporáneo ha enriquecido mucho y a intervenido en nuevos ámbitos que interactúa más con los espacios públicos y con la sociedad.

11.¿Cual es su propuesta para el reconocimiento de los espacios culturales independientes?

Hay una iniciativa que ya se presento a la Asamblea Legislativa del Distrito Federal, que es un cambio en la ley que permite un estímulo a los centros culturales, que tiene que ver con las licencias, es decir, la posibilidad de vender comida y alcohol, es una iniciativa que se cree que puede ayudar a que se abran más espacios alternativos independientes, de pequeños colectivos, grupos, promotores, pero que tienen como base la actividad cultural, no hay el interés de aprobarla, esta ahí en la congeladora, tampoco no dicen que no, pero no ha creado consenso; ahí por ejemplo en este tema si hubo un retroceso, pues la ley que si aprobaron, es un cambio en la legislación para penalizar las fiestas clandestinas con la cárcel al organizador, ahí se tiene que dar ese debate que tiene que ver con la ampliación de las libertades, la fiesta, el encuentro, los placeres, seguimos viviendo en un régimen bastante conservador en muchos temas; la propuesta es esa y no creo que deba de ir mas allá, por que se tiene que evitar la tentación de decir como deben ser los espacios, y en eso no porqué justamente para una ciudad como la nuestra lo interesante seria la apertura de muchos espacios que tuvieran características y condiciones muy distintas, en la diversidad también esta el gozo, la posibilidad del éxito.



Centro Cultural “La pirámide”

1. ¿Cual es tu nombre?

Rene Crespo

2. ¿Cual es el nombre del espacio al que perteneces?

Centro Cultural “La pirámide”

3. ¿Como surge el proyecto?

El proyecto surge dentro de la Asociación de Escritores de México, en un afán de tener un espacio público no gubernamental, surge en 2002.

4. ¿Cómo se consiguió el espacio y cual es su reconocimiento legal?

El reconocimiento legal es un PATR y el espacio se consiguió a través de una lucha política.

5. ¿Cuáles son las actividades que se desarrollan en el espacio?

Básicamente son talleres, eventos de gente que esta empezando a hacer producciones y grupos, colectivos y asociaciones civiles que tienen aquí su lugar de creación y de oficina.

6. ¿Con que espacios cuenta el centro cultural?

Cuenta con un teatro de 105 butacas, una duela de danza, una galería, una biblioteca, cuatro espacio de oficina, un salón de música, un salón de usos múltiples, jardines y un foro externo.

7. ¿Cuál es la edad promedio de las personas que asisten a los talleres?

En su mayoría son jóvenes entre dieciocho a treinta años de edad.

8. ¿Qué tipo de apoyo reciben del gobierno y de la iniciativa privada?

Apoyo directo no recibimos de ninguno, lo que tenemos son convenios con distintas dependencias publicas, para proyectos específicos y también los grupos que trabajan aquí, algunos tienen beca, se tiene convenios con la secretaria de desarrollo social para becar a chicos del instituto mexicano de la juventud, y tenemos un convenio con la secretaria de cultura para un festival que hacemos al año, que es gratuito.

9. ¿Cómo se mantiene económicamente el espacio?

Con autogenerados de los talleres y los eventos.

10. ¿Cuál es tu opinión de las políticas culturales de la Ciudad de México?

Creo que hace falta una política cultural clara, me parece que la política cultural de la Ciudad de México no ha logrado superar la idea de deportes y cultura, como meros entretenimientos, creo que hay poca inversión a lo que se refiere a la construcción de infraestructura cultural, y a la preparación de gente que viva y disfrute la cultura, se sigue teniendo al público como un ente pasivo que nada más recibe, y no como un ente que actúa dentro de la cultura; aunque justamente el proyecto de los faros ha demostrado ser de un impacto muy positivo en las zonas donde están y creo que es un proyecto que debería de ser muchísimo más expansivo y se deberían de quitar una serie de obstáculos legales y políticos que existen, para que en cada colonia se puedan autogenerar espacios de cultura, a partir de las propias necesidades de la gente que habita esos lugares.

11. ¿Qué problemas legales y económicos a tenido el espacio para desarrollar sus actividades?

Económicas es que es un edificio que lleva 20 años sin una intervención mayor, por lo cual el proyecto nunca se puede capitalizar porque siempre se tienen gastos de reparación de entrada, hay que estar arreglando coladeras, impermeabilizando, la luz, todo el tiempo el recurso que se tiene que no se va a cuenta corriente tiene que ser usado para emergencias; y el problema legal que tenemos es básicamente los prejuicios de la delegación panista Benito Juárez, que no entiende este espacio y que ha obstaculizado sistemáticamente todas las iniciativas para que salga adelante.

12. ¿Qué impacto a tenido el espacio con los vecinos?

Es un impacto positivo, hemos entendido varias cosas, entre ellas, no solamente que no tiene sentido hablar de la diferencia entre alta cultura y cultura popular, sino también que hay una necesidad por tener, espacios de recreación y crecimiento, por parte de los vecinos, ellos han generado una demanda básicamente a lo que se refiere, a actividades físicas para niños y creemos que el impacto ha sido positivo.

13. ¿Qué cantidad de personas asisten a los talleres y a los eventos culturales que organizan?

Es variable, tenemos un uso semanal de unos quinientos usuarios en talleres a la semana, eso sin contar a los grupos y ONG's que aquí conviven que serían como unas noventa personas más, y los eventos depende mucho del formato, hay unos eventos donde llegan a venir hasta mil personas y eventos de formato pequeño.

14. ¿Qué ONG's están dentro del espacio?

Orgánica que es una ONG ambientalista, la Asociación de Escritores de México y la Asociación de Estudios del Cannabis.

15. ¿En que zonas crees que es necesaria la apertura de este tipo de espacios?

Dado el momento de emergencia que tiene el país, cada colonia debería de tener un espacio ciudadano de cultura, me parece que no se le puede pedir a las personas que vayan a trabajar y regresen a su casa a ver la televisión, los humanos tenemos más necesidades de exploración de nuestro cuerpo, de nuestra sensibilidad, de nuestras ganas de expresar cosas, entonces me parece que para una ciudad tan grande como la ciudad de México, los espacios culturales, ya sean independientes, civiles o de gobierno son pocos.

16. ¿Cuál es la propuesta del espacio para su reconocimiento legal?

Tenemos la idea de que, en la ciudad de México existen una gran cantidad de artistas de muy buena calidad y de público que esta esperando a esos artistas, creemos que el hecho de no entender la cultura como un derecho social y verla nada más como un negocio, hace que existan obstáculos legales para la apertura de espacios donde se puedan manifestar estos artistas, al grado tal que casi, casi, tienen que pagar para presentarse, entonces nuestro modelo, es un modelo que entendemos como un espacio publico, no privado, no gubernamental, creemos que existen una variedad de modelos privados, públicos y de gobierno, que deberían de coexistir, un manera de sortear este cuello de botella en lugares donde presentar el arte, es tener una figura legal que reconozca la necesidad de este tipo de espacios, a la cultura y el arte como una necesidad social, no como un lujo, no como un bien solamente para pocos sino como un lugar de salud donde la ciudadanía pueda ir a expresarse.

17. ¿Una opinión en general sobre el tema de espacios culturales independientes?

Creo que la cultura y el arte es una necesidad social, no podemos como ciudadanos esperar que el gobierno resuelva toda, eso no quiere decir que dejemos al gobierno sin su responsabilidad, si el gobierno tiene dinero para invertir en patrullas, tiene que tener dinero para invertir en lugares de arte, de ejercicio, de recreación y de gozo, pero en términos

prácticos, la salida más inmediata es que los artistas entiendan que tiene que organizarse, tomar y crear sus propios espacios de creación, tenemos que terminar esta idea decimonónica del artista como un ser sutil etéreo que vive en las nubes alejado de toda realidad social, y entender que el trabajo de la cultura y el arte, es un trabajo como cualquier otro, como un zapatero, un carpintero, una enfermera, y en ese sentido entender su valor y responsabilizarnos.



