



REVISTA DE INVESTIGACIÓN
EN GESTIÓN CULTURAL

Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural

ISSN electrónico: 2448-7694

Universidad de Guadalajara

Sistema de Universidad Virtual

México

corima@udgvirtual.udg.mx

Año 1, número 1, julio-diciembre 2016

Financiar las bellas artes: tendencias internacionales político-económicas de 1985, 2001 y 2016¹

Harry Hillman Chartrand²

¹ Nota del director: Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural reconoce y agradece la generosidad del autor Harry Hillman Chartrand por elaborar, exclusivamente para esta edición, una actualización inédita en 2016 de sus trabajos publicados en 1989 y 2001. Asimismo, agradece a Americans for the Arts (antes American Council for the Arts) por su permiso para citar como antecedente del presente artículo el capítulo de la autoría de H. H. Chartrand y C. McCaughey, referido más adelante y publicado en 1989 en su libro *Who's to pay for the arts* (Quién debe pagar por las artes). Del mismo modo se agradece a Föreningen Nordiska Teaterforskare (Asociación de Investigadores de Teatro Nórdico) por su permiso para citar como antecedente del presente artículo el suyo, publicado en 2001 en el número 14 de su revista *Nordic Theatre Studies* (Estudios de Teatro Nórdico), autoría de H. H. Chartrand, también referido más adelante.

Traducción: Marco Antonio Chávez Aguayo y Marcela García Bátiz.

N. de los T.: En inglés el concepto "art" no corresponde completamente a lo que en español se puede entender por "arte". Lo mismo pasa entre "culture" en inglés y "cultura" en español. En determinadas ocasiones lo que en inglés puede ser referido como "art", en español podría traducirse como "cultura". De igual manera no son del todo equivalentes los conceptos de "fine arts" en inglés y "bellas artes" en español. En la lengua española existe incluso una connotación negativa al uso del término "bellas artes" como una forma elitista y discriminatoria de referirse a ciertas manifestaciones culturales. Sin embargo, en ocasiones lo que en inglés puede ser referido como "fine arts", en español puede entenderse como "las disciplinas artísticas" (artes visuales, escénicas, literatura, música, cinematografía, etcétera). La discusión es muy amplia y profunda, lo cual trasciende el objetivo de este artículo. En esta traducción se ha optado por convertir homogéneamente lo que el autor refiere como "arts" por "artes" (y sus derivaciones) y "fine arts" por "bellas artes" para dejar inalterado lo intraducible de la conceptualización desde la cultura anglosajona, haciendo hincapié en el origen y en el ámbito de conocimiento y experiencia principal del autor en esta cosmovisión, y bajo esta perspectiva. De cualquier forma, el autor aporta dentro del texto una explicación detallada acerca de su clasificación y conceptualización de las artes.

² Correo electrónico: h.h.chartrand@compilerpress.ca

Compiler Press / University of Saskatchewan, Canada

DOI: 10.32870/cor.a1n1.5410

[Recibido: 12/04/2016; aceptado para su publicación: 12/04/2016]

Resumen

Por más de 30 años las bellas artes, o *beaux arts*, han competido por un financiamiento público contra una, cada vez mejor, organizada y potencialmente rentable industria de las artes del entretenimiento, y contra unas políticamente más aceptables artes *amateur* y patrimoniales especialmente en los niveles regionales y locales. En parte esto refleja la percepción pública de las bellas artes como elitistas en una sociedad autoconsciente e igualitaria, mientras que su lado experimental o de vanguardia es visto como despiadadamente crítico con los poderes establecidos, ya sean culturales, económicos o políticos, lo cual invita a preguntarse: ¿por qué debería el gobierno financiar a sus críticos? ¿Qué debe hacerse para que las bellas artes puedan ser reavivadas en una cada vez más global economía basada en el conocimiento?

Palabras clave

Financiamiento público de las artes, economía política internacional, políticas culturales, economía basada en el conocimiento, soberanía cultural.

Clasificación JEL: Z11³

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Chartrand, H. H. (2016). Financiar las bellas artes: tendencias internacionales político-económicas de 1985, 2001 y 2016. (Chávez Aguayo, M. y García Bátiz, M. trad.) *Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural*, 1(1). doi: 10.32870/cor.a1n1.5410

³ N. de los T. Este código hace referencia al sistema de clasificación desarrollada por la Journal of Economic Literature (Revista de Literatura Económica, o JEL por sus siglas en inglés), el cual es un estándar usado para clasificar artículos y otras obras académicas de Economía sobre todo en lengua inglesa. La "Z" se refiere a la materia de "Otros temas especiales" y el número 11 a "Economía de las artes y la literatura". Para más información consúltese <https://www.aeaweb.org/econlit/jelCodes.php?view=jel>

Financiar as belas artes: tendências internacionais político-econômicas de 1984, 2001 e 2016

Resumo

Por mais de 30 anos as belas artes, o *beaux arts*, tem competido por financiamento público com uma cada vez melhor organizada e potencialmente mais rentável indústria das artes do entretenimento e com umas politicamente mais aceitáveis artes *amateur* e patrimoniais, especialmente a os níveis regionais e locais. Em parte, isto reflexa a percepção pública das belas artes como elitistas, em uma sociedade autoconsciente e igualitária, enquanto sua ala experimental ou vanguardista é vista como implacavelmente crítica com os poderes estabelecidos, sejam culturais, económicos ou políticos, convidando a perguntar: por quê deveria o governo financiar a seus críticos? O que se deve fazer para que as belas artes possam ser reavivadas em uma economia global cada vez mais baseada em conhecimento?

