

Las prácticas de creación artística: un reto para la investigación de la gestión cultural en Colombia

ARTISTIC CREATION PRACTICES: A CHALLENGE FOR CULTURAL
MANAGEMENT RESEARCH IN COLOMBIA

Martha Helena Valencia Restrepo*

Fecha de recepción: 20 de marzo del 2013

Fecha de aprobación: 4 de mayo del 2013

RESUMEN

Uno de los campos académicos más novedosos de las ciencias sociales y humanas en Colombia en la primera década del siglo XXI es el de la gestión cultural, pero sus méritos aún son poco conocidos debido posiblemente a la incipiente temprana de sus alcances en términos del conocimiento o de sus productos de investigación. No obstante, se ha ido consolidando como un importante marco social de saberes teórico-prácticos para la construcción de conocimiento sobre el panorama cultural local y global. Su reto fundamental a nivel de la formación superior, consiste en reforzar la investigación para la comprensión y la transformación de la realidad a partir de la identificación de las prácticas de crea-

ABSTRACT

During the first decade of the XXI century, one of the most innovative fields in social and human sciences in Colombia is culture management, but the merits this field may have are still little known, perhaps due to the short reach of knowledge on this area and the lack of remarkable research results. However, it has been developing as an important set of practical and theoretical knowledge in order to build up consciousness around the local and global cultural scene. The main challenge for culture management in higher education is to strengthen research in order to understand and change reality. The starting point would be the practices in artistic creation with the purpose of strengthening, spreading and

* Técnica en Música. Licenciada en Pedagogía Reeducativa, Formación Estética y Música. Especialista en Formación de Formadores. Magister en Educación y Desarrollo Humano. Docente cátedra, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia. Investigadora, Grupo de Gestión Cultural, Universidad de Antioquia. Correo electrónico: m_arth@hotmail.com

ción artística, y de este modo fortalecer, difundir y promover espacios de reconocimiento, participación y proyección de los procesos y productos creativos, algunos de los cuales han ido adquiriendo el estatus de patrimonio cultural tangible o intangible.

Palabras clave: prácticas de creación, arte, cultura, gestión cultural, investigación.

promoting creative products, when some of them have already acquired the status of tangible or intangible cultural heritage.

Keywords: creation practices, art, culture, culture management, research.

INTRODUCCIÓN

Un reto importante para la gestión cultural en el ámbito de la educación superior en Colombia es el de fortalecer los procesos para la realización de proyectos en investigación sobre las prácticas de creación artística, pues hasta el momento la atención se ha centrado generalmente en los productos artísticos, en las estrategias posibles para su gestión difusión y promoción, en el arte como patrimonio y en la formación artística y cultural, entre otros asuntos, sin dar prioridad u ocuparse de conocer a quienes están detrás del objeto creado, del objeto artístico, llámese música, danza, teatro, pintura, escultura, cuento, poesía u otras formas o expresiones en las cuales puede medirse el valor de la práctica de creación como tal.

En este texto se mostrarán inicialmente algunas reflexiones y conceptos relacionados con las prácticas de creación artística como punto de aproximación al tema: creación, creatividad y creación artística. De igual forma, el tratamiento de algunas categorías conceptuales que emergieron en el proceso de realización de la investigación sobre *las prácticas de creación artística no visibilizadas en cinco municipios del Urabá antioqueño. Estado del arte. Segunda etapa* del Grupo de Investigación de Gestión Cultural, adscrito a la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Entre estas categorías están las siguientes: artista-contexto, artista-cultura, artista-gestor, arte-artesanía, políticas públicas-visibilización del arte, gestión cultural-investigación, y pretenden poner en escena nuevas temáticas para un debate en clave de cultura, con respecto al panorama real que se presenta en la subregión del Urabá antioqueño, en donde las políticas públicas en cultura son apenas un sucedáneo que causa efectos efímeros y desdibuja el problema de la invisibilidad y del abandono del artista creador.

PROLEGÓMENOS SOBRE CREACIÓN, CREATIVIDAD Y CREACIÓN ARTÍSTICA

El significado del concepto de *creación* y el debate teórico de esta acepción han estado presentes desde los umbrales más sofisticados de la filosofía de mediados del siglo XX, con teóricos de renombre como Hannah Arendt, Martin Heidegger, Noam Chomsky, Howard Gardner, Lev Vigostky, entre otros, hasta encontrarlo en el marco de teorías más actuales no menos importantes, como la teoría de la complejidad o del pensamiento complejo de Edgar Morin en pleno siglo XXI. También, la lingüística explica de manera interesante la relación lenguaje-pensamiento-creatividad. Chomsky, en dicho sentido, sostiene que el lenguaje es un proceso creativo innato al ser humano y que el pensamiento en sí es un acto creativo. Dice al respecto que:

Gracias al pensamiento, podemos imaginar con más o menos facilidad, todo tipo de historias novelescas desde ciencia ficción a la reinterpretación de hechos que nos hayan ocurrido anteriormente. Pero mucho más allá gracias a esta por la creatividad, podemos construir obras de teatro, música y libros acerca de esos pensamientos [...] una cualidad de la mente es la recursividad [...] es un proceso que existe también en los procesos creativos artísticos como extensión del proceso del pensamiento humano. (Tomás, 2012)

Chomsky se refiere con esta “capacidad de la inteligencia en la especie humana” a esa habilidad que consiste en poner un pensamiento en otro pensamiento, asunto que puede compararse a la forma de fuga en la música, cuando de una frase melódica surge una segunda idea similar o repetitiva que no solo se recrea en sí misma sino a la segunda frase. De este modo se fortalece la estructura y la forma musical.

Con respecto a la relación de la capacidad creativa con la dimensión social del ser humano y en esta el arte como elemento vital, el filósofo y literato Ernst Fischer (1967) expresa que no se puede comprender el arte por fuera de su contexto social. Para el autor, el arte surge en el mismo momento en que la herramienta, el rito y la palabra se conjugan para dinamizar las prácticas de grupo, las prácticas sociales, como una expresión humana más que se funda en la existencia misma. En este contexto histórico, el arte no tiene que ver con la belleza ni con el deseo estético; tiene que ver con los elementos de lucha, de confrontación y defensa de lo territorial, de lo propio; tiene que ver con la magia y las formas de comunicación primigenia que caracterizó a la supervivencia humana.