Multiforo Cultural Alicia

1. ¿Cual es tu nombre?

Ignacio Pineda

2. ¿Cuál es nombre del espacio cultural que administras?

Multiforo Cultural Alicia

3. ¿Cómo surge el proyecto?

Por causalidad, platicando con unos amigos vimos hace dieciséis años se necesitaba un espacio mas politizado, comprometido con lo que estuviera pasando, platicando lo armamos y es lo que tenemos ahora.

4. ¿Cómo se consiguió el espacio y cual es su reconocimiento legal?

Pagamos renta y legalmente tenemos todos los papeles en regla como un espacio cultural, aun tenemos la licencia que ya no existen en la actualidad nos la otorgo la administración del PRI cuando gobernaban la ciudad de México, tenemos la licencia de esos años como espacio cultural; pagamos veinte mil pesos, que muchas veces nos cuesta trabajo pagar, todos los que trabajamos aquí cobramos y las bandas que se presentan también cobran.

5. ¿Cuáles son las actividades que se desarrollan en el espacio?

Principalmente son música de jueves a domingo, además hacemos charlas conferencias, mesas redondas talleres, presentaciones de libros, videos.

6. ¿Con que espacios cuenta el lugar?

El lugar es pequeño, tenemos una sala de conciertos que es muy pequeña, la parte de abajo que es la entrada, cabina de audio y baños, es un espacio muy reducido.

7. ¿Cuál es la edad promedio de las personas que asisten?

Principalmente nuestro público es joven.

8. ¿Qué tipo de apoyo reciben del gobierno y de la iniciativa privada?

Nada, ninguno.

9. ¿Cómo se mantiene económicamente el espacio?

Con los eventos, y con nuestra disquera, tenemos una disquera con cincuenta discos, pero realmente los discos siempre los terminamos regalando, la gente ya no compra discos, realmente con lo que pagamos nuestros gastos es con los conciertos, a los músicos se les da

el sesenta, setenta por ciento de la entrada, algunas veces hay conciertos de apoyo como el de ahora, donde todo es para los músicos, para el colectivo y así la vamos llevando.

10. ¿Cuál es tu opinión de las políticas culturales en la ciudad de México?

Son muy malas, muy antidemocráticas.

11. ¿Qué impacto ha tenido el espacio con los vecinos?

Hoy ya somos tolerados pero cuando comenzamos hace dieciséis años la calle era muy diferente ahora, la calle estaba más tranquila, era una colonia de clase media de la Roma, no era ese boom que tiene la Roma ahora, era más conservadora la colonia, al principio los vecinos se enfadaban mucho por ver a cien, doscientos, trecientos, chavos entre punks, eskaseros, hip-hoperos en la calle, se espantaban con su presencia y su forma de vestir, cabellos de colores, percing's, tatuajes, ropa diferente, entonces se espantaban mucho, hoy ya somos de los vecinos viejos, ahora ya los vecinos nos entienden.

12. ¿Cuál es la propuesta del espacio para el reconocimiento de legal de los espacios culturales independientes?

Es muy concreta, que en la ley de establecimientos culturales existiera el termino de foro cultural, no existe, no hay ningún rubro que diga que existen los foros culturales, para las autoridades, es un bar, una cantina, una cafetería, un tabledance, pero no aparece como espacios culturales autogestivos y esa ha sido nuestra lucha, tratar de cambiar la ley; nosotros consideramos que hay dos tipos de espacios, los autogestivos y los que entran en la movida de empresa, nosotros vamos al revés, priorizamos sacar la renta y los gastos, y en esa medida ir trabajando, vamos más por la autonomía y la autogestión.

13. ¿Qué cantidad de personas asisten al espacio?

Varía mucho dependiendo las bandas que se presentan, en un promedio de tres días de ochocientas a mil personas.

14. ¿En que lugares crees que sea necesario la apertura de este tipo de espacios?

En toda la ciudad, yo creo que debe de ser una obligación de las autoridades por cada tanto número de habitantes, abrir un espacio cultural en forma autónoma y autogestiva, que se den los espacios abandonados, que se den los apoyos legales.

15. ¿Qué otro tipo de espacios independientes conoces?

Cada vez hay menos, esta el Under, el Dada X, el gato calavera, sigue habiendo, pero es muy complicado para los espacio chicos seguir compitiendo con el neoliberalismo cultural, con el neoliberalismo del espectáculo, competir con el monopolio es muy complicado, si vez, cada semana en las carteleras cada vez hay más conciertos internacionales, pero dentro de la esa industria están perdiendo dinero ellos, para tronar a los espacios pequeños, hay espacio del monopolio donde las entradas están costando cien pesos, dos por uno, es lo que cobramos a veces los espacios independientes, la idea es tronarnos, ellos pueden aguantar la idea es joder a todo lo que hay alrededor.

16. ¿Qué problemas legales y económicos a tenido el espacio?

Al principio fue difícil con las autoridades, fuimos clausurados dos veces, ya tiene un tiempo que no pasa nada, nos dejan trabajar a gusto, pero económicamente es el hilo si viene publico, se hacen gastos elevados, sacar carteles, volantes, el pago de las bandas, es mucho esfuerzo para que venga el publico.

17. ¿Cuál tu opinión de los espacios culturales independiente?

Los espacio culturales totalmente son necesarios, en una ciudad tan grande como la nuestra, donde casi en ningún lugar popular hay este tipo de espacios, donde los pocos lugares autogestivos que surgen son marginados, tanto por las autoridades, como por la industria, es necesario que se cambie la ley y se de todas las facilidades, y sino lo hacen las autoridades, que lo haga la misma gente, la misma población, que se haga con ocupaciones, tampoco se pueden estar pagando rentas tan elevadas que el día de hoy son muy elevadas por la especulación, las rentas están cuarenta, ochenta mil pesos, la gente del barrio no tiene para pagar eso, si el Estado no da las facilidades para la entrega de los inmuebles abandonados, pues que vengan las ocupaciones.



Faro Indios Verdes

1. ¿Cual es tu nombre?

Mónica Hernández Arrieta

2. ¿Como se llama el centro cultural que administras?

Faro Indios Verdes

3. ¿Como surge el proyecto?

Surge de un proyecto previo llamado el Faro de Cuauhtepic, a raíz de una iniciativa en la asamblea legislativa (ALDF), y de la secretaria de cultura de aquellos años Raquel Sosa, los cuales tenían la propuesta de hacer más faros, debido a que ya estaba demostrado que el Faro de oriente era para muchos el modelo de gestión cultural más exitoso que ha tenido la secretaria de cultura y el gobierno del D.F., siendo éste un proyecto que tiene una proyección internacional; la iniciativa en la ALDF venía de la presidencia de la comisión de cultura la cual era llevada por María Rojo, ella propuso que se hicieran más faros como un punto de acuerdo de dicha comisión, así es que la ALDF, decide que se hicieran otros dos faros en Tlahuac y en Milpa Alta, así la asamblea les asigno un presupuesto a ambos proyectos; en esta iniciativa, no estaba contemplado el Faro del norte, pero aprovechando el impulso a los dos faros Raquel Sosa secretaria de cultura propone que se haga un faro en el norte específicamente en Cuauhtepic por la composición social, demográfica y urbana, muy parecida a la de Iztapalapa....Cuauhtepic tiene una problemática de delincuencia y de descomposición social muy aguda, desafortunadamente no había las condiciones para hacer un faro en Cuauhtepic y el único espacio estaba en el área natural protegida de la sierra de Guadalupe, en el interior del área a un kilómetro de la colonia más cercana, se logro un convenio con varias instituciones como la delegación, el IPN y la secretaría de cultura, para que ese espacio fuera ocupado por los proyectos, la mitad para el faro y la otra mitad para un programa ambiental del IPN, llamado sierra de Guadalupe, sin embargo fue difícil el echar andar los proyectos, debido a la problemática de llegada de los vecinos por la distancia, y el constante robo del cableado de la luz y red telefónica...se impulsaron festivales y un proyecto de eco-faro, los cuales también fue difícil de desarrollar por la difícil llegada de la infraestructura, se mantuvo por 3 años el proyecto, a la llegada de la nueva administración en la secretaria de cultura Elena Zepeda, se decide reubicar el proyecto debido a todas las dificultades para abrir el espacio en Cuauhtepic, entonces nos damos a la tarea de buscar un nuevo espacio, sosteniendo al mismo equipo de promotores culturales, de talleristas y el mismo equipamiento.