Palavras-chave

Financiamento público das artes, economia política internacional, políticas culturais, economia baseada em conhecimento, soberania cultural.

Classificação JEL: Z11

Funding the fine arts: international Political economic trends 1985, 2001 and 2016

Abstract

Over the last 30 years the fine arts, or *beaux arts*, have competed for public funding against an increasingly better organized and potentially profitable entertainment arts industry and against more politically acceptable amateur and heritage arts, especially at the regional and local levels. In part, this reflects public perception of the fine arts as elitist in a self-conscious and egalitarian society, while its experimental wing or *avant-garde* is viewed as ruthlessly critical of the "powers-that-be", whether cultural, economic or political, begging the question: Why should government fund its critics? What is to be done if the fine arts are to be revived in an increasingly global knowledge-based economy?

Keywords

Public arts funding, international political Economics, Cultural Policy, knowledge-based economy, cultural sovereignty.

JEL Classification: Z11

El principio de *arm's length*⁴ y las artes: una perspectiva internacional desde el pasado presente y futuro (1985)

En septiembre de 1985 mi oficial de investigación, Claire McCaughey y yo como Director de Investigación, presentamos un estudio al *Canada Council for the Arts* (Consejo de las Artes de Canadá) titulado *El principio de arm's length y las artes: una perspectiva internacional – pasado, presente y futuro*. El informe señaló, entre otras cosas, tres hallazgos principales que a continuación se describen.

El principio de *arm's length*

El informe estableció la fundamentación histórica y legal del principio *arm's length*. Este se aplica al papel que juega el Estado en el financiamiento de determinadas actividades, por ejemplo las bellas artes, a través de una institución intermediaria como un consejo de las artes. El monto financiero total del apoyo es determinado por el Estado, pero su distribución se basa en criterios apolíticos como la excelencia, determinada por, entre otras cosas, la evaluación por pares. Por bellas artes me refiero a aquello que en francés se le llama *les beaux arts* o más llanamente "el arte por el arte"⁵. Así el criterio del éxito es la excelencia, no las utilidades ni los votos.

⁴ N. de los T. Para una información en español más detallada acerca del término inglés *arm's length* y el principio al que este hace referencia, sobre todo en lo relativo al ámbito de las políticas culturales, véase el apartado 3.1 de Chávez Aguayo, M. A. (2012). Los consejos de las artes y el principio de *arm's length* en las políticas culturales subnacionales: Un estudio comparativo entre Cataluña (España), Escocia (Reino Unido) y Jalisco (México) [Tesis doctoral]. Universidad de Barcelona, España. Recuperada de <http://hdl.handle.net/10803/80453>

De igual manera puede consultarse para este mismo fin: Chávez Aguayo, M. A. (2012). ¿Para qué un consejo de las artes? Una reseña histórica y bibliográfica del principio de *arm's length* para implementaciones internacionales actuales y futuras, 165-174. En Vianello, A.; Mañé, B. (eds.) Políticas del conocimiento y dinámicas interculturales. Acciones, Innovaciones, Transformaciones. Universidad de las Naciones Unidas y Centro de Estudios y Documentación Internacionales de Barcelona (CIDOB).

⁵ N. de los T. Proveniente de la frase latina: *Ars gratia artis*.

Los cuatro roles alternativos

El informe presentaba un modelo de cuatro roles alternativos que el Estado puede tener en el financiamiento de las bellas artes:

Tabla 1. Cuatro roles alternativos de financiamiento público de las bellas artes (1985)

Facilitador	Donaciones caritativas exentas de impuestos, siendo los donantes individuales quienes establecen las prioridades estéticas: los Estados Unidos de América (EEUU).
Mecenas	Un consejo bajo el principio de <i>arm's length</i> , que distribuye los fondos a partir de la excelencia evaluada entre pares: Reino Unido (UK).
Arquitecto	Un ministerio de cultura que diseña servicios, financia operaciones de instituciones artísticas y reconoce el estatus especial del artista: Francia.
Ingeniero	Propietario de los medios de producción que distribuye los fondos de acuerdo con una estética impuesta por el Estado: Unión Soviética (URSS).

El facilitador

El Estado facilitador financia las bellas artes a través del gasto tributario, por ejemplo con exenciones de impuestos o impuestos perdonados. El gobierno puede escoger no gravar ciertos tipos de ingresos o gastos efectuados por los ciudadanos al estar relacionados con actividades que se consideran bienes de interés social. Una donación caritativa hecha por un individuo o una organización es un ejemplo de este tipo de gastos. En este caso el gobierno establece que una donación hecha a una institución filantrópica "reconocida", parcial o totalmente, puede ser sustraída del monto de impuestos que se le debe al gobierno. La exención de la imposición tributaria a los ingresos por *copyright* de los artistas residentes de la República de Irlanda es un ejemplo de ingreso relevante para las artes.