Por otra parte, para Deleuzze el acto creativo cumple una función que va más allá de informar y de comunicar. La información tiene que ver con un sistema de palabras ordenadas que informan de algo. El arte, según el autor, no tiene la intención de comunicar algo, sino de significar la resistencia, por tanto es un acto de resistencia:

El arte es la única cosa que resiste a la muerte [...] ¿Qué es tener una buena idea en cine? o ¿qué es tener una idea cinematográfica? Resistencia [...] acto de resistencia. A partir de esto me parece que el acto de resistencia tiene dos caras: es humano y es también acto de arte. (Deleuzze, 1987)

El arte, como forma de resistencia, es un saber que va más allá de la palabra y del concepto. El arte resignifica la realidad, mas no la conceptualiza. El acto creativo pertenece al creador y lo simbólico a los colectivos que validan la creación a través del conocimiento teórico:

Las grandes creaciones artísticas descienden de mil maneras al mundo práctico y a la decoración de nuestro entorno, o, digamos mejor: no que descienden sino que se difunden y extienden propiciando así una cierta unidad de estilo en nuestro mundo humanamente elaborado, sino de la intensidad de una impresión sensorial, de su viveza expresiva, en la metáfora de imágenes, de la coherencia y presentación estructural. (Swanwick, 1991, p. 16)

Por otra parte, el acto comunicativo que caracteriza a una comunidad guarda estrecha relación con las formas creativas y de producción de sus medios y estos con sus formas de lenguaje. Lyotard (1987), en su teoría sobre la comunicación, monta su estructura discursiva en los juegos del lenguaje para inferir que todo saber es estrictamente local, adscrito a los actores concretos en un contexto real y determinado. Así, todo producto de un saber está enmarcado en lo creativo local y, por ende, contextualizado. Lo creativo en el arte se condiciona por la inmanencia estética del hecho creativo mismo que proviene de sus diversos lenguajes. Del mismo modo, todo contexto cultural está atravesado por la creatividad de sus personas y colectivos que lo componen. Con respecto a las prácticas creativas del arte, el criterio de valoración —en tanto es creatividad— se soporta no solo en la validación espontánea del juicio crítico del espectador, sino en su significancia universal y su actualidad sociocultural.

La teoría de Lyotard sobre la “paralogía”, centrada en el pequeño relato local que valida las formas creativas y discursivas, plantea que la investigación hecha

desde esta óptica, busca discontinuidades, inestabilidades e incluye nuevos juegos del lenguaje; desordena las viejas formas de explicar los hechos, aunque en sí mismos tengan reglas. En este contexto, lo creativo está referido a lo que es validado como innovador para las comunidades propias del Urabá antioqueño, pero que responden a normativas básicas universales. La visibilización de los hechos reales en la existencia de prácticas de creación artística a través de este trabajo se torna en una mirada particular de lo local, pero con impacto en el contexto regional, nacional y, ¿por qué no?, global.

Ya en el plano de la creación artística, Eco (1970) dice al respecto que “el artista contemporáneo se comporta en cambio, como el revolucionario, destruye totalmente el orden recibido y propone otro”. En el arte, ninguna teoría puede salvar el contraste: ha de conformarse con una descripción que saque a la luz su carácter dialéctico. Esta dialéctica pone en escena elementos estéticos de criterios positivistas con elementos de las nuevas estéticas, donde la prosaica puede alternar sin problema con las líricas antiguas desde cualquier imagen del arte:

Una dialéctica típica de la historia del arte entre las formas tradicionales y las formas nuevas, por la cual generalmente la innovación que el arte promueve a nivel de las formas, precede siempre a las revoluciones que más tarde se manifestarán a otros niveles culturales y sociales [...] esto entraña, por consiguiente, una dialéctica entre investigación experimental y comunicación estética. (Eco, 1970)

La esencia del producto artístico está en permanente renovación, pero son necesarios los desencuentros, los cuales, al fin y al cabo, terminan por armonizar y mejorar —de algún modo— los esquemas pasados. Es la real dialéctica en la cual, a pesar de ella, se lleva a cabo una conversación entre la situación real y reflejo de esta a través de las formas tal como lo presenta Eco: “es natural que existan personas de sensibilidad más refinada que nos comuniquen sus experiencias personales de lectura para que puedan también ser las nuestras. Los seres humanos cambian los estándares de juicio y las exigencias que formulamos a la obra de arte” (Eco, 1970).

Los entornos o contextos pequeños se confabulan frente a sus creadores y muchas veces denominan algo que apenas puede estar en proceso de elaboración. De todos modos, el arte como concepto con tendencia paradigmática que proviene del espectador contiene una significación dual en la que se combina su juicio crítico, a partir de elementos técnicos universales que se fueron definiendo desde la modernidad, con elementos emocionales que comunican la idea objetivada en el producto artístico; lo emocional en la percepción del espectador

antecede a la creación misma, pues está ligada a asuntos históricos, sociales y culturales. De este modo, también se relativiza y se generaliza o particulariza un juicio crítico frente al arte. La posmodernidad pone en escena un espectador que percibe el arte desde su emocionalidad, un espectador presto a controvertir la idea de significación de la obra de arte, o a cambiar el orden dado para dotar de sentido a nuevas formas simbólicas. El título —bastante llamativo— del libro *Homo artisticus. Una perspectiva biológica evolutiva* de Vélez (2008), pareciera deducir aspectos centrales sobre la proveniencia de la capacidad creativa humana que se transforma en arte; incursionando en sus estudios, la autora cruza conceptos tales como evolución, cultura, comportamiento y arte, entre otros.

A partir de la teoría darwiniana y la teoría evolucionista de Richard Dawkins, la autora dice que en la composición genética del ser humano, “si un gen otorga al organismo portador una ventaja reproductiva con respecto a los organismos homólogos, se verá representado en mayor proporción que sus genes competidores en las siguientes generaciones”. Para Dawkins, este mecanismo de variación y selección es lo que genera la cultura. Esta se transmite de una generación a otra, a través de los *memes*, del mismo modo que la información genética pasa de padres a hijos a través de los genes. Pudiera decirse que para la evolución del arte, los *memes* han jugado un papel importante en cada nicho ecológico en donde los sentidos de los colectivos humanos decantan y ratifican una nueva estructura o forma propositiva de acuerdo a la realidad de la época. En este sentido, cada vez emergen nuevas características simbólicas que no llegan a cambiar en su totalidad los referentes de significado. Es así como el nicho del arte también se depura y se enriquece en el avance de las civilizaciones con la aparición de nuevas formas o expresiones artísticas, como con la aparición de la fotografía, el cine, el grabado, el *jazz* o el *rock*, para citar algunas. En otras palabras, el arte en sus diversos lenguajes da y dará permanencia a los remanentes ontológicos de los colectivos, en donde las técnicas se van transformando y resignificando de acuerdo a las nuevas realidades y a los contextos, pero sin perder su esencia de estesis.

Las regulaciones estéticas de un contexto poblacional en un lugar geográfico cualquiera, de una cultura cualquiera, están precedidas por lo caracterial del nicho ecológico artístico del mismo; por lo caracterial de la decantación y el perfeccionamiento de las aportaciones actitudinales y estéticas que el artista trae y que depura a través de la experiencia, de la práctica. En la creación artística, el sujeto creador no limita sus funciones ni las separa en el acto creativo; al contrario, pone todo su potencial biopsíquico, intelectual y emocional en este proceso y, posiblemente, esto es lo que habrá de transmitir a sus futuras generaciones. Se puede enseñar y aprender arte, y en este proceso se incluye la integralidad del ser; se puede transmitir lo aprendido considerando lo anterior. En la enseñanza-

aprendizaje se permean necesariamente los modos culturales, los criterios científicos, ideológicos, éticos y estéticos del contexto inmediato y de la época a la cual se pertenece. Estos, son también determinantes para la estructura final del artista, y para lo que es y exprese a través de su creación artística.