4. ¿Como consiguen y cual es el reconocimiento legal que tiene el espacio?

El espacio se consigue caminando en la Gustavo Madero, buscando un espacio que fuera factible para poner un faro, lo encontramos en renta, era una fabrica de zapatos, con un estilo arquitectónico colonial, con grandes galerones que permitía hacer un faro, se renta con opción a compra para poder hacer la adaptación de un centro cultural; se busco que estuviera cerca de un metro y una vialidad rápida que conectara con el resto de la GAM, se llama Faro Indios Verdes por su cercanía al metro Indios Verdes, en este momento esta apunto de comprarse; lo importante también era que estuviera cerca de colonias que registran altos índices delictivos, problemas de consumo de drogas y venta de sustancias psico-activas, problemas de descomposición social y de pobreza, aunque la colonia Santa Isabel Tola donde se ubica el faro, no presente índices altos, las colonias que la rodean como Gabriel Hernández, ampliación Gabriel Hernández, Martín Carrera, La Cruz, CTM, Zacatenco, Ticuman, la Villa, etc. etc., muchas colonias que rodean el faro presentan estas características, la situación legal en este momento es que se esta apunto de comprar la fabrica, y ya sea un inmueble de la secretaria de cultura, y a pesar a que la delegación a estado abriendo muchas casa de cultura y abrió el futuraza con una inversión millonaria, este espacio es el referente cultural más importante del norte de la ciudad de México.

5. ¿Cuanto tiempo lleva el proyecto?

Oficialmente lleva dos años y medio desde que se inauguro, pero el marcaje del lugar empieza hace tres años.

6. ¿Cuales son las actividades que se desarrollan en el espacio?

Todos los faros están organizados en tres áreas de servicios, servicio educativos, que dan una oferta cultural de talleres libres de artes y oficios artesanales, del tipo de cartonería-alebrijes, cerámica y modelado, serigrafía, batik, todas las disciplinas artísticas, danza, teatro, creación literaria, artes visuales, video documental, fotografía, pintura, artes plásticas, y talleres infantiles para aproximar a los niños a las artes; servicios culturales,

básicamente es la programación artística, conciertos de música, la mayor oferta esta dirigida a jóvenes, por que lo que se trata es que allá espacio de encuentro de los jóvenes, entonces se ha programado, rock, rockabili, surf, hip-hop, wester, distintos géneros del rock urbano, música tradicional mexicana, por que se busca darla a conocer más en estas zonas de la Ciudad, obras de teatro para adultos, jóvenes, para niños teatro giñol y de sombras, cine de festivales, funciones de danza, festivales multidisciplinarios, exposiciones de artes plásticas y visuales, performance, video arte; y servicios a la comunidad, donde se cuenta con una ludoteca especializada con una metodología Montessori, hay un aula digital, un libro club, y una biblioteca que esta en formación.

7. ¿Que cantidad de personas asisten aproximadamente a los talleres y a los servicios culturales?

A los talleres asisten entre mil a mil doscientas personas por trimestre, y se mantiene una oferta de treinta a treinta y cinco talleres, y a los eventos de tres mil a siete mil personas al mes.

8. ¿Cual es la edad promedio de las personas que asisten a los talleres y a los servicios culturales?

En la primera etapa del faro fueron niñas y niños, y ahora a cambiado, la mayoría son jóvenes, adolescentes, después niños, niñas y adultos.

9. ¿Que tipo de apoyo recibe el espacio del gobierno y de la iniciativa privada?

Es un espacio totalmente gubernamental, aunque tiene una función de espacio alternativo, el grueso del financiamiento para operarlo es de la secretaria de cultura del D.F., una parte de CONACULTA, el Centro Cultural España que paga unos talleres y el programa Alas y Raíces a los niños que también es de CONACULTA; y de la iniciativa privada sean recibido donaciones en especie.

10. ¿Que impacto a tenido el espacio con los vecinos?

El Faro atiende a habitantes de 162 colonias en su mayoría de la GAM, hay dos tipos de población que maneja el faro, una población fija que es la que asiste a los talleres y una población flotante que es la que viene a los eventos.

11. ¿Cual es tu opinión de las políticas culturales en la ciudad de México?

Las políticas culturales de la Ciudad de México, están basadas en el ejercicio pleno de los derechos culturales, en nuestro caso específico, tenemos que ver con cuatro de ellos, el derecho a la memoria, el derecho a la identidad, el derecho a la oferta cultural de calidad y el derecho a la educación artística, los faros se insertan en esos cuatro derechos culturales, tiene todo que ver con eso, por que trabajan con memoria histórica y memoria barrial, con cuestiones sobre identidad urbana que es el perfil de los jóvenes que atendemos, y con una parte fundamental de las políticas culturales de la secretaria de cultura, que es el desarrollo cultural comunitario, los faros son proyectos de desarrollo cultural comunitario, nosotros estamos insertos en esas políticas culturales, me parece que los faros es una muestra del éxito de algunas de las políticas culturales de la secretaria de cultura; y que su gratuidad busca paliar la noción de que solo algunos pueden tener acceso al arte, por que el acceso al arte es un derecho, pero para ser un derecho hay que llevar el arte a la población, hacer trabajo de formación de publico y de difusión de esas actividades culturales, además de aproximar a las ofertas culturales con la que se puedan identificar más, hay que ir detectando por donde se puede acercar más a la banda, los faros tienen esa función de socializar, de democratizar el acceso al arte, por eso son gratuitos, para que se pueda acceder al arte sin ningún tipo de restricción tanto económica, como social; eso forma parte de una política cultural, el equipamiento de los faros, la profesionalización de los gestores culturales y los talleristas, también forma parte de las políticas culturales, por ello nosotros somos un claro ejemplo del éxito de alguna de esas políticas culturales.

12. ¿Cual es tu opinión de los espacios culturales y su vinculo con los jóvenes?

Los espacios culturales son vitales para que realmente puedan instrumentarse políticas públicas que se acerquen a la población, son necesarios espacios donde se de el encuentro entre los mismos ciudadanos, entre los artistas y los ciudadanos, los espacios permiten detonar una serie de procesos, es decir los espacio físicos, permiten en el caso particular de las artes escénicas se necesitan espacios físicos para poder desarrollar propuestas y no solo me refiero a la danza y al teatro o al performance, sino también a la música y a también a otras expresiones de las artes visuales como el arte urbano, el arte urbano necesita espacios físicos para poder realizarse y plasmar su propuesta, son espacios que constituyen comunidad, lo que se necesita justo en este país es comunidad frente al problema de violencia que hay, la violencia no se va a paliar con violencia, sino con comunidad que repele esa violencia, los espacios culturales son fundamentales es ahí donde se debería de invertir, son estratégicos para la recomposición del tejido social.



3.3. Propuesta de iniciativa para reformar y adicionar diversas disposiciones a la ley de establecimientos mercantiles del Distrito Federal, y a la ley de Fomento Cultural.