El facilitador apoya más la diversidad que tipos o estilos artísticos específicos. No favorece los estándares determinados, porque se basa en las preferencias o gustos de los donantes individuales, asociaciones o empresas. La dinámica política del Estado facilitador es aleatoria en cuanto que el financiamiento público refleja el gusto cambiante de los donantes privados. En el Estado facilitador el estatus económico de los artistas y las instituciones de las bellas artes dependen de una combinación de ingresos de taquilla y los gustos cambiantes, y la salud financiera de los mecenas privados.

La fortaleza del facilitador recae en la diversidad de sus fuentes de financiamiento. Los individuos, empresas y asociaciones escogen a cuáles disciplinas artísticas, artistas e instituciones apoyar. El facilitador también tiene debilidades. Primero, no se apoyan los estándares de excelencia y el Estado no tiene la capacidad de atender actividades de importancia nacional. Segundo, la valuación de las donaciones privadas en especie puede ser problemática por ejemplo: una pintura donada a un museo o galería de arte. Tercero, el facilitador no necesariamente restringe los beneficios a la comunidad artística doméstica por ejemplo: la reconstrucción del Palacio de Versalles fue financiada en su mayoría por donaciones exentas de impuestos, hechas por contribuyentes estadounidenses a la Fundación Versalles en la ciudad de Nueva York (*Le Figaro*, 31 de mayo de 1980). Cuarto, resulta muy difícil calcular el costo de créditos tributarios y gastos al gobierno (Wilson, 1985).

En los Estados Unidos de América el gobierno juega el papel de facilitador, promoviendo las bellas artes a través del gasto tributario canalizado por los donantes. El rol de facilitador tiene sus orígenes en tres tradiciones estadounidenses: la separación entre la Iglesia y el Estado; la economía de mercado competitiva; y la filantropía privada, la cual antes y después del gravamen del impuesto sobre la renta ha representado la única y más importante fuente de apoyo a las bellas artes.

El mecenas

El Estado mecenas financia las bellas artes a través de consejos de artes bajo el principio *arm's length*. El gobierno determina el total del apoyo que provee, pero no qué instituciones o artistas deben recibir este apoyo. Un consejo está usualmente compuesto por un comité de fiduciarios nombrados por el gobierno. Los fiduciarios, cuando son nombrados, llevan a cabo los deberes de otorgar becas independientemente de los intereses del día a día del partido en el poder, de forma muy similar al fiduciario de un fideicomiso ciego.

Los consejos de las artes apoyan la creatividad con el objetivo de promover estándares de excelencia artística profesional. La dinámica política del Estado mecenas es "evolucionaria", responde a las formas y estilos cambiantes del arte según lo expresa la comunidad artística. El estatus económico de los artistas y las instituciones artísticas depende de una combinación de ingresos de taquilla, el gusto, las preferencias de los donantes privados y las becas recibidas por los consejos de las artes bajo el principio *arm's length*.

La mayor fuerza de un consejo de las artes bajo el principio *arm's length* es percibida a menudo como su mayor debilidad. Fomentar la excelencia artística es visto frecuentemente como promover el elitismo, en lo cual respecta tanto de los tipos

de obras de arte como del público atendido. Apoyar la excelencia artística puede derivar en un arte que no es accesible o apreciable por el público en general, o por sus representantes electos de forma democrática. En muchos Estados mecenas se están recurriendo a controversias en las cuales los políticos, que reflejan la opinión popular, expresan su enojo y resentimiento ante el apoyo de actividades que son percibidas como políticamente inaceptables, pornográficas o que atraen solamente a una acaudalada minoría.

Del mismo modo con un consejo de las artes bajo este principio los políticos no pueden darse crédito por un éxito artístico ni responsabilizarse por un error. El Reino Unido es el gran ejemplo de un Estado mecenas. El gobierno adoptó el rol de mecenas durante la Segunda Guerra Mundial al crear el Comité para la Educación, la Música y el Arte para subir la moral durante el Blitz⁶ (Glasgow, 1975). Después de la guerra se creó el *Arts Council of Great Britain* (Consejo de las Artes de Gran Bretaña) y sus organismos hermanos en Escocia, Gales e Irlanda del Norte. El rol de mecenas evolucionó del tradicional mecenazgo artístico de la aristocracia inglesa. El gobierno continúa con el rol de mecenas, aun cuando varias fuerzas especiales y comités del Parlamento han recomendado incentivos para incrementar las donaciones filantrópicas (*Education, Science and Arts Committee*, 1982).

El arquitecto

El Estado arquitecto financia las bellas artes a través de un ministerio o secretaría de cultura. Los burócratas, en efecto, generan becas. El arquitecto tiende a apoyar las bellas artes como parte de sus objetivos sociales generales de bienestar, basados en la tradición histórica de la cultura occidental europea desde la caída de Roma – practicado primero por la Iglesia en alabanza a Dios, luego en lisonja al monarca o a la aristocracia y, ahora, en alabanza al ciudadano o la cultura de un Estado-nación específico–. Desde la llegada del gobierno “democrático” el rol de arquitecto ha evolucionado desde los ministerios de asuntos religiosos y culturales, a aquellos de educación y cultura hasta un distinto y separado ministerio de cultura.