Entre los grupos humanos pobladores de la región del Urabá Antioqueño, los creadores en el campo del arte han desarrollado sus conocimientos desde esta perspectiva y los han transmitido de generación en generación, a la manera pedagógica natural en la cual hay un *continuum* que valida la cultura desde y en la práctica artística que deviene a la cultura. Este conocimiento empírico tradicional se abre y se entremezcla paso a paso, lo que posibilita la construcción dialógica y social de la realidad del artista urabaense. Con respecto a lo anterior, entre las condiciones que trae la época actual en la que la tecnología se posiciona en la base de los cambios científicos y culturales, se ha posibilitado en poblados recónditos de esta subregión del país dar nuevas miradas al conocimiento y articular diversos elementos estéticos y técnicos a la creación artística, con lo que se resignifican tanto sus prácticas como sus procesos de enseñanza-aprendizaje; se corre el riesgo de que los niños y jóvenes no den importancia a las aportaciones que el patrimonio cultural intangible pueda tener y de esta manera, se desdibuje, se pierda o se quede en el olvido.

Es el entorno social y cultural el que teje la imagen del artista y es su reconocimiento el que le ubica en este rango, pero ¿a quién llamar artista? En el contexto cultural de nuestro país, artista no solo es quien es creador; también lo es el intérprete vocal o instrumental, el danzarín, el actor, entre otras ocupaciones relacionadas. Además, no todo artista creador se ocupa de mostrar y de ganar reconocimiento por su trabajo artístico; en muchas de las ocasiones, el artista creador está fuera de escena y no accede a espacios de participación social y cultural; en otras palabras, es desconocido e invisibilizado. Sin embargo, el proceso creador es propio de la ocupación de un tipo de artista que tiene que ser también validada socialmente. “el valor que una sociedad atribuye a los artistas es verificable y existen numerosas historias escritas de privilegios y tratos especiales de las que podemos constatarlo” (Vélez, 2008, pp. 60-63). No basta el reconocimiento de un grupo reducido de personas del propio contexto social; es necesario que el artista se defina como tal en un contexto más amplio, en un contexto de verificación de su capacidad y valor de su trabajo artístico.

La actuación del sujeto creador va más allá del placer o del sentimiento que suscita el encuentro con lo semántico implícito en la objetividad del arte. En otras palabras, la significación en el arte es un acto tácito de conciliación entre el artista y el espectador. La validez de la obra, de su producto artístico, es la inferencia de identidad en tanto se resimboliza una situación de la realidad misma.

Así pues, en la búsqueda de comunicar y expresar el sentido de la realidad en una idea artística, existen unos criterios que no son universales, sino particulares o contextuales a los cuales el artista debe ser fiel. Este rasero de juicio crítico estético que emite un grupo sobre la creación de su artista consiste en leer en aquella elementos implícitos o referentes de sentido y de significación existentes en su propio contexto. Por ejemplo, el pintor que en sus obras pinta negras en la playa habla del elemento afrodescendiente interactuando en el entorno natural que ofrece el mar, o bien, el músico que compone cincuenta canciones de vallenato con temas de leyendas o de elogio a su tierra.

En conclusión, pudiera decirse que no es solo el reconocimiento del artista creador (que le otorga su entorno) el que le da la categoría de artista, sino el elemento de identidad social y cultural que trabaja en su obra, y que por tanto representa e identifica.

El arte propone hoy un perfil de objeto de pertenencia comunitaria con una función comunicativa que fomenta comunidades; se considera el arte como bien patrimonial en tanto ha permeado la esencia de las realidades e imaginarios simbólicos colectivos a través de la historia de la humanidad, y se considera estético en tanto depura la idea de significados y sentidos compartidos a través de técnicas especializadas bajo criterios que siguen respondiendo o no al criterio de belleza, pero en su esencia es relativizada por la cultura, por el contexto; por la realidad intrínseca al sujeto creador como se dijo.

CREACIÓN ARTÍSTICA Y POLÍTICAS PÚBLICAS EN COLOMBIA

Evidentemente se reconoce que los gobiernos tienen un papel fundamental en la aplicación de políticas de fomento a la creatividad, pero se sugiere que no es posible delegar en ellos toda la responsabilidad en la protección y promoción de un proceso de desarrollo cultural que refleje la pluralidad de las visiones que coexisten en nuestras sociedades para que, tal como lo recomiendan los especialistas en políticas públicas en la materia, contribuya verdaderamente a generar un diálogo intercultural, a estimular la participación ciudadana, a fortalecer la conformación del tejido social, a construir una sociedad más democrática, para mencionar solamente algunos de los objetivos de las políticas culturales.

Melo y López (2002, p. 4)

Las políticas públicas en todo país son competencia del sector político que, a través de las instituciones, emite leyes, decretos y acuerdos, entre otras figuras

que se conciben en este ámbito. De igual forma, todo estado diseña sus políticas públicas en congruencia con la capacidad económica, de recursos naturales, humanos y con la condición social y cultural con que cuenta; todo estado busca no desbordar sus propósitos planteados y planeados equilibradamente entre estos aspectos. En este panorama, el arte, como forma de cultura en nuestro país, generalmente ha ocupado un lugar no preponderante en las líneas políticas con posición de favorabilidad; al contrario, es el ámbito de acción que siempre se queda rezagado u olvidado, debido a que se intenta desbordar la economía en asuntos de otra índole, necesarios o no, en y para la vida de los colombianos. Los planes de desarrollo son el compilado de las políticas públicas que se pretenden aplicar en el Estado, y de la argucia y diligencia de los actores públicos depende que estas se implementen y realmente generen transformaciones sociales y comunitarias.

En este orden de ideas, la cultura y el arte constituyen para un país como Colombia, en atención a las necesidades básicas, un aditamento poco o casi nada relevante para un macro sistema o un meso sistema. Las políticas públicas en países como el nuestro intentan proferir decretos o acuerdos que validen el hacer artístico y que se reconozcan los méritos al artista, pero estos, al estar mediados por el poder económico bajo patrones de derecho “solo para unos pocos”, terminan constituyéndose en un filtro de discriminación o de sesgo para los colectivos de creadores del arte. Quienes se escapan de este andamiaje, posiblemente por sus propios medios, no tendrán oportunidad alguna de un debido reconocimiento de su invaluable aportación social y cultural.

Los principales retos que se deben asumir son los siguientes: agenciar procesos hacia la visibilización de las prácticas de creación artística en nuestras regiones; indagar en sus productos el sentido histórico-social que nos atañe a partir de los imaginarios culturales que evidencian una realidad identitaria colectiva, algunas veces configurada ya como patrimonial, y centrarse en su importancia más allá de la inmediatez de la atención a las necesidades fundamentales de toda persona que están en las lógicas del Estado, y posibilitar condiciones idóneas para que el arte se erija desde la cotidianidad de los contextos olvidados, como una propuesta libertaria, axiológica y proactiva; es decir, como un motor más que promueva el cambio de paradigmas y sustente la calidad de vida del sujeto y de la sociedad que se desea.