Para cerrar este capítulo, agrego la propuesta que desarrollo la RECIA, con abogados y legisladores, y la cual ya fue discutida en la Comisión de Cultura de la Asamblea Legislativa del Distrito Federal, en la IV Legislatura cabe destacar que esta propuesta fue avalada, por varios de los diputados de dicha comisión, sin embargo, no fue más allá de dicha comisión y no llegó al pleno de la Asamblea, sin embargo, esta propuesta ha dado la pauta para sentar un precedente sobre dicho tema.

Anexo 1

Lineamientos para el funcionamiento de los espacios culturales independientes alternativos

CAPÍTULO I

DISPOSICIONES GENERALES

ARTÍCULO 1º.- El presente Reglamento establece las bases para el uso y funcionamiento de los espacios culturales independientes alternativos.

ARTÍCULO 2º.- Los espacios culturales independientes alternativos, son aquellos que se encargan de propiciar la creación y desarrollo de todas las manifestaciones de arte, dar soporte y estímulo a la creación cultural, así como la captación y programación todas aquellas expresiones artísticas que no son cubiertas por el circuito oficial cultural, ya sea por desconocimiento o por falta de espacios.

ARTÍCULO 3º.- Los espacios culturales independientes alternativos son organismos autónomos con personalidad jurídica y patrimonio propio.

ARTÍCULO 4º.- Para los efectos de este Instrumento, se entiende por:

Espacios: Las unidades culturales, constituidas por las áreas ubicadas sea en un mismo inmueble, un conjunto arquitectónico o móviles, con vocación propia, organizados y estructurados con la finalidad de lograr los objetivos de este instrumento;

Cultural: Referente a la cultura entendiendo esta como un conjunto de actitudes, conocimientos, valores, símbolos, significados, formas de comunicación y organización social, bienes materiales e inmateriales que conforman y hacen posible la vida de una sociedad determinada.

Independientes: Organismos autónomos con personalidad jurídica y patrimonio propio.

Alternativos: Posibilidad o necesidad de elegir entre las diferentes manifestaciones culturales.

Circuito oficial cultural: La programación cultural habitual en los espacios auspiciados por alguno de los diferentes niveles de gobierno.

Industria del entretenimiento: Producción en serie de bienes y servicios culturales donde se ponen en juego grandes capitales de producción e inversión publicitaria.

Multidisciplinarios: Aquellos espacios que abarcan diferentes disciplinas artísticas y culturales dentro de su programación habitual.

Fomento y gestión cultural: Cualquier acción, y el conjunto de las mismas, que tenga por objetivo estimular y crear las condiciones adecuadas para el desarrollo de la cultura. Pudiendo ser una iniciativa ciudadana o gubernamental.

ARTÍCULO 5º.- Los espacios culturales independientes alternativos tienen como objetivos:

I.- Acrecentar las oportunidades de la población para tener acceso a la expresión y percepción de las diferentes actividades artísticas y propiciar su creación, desarrollo y difusión.

II.- Buscar el acercamiento de los diversos grupos artísticos, tanto los independientes como los que formen parte de los sectores público o privado, para aprovechar las opciones que de manera individual o conjunta ofrecen dichos espacios.

III.- Programar, promover, difundir y presentar eventos artísticos y culturales en sus diferentes manifestaciones.

IV.- Ser focos de fomento y gestión cultural incluyentes en sí mismos y solidarios con los diferentes grupos e individuos de la sociedad civil.

VI.- Reconocer el talento, las tradiciones y el saber que se contiene en todas sus manifestaciones culturales y artísticas, garantizando su expresión libre y plural.

VIII.- Concienciar a la sociedad cívica de las necesidades y problemas que apremian en nuestro entorno.

VII.- Evitar que la cultura se circunscriba a una visión monetarista o mercantil.

ARTÍCULO 6º.- Para el cumplimiento de su misión, los espacios podrán desarrollar las siguientes funciones:

I.- Exhibición de montajes (teatro, danza, performance, et.), objetos, materiales o equipos relacionados con las expresiones artísticas o manifestaciones culturales y sociales, que contribuyan a ampliar y enriquecer la cultura y sensibilidad de la comunidad.

II.- Realización de recitales, muestras y exposiciones;

III.- Organización de encuentros, conferencias, seminarios, foros de discusión, cursos, talleres, lecturas, certámenes y, en general, todos aquellos programas orientados a impulsar el conocimiento, aprecio y creación de obras de arte y manifestaciones culturales;

IV.- Vinculación con dependencias e instituciones públicas y privadas, y asociaciones nacionales o extranjeras que desarrollen objetivos similares.

ARTÍCULO 7º.- Cada espacio deberá contar con un proyecto cultural que justifique su existencia, aprobado por la Comisión Municipal Mixta.

ARTÍCULO 8º.- La dinámica de trabajo de estos espacios, no deberá perseguir el lucro como fin último, sino por el contrario, los recursos percibidos vía eventos, festivales, talleres, y demás actividades, serán destinados a pagos de renta, mantenimiento, becas, sueldos y para la organización de nuevas actividades.

ARTÍCULO 9º.- Los espacios culturales independientes alternativos podrán contar en sus instalaciones con foros para teatro, conferencias, conciertos, danza, performance, exhibición de películas, biblioteca, galería de arte, tienda de artesanías, tienda de productos alimenticios y productos medicinales naturales, librería, tienda de discos y películas,

condonería, servicio de alimentos y bebidas, uso de nuevas tecnologías, aulas para talleres y cursos que se requieran para el cumplimiento de sus objetivos.

CAPÍTULO II

DE LOS SERVICIOS AL PÚBLICO

ARTÍCULO 10°.- Toda persona tendrá derecho a disfrutar de las actividades culturales que se realicen dichos espacios. Los precios de los bienes y servicios ofrecidos deben ser accesibles al público en general.

ARTÍCULO 11°.- Cada espacio cultural establecerá los horarios en los que sus instalaciones estarán abiertas al público, observando las disposiciones municipales aplicables al respecto.

ARTÍCULO 12°.- Las administraciones de los espacios podrán utilizar los sistemas y aplicar las medidas que resulten convenientes para evitar sobre cupos en los eventos que se realicen.

ARTÍCULO 13°.- En las salas de proyección de películas, de teatro, lugares acondicionados para conferencias, talleres, presentación de obras escénicas o musicales y bibliotecas, queda prohibido el uso de teléfonos celulares, radiolocalizadores, aparatos de radio y cualquier otro equipo que afecte o interrumpa las actividades culturales que se realicen o presenten.

El público asistente a las proyecciones de películas, obras de teatro, conferencias, talleres y obras escénicas o musicales y bibliotecas, deberá observar el comportamiento debido.

Si se llegase a contravenir lo dispuesto en el presente artículo, el personal de cada espacio conminará a los infractores a guardar el debido comportamiento y, de persistir su conducta, se les solicitará abandonar el espacio, caso en el cual se podrá inclusive proceder a su desalojo utilizando la fuerza pública.

CAPÍTULO III

DE LAS MEDIDAS DE SEGURIDAD

ARTÍCULO 14°.- Los visitantes, el público usuario, los expositores, los artistas, y en general toda persona que ingrese a los espacios, estarán obligados a cumplir con las políticas y reglas del presente ordenamiento y abstenerse de alterar el orden, portar armas

de fuego, introducir sin autorización de la administración alimentos y bebidas, sustancias tóxicas, materiales inflamables, explosivos, corrosivos, objetos punzocortantes y, en general, abstenerse de realizar actos que pongan en riesgo a las personas, las obras de arte, los acervos, el inmueble o sus instalaciones, mobiliario y equipo.

ARTÍCULO 15°.- En las exposiciones, sesiones de exhibición, presentación de obras y en general en todos los eventos que se efectúen dentro de los espacios, podrá utilizarse el fuego controlado, siempre y cuando se cuente con la autorización de los espacios culturales; y queda estrictamente prohibido los explosivos, sustancias tóxicas o corrosivas y cualquier otro elemento que ponga en riesgo la seguridad del público, del personal, de la obra expuesta, de los acervos, del mobiliario, equipo e instalaciones y del inmueble.