El arquitecto tiende a apoyar el arte que alcanza los estándares de excelencia artística “establecidos” más que los “profesionales”. La dinámica política del arquitecto es “revolucionaria”. La inercia puede conducir al atrincheramiento de estándares establecidos desarrollados en un particular momento en el tiempo,

⁶ N. de los T. Del alemán “relámpago”. Nombre con el cual se le conoce al bombardeo sostenido de Alemania al Reino Unido entre el 07 de septiembre de 1940 y el 16 de mayo de 1941.

llevando al estancamiento de la creatividad contemporánea como se ha ido observando con respecto de Francia (*The Economist*, 03 de agosto de 1985).

El estatus económico de los artistas en un Estado arquitecto está determinado por su membresía a sindicatos o asociaciones oficiales de artistas. Una vez que el artista obtiene la membresía en dichos sindicatos se convierte en servidor público, y goza de algún tipo de ingreso seguro. El estatus económico de las instituciones artísticas está determinado casi exclusivamente por el financiamiento gubernamental directo. El ingreso en taquilla y las donaciones privadas juegan un papel pequeño en la determinación de su estatus financiero. La fortaleza del rol de arquitecto radica en que a los artistas y a las organizaciones artísticas se les releva de su dependencia al éxito popular en la taquilla, dando como resultado aquello que se conoce como "brecha de ingresos" (Bladen, 1971). La debilidad del arquitecto se encuentra en el largo plazo, debido a que el financiamiento directo garantizado puede resultar en un estancamiento creativo.

Por ejemplo desde antes de la Segunda Guerra Mundial el gobierno de los Países Bajos ha jugado un rol de arquitecto. El gobierno financiaba como partidas presupuestarias regulares numerosas instituciones literarias, de medios, de artes escénicas y visuales. Incluso proveía de un ingreso garantizado a los artistas visuales (Keller, 1980). Efectivamente el gobierno establecía el salario mínimo y las condiciones de trabajo. La "Revolución del Tomate" de 1969, en la cual el público protestaba por el contenido del teatro holandés, demuestra la política revolucionaria dinámica que puede resultar del rol de arquitecto.

La insatisfacción expresada en una pobre asistencia, documentos de posicionamiento, reuniones y al final tomates, bombas de humo e invectivas dieron al gobierno una indicación clara que había una diferencia seria entre la percepción del público sobre lo que necesitaba y lo que el dinero público estaba comprando. Ahora en el resurgimiento de uno de los ritos fundamentales del mundo, la muerte/castración del padre, despejó el camino para que el niño asumiera el poder y el prestigio. ¡Las relaciones míticas prevalecen incluso en el sistema de apoyo gubernamental! (Keller, 1980).

El ingeniero

El Estado ingeniero es propietario de todos los medios artísticos de producción. El ingeniero apoya oficialmente solo al arte que alcanza los estándares políticos de excelencia. Las decisiones de financiamiento son tomadas por comisarios políticos que pretenden o promueven una educación o re-educación política en lugar de la excelencia artística. La dinámica política del Estado ingeniero es "revisiónaria" con

unas decisiones de financiamiento, las cuales constantemente son revisadas para que reflejen una línea de partido político siempre cambiante.

El estatus económico del artista está determinado por su membresía a los sindicatos oficiales de artistas aprobados por el partido. Nadie que no esté asociado a un sindicato es, por definición, como tal un artista. Todas las instituciones artísticas son de propiedad y operación del Estado. De este modo todos los medios artísticos de producción pertenecen al mismo rubro. El rol de ingeniero es atractivo para un régimen "totalitarista", porque la energía creativa del artista se enfoca en la consecución de objetivos políticos oficiales. Hay muchas debilidades asociadas con el rol de ingeniero.

Primero, el arte está subordinado a objetivos políticos. Segundo, la energía creativa de los artistas no puede ser completamente encauzada. Las ambiciones artísticas reprimidas conllevan a una subversión "subterránea", tanto de las estéticas del partido como de los valores capitalistas, o sea, una "contracultura" (Martin, 1981). Tercero, pueden ocurrir resultados contra-intuitivos. Por ejemplo en la antigua Unión Soviética fueron las obras del periodo zarista aquellas que recibieron la aclamación de Occidente, y no las obras del realismo socialista.

El ejemplo del rol de ingeniero fue la Unión Soviética. Entre la Revolución Comunista de 1918 y 1932, el gobierno soviético jugó un rol de arquitecto. El "comisario popular de ilustración" veía el arte como una parte integral del desarrollo humano. Mientras que los trabajadores eran considerados propietarios de los "medios artísticos de producción" no se les consideraba listos para operarlos. Primero tenían que ser educados a través del acceso al arte capitalista del pasado, después el verdadero arte proletario emergería. La censura y el control sobre el contenido eran relativamente raros (Kay, 1983).

En 1932, el segundo Plan de Cinco Años fue implementado por Iósif Stalin, los costos de la industrialización y las necesidades de desarrollar una nueva comunidad socialista conllevan al cambio de rol del Estado de arquitecto a ingeniero:

Esta segunda página en las políticas culturales socialistas vio el surgimiento de la doctrina conocida hoy como Realismo Socialista [...] [que] subestimó el concepto de que los "medios de producción" en el arte pertenecen a las masas, substituyendo la idea de que es el producto final, la obra de arte misma, lo que es propiedad del proletariado. Bajo este esquema, la responsabilidad social de los artistas recae en "satisfacer" a los "dueños", lo que significa producir obras que puedan ser inmediatamente aceptadas por las masas (Kay, 1983).