La Universidad de Antioquia ha sido pionera en brindar alternativas en el medio local y regional que accionen otros mecanismos, y bajo otras condiciones operativas respaldadas por un alto nivel académico, cultural y científico. Esta iniciativa del Grupo de Investigación de Gestión Cultural de la Facultad de Artes pretende ratificar su afán de validar cada vez más la orientación curricular del programa académico, el cual cita:

Teniendo como eje transversal la investigación en asuntos relacionados con el trabajo cultural, el programa integra los distintos aspectos básicos de la formación de los gestores culturales, como son los conceptos relacionados con la estructura de la sociedad, la comprensión y análisis de la cultura en todas sus posibilidades y manifestaciones, y la formación técnico-administrativa para la gestión de planes, programas y proyectos. Parte importante del programa es también la formación para la apreciación de los valores estéticos y simbólicos en las múltiples formas de expresión que tienen los individuos y las comunidades. (Programa académico de Gestión Cultural, Universidad de Antioquia, s. f./2009)

La cultura, como espacio para la memoria y para la construcción de las identidades en contextos locales, permite afianzar los referentes de un grupo social determinado, generar posibilidades de diálogo entre realidades y contextos diferenciados, y establecer nuevos derroteros para hacer posible la interacción entre realidades culturales diversas y el respeto y valoración de la diferencia. Es tarea de la Universidad continuar garantizando la permanencia de la dinámica de formación superior que viene brindando desde 1995 en la subregión, y su impacto en todas las poblaciones; también, ser receptora del insumo cultural que de manera natural revierte el contexto en la institución (que por su potencial humano y su rico mestizaje amerita un tratamiento especial en lo que compete a la Universidad), y posibilitar estrategias que apunten a la deconstrucción de fronteras imaginarias a través de la visibilización de las expresiones creativas propias a todas las regiones, pero con sentido de identidad nacional —en este caso, de la región del Urabá Antioqueño—.

UNA MIRADA A LA GESTIÓN CULTURAL Y LA INVESTIGACIÓN EN CREACIÓN ARTÍSTICA EN EL PANORAMA LATINOAMERICANO Y COLOMBIANO

Para contextualizar el tema de la investigación en creación artística y este escrito como producto, es importante realizar una breve reseña sobre lo que es y ha sido la gestión cultural como campo de conocimiento. A la gestión cultural la antecede en el panorama académico latinoamericano el tema de los estudios culturales, campo interdisciplinar que aparece con el posmodernismo de los años sesenta en Birmingham (De Carvalho, 2010). Posteriormente, se retoma en Brasil bajo tres premisas fundantes: superación del dualismo entre ciencias exactas y ciencias humanas, reivindicación del derecho a la educación universitaria de los negros e indígenas y encuentro de saberes. En palabras del autor:

Los Estudios Culturales en cuanto a estudios Críticos de Cultura, deben proveer la fundamentación teórica, metodológica y política para que las universidades latinoamericanas que fueron constituidas como blancas, excluyentes racistas y dedicadas a reproducir únicamente el saber euro céntrico moderno, finalmente se transformen en aquello que ellas deberían haber sido desde su fundación hace siglos: centros multiepistémicos de estudios abiertos a todos los saberes creados y vigentes en nuestro continente: saberes occidentales, indígenas, afro-americanos y de las comunidades tradicionales. (De Carvalho, 2010)

De acuerdo con lo anterior, y poniendo en paralelo a la gestión cultural con los estudios culturales en Latinoamérica, pudiera decirse que es un campo de práctica y reflexión novedoso y actual, que igualmente soporta sus criterios epistémicos en la perspectiva sociocrítica actual, en la mirada global de las culturas, en lo pluridisciplinar y transdisciplinar de la dinámicas de interacción científica y humana, susceptibles de agenciarse en pequeños o significativos cambios que beneficien a un contexto determinado, y en el arte como un elemento que transmite, interpreta, resignifica y moviliza la realidad de contextos temporales y de lugar. Por su parte, el arte —una práctica milenaria, como otro campo de conocimiento situado— aparece en la historia reciente de los pueblos latinoamericanos, acuñado entre dos posturas ideológicas: la primera, a la cual se refiere el autor mencionado, y la segunda, desde una perspectiva de lo popular como parte fundamental de una construcción social de la realidad que se resignifica estéticamente más allá de paradigmas tecnoclásicos, a partir de lo que es la cultura opuesta a un capitalismo industrial desenfrenado que coarta los modos de expresión y de creación como forma de organización social.

En todo caso, los estudios culturales que tratan específicamente el acontecer de las culturas y que parten de una concepción de cultura como realidad holística, global y planetaria en la cual se interrelacionan todos los aspectos de sentido y significado sin importar la latitud geográfica —algo así como lo que nombró Deleuzze (1987) como el efecto rizomático—, se han ocupado del arte para interpretar y comprender las formas de simbolización de la realidad de los grupos humanos emergentes en el contexto americano y latinoamericano a partir de la colonización europea. Deleuzze explica la cultura a partir de ejemplos sencillos que muestran la esencia de las cosas conectada un todo cosmogónico, la parte y el todo, aspecto que da emergencia a conceptos como fragmentación, multiplicidad, ciclo, totalidad, conexión, heterogeneidad, cartografía, entre otros. Por su parte, Williams (1958), en su libro *Cultura y sociedad*, se refiere a la cultura

como “toda una forma de cultura en tanto significados comunes” y a las artes, como “procesos especiales de descubrimiento y esfuerzo creador”. Así, el arte es a la cultura como la creación es al arte, y ambas a las sociedades en permanente significación y evolución social.

Al parecer, un elemento de confluencia en tanto núcleos temáticos y, porque no decirlo, problemáticos que se da en la actualidad entre los estudios culturales y la gestión cultural en Latinoamérica es la transversalidad que se presenta entre las ciencias sociales, las ciencias humanas y el arte en todas sus manifestaciones, y es visto tanto como forma de cultura u objeto de conocimiento. Hablar de las artes en el contexto universitario es darles solo un sitio en su accionar, pues el arte como idea, como proceso y como producto atraviesa toda la cultura, cualquiera que sea su manifestación. En el lugar académico, el arte se articula al arte mismo, a la ciencia y a las humanidades; se torna en objeto de conocimiento.

Por otra parte, la investigación en la creación artística, en este sentido, se connota poco a poco como una tarea o un reto importante para el campo de la gestión cultural, y esto no quiere decir que no se haya investigado con anterioridad sobre el tema, pues ya las mismas disciplinas del arte se ocupaban de hacerlo cada una desde su especificidad. Es así como desde la música o desde las artes escénicas, o desde las artes visuales o plásticas existen trabajos que dan cuenta de procesos, de prácticas y productos culturales a nivel de las regiones, o bien, comandados por organizaciones y entidades de carácter oficial y privado de Colombia a partir de la segunda mitad del siglo XX. Entre estas, se pueden citar entidades propulsoras como Colcultura, el Ministerio de Cultura y los fondos mixtos para la cultura.

En el departamento de Antioquia, en las décadas de los setenta y de los noventa, surgió de manera espontánea y sin pretensiones de cientificidad la investigación en creación en la música, en la danza y en el teatro, como una necesidad de rescatar el patrimonio en estas disciplinas en tanto eran prácticas tradicionales y vigentes para entonces. Entidades como la Escuela Popular de Arte de Medellín, la Universidad de Antioquia, así como algunas personas y colectivos artísticos de la ciudad y varios cultores, que han aportado su grano de arena al diseñar y ejecutar interesantes trabajos de campo que obligaron a la interacción con las comunidades de indígenas, afrodescendientes, mestizos y mulatos, en las diferentes subregiones, logrando así nutrir, actualizar y resignificar sus propuestas de folclor para transmitir las a su vez a las y los jóvenes de la ciudad en proyecciones artísticas que posteriormente se han ido diseminando a lo largo y ancho del país, con lo que se ha ido levantando un legado significativo para la cultura departamental. Del mismo modo, existen en el medio proyectos artísticos que se han consolidado en las últimas décadas, y que se han estructurado a

partir de los significativos movimientos sociales y culturales de la actualidad, y que van teniendo eco de acuerdo a las oportunidades que brinde el medio de las industrias culturales del momento.