ARTÍCULO 16°.- Durante los trabajos de montaje de exposiciones u otros arreglos necesarios para la celebración de los eventos programados en los espacios, aquéllos deberán efectuarse asegurándose de no alterar el programa de actividades, no afectar al público usuario y no dañar muros, estructura, plafones, cristales, techos, ventanas, pisos, luminarias e instalaciones, equipos u otros bienes localizados en el interior o exterior del inmueble o bien que pongan en riesgo la integridad del personal, visitantes, obras, instalaciones, mobiliario y equipo. Los promotores u organizadores del evento serán responsables de la reparación de los daños y perjuicios que resulten. La administración de cada espacio dispondrá lo conducente para garantizar el cumplimiento de este precepto.

ARTÍCULO 17°.- La introducción y consumo de alimentos y bebidas en los espacios deberá ser autorizada por la Administración de cada institución. Se exceptúan de lo anterior los alimentos y bebidas que ordinariamente se expenden en los espacios, los cuales solamente podrán ser consumidos o transitar con ellos en las áreas destinadas para tal efecto.

ARTÍCULO 18°.- No se permitirá el acceso a los espacios a las personas que muestren un estado de embriaguez o de intoxicación por sustancias enervantes.

ARTÍCULO 19°.- Se prohíbe tomar fotografías, video grabar y reproducir bajo cualquier forma, total o parcialmente, las obras expuestas, salvo autorización expresa de la Administración de cada espacio y salvaguardando los derechos de autor correspondientes.

ARTÍCULO 20°.- La Administración podrá restringir o prohibir el uso de sistemas de iluminación, incluyendo el utilizado por las cámaras fotográficas o de video grabación, por

razones de seguridad de las obras expuestas o cuando afecte la calidad artística de la presentación.

ARTÍCULO 21°.- Durante la exhibición de material cinematográfico o de video, no se permitirá la introducción ni utilización en las salas de proyección de aparatos que permitan grabar imágenes en movimiento ni sonidos. En las demás áreas solamente se podrán introducir y utilizar dichos equipos y cámaras fotográficas previa autorización de la Administración de cada espacio.

ARTÍCULO 22°.- En las bibliotecas y acervos y colecciones, además de lo señalado en los artículos que anteceden, estará prohibida la introducción de bolsas de mano, portafolios, mochilas y objetos semejantes, obligándose el usuario a depositar los efectos personales en el mostrador de atención al público.

ARTÍCULO 23°.- Los espacios culturales no se harán responsables de la pérdida de objetos y efectos personales que ocurra en sus instalaciones, salvo de aquéllos que hubiesen sido debidamente depositados y documentados para su guarda en los mostradores de servicios al público, conforme a los lineamientos aplicables.

ARTÍCULO 24°.- En los casos de incumplimiento a lo previsto en el presente Capítulo, el personal de los espacios culturales conminará a los responsables a cumplir con las disposiciones; de no acatar las indicaciones, se les solicitará abandonar el inmueble y, en caso extremo, se solicitará la presencia de los cuerpos de seguridad pública.

ARTÍCULO 25°.- Los espacios culturales deberán acatar de la legislación de protección civil todas y cada una de las disposiciones aplicables del caso que resulte.

CAPÍTULO IV

DEL PAGO DE TARIFAS Y DEMÁS CONTRAPRESTACIONES

ARTÍCULO 26°.- La Administración de los espacios culturales tendrán la facultad de decidir los servicios que presten los espacios culturales, los cuales tendrán un costo. Los ingresos que se generen por los conceptos previstos en este capítulo, se destinarán a programas de fomento cultural y a la operación de los espacios.

ARTÍCULO 27°.- Tarifas

ARTÍCULO 28°.- Falta de tarifas será potestativo

ARTÍCULO 29°.- La Administración de cada espacio, podrá autorizar la aplicación de descuentos o tarifas especiales a grupos de visitantes y a grupos o segmentos de población, tales como niños, estudiantes, pensionados, jubilados, personas de edad avanzada o con discapacidad, turistas, personas de escasos recursos u otros en los que se justifique la medida.

El administrador de cada espacio, podrá también autorizar la aplicación de precios especiales, cargos o descuentos por función o ciclos de presentación o exhibición de obras, cuando se trate de muestras o festivales de cine o teatro, exhibición de materiales clásicos, conciertos, encuentros de artistas u otros.

Los pases de cortesía que entregue la Administración de cada espacio, correspondientes a eventos realizados o promovidos por los mismos, o que presenten terceras personas en las instalaciones de los espacios, tendrán como finalidad difundir las actividades culturales de los espacios.

ARTÍCULO 30°.- La Administración de cada espacio autorizará las solicitudes para el otorgamiento de becas para cursos y talleres que se realicen en sus instalaciones, conforme a los lineamientos aprobados por los mismos.

ARTÍCULO 31°.- Cuando por causas de fuerza mayor fuese necesaria la interrupción de alguna de las actividades programadas en las que se haya cobrado al usuario, el público tendrá derecho a que le sea bonificado el pago realizado por ese concepto mediante el otorgamiento de un pase o boleto para otro evento o sesión de proyección o bien el reembolso en efectivo del monto pagado.

ARTÍCULO 32°.- No se hará responsable de rembolsar el importe pagado a que se refiere el artículo anterior, cuando:

- a) El usuario haya sido conminado a abandonar el espacio por mal comportamiento o por faltas a este instrumento;
- b) La obra no haya cumplido las expectativas del público; o
- c) Haya tenido lugar una interrupción en la obra y esta interrupción haya diferido la proyección o presentación en un tiempo no mayor de treinta minutos.

CAPÍTULO V
DE LAS POLITICAS Y FUNCIONAMIENTO
DE LOS ESPACIOS CULTURALES

SECCIÓN I
DE LAS POLÍTICAS DE ACERVOS

ARTÍCULO 33°.- Es responsabilidad de cada espacio proteger el patrimonio de las obras y los materiales puestos bajo su custodia y transmitirlo a la posteridad en las mejores condiciones físicas como testimonio fiel del trabajo de sus creadores, por lo que cada espacio tendrá las siguientes obligaciones:

- I.- Respetar la integridad de las obras y materiales bajo su cuidado e impedir cualquier forma de censura, manipulación, mutilación o falsificación;
- II.- Velar por la preservación de las obras y materiales a su cuidado y no supeditar su supervivencia a los intereses de explotación o exhibición de corto plazo; y
- III.- Almacenar las obras y materiales en las condiciones técnicas requeridas.
- IV.- La Administración de los espacios únicamente será responsable por el tiempo acordado, posteriormente será responsabilidad del artista.

ARTÍCULO 34°.- Para preservar las colecciones u obras en general que se encuentren bajo custodia de los espacios en calidad de patrimonio, préstamo, comodato o cualquier otra modalidad, éstos deberán:

- I.- Adoptar las medidas de seguridad correspondientes;
- II.- No conceder a terceras personas el uso de las obras o colecciones de obras ni de sus derechos sin previa autorización escrita del legítimo titular de sus derechos.

ARTÍCULO 35°.- Las presentaciones, proyecciones o exhibiciones de obras y materiales de acervo se realizarán conforme a los siguientes criterios:

- I.- Se respetarán plenamente los derechos de sus legítimos titulares;
- II.- No podrán ser explotados con fines de lucro, salvo que legalmente sus derechos hayan expirado, se encuentren bajo el régimen de dominio público, hayan sido cedidos legalmente a los espacios por sus legítimos titulares o éstos expidan la autorización respectiva; y

III.- Las presentaciones, exhibiciones o proyecciones de obras y materiales atenderán a propósitos culturales, educativos o de investigación.