De ahí en adelante todo el arte producido en la Unión Soviética tenía que ser realismo socialista, lo cual es realista de forma y socialista en cuanto al contenido. La actividad artística estaba organizada en "sindicatos de artistas" que vigilaban nuevas obras y

se aseguraban que cumplieran con los principios estéticos del Partido Comunista. Los artistas quienes producían obras que no estaban conformes eran expulsados y dejaban de ser reconocidos como artistas. Una forma de derechos de autor derivada de la tradición de códigos civiles era operante, pero otorgaba solo un pago único al creador que, de todas formas, podía retener sus derechos morales en curso. No había pagos de regalías subsecuentes, pues el trabajo pertenecía al pueblo, o sea, entraba al dominio público.

En resumen hemos expresado los “modelos puros” en la Europa Occidental, la Mancomunidad Británica de Naciones, los EEUU y la antigua Unión Soviética y sus satélites, en los cuales evolucionaron distintas superestructuras para financiar públicamente las bellas artes después de la Segunda Guerra Mundial. En los EEUU la tradición de separar la Iglesia y el Estado, la competencia del libre mercado y la filantropía privada los llevaron a adoptar el rol de facilitador. En Reino Unido y los países de la Mancomunidad Británica de Naciones el gobierno puso distancia entre las artes y el Estado, prefiriendo aplicar el principio *arm's length* a través de consejos de las artes autónomos, los cuales actuaron como mecenas.

La tradición europea es la de arquitecto que refleja el rol jugado por los monarcas absolutos y la Iglesia medieval. Una excepción del rol de arquitecto en la Europa Occidental fue la antigua Alemania Occidental, donde la constitución federal prohibía el involucramiento en asuntos culturales debido a la experiencia *nazi*. Sin embargo, luego de su unificación fue creado un ministerio nacional de cultura, aunque con menos poder e influencia que en otros países de la Europa Occidental como fue en Francia. La tradición zarista de “autocracia”, junto con la ideología comunista, llevaron a la Unión Soviética a adoptar el rol de ingeniero como propietario de todos los medios artísticos de producción.

Tendencias

En el informe se identifican tres tendencias emergentes:

1. Convergencia. En 1985 era evidente que los Estados-nación comenzaron a diversificar sus roles. En los EEUU (tradicionalmente era un Estado facilitador) se fundó el *National Endowment for the Arts* (Fondo Nacional para las Artes, NEA por sus siglas en inglés) como un consejo de las artes mecenas. En Reino Unido y la Comunidad Europea (con tradición mecenas y arquitecto respectivamente) se empezaron a fomentar las donaciones privadas a través de la exención de impuestos, es decir, como facilitadores. En Canadá tradicionalmente un mecenas estableció el departamento federal *Canadian*

- Cultural Heritage* (Patrimonio Cultural Canadiense), es decir, como un arquitecto.
2. Loterías. En 1985 la financiación de las bellas artes mediante la lotería continuaba siendo un asunto controversial para la comunidad artística de Canadá y los EEUU. Legalizados en Canadá en 1970 los fondos de la lotería federal se ofrecieron al Consejo de las Artes de Canadá a principios de 1980. El Consejo los rechazó por dos motivos: se argumentó (incorrectamente) que esa financiación sería inestable. En segundo lugar se planteó la pregunta: ¿cómo puede una cosa tan hermosa como las bellas artes ser apoyada por un vicio como el juego? Por el contrario en Europa y Australia las bellas artes aceptaron financiarse a través de la lotería.
 3. Realismo comercial. En 1985 cambió el vocabulario (desafortunadamente en mi opinión) de artes o industrias artísticas a industrias culturales. La UNESCO jugó un papel importante en este cambio de terminología dada la abrumadora presencia de la industria del entretenimiento estadounidense en las pantallas, los equipos de sonido y los librerías del mundo "libre" (detrás también de la Cortina de Hierro soviética y del Bambú chino). Muchos Estados-nación reconocieron la necesidad de subsidiar y apoyar, tanto los sectores lucrativos como los no lucrativos de las llamadas industrias culturales para que su voz nacional pudiera ser escuchada en el escenario mundial.

El uso de la frase "realismo comercial" tiene el lucro como objetivo, en contraste con la de "realismo socialista" que se dirige al comunismo o las economías dirigidas de la Segunda Guerra Mundial, las cuales crearon al "nuevo hombre socialista" como objetivo. En este sentido el primer mundo puede ser definido como las economías de mercado desarrolladas por estados democráticos y miembros de la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos (OCDE). El segundo mundo se refiere a las economías planificadas no democráticas del bloque comunista. El tercer mundo hace referencia a las economías en desarrollo del hemisferio sur, por lo general eran miembros de los así llamados "estados no alineados". El cuarto mundo apela a las personas indígenas y aborígenes de alrededor del mundo, quienes no tienen un Estado-nación propio.