El tema de la investigación aplicada en la creación artística en Colombia, sin duda alguna, es una acción académica prioritaria que se debe considerar desde la gestión cultural como el principal reto para reconocer, visibilizar y posicionar en el escenario cultural del país los procesos y la producción artística de aquellas personas quienes por circunstancias de diversa índole no han tenido acceso a los medios, a la publicidad o a la difusión de su trabajo más allá del impacto en su ámbito local, o bien, quienes aún no se convencen de poder llegar a asumirse como sujetos creadores del arte. También es un reto para este campo de formación y práctica profesional la construcción de nuevos conocimientos a partir de la investigación como profundización en la esencia de los lenguajes del arte desde criterios históricos, semánticos, semióticos, técnicos, entre otros, que connotan el sentido de las nuevas estéticas y su articulación a la realidad social

DE LO ARTESANAL EN EL ARTE, O EL ARTE DE LA ARTESANÍA

El asunto identitario en la relación arte-cultura no puede rotularse de popular o de culto; así mismo, no puede decirse en pleno siglo XXI que el arte identifica lo culto y lo artesanal a lo popular. En referencia a lo artesanal del arte y lo artístico de lo artesanal, queda claro que ambos son modos que confluyen en las prácticas artísticas como formas de construcción de las culturas. La consideración estética del arte popular en esta investigación consiste en que, a pesar de las actuales perspectivas epistemológicas que hablan de las estéticas expandidas, no se somete a juicio el trabajo creativo sin sentar una posición al respecto. Parte de preguntarse: ¿puede valorarse estéticamente el arte popular? Algunos críticos afirman “que el que antaño fue arte popular, hoy es arte culto”, y que “el arte que es exhibido en los museos es el arte culto, lo demás que no accede a este espacio, no lo es” (Castro-Gómez, 2000).

Los determinantes histórico-culturales subsumen las prácticas de creación artística, pero también lo hacen los determinantes económicos; es decir, dependiendo del contexto en el cual se realicen tienen mayor o menor categoría, y por tanto validación como producto estético. La investigación en este campo se ve en conflicto, porque más allá de los raseros teóricos existen diferencias casi imperceptibles e incomprensiones relacionadas con los procesos, el producto y la relación con el contexto, en tanto hay personas que validan el trabajo o producto y que obligan a diferenciar categóricamente el concepto del arte frente al

concepto de artesanía. Lo artesanal también se ha diferenciado culturalmente de lo artístico, porque la técnica o mecánica de elaboración del objeto artesanal se estatiza, se torna rudimentaria con respecto a la época actual, y por tanto muchas veces mientras es más antigua y ha accedido poco o nada a las nuevas tecnologías para su elaboración tiende a tener más valor artesanal; en otras palabras, el sentido de lo artesanal se pierde a medida que la técnica de elaboración o fabricación se mezcla con la ciencia.

En el caso del producto artístico o artesanal que surge de las prácticas creativas, el arte como proceso y como producto se transforma a medida que la ciencia y la tecnología avanzan; permea, adopta y se vale de elementos que le sirven para expresar la idea. Esto ha influenciado por tanto los modos de significación, percepción, validación y apreciación estética, ha expandido el sentido y criterios del arte como tal, y no por esto el arte llegaría en algún momento a catalogarse como artesanal. Estos dos conceptos se mantienen distantes.

Entonces surgen interrogantes como estos: ¿puede la práctica artesanal ser vista como una práctica artística? ¿Cuándo y por qué el objeto artesanal puede ser visto como una práctica artística? ¿Por qué el objeto artesanal puede, en términos históricos, convertirse en objeto del patrimonio cultural de un pueblo? ¿Son las características de oficio, hacer, proceso, técnica, utilidad, significación y percepción del espectador condiciones irrefutables para validar o no el objeto artesanal y la obra de arte como tal? Se puede deducir entonces que la diferencia, o mejor la confusión, radica en el concepto de *creación*. Sin embargo, el objeto artesanal en algún momento tuvo que surgir como una idea innovadora o novedosa; esta idea que valida el acto creativo como tal, una vez se replica, pierde el sentido de lo artístico que pudiera tener y se convierte en algo artesanal. No se puede decir lo mismo de la obra de arte que se replica. Cuando esto ocurre, se dice que es la réplica de la obra, pero no se convierte en objeto artesanal.

Vale la pena aclarar que una condición de la investigación en creación artística ha sido la participación directa del artista creador en la investigación, sea aquel artista o artesano, pues no es lo mismo investigar sobre el arte que sobre la creación en términos conceptuales o históricos; se puede investigar sobre el artista y su obra sin que aquel exista o viva; se puede hablar de la creación desde un criterio fenomenológico, pero la creación artística obliga el contacto directo con el artista o artesano y su obra. La gestión cultural, entonces, es una apuesta académica de formación a nivel superior en la Universidad de Antioquia, la cual visualiza un profesional con competencias técnicas, éticas, estéticas y sociales que se considere motor de la dinámica de transformación cultural que atañe a los contextos locales, regionales y nacionales; un profesional que considere el arte en su devenir, como un eslabón clave en dicha dinámica, que sea capaz de

ver detrás del producto artístico, al creador, a la persona, bien sea al artista o bien sea al artesano en su nivel y realidad específica.

EL TEMA DE LA INVESTIGACIÓN EN LAS PRÁCTICAS DE CREACIÓN ARTÍSTICA EN COLOMBIA: UN CAMINO POR RECORRER EN LA GESTIÓN CULTURAL

Finalmente, una álgida reflexión ha suscitado el desarrollo de este tema, pues si bien es cierto que las sociedades a través de la historia se han nutrido de lo creado, de productos artísticos en diversos modos, presentaciones, categorías, momentos, fases, calidades, esencias, entre otras formas —hasta el punto de configurarse en un modo de lectura acerca de lo que es y ha sido una cultura, tanto desde sus procesos como de sus productos artísticos o de sus creadores tras los objetos artísticos y las expresiones de arte— en Colombia poco se acostumbra a preguntarse: ¿de dónde salen estos?, ¿qué procesos vivieron?, ¿quiénes son los responsables?, ¿dónde viven, cuál es su calidad de vida y qué prospectiva tienen frente a sus aportes a las culturas locales y nacionales?

Hablar desde el corazón del artista es una tarea del gestor cultural; difundir, promover apoyar sus ideas y proyectos artísticos y culturales, y visibilizar su trabajo creativo, es tarea de la gestión cultural. Para lograr reconocer, visibilizar y posicionar las prácticas de creación artística en Colombia es necesario vincular la academia con la praxis, con el mundo de la vida, desde la investigación aplicada. La experiencia en campo, con los creadores de los municipios de Vigía del Fuerte, Chigorodó, Mutatá, Murindó y San Pedro de Urabá, en la subregión del Urabá antioqueño, ha sido una lección de vida significativa frente a la concepción del arte y de lo estético, pues cuando todo lo académico se torna en fórmulas, lo que es, siente y piensa el artista que no se puede codificar ni regular; está más allá de los límites de lo simple, de lo concreto; la artesanía se torna en arte y lo estético no trasciende lo cotidiano, lo simple. Es por eso que el creador tiene siempre un lugar privilegiado, porque puede ser él o ella simplemente, sin determinantes sociales, políticos o academicistas que lo subyuguen. Sin embargo, el artista o artesano expresa también la demanda de acciones externas para gestionar sus productos artísticos, para promover y difundir su creación artística como proceso y como producto.