ARTÍCULO 36°.- Los espacios no se harán responsables ante terceras personas, físicas o morales, por daños sufridos por las obras ni por los gastos correspondientes a seguros, costos de desmontaje, fletes, maniobras o cualquier otro efecto o acuerdo que no hubiese sido convenido previamente.

ARTÍCULO 37°.- Las exposiciones conformadas a partir de invitaciones o convocatorias públicas emitidas por los espacios, se sujetarán a las bases respectivas, las cuales deberán estar acordes al presente ordenamiento.

ARTÍCULO 38°.- Las presentaciones o exhibiciones de materiales fílmicos, plásticos, videos, fotografías, libros, obras escénicas, conciertos, libros y en general, cualquier obra de arte o expresión cultural, se realizarán en términos de absoluta libertad de expresión y difusión, por lo que, salvo los casos expresamente previstos en este reglamento, no se podrá retirar el montaje, suspender la exhibición, modificar la museografía, editar imágenes, mutilar o censurar total o parcialmente cualquier obra o colección de obras que sea exhibida o expuesta en los espacios culturales.

Será necesaria la autorización expresa de la administración del espacio para cambiar o interrumpir el programa de exhibición, exposición o presentación de alguna o algunas de las obras, por necesidades de mantenimiento o por la celebración de algún evento.

Los costos derivados de la interrupción o cambios en el programa de actividades, como lo son el montaje y desmontaje de exposiciones, la suspensión de obras, la contratación de personal extraordinario para atender los servicios de seguridad y limpieza y la publicación de anuncios informativos en prensa, entre otros, correrán por cuenta de los espacios, salvo pacto en contrario con el artista.

Quedan exentas de las disposiciones anteriores las medidas que adopte la Administración de cada institución por causas de contingencia, cuando se ponga en peligro la integridad de las personas y sus bienes, de las obras, del inmueble y de sus instalaciones, mobiliario y equipo.

SECCIÓN II

DE LAS POLÍTICAS DE PROGRAMACIÓN, EXHIBICIÓN Y EXPOSICIONES

ARTÍCULO 39º.- En la exhibición de obras de arte, los espacios atenderán a las siguientes políticas culturales:

I.- Realizarán sus actividades con apego a las disposiciones legales y reglamentarias que resulten aplicables, con especial énfasis en lo relativo al objeto de los espacios culturales;

II.- Favorecerán la exhibición de obras, que contribuyan a difundir la cultura; y

III.- Se le dará prioridad a la exhibición de obras realizadas por artistas originarios de esta entidad federativa, sin menoscabo de la promoción de artistas de otras entidades, conforme a lo establecido en la fracción I de este artículo.

ARTÍCULO 40º.- Las exposiciones que se monten en los espacios de culturales atenderán a las siguientes políticas:

I.- Las obras plásticas expuestas serán identificadas mediante cédula en la que se consignen título, técnica, formato, dimensiones, archivo o colección de procedencia, entre otros elementos; y

II.- Las exposiciones se acompañarán preferentemente de una hoja de sala en la que se refiera su importancia histórica, documental o estética, y se mencionen datos generales del autor o autores, archivo o colección de procedencia de las obras, instituciones promotoras, permanencia de la muestra, entre otros.

ARTÍCULO 41º.- Queda estrictamente prohibida la celebración de actos de proselitismo político o religioso en los espacios, así como de eventos y espectáculos que no cuenten con la autorización de la Administración de cada institución.

SECCIÓN III

DE LAS POLÍTICAS EDUCATIVAS

ARTÍCULO 42º.- Los espacios podrán ofrecer seminarios, talleres, cursos, mesas redondas, conferencias, pláticas, servicios de consulta bibliográfica o electrónica, así como bancos de información; y promoverán la integración de clubes de arte y la realización de otros programas de carácter educativo, orientados a extender y profundizar el conocimiento sobre las expresiones culturales. Estos programas podrán ser ofrecidos en forma directa o en coordinación con otras instituciones educativas o culturales.

ARTÍCULO 43°.- Los programas educativos atenderán a las siguientes políticas:

I.- Facilitar el conocimiento, aprecio y reflexión en torno a la producción artística y a las manifestaciones culturales;

II.- Contribuir a la formación de públicos y a ampliar su sensibilidad con relación a los lenguajes artísticos;

III.- Promover el pensamiento crítico y el estudio multidisciplinario de las distintas manifestaciones artísticas, culturales y sociales.

IV.- Las demás que establezcan los espacios culturales.

ARTÍCULO 44°.- Los programas educativos que ofrezcan los espacios atenderán a objetivos formativos específicos.

Los espacios podrán expedir una constancia de los programas impartidos a los alumnos inscritos que cumplan con los requisitos previstos en el programa y no presenten impedimento académico alguno a juicio del coordinador académico o instructor responsable del programa.

ARTÍCULO 45°.- Los espacios tendrán la facultad de convenir con instituciones educativas acuerdos específicos para la validación curricular de los programas académicos que impartan.

SECCIÓN IV

DEL FUNCIONAMIENTO DE LOS ESPACIOS CULTURALES

ARTÍCULO 46°.- Las áreas culturales de los espacios serán públicas y estarán sujetas a las reglas de operación y funcionamiento previstas en el presente ordenamiento, las cuales tenderán a facilitar el acceso de la población a sus instalaciones y a los servicios que prestan; asegurar la calidad de los servicios; garantizar la seguridad del público usuario y del personal que en ellos colabora; y salvaguardar las obras y colecciones bajo su custodia, el bien inmueble que ocupan y los equipos, muebles, herramientas y demás activos o materiales a su cargo.

ARTÍCULO 47°.- La Administración de cada espacio, siguiendo los lineamientos, podrá otorgar el uso o aprovechamiento temporal de las instalaciones de los espacios para la celebración de eventos, cuando éstos, sus preparativos y los trabajos de retiro de mobiliario e instalaciones no alteren el programa de actividades.

El otorgamiento de concesiones respecto de áreas o servicios en las instalaciones de los espacios para fines diversos a la celebración de eventos, deberá ser autorizado por la Administración de los espacios.

ARTÍCULO 48°.- La Administración de cada espacio podrá restringir el uso o acceso a determinadas áreas, por razones de seguridad o para garantizar la adecuada presentación de las actividades culturales que se realicen.

ARTÍCULO 49°.- Los espacios podrán difundir su programa de actividades al menos en forma mensual, indicando los días y horas de celebración de los eventos.

ARTÍCULO 50°.- Queda prohibido introducir o sustraer equipos y materiales sin autorización por escrito de la administración encargada del área.

ARTÍCULO 51°.- Las áreas de talleres y salas sólo podrán ser utilizados previa autorización del personal encargado.

ARTÍCULO 52°.- Estará abierto al público el acceso a la biblioteca, a los servicios de consulta en sala de las colecciones bibliográficas y hemerográficas, a los bancos de información electrónica abiertos o bien a aquéllos a los que cada institución estuviese suscrita.

ARTÍCULO 53°.- Los préstamos a domicilio de libros, el servicio de fotocopiado y el de impresión de materiales se sujetarán a las normas internas que establezca la Administración respectiva.

ARTÍCULO 54°.- Los espacios culturales independientes alternativos deberán estar inscritos en un padrón de espacios culturales independientes alternativos; por el carácter social de sus actividades serán considerados espacios de interés público.

ARTICULO 55°.- Para ser inscrito en el empadronamiento deberán mostrar su proyecto de funcionamiento ante la Comisión Mixta y demostrar que su interés primordial es la cultura y no el lucro.

ARTICULO 56°.- Dado que la realización de eventos culturales es una constante en los espacios culturales independientes alternativos, la Comisión Municipal Mixta determinará el otorgamiento de un permiso anual exento de pago que permita la realización de todos los eventos del periodo comprendido en el espacio especificado.