Algunos conflictos comerciales potenciales fueron mitigados a través de secciones del Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio de 1949 (conocido como GATT por sus siglas en inglés: *General Agreement on Tariffs and Trade*), el cual concede a los Estados miembros exenciones para las artes: Artículos III,10; IV; XX a, d y f. Posteriormente en 2005 la Convención sobre

la Protección y Promoción de la Diversidad de Expresiones Culturales de la UNESCO estableció dichas exenciones como parte del derecho internacional. El anterior informe fue luego presentado en una conferencia en Chicago (EEUU) y publicado en 1989 en el libro *¿Quién debe pagar por las artes? Una investigación internacional sobre modelos de financiamiento*, editado por Milton C. Cummings Jr. y J. Mark Davidson Schuster, el cual fue publicado por el *American Council for The Arts* (Consejo Estadounidense por las Artes)⁷ en Nueva York⁸.

FINANCIAR LAS BELLAS ARTES: UNA VALORACIÓN POLÍTICO-ECONÓMICA INTERNACIONAL (2001)

En 2001 la Asociación de Investigadores de Teatro Nórdico me invitó a llevar a cabo una actualización del informe de 1985, el cual luego fue publicado en 2001 con el título "Financiar las bellas artes: una valoración político-económica internacional" en el número catorce de la revista *Estudios de Teatro Nórdico*⁹. Es importante resaltar que la Unión Soviética había dejado de existir para entonces, y el segundo mundo de las economías dirigidas, incluyendo la República Popular de China (renunció a una economía marxista, pero mantuvo una política leninista), poco a poco se sumergió dentro de la economía global de libre mercado de la Organización Mundial del Comercio (OMC) en 1995. La actualización, además de resumir el modelo cuádruple, presentó, entre otras cosas, tres hallazgos principales que a continuación se describen.

Las cuestiones fiscales

La política fiscal de un Estado implica la opción de gravar y/o gastar. Tales decisiones son principalmente políticas y pretenden obtener un beneficio electoral. Hay al menos tres perspectivas económicas que pueden utilizarse para evaluar tales opciones: a) economía de negocios; b) economía política; y c) economía del bienestar. Estas se desarrollan así:

⁷ N. de los T. En la actualidad el nombre de la institución es *Americans for the Arts* (Estadounidenses por las Artes).

⁸ N. de los T. Disponible en Chartrand, H. H. y C. McCaughey, C. (1989). The arm's length principle and the arts: an international perspective -past, present and future. En M. C. Cummings, Jr. y J. M. D. Schuster (eds.), *Who's to pay for the Arts? The international search for models of support* (pp. 43-80). New York, USA: American Council for the Arts. Recuperado de http://www.americansforthearts.org/sites/default/files/ArmsLengthArts_paper.pdf

⁹ N. de los T. Disponible en Chartrand, H. H. (2001). Funding the Fine Arts: An International Political Economic Assessment. *Nordic Theatre Studies*, 14. Recuperado de <http://www.compilerpress.ca/Cultural%20Economics/Works/Funding%20the%20Fine%20Arts%202002.htm>

- a) La **economía de negocios** evalúa la dimensión económica y la importancia de un sector industrial con respecto del empleo y su contribución al Producto Interno Bruto (PIB). Cuanto mayor sea el empleo y su contribución más probable será que el Estado apoye dicho sector.

En el caso de las bellas artes, medido como un sector independiente, el empleo que genera y su contribución al PIB es pequeña. Además en el caso de las artes escénicas existe lo que William Baumol (1966) llama "brecha de ingresos", entre lo cual razonablemente puede ser cobrado en la taquilla y el costo de producción. De hecho las artes escénicas son una "industria improductiva". Otras industrias gozan de un aumento de productividad cuando un capital nuevo y mejorado incrementa la producción por trabajador. Sin embargo, en las artes escénicas el aumento de la productividad no es posible. Se demora lo mismo ensayar y tocar un concierto de Vivaldi en la actualidad que cuando se estrenó. En otras palabras, las artes escénicas son un agujero negro en términos de negocio. Los subsidios, gastos fiscales y/o donaciones privadas deben incrementarse con el tiempo para cumplir con el aumento de los costos de producción.

- b) La **economía política** considera el aspecto "político" de las bellas artes. Del lado de la demanda la audiencia tiende a ser "de élite" y "afeminada", es decir, altamente educada, financieramente bien establecida y hay más mujeres. Del lado de la oferta los productores también tienden a ser altamente educados, pero financieramente no tan establecidos así como haber más hombres que mujeres.

Del lado de la demanda una audiencia financieramente próspera, pequeña en números y en su mayor parte integrada por mujeres, presenta problemas políticos. ¿Significa bienestar para los más ricos? ¿Es productivo políticamente subsidiar a las mujeres de clase alta, en lugar de a las mujeres de la clase trabajadora, en particular en las culturas predominantes del *jock*¹⁰ o dominadas por los deportes? Además, el hecho que las bellas artes sean conducidas por un grupo de vanguardia, despiadadamente crítico con los poderes establecidos, también representa problemas políticos. ¿Por qué debería el gobierno financiar a sus críticos?