La nueva dinámica del Instituto de Cultura de Antioquia, desde el 2012, se viene planteando lo siguiente a partir de la conjunción de aspectos que surgen de la participación de artistas en las instancias político administrativas:

Es claro que las prácticas de creación artística no pueden quedarse solo en eso, tienen que salir de su invisibilidad, para lograrlo, las políticas

públicas deben dimensionar en un contexto local o regional, quienes son esos creadores y qué están creando, que ocurre con sus producto y demás [...] se construyen audiencias tal como dice gestionar la creación artística vista como producto supone para el gestor cultural, adelantarse a las mismas situaciones y acciones que tienen que ver con el proceso creativo, estar atento a los creadores [...] (Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia, 2012)

Esta postura frente al hecho de la invisibilidad del artista creador en el país puede constituirse en el detonante del cambio tan esperado por los miles de creadores que día a día contribuyen al fortalecimiento de las culturas y las identidades locales. En dicho sentido, es importante que la universidad colombiana en el currículo de los programas en gestión cultural y carreras afines sienta un precedente focalizado en la investigación como principal estrategia y un primer paso en la ruta hacia la visibilidad de las prácticas de creación artística. Sin embargo, es necesario que antes se planteen muchas preguntas a partir de las percepciones que configuran el mapa de necesidades del arte en Colombia, emprender esos sueños colectivos con el tesón para asumirse como artista gestor, gestor del arte, o como un creador más. Estas preguntas pudieran ser entre muchas: ¿por qué en el marco de las políticas públicas en Colombia puede hacerse a primera vista una lectura de exclusión y marginalidad a las creaciones de artistas que no son visibilizados por vivir en un lugar alejado de las urbes, y falto de oportunidades?, ¿de qué manera la investigación, puede nutrir, fortalecer y visibilizar la creación de un artista en un medio excluyente y marginado?, ¿en cuáles circunstancias se requiere de la gestión cultural para un creador que ya es visible?, ¿cuándo el gestor es el mismo creador?, ¿artista o gestor, o gestor artista?, ¿por qué la formación de públicos en Colombia es la línea débil en las políticas públicas actuales de cultura, y por ende una fisura entre las prácticas de creación artística y el contexto?, ¿cuáles son las estrategias que se deben aplicar para que deje de ser tan pobre la documentación sobre reseñas de las investigaciones en gestión cultural en Colombia?

REFLEXIONES ASOCIADAS CON LOS EFECTOS DE LAS POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURALES ACTUALES EN EL URABÁ ANTIOQUEÑO A PARTIR DE LA INVESTIGACIÓN

Con el ánimo de sentar un precedente en lo concerniente a la revisión futura de políticas públicas relacionadas con la cultura y en este marco, las determinaciones sobre las prácticas de creación artística en Colombia, vale la pena citar algunas

reflexiones que se suscitaron a partir de los testimonios del trabajo en campo en la segunda etapa de la investigación del grupo de Gestión Cultural de la Facultad de Artes de Medellín:

En primer lugar, un aspecto relacionado con los coordinadores asignados a las casas de la cultura en los municipios. Sin pretender realizar un juicio personal a estas personas, sino a los criterios de elección y asignación a este cargo, se pudo percibir que estos en su mayoría son colaboradores de un grupo político del lugar, y que han participado activamente en la campaña política que elige a su vez a los administradores; este criterio prevalece a la hora de ser asignado a dicho cargo, sobre las capacidades, competencias, formación y experiencia en el campo. Infortunadamente, en el plan de campaña no existe un estudio previo de perfiles en congruencia con las demandas reales en lo que respecta a la cultura y en el plan de gobierno, como tampoco se revisan los alcances, la viabilidad o el impacto a corto y largo plazo que pueda tener la cultura y sus múltiples expresiones con la cotidianidad de un pueblo, desde una coordinación adjudicada, a fin de reducir los criterios al favoritismo o a la deuda política adquirida. En otros casos, la concepción de la dimensión “cultura” por parte de los mismos administrativos es tan pobre que se remiten a nombrar en la coordinación cultural a alguien de su grupo político bajo la premisa de que ha participado en algún trabajo artístico o deportivo. Por el contrario, a favor de los coordinadores de casas de la cultura en el Urabá antioqueño, se aprecian aspectos que pueden ser una fortaleza como la pertenencia y la capacidad de liderazgo; aspectos que deben ser orientados y apoyados desde las acciones económicas y de formación descentralizadas del gobierno regional, pues otro agravante del trabajo de los coordinadores es que no cuentan con los recursos humanos, físicos y materiales necesarios y suficientes para adelantar programas y proyectos que involucren a sus comunidades y les den garantía de fortalecimiento, posicionamiento, permanencia y continuidad, como en este caso, a las prácticas creativas desde el arte.

Se toma con ligereza este tema de las casas de la cultura desde la administración, pues el plan de gobierno amerita incluir proyectos de formación profesional previos y brindar el debido acompañamiento y evaluación de resultados de proceso relacionado con los proyectos emprendidos, y que este cargo no sea inamovible, ni solamente ajustado a la voluntad unidireccional a nivel político, sino que permita dinamizarse con los cambios que requiera a partir de las valoraciones del trabajo realizado. Que se mida de modo cualitativo la respuesta y participación de las comunidades, y que sea de todos los grupos que la componen: niños, jóvenes, adultos y ancianos que sean tenidos en cuenta, y sean protagonistas de sus propios procesos creativos y culturales.

En un segundo lugar, las políticas públicas en el Urabá antioqueño aún no logran trabajar ni impactar en los contextos escolares y curriculares de manera que se puedan sentar bases sólidas ni crear alianzas estratégicas para formar personas íntegras, proactivas y creativas a partir de sus capacidades, competencias y subjetividades desde los primeros años de vida, y para potenciar en todos y todas la dimensión estético-social que coadyuve al reconocimiento y fomento en cada una de sus comunidades de los valores culturales y patrimoniales con que cuentan. Para citar un ejemplo, San Pedro de Urabá cuenta con una importante colección de piezas antropológicas sin clasificar y archivar adecuadamente, o sin el cuidado de curaduría que amerita. Este invaluable material está actualmente en un salón de una institución educativa y bajo su amparo.