CAPÍTULO V

DE LAS COMISIONES MUNICIPALES MIXTAS

ARTÍCULO 57°.- Las Comisiones Municipales Mixtas son órganos que se integran por representantes de las autoridades municipales, autoridades del ámbito cultural estatal, representantes de los espacios culturales independientes alternativos y miembros de la sociedad civil relacionados con la cultura y el arte, con el propósito de contribuir, apoyar y vigilar el correcto funcionamiento de los espacios culturales independiente alternativos.

ARTÍCULO 59°.- La Comisión Municipal Mixta tendrá las atribuciones siguientes:

I.- Aprobar el proyecto de cada espacio cultural

II.- Estímulos fiscales.

III.- Promover la legislación

IV.- Intercambio entre los espacios culturales independientes e instituciones públicas cuyo fin es la cultura.

Artículo 60°.- Los permisos y beneficios otorgados a un espacio cultural determinado no son transferible a ninguna organización, sociedad o persona física; en el caso del establecimiento de nuevos espacios pertenecientes a los propietarios o representante legal de un espacio existente, deberá realizarse un nuevo trámite.

Anexo 2

Reformas en la Ley de Fomento Cultural

Incluir en el artículo 4 el numeral correspondiente a los espacios culturales independientes alternativos, como parte de las definiciones que la ley refiere.

Incluir como sigue la reforma al artículo 5 en las siguientes fracciones:

V. Formular la política cultural del Distrito Federal reconociendo tanto al creador, como al promotor y al usuario de la cultura, así como a los espacios culturales independientes alternativos propiciando en todo momento su acceso a los bienes y servicios culturales que proporciona el Gobierno del Distrito Federal;

XI. Establecer un sistema de edición y difusión local que impulse la reproducción de obras cuyo mérito cultural deba ser reconocido, incluyendo la participación de las industrias culturales y espacios culturales independientes alternativos.

En este mismo artículo incluir la siguiente fracción:

VII.BIS. Procurar el uso de los inmuebles desocupados que sean parte del patrimonio del distrito federal para el desarrollo de proyectos culturales específicos que presenten promotores, colectivos, creadores, para que se conviertan en espacios culturales independientes alternativos.

ARTÍCULO 44.-

El Gobierno del Distrito Federal reconoce la existencia de individuos, instituciones de asistencia privada, instituciones académicas, asociaciones civiles y fideicomisos, colectivos, promotores culturales y los espacios culturales independientes alternativos y la labor que históricamente realizan a favor del desarrollo cultural en el Distrito Federal.

Fundamentación dentro de la Ley de fomento cultural para incluir la figura de ECIAS: Art. 3, 5 en fracc. IV, VII, X; Art.6 fracc.V, VII; Art. 20 fracc. V, VII, X, XII, XVII, Título Quinto Art. 41, Art.50, fr. I, II (inciso a).

EL por qué una licencia tipo C y su reflejo en una constancia para la obtención de dicha licencia.

Una licencia tipo C , permite adicionar la definición exacta de las ECIAS, al mismo tiempo fomentar que espacios ya constituidos si quieren optar por la difusión cultural y artística busquen integrar en sus servicios una oferta cultural, una licencia tipo C, facultaría al mismo tiempo generar un reglamento de obtención, operación y requisitos de renovación de la licencia, facultando al ejecutivo, propiamente a la secretaria a cultura a dar reconocimiento a estos espacios a través de una constancia de operación de un proyecto cultural.

Dentro de las definiciones es importante agregar la figura de promotor cultural, ya descrita en la Ley de Fomento Cultural.

Así mismo la integración de estas regulaciones evitaría que espacios ya consolidados como giros mercantiles, opten por el mismo tipo de licencia y se amparen bajo la figura de establecimiento cultural.

Un estamento de adición de un tipo licencia permite establecer y regular clara y precisamente, de otro modo cualquiera puede mencionar que su licencia tipo A, bajo la figura de establecimiento cultural la faculta para ello, no siendo así.

Finalmente se hace necesario ampliar el margen de esta licencia tipo C, promocionando diferentes costos, a partir de la demostración efectiva de topes en los ingresos, que demuestren el carácter no lucrativo del promotor, colectivo , colectivo y /o organización.

La emisión de una constancia de reconocimiento como espacio cultural independiente alternativo que tuviera los siguientes derechos: (analogía con la Ley de Fomento de las actividades de las OSC-S)

1. Ser instancia de consulta para el desarrollo de la política cultural de la Ciudad.
2. Ser representada en los órganos de participación y consulta ciudadana
3. Acceder a recursos públicos para realizar programas culturales
4. Gozar de prerrogativas fiscales en como el la deducciones a nómina e ISR y descuentos en los impuestos de espectáculos públicos
5. Acceder al sistema de información cultural para la difusión de su programa cultural.
6. Recibir de las autoridades capacitación técnica para la elaboración y mejoramiento de los programas culturales que desarrollen.
7. Acceder a través de la infraestructura gubernamental a programas de protección civil y reinfraestructura en obra, para funcionar de manera óptima.
8. Contar con un sello de emisión oficial que se incluya en su difusión y que mencione la siguiente leyenda: Esta difusión está avalada por la Secretaría de Cultura, se permite su pega en espacios públicos.

Los ECIAS cumplirían con las siguientes obligaciones:

1. Presentar un programa cultural anual que sea evaluado y aprobado por una comisión mixta del Consejo de Fomento cultural
2. Mantener a disposición de las autoridades y en general la información de sus actividades, contabilidad y estados financieros.
3. Destinar la totalidad de sus recursos al crecimiento y fortalecimiento de su programa cultural
4. Abstenerse de realizar proselitismo o propaganda con fines religiosos.
5. A solicitud de la autoridad permitir el desarrollo de actividades del programa cultural de la Secretaría.

Cómo operaría y para qué serviría

- Esta constancia se emitiría anualmente durante dos ocasiones seguidas y después de cumplirse este plazo se emitiría de manera permanente.

- La evaluación y visto bueno para la constancia la emitiría una comisión mixta del consejo de fomento cultural en conjunto con una representación de los propios espacios.
- Esta constancia funcionaría además como un diagnóstico y catálogo de infraestructura cultural no gubernamental, siendo una herramienta para que la autoridad diseñe política de mayor impacto y distribución equitativa y democrática de su oferta cultural.

Beneficios de la inclusión de la figura de ECIA dentro de la ley y su integración en política pública

- Posibilitar la oportunidad para los creadores de contar con las oportunidades de desarrollo permanente de su trabajo, traducción en un empleo.
- Multiplicación de los espacios de formación artístico y cultural
- Activación del sector cultural, inversión y recuperación de inversión pública, pues se traduce en infraestructura que se general espacios para el desarrollo cultural y social de la ciudadanía, mismo que no depende directamente del presupuesto, (o no únicamente) gubernamental sino de la aportación económica de los propios usuarios y públicos.

Conclusiones

El apoyo al desarrollo de los espacios culturales independientes alternativos, es necesaria desde todos los rubros, tanto legales, jurídicos y económicos, si bien el desarrollo de estos espacios se plantea en el ámbito de la autogestión, el Estado no debe de evadir la responsabilidad que tiene para impulsar los proyectos ciudadanos, que ayudan al desarrollo de los ciudadanos.

Las entrevistas que se realizaron han dado cuenta del capital social y cultural que producen estos espacios, y el habitus e identidad, que se van generando en este campo artístico, el cual tiene el agregado de ir generando comunidad en las zonas donde se inserta. Cabe destacar que si bien no es la panacea este tipo de espacio abren la posibilidad a los jóvenes de acercarse a dinámicas de construcción de ciudadanía y por ende los aleja de las problemáticas que esta viviendo nuestro país, principalmente relacionadas con la delincuencia, el narcotráfico y la drogadicción, además de darles la oportunidad de generar empleos u oficios de los cuales los jóvenes se pueden servir para continuar su desarrollo humano.