¹⁰ N. de los T. "Jock" es una palabra del inglés –estadounidense y canadiense– que se refiere a un estereotipo negativo de hombres atletas, sobre todo jóvenes de preparatoria o universitarios que a pesar de ser deportistas son groseros, arrogantes, agresivos, tontos, abusadores, centrados en sí mismos y poco interesados en otras cuestiones más allá del deporte. Para más información véase: Center for Mental Health in Schools at UCLA (s.f.). About jocks as a youth subculture. Universidad California Los Ángeles. Recuperado de <http://smhp.psych.ucla.edu/pdfdocs/youth/jocks.pdf>

- c) La **economía del bienestar** se preocupa por el equilibrio entre la equidad y la eficiencia. Desde este punto de vista las bellas artes son un bien de interés social. Un bien de interés social es aquel cuyo consumo o producción genera beneficios externos al precio de mercado. Es lo contrario a un bien de perjuicio social¹¹ como fumar o incluso la actividad criminal. Un bien de perjuicio social es aquel cuyo consumo o producción genera costes externos al precio de mercado, como son los "bienes públicos". El mercado privado no puede proveer rentablemente la cantidad o calidad que una sociedad considera necesaria. Hoy, por ejemplo, la educación se considera un bien de interés social, porque no solo mejora las perspectivas de carrera de un individuo, sino que también lo convierte en un mejor ciudadano.

Para los donantes individuales y muchos otros dentro de los sectores público y privado las bellas artes son un bien de interés social. El público de los bienes de interés social es tan antiguo como las bellas artes mismas. Fue fundado globalmente por mecenas aristócratas y eclesiásticos de siglos pasados. Hoy en día mecenas del sector público y privado los financian. Existe la tradición de contar con "múltiples fuentes de financiamiento", por ejemplo ingresos de taquilla más donaciones públicas y privadas que apoyan la independencia de las bellas artes.

Las tendencias previas de 1985

Con respecto de las tendencias anteriores la convergencia continuó entre 1985 y 2001. Australia, un tradicional mecenas, estableció una partida individual del presupuesto federal (una partida presupuestaria específica) para la Ópera de Sídney; tuvo el talente de arquitecto. En 1994 el gobierno federal canadiense intentó fusionar el *Canada Council for the Arts* con el *Social Sciences & Humanities Research Council* (Consejo de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades) y la *International Cultural Relations Bureau of External Affairs & International Trade of Canada* (Oficina de Relaciones Culturales Internacionales de Asuntos Exteriores y Comercio Internacional de Canadá).

La iniciativa fracasó en el senado canadiense por un voto. Sin embargo, el gobierno federal logró obligar al *Canada Council* para que adoptara su impronta, actuando como arquitecto a pesar que el Consejo era legalmente un organismo del legislativo y no del ejecutivo. En los EEUU las guerras culturales dieron como resultado importantes recortes de financiación al NEA y, en efecto, censura legislativa

¹¹ N. de los T. En el original: demerit good.

de financiamiento federal a la "vanguardia" como ingeniero. En Reino Unido el *Arts Council of Great Britain* (Consejo de las Artes de Gran Bretaña), fundado en 1945, fue desmantelado por el gobierno de Margaret Thatcher y su apoyo financiero fue regionalizado, siendo los fondos de la lotería cada vez más su fuente de financiamiento primordial.

Las loterías se volvieron cada vez más importantes no solo en Reino Unido. En Canadá, por su parte, gran parte de la nueva financiación se fue para actividades artísticas de carácter regional, local o comunitario, no para las bellas artes. A nivel estatal en los EEUU los ingresos de la "lotería de las artes" de Massachusetts eran tan grandes que a los fondos les fue impuesto un tope, y el exceso fue desviado para apoyar acciones muy distintas como carreteras, alcantarillas, etcétera. Los fondos restantes favorecieron a las artes comunitarias en lugar de a las bellas artes profesionales.

El realismo comercial continuó madurando entre 1986 y 2001. Como una circunscripción política la industria del espectáculo estuvo mejor organizada y financiada que las bellas artes. Esta también tiende a ser menos controvertida, porque pone en juego estándares internacionales más que los locales. Incluso promete generar ganancias y puestos de trabajo. El resultado fue un cada vez mayor financiamiento público, sobre todo mediante exenciones de impuestos para las industrias de la televisión y el cine, con lo cual se apoya mejor el realismo comercial que las bellas artes buscaban. Por ejemplo se advierten los esfuerzos de Canadá para convertir a Toronto, o Vancouver, en el "Hollywood del Norte".

Tendencias emergentes de 2001

Se identificaron cuatro tendencias emergentes en el año 2001, las cuales a continuación se detallan.

Soberanía cultural y asuntos culturales supranacionales

Para 2001 la batalla por la soberanía cultural (término originado del intento de Quebec de separarse de Canadá) se libró en dos frentes: el primero fue el económico en el cual Canadá, Francia y Suecia, entre otros, presionaron a la OMC para mantener la exención de bienes y servicios artísticos. Junto con otros Estados-nación tejieron una red de acuerdos internacionales de coproducción de cine y televisión destinados a generar los altos estándares de producción exigidos por el público, especialmente en el mercado estadounidense. La Unión Europea ajustó su ámbito regulatorio, intentando diseñar una industria económicamente viable. El Banco Europeo de

Inversiones ayudó a las empresas europeas de medios a competir contra Hollywood y contra Silicon Valley. Dichas medidas siguieron generalmente ejemplos canadienses anteriores.