En cuanto a los creadores participantes de la investigación, 65 en total, se puede decir que la mayoría de ellos y ellas muchas veces no son conocidos, ni reconocidos, por las personas a cargo de las administraciones locales en sus propias casas de la cultura. Se buscaron para su participación, casa por casa o voz a voz, pues todavía no existe una base de datos que dé cuenta de su existencia. Si bien es cierto, el Ministerio de Cultura desde mediados de 2010 retomó el proyecto de levantamiento de datos a través del SNIFC en las casas de cultura sobre agrupaciones y artistas con que cuenta cada municipio, la mayoría de estos aún no lo tienen. A través de algunos programas del Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia, se empezó en 2012 a visitar los lugares y recoger información al respecto, como en el caso del Premio a la Creación Artística que busca incentivar y divulgar la obra de los creadores, al igual que el programa Antioquia Vive y sus derivaciones (el patrimonio, el teatro, la música, la danza y las artes), que ha logrado generar un impacto bastante positivo en las subregiones.

Otro proyecto aplicado en los últimos años, Vigías del Patrimonio, busca descentralizar la cultura y dar participación a los y las jóvenes de cada municipio, líderes en este campo, para incidir, proponer y ejecutar acciones que favorezcan las manifestaciones culturales, deportivas, ecológicas, entre otras, además de las artísticas, en cada localidad.

ALGUNAS GENERALIDADES DEL CONTEXTO EN EL CUAL SE REALIZÓ EL ESTADO DEL ARTE SOBRE LAS PRÁCTICAS DE CREACIÓN ARTÍSTICA NO VISIBILIZADAS EN CINCO MUNICIPIOS DEL URABÁ ANTIOQUEÑO

Con una ubicación geoestratégica bastante referenciada, la subregión del Urabá antioqueño está ubicada en el noroccidente colombiano y en el país es la única subregión con acceso a los dos mares del sur de América, aspecto que la dota de

características variadas en su condición topográfica, étnica, climática, hídrica, paisajística, de riquezas naturales, de flora y fauna, entre muchas otras. Está conformada por once municipios, siendo el municipio de Apartadó el centro con mayor dinámica citadina y el municipio de Turbo el puerto que mueve más comercio en la región. Con un clima entre 28 y 40 grados centígrados, el municipio de Murindó es el más templado y Turbo el municipio más cálido. Esta región se ha caracterizado por su historia de conflicto armado y movilidad social a causa de los intereses por la tenencia de la tierra que, como se dijo, es bastante rica. Toda la región urabaense, desde sus orígenes, fue colonizada por grupos nómadas de indígenas provenientes de Panamá y del interior del país; luego fue habitada por negros provenientes de África en la época de la colonización europea. Algunos fueron traídos como esclavos a Cartagena de Indias por el mar Atlántico y otros al departamento del Chocó en el pacífico colombiano, y se fueron desplazando luego hacia el golfo. Más tarde se sumaron los colonos del interior de país y se fue creando un interesante panorama étnico que pervive pese a las dinámicas cambiantes que motivan la constante movilidad. En general, siendo una subregión muy rica en recursos naturales, es irónicamente una de las más pobres debido en gran parte a que la colonización y explotación de sus tierras es y ha sido privilegio de unos pocos, pero a costa de muchos, quienes alcanzan a sobrevivir como asalariados, o bien sobrellevando una deprimente economía informal que no supe las necesidades básicas de familias y comunidades enteras las cuales —a cada rato histórico— se han ido desvaneciendo entre las llanuras, el mar y los ríos.

Grandes multinacionales o empresas internacionales y nacionales explotadoras de madera, de pesca o de minería, o de cultivos como la caña o el plátano y banano han ido llegando de manera esporádica, han brindado empleo a los lugareños y, alrededor de esto, se han llegado a forjar comunidades organizadas en barrios, en pueblos, pero que al irse las empresas de nuevo —luego de llenar sus arcas en propósitos de ganancia y riqueza— los pueblos en su fragilidad desaparecen, al parecer, sin dejar rastro. Para dar un ejemplo de esto, el pueblo Micuro en el municipio de Turbo, que fue incendiado en los años cincuenta luego de que se cerrara un importante complejo azucarero por parte de una empresa foránea. Como este, son muchos los casos llamados a investigarse si se desea conocer y contar la historia de los urabaenses.

Recorriendo el Urabá antioqueño, es llamativo el hecho de que, en contraste con las grandes ciudades, sus municipios son “pueblos nuevos”, o pareciera que tienen reciente configuración, pero en realidad la mayoría de estos sobrepasa el centenario; al parecer, no solo se debe a la idiosincrasia costera que se relaciona con lo natural y lo “descomplicado” de sus costumbres y su arquitectura ligera y

simple, sino al real abandono del Estado para atender y subsanar como se debe las demandas de salud, educación y derechos humanos de dichas comunidades. Es así, como entre la idiosincrasia y la pobreza, el patrimonio cultural y las prácticas de creación artística se desdibujan, se menosprecian y pierden relevancia en el orden de prioridad para unas políticas públicas del país.

LAS PRÁCTICAS DE CREACIÓN ARTÍSTICA TRAS BAMBALINAS EN LA GLOBALIDAD

Lo imaginado —y también lo inimaginado— puede ocurrir tras bambalinas. Hechos que se presienten desde el lugar del espectador y que dan cabida a suponer las emociones y las ideas de los protagonistas o sus vivencias. El espectador algunas veces está bastante cómodo y disfruta del hecho de estar expectante, y prefiere recrear sus imaginarios desde la distancia, pero hay espectadores quienes son circunstanciales y cuyas presiones de diverso tipo les obliga a estar y a actuar desde la barrera de la realidad, pues cuando el escenario es la vida y la cultura es la protagonista, tras bambalinas cualquier cosa puede pasar; cualquier cosa ha podido pasar ya.

Para comprender esta analogía con la creación artística en el escenario de la vida cultural de un país, hoy en día, gracias al fenómeno de la globalidad, primero hay que intentar explicar lo relacionado sobre este último concepto, pues el siglo XXI trajo consigo la teoría del caos como principio de cambio acuñado desde las ciencias humanas, las cuales lo atribuyen a su vez a las ciencias “duras” y al avance tecnológico que ha permitido conectar al planeta en un solo diafragma que logra difuminar límites, lenguajes e identidades. La imagen de la llamada “aldea planetaria” por Morín, Cuirana y Motta (2003), ha develado el afán de potenciar el poder económico de unos estados, pero que ha puesto también a flaquear poco a poco a otros que se han ufano de tener el poder económico por décadas. No obstante, para Morín, Cuirana y Motta, la era planetaria implica a todos los sujetos sociales buscando la convergencia en la diferencia, la libertad en el seno de una unidad sistémica marcada por “pluralismos y antagónicos antagonismos sociales, políticos y culturales” (Morín, Cuirana y Motta, p. 39), donde se ve el pluralismo como una oportunidad más que una amenaza con respecto al individuo y a la sociedad.