Los datos duros presentados nos hablan de la necesidad de abrir y apoyar este tipo de iniciativas ciudadanas en todo el país pero principalmente en las ciudades del norte que técnicamente son desiertos culturales, y no por la falta de producción de artistas sino a la falta de los espacios donde puedan tener un desarrollo pedagógico, un espacio para presentar sus obras y hasta un espacio donde se puedan realizar transacciones económicas que les ayude a los jóvenes artistas a vivir dignamente, y que les permita continuar con su trabajo.

Otro de los factores que también se reconoce en el desarrollo de estos espacios la oportunidad que les permite a otro tipo de expresiones artísticas alternativas, fuera de la alta cultura, dando así un impulso a las expresiones populares y a las expresiones de la calle, de tener un foro de presentación, claro sin demeritar la importancia de la alta cultura que también en algunos casos se adapta a estos espacios.

La posibilidad de acceso a la clase baja, media y alta, le da un agregado más a estos espacios, pues uno de los objetivos principales es el acercar a las clases sociales que no tienen los recursos económicos para acceder tanto a talleres, como a presentaciones, y el subsidio que dan los mismos espacios permite que los ciudadanos que regularmente son relegados por su condición social de estas expresiones, tengan la oportunidad a acceder a este capital cultural.

La principal demanda de los espacios, los talleristas, los artistas y de los mismos ciudadanos que asisten a estos espacio se ve plasmada en la propuesta de ley, que les permita crecer a estos espacio, pues teniendo este reconocimiento legal, les permite trabajar dentro de la ley y también les permite acceder a presupuestos, concursos o patrocinios de organizaciones no gubernamentales, asociaciones civiles, y hasta recursos de empresas extranjeras y nacionales.

Esta investigación da el agregado teórico y metodológico, además del estudio empírico para apoyar la discusión, el análisis y el apoyo de este tema que lleva varios años en la agenda publica.

Bibliografía

Adorno, Theodor - Horkheimer, Max. (1998): *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Ed. Trotta. Madrid.

Arriagada, Irma. (2005): *Aprender de la experiencia: El capital social en la superación de la pobreza*, Ed. CEPAL, Santiago de Chile.

Anverre, Ari. (1982): *Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego*, Ed. FCE-UNESCO, México.

Arizpe, Lourdes. (1998): *La cultura como contexto del desarrollo*, en L.Emmerij y J. Núñez del Arco (comps.), *El desarrollo económico y social en los umbrales del siglo XXI*, Ed. BID, Washington.

Bauman, Zygmunt. (2005): *Vida líquida*, Ed. Paidós, Estado y Sociedad, Madrid.

Benjamin, Walter. (1936): *La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica*, Ed. Taurus, Madrid.

Bourdieu, Pierre. (1986): *Las formas de capital*. J. Richardson, Ed. *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education* (New York, Greenwood). En Richardson, J. *Manual de Teoría e Investigación en Sociología de la Educación*, Greenwood, Nueva York.

Braun, E. & Lavanga, M., (2007): *An internacional Comparative Quick Scan of Nacional Policies for Creative Industries*. Ed. EURICUR. Erasmus University. Rotterdam.

Castillo Berthier, Héctor & Ramírez Kuri, Patricia. (Coordinadora). (2003): *Espacio público y reconstrucción de ciudadanía*, Ed. Miguel Angel Porrúa-FLACSO, México.

Castillo Berthier, Héctor. La jornada 10 de abril de 2007

Chang, H.N. (1997): Democracy, diversity and social capital, National Civic Review, vol. 86, N° 2, San Fernando, California.

Coleman, J. (1990): Foundations of Social Theory. Ed. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

De Toledo, Camille. (2008): Punks de boutique confesiones de un joven a contracorriente Ed. Almadia, México.

Deleuze, Gilles, y Felix Guattari. (2000): Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia, Ed. Pre-Textos, Valencia.

Fuentes, M.L. (1998): Chiapas: el capital social perdido, Revista de la CEPAL, México, D.F.

García Canclini, Nestor. (1986): Gramsci con Bourdieu, hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular, en Cuadernos Políticos, núm. 38, Ed. Nueva Sociedad, Caracas.

Getino, Octavio. (2008): El capital de la cultura: Las industrias culturales en Argentina y en la integración MERCOSUR, Ed. CICCUS, Buenos Aires.

Girard, Agustin, (1982): Las industrias culturales: un obstáculo o una nuevas posibilidad para el desarrollo cultural, Ed. UNESCO, París.

Haymann, Dalia. <http://www.arteymercado.com/intromercarte.html>

Iglesias, E. (1997): Cultura, educación y desarrollo, trabajo presentado en la Asamblea General de la Unesco, París, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

Kliksberg, Bernardo. (1999): Capital social y cultura, claves esenciales del desarrollo, Ed. CEPAL, México, D.F.

Lasuen, Sancho. Garcia, Gracia. Zofio, Prieto. (2006): Cultura y Economía, Ed. Sociedad general de autores España, Madrid.

Marcuse, Herbert. (1981): El hombre unidimensional, Ed. Ariel, Barcelona.

Monsiváis, Carlos. (1987): La cultura popular en el ámbito urbano: el caso México", en Comunicación y culturas populares en Latinoamérica, Ed. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, México.

Morin, E y Adorno, Theodor. (1967): La industria cultural, Ed. Galerman, Buenos Aires.

Muñoz Santini, Inti. (2012): www.arenaelectoral.com/opinion/detail/99

Paasch y K. Carver. (1997): Social capital and the generation of human capital. Social Forces, vol. 75, N° 4, Ed. Chappell Hill, North Carolina, University of North Carolina.

Paredes Pacho, José Luis. (1992): Rock mexicano, sonidos de la Calle, Ed. Aguirre Beltran, México.

Paredes Pacho, José Luis, & Woldenberg, José. Toledo, Francisco. Florescano, Enrique. (coordinadores), (2008): Cultura mexicana: Revisión y prospectiva, Ed. Taurus, México.

Paz, Octavio. (2002): Chiapas: hechos, dichos y gestos, en Obra completa, Ed. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona. 546.

Piedras, Ernesto. (2004): ¿Cuánto vale la cultura? Contribución Económica de las Industrias Protegidas por el Derecho de Autor en México. Ed. Consejo Nacional para la cultura y las artes, México.

Putnam, Robert. (1993): Making Democracy Work: Civic Traditions in Modern Italy. Ed. Princeton University Press, Princeton.

Ramos Salinas, Francisco. (1981): La Autogestión a examen, Grupe de Recherche pour l'Education Permanente, Ed. Fondo de Cultura Popular No. 46, Editorial Marsiega, Madrid.

Stiglitz, J. (1998): Más instrumentos y metas más amplias: desde Washington hasta Santiago, Banco Mundial, Ed. Teachman, J. D., K. Washington, D.C.

Shay, Sayre. and King, Cynthia. (2003): Entertainment & Society. Influences, Impacts , and Innovations. Ed. Routledge, Thousand Oaks, CA, London, New Delhi.

Tixier, Pierre-Eric. (1981): Los caminos de la empresa autogestiva, en GREP La autogestión a examen. Ed. Marsiega, Madrid, España.

Touraine, A. (1997): Por una nueva política social, Ed. El País, Montevideo.

Vargas Forero, Gonzalo. (2002): Hacia una teoría del capital social, Revista de economía institucional, Vol. 4, Nº. 6.

Vargas, Llosa. (2009): La civilización del espectáculo, Revista Letras Libres, México.

Vogel, Harold L. (2004): La industria de la Cultura y el Ocio. Un análisis económico, Fundación Autor, Madrid.

Weber, Max. (2009): La política como vocación, Ed. Alianza Editorial, Madrid.

Paginas web

<http://www.artetransformador.net/sitio>

<http://www.espaciotangente.net>

<http://elblogdemara5.blogspot.com/2009/01/el-campo-artstico-la-cultura-popular.html>

<http://sic.conaculta.gob.mx>