Ahora bien, es importante preguntarse sobre cuál es el punto de tensión entre cultura y globalidad con respecto al preconcepto de que la globalidad es un escenario donde se diluyen las identidades o la identidad cultural, pues si bien es cierto que la idea de la aldea planetaria supone sujetos que comulgan de manera simultánea con iguales necesidades y oportunidades, lo económico —como

elemento transversal a toda sociedad— se agudiza como elemento de amenaza que impone condiciones y retrae el avance para las grandes masas de poblaciones, sobre todo en los países de gran explosión demográfica, o para aquellos que siglo tras siglo luchan por conseguir unas condiciones de vida dignas y justas. En dicho sentido, lo económico permea los lugares de la cultura, controla la capacidad económica e invisibiliza cada vez más los patrimonios y a las prácticas de creación que narran y reconfiguran las historias locales. El estudio de Melo y López aporta lo siguiente:

En medio de los procesos de globalización económica y política, nos hemos visto abocados a una penetración y superposición culturales aun mayores que la coexistencia en un determinado espacio social de diversas tradiciones y culturas. Grandes emporios transnacionales concentran la producción y distribución de bienes de consumo masivo [...] El más alto porcentaje de lo que hoy llamamos cultura es cultura de masas, es decir, producción cultural considerada como un elemento del mercado, sometida a las leyes de la oferta y la demanda y a la buena voluntad del comercio para su supervivencia. (Melo y López, 2002)

La globalidad ratifica diferencias en tanto son oportunidades para algunos y amenazas para otros, siendo los segundos la gran masa en el contexto social. En ese escenario, está tras bambalinas el arte como expresión connatural a cualquier sujeto de derecho, en cualquier lugar de la geografía planetaria. En el campo del arte en la actualidad continúa dándose relevancia a las apuestas que masifican y venden sus productos sin importar muchas veces la débil calidad estética, el arraigo cultural o la función de mediación simbólica que contienen y develan los lenguajes del arte. A partir del siglo anterior, *ad portas* de que apareciera en escena el fenómeno de la globalización y se convirtiera en el rasero de realidad de la nueva época, se dio una estampida en todos los sectores estatales, pero finalmente la cultura se ubicó entre estos. Martinell (2009) dice que:

Ciertas políticas de expansión y activismo, hiperactividad frenética, crecimiento permanente y poco estudio de sostenibilidad van a entrar en conflicto, entre el mantenimiento de estructuras y la reducción de los presupuestos públicos. Quizás se dispondrá de los mismos fondos pero los costes van aumentando. (Martinell, 2009, p. 1)

Eso no quiere decir que las condiciones para los creadores cambiaron; al contrario, se evidenciaron las diferencias en tanto aparecen como oportunidades

y amenazas al interior de las prácticas y productos artísticos. La dificultad para acceder al mundo de la industria cultural sigue siendo la misma; esta afiló garras para ponderar las producciones artísticas de quienes pudieran vender imagen, estilo y técnica, para un público consumista ávido de “cultura”.

La doble faceta de las industrias culturales —fuente de identidad y valor espiritual, a la vez que potencia económica en sí misma—, exige también un doble enfoque: por un lado el máximo aprovechamiento de sus aptitudes para contribuir al desarrollo de la economía y, por otro, que su afianzamiento económico favorezca la creatividad cultural. (Melo y López, p. 7)

El criterio de la creatividad traspasa para el artista su simple pero único deseo de crear, pues el medio demanda de un artista que sea capaz de agenciar procesos para promocionar y difundir su producto creativo, obligándolo a optar por la búsqueda de alternativas económicas que garanticen el acceso a dichas oportunidades. Es entonces que la globalización exige nuevos perfiles de un artista-gestor, privilegiando lo segundo sobre su condición de artista creador. Por su parte, el Estado cumple con incluir en sus programas de gobierno oportunidades a modo de concursos o competencias, las cuales traen como resultado el desánimo y la exclusión de muchos creadores quienes habitan en lugares geográficamente recónditos e inhóspitos. Para cerrar no solo este aparte, sino también este texto reflexivo suscitado por la investigación nombrada en el comienzo, cito del documento *Colombia al filo de la Oportunidad: informe de la misión de sabios* lo siguiente:

La globalización determina nuevas formas de interdependencia y jerarquías en los sistemas económico, de la información y el conocimiento mundiales. Estas desafían el pasado de muchas culturas, y les imponen a los valores culturales locales diferenciaciones económicas y políticas que los condicionan. Civilizaciones y naciones se confrontan actualmente a nivel mundial, en una competencia intelectual que determina el acceso desigual a recursos, calidad de vida y creatividad. Estas condiciones han gestado una nueva visión del mundo en la que los avances de la ciencia y la tecnología, así como los sistemas de educación y de organización innovativos juegan el rol fundamental [...] En esta realidad, ¿qué papel puede desempeñar Colombia en la transformación global? [...] ¿Colombia está en condiciones de contribuir en alguna medida a la comunicación intercultural mundial y al avance de la humanidad mediante un nuevo ímpetu civilizador que permita a la vez el desarrollo de sus gentes para lograr vidas

creativas, equitativas y prósperas? [...] La investigación en ciencias sociales y el conocimiento generado por ella desempeñan un papel central en la consolidación de nuestra identidad cultural. (Presidencia de la República, Consejería Presidencial para el Desarrollo Institucional, 1996, pp. 32-78)

En conclusión, las prácticas de creación artística en Colombia van más allá de la perspectiva temática de la investigación en el componente de gestión de procesos creativos y artísticos en el marco de la gestión cultural; es un reto multidisciplinar y transdisciplinar que convoca a todos los saberes y ciencias a fin de converger en la idea de la construcción social de lo local y lo global.

REFERENCIAS

- Castro-Gómez, S. (2000). Teoría tradicional y teoría crítica de la cultura. En S. Castro-Gómez (Ed.), *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina*. Bogotá: Instituto Pensar; Centro Editorial Javeriano.
- De Carvalho, J. (2010). Los estudios culturales en América Latina: Interculturalidad, acciones afirmativas y encuentro de saberes. *Tábula Rasa*, 12. Recuperado de: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-24892010000100014&lng=es&nrm=iso
- Guilford, J. P. (1991). La Creatividad: pasado, presente y futuro. En R. D. Strom (Ed.), *Creatividad y Educación* (2ª Edición). Barcelona: Paidós.
- Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia (2012). *Convocatoria de estímulos al talento creativo*. Recuperado de: <http://www.culturantioquia.gov.co/index.php>
- Liotard, F. J. (1987). La condición posmoderna. Informe sobre el saber. Capítulo 14. La condición por la paralogía. Madrid. Recuerado de: <http://centrito.files.wordpress.com/2011/06/5-lyotard.pdf>
- Martinell, A. (2009). Gestionar la cultura en tiempos de crisis. *Gestión y Cultura*. Recuperado de: <http://www.alfonsmartinell.com/?tag=gestion-cultural>
- Melo, D. y López, O. (2002). *Estudio de Economía y Cultura: Impacto económico del sector cultural en Colombia*. Recuperado de: http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/descargas/documentos_word/sistema_dis_cultura/bitacora/ECO_0001.doc
- Morín, E., Cuirana, E. R., y Motta, R. D. (2003). *Educación en la era planetaria*. Barcelona: Gedisa.
- Programa académico de Gestión Cultural, Universidad de Antioquia (s. f./2009). Acuerdo No 001 de 2 de febrero de 2009, aprobado por el MEN, Registro 91111 (Documento interno sin publicación). Medellín: Universidad de Antioquia.
- Swanwick, K. (1991). *Música, pensamiento y educación*. Madrid: Morata.

Tomás, E. (2012). *Creatividad y recursión en la creación*. Castilla-La Mancha: Universidad de Castilla la Mancha. Recuperado de: <http://www.ultranoise.es/papers/recursion.pdf>

Vélez, A. C. (2008). *Homo artisticus: una perspectiva biológico evolutiva*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Williams, R. (1958). *Culture and Society*. Londres: Chatto and Windus.