El segundo frente fue la construcción internacional de instituciones y sus asuntos culturales supranacionales relacionados como la Alianza Internacional de Ministros de Cultura, detallada en el artículo original de 2001. Sobre todo estaban centrados en la exención de restricciones al libre comercio, y estos esfuerzos multilaterales culminaron en la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de Expresiones Culturales de la UNESCO de 2005. Esta estableció tales exenciones como parte del derecho internacional, la cual fue aprobada por 148 países; los EEUU e Israel votaron en contra y hubo cuatro abstenciones.

Equifinalidad, igualitarismo y re-definición

El término "equifinalidad" se utiliza cuando diferentes condiciones iniciales llevan a un mismo resultado. En este sentido para 2001 la mayoría de los Estados mecenaz habían creado ministerios de cultura *de facto*, adoptando el rol de arquitecto. Muchos ajustaron sus sistemas fiscales para alentar a las empresas e individuos a donar a causas filantrópicas, incluyendo las bellas artes, adoptando así el rol de facilitador. La mayoría de los Estados arquitecto también ajustaron sus sistemas fiscales para desempeñar el rol de facilitador y muchos crearon *de facto* consejos de las artes bajo el principio *arm's length*, adoptando así el rol de mecenaz. Con respecto de las artes del entretenimiento, los estados facilitadores mecenaz y arquitectos adoptaron el rol de ingenieros esforzándose por crear una industria económicamente viable, a menudo en colaboración con aliados extranjeros mediante acuerdos de coproducción.

El igualitarismo se ha contrastado históricamente con el elitismo. Entre 1985 y 2001 hubo una tendencia notable de alejarse de las políticas tradicionales de "acomodamiento a la élite" hacia una "política de encuestas". El "acomodamiento a la élite" es cuando el gobierno en turno se adapta a las necesidades de los líderes de distintos sectores de la sociedad para mantener su estabilidad política. Por su parte la "política de encuestas" hace referencia al levantamiento de encuestas a la población general para adaptarse a las necesidades populares, con tal de conseguir ser electos o reelectos. La naturaleza elitista (la tradicional alta cultura) de las bellas artes y su contraria (la vanguardia) condujeron a una disminución de su influencia política y sus recursos fiscales.

Sin una definición clara de las bellas artes fueron incapaces de competir efectivamente en el tribunal de la opinión pública ante sectores como los negocios, educación, salud, ciencia y tecnología. Las bellas artes existen dentro del contexto

más amplio de una industria artística que contiene lo *amateur*, lo aplicado, el entretenimiento, las bellas artes y las artes patrimoniales:

Tabla 2. Intención lucrativa de la industria artística

	Arte <i>amateur</i> (autorrealización)	Arte aplicado (unión de lo estético y lo utilitario)	Arte del entretenimiento (diversión, disfrute, recreación)	Bellas artes (Ilustración)	Arte patrimonial (enriquecimiento social, cohesión, continuidad)
Literatura	Sin fines de lucro	Con fines de lucro	Con fines de lucro	Sin fines de lucro	Sin fines de lucro
Medios de comunicación	Sin fines de lucro	Con fines de lucro	Con fines de lucro	Sin fines de lucro	Sin fines de lucro
Artes escénicas	Sin fines de lucro	Con fines de lucro	Con fines de lucro	Sin fines de lucro	Sin fines de lucro
Artes visuales	Sin fines de lucro	Con fines de lucro	Con fines de lucro	Sin fines de lucro	Sin fines de lucro

Las ciencias naturales se componen de tres disciplinas elementales: biología, química y física. Las artes se integran de cuatro (literatura, medios, artes escénicas y visuales), cada una de las cuales usa un medio de expresión distinto: la literatura usa la palabra escrita; los medios de comunicación utilizan la imagen o sonidos grabados; las artes escénicas toman el escenario en vivo y las artes visuales usan la imagen visual.

Arte amateur

Al *arte amateur* lo mueve la autorrealización, autoeducación y autoactualización, incluyendo el patrimonio cultural de cada uno. Se preocupa menos por complacer a un público y más por desarrollar la propia expresión y el autocomprensión. El *arte amateur* se practica durante y después de la primaria, secundaria y el bachillerato. Es en lo *amateur* donde el talento se disciplina por primera vez en un oficio artístico, y un público informado y apreciativo se cultiva inicialmente.

Este tipo de arte es parte del sector público en las escuelas, parte del sector no lucrativo en instituciones comunitarias y *amateur* como el teatro y las orquestas

de aficionados, y parte del sector lucrativo a través de instructores y maestros privados. Este provee cuatro tipos de experiencias:

- Educación artística: educación acerca de cómo crear arte.
- Educación a través del arte: como una manera distinta de entender el mundo y resolver problemas.
- Educación de ciudadanos consumidores con respecto de reconocer la calidad en la publicidad –comercial y política–, diseño industrial y de productos.
- Terapia: física y psicológica.

Arte aplicado

El arte aplicado y decorativo incluye la publicidad, arquitectura y diseño urbano, artesanías, joyería y moda, así como el diseño industrial de productos y de interiores. En cierto punto involucra el uso del estilo para el disfrute y la persuasión. La producción está motivada por el reto de unir lo estético con lo utilitario. En su mejor versión contribuye a la “elegancia” del entorno humano definido como simple, pero efectivo por “lo de mejor aspecto que funciona”. Desde edificios hasta planeación urbana, desde diseño de productos hasta publicidad efectiva, desde imagen corporativa hasta moda de diseñador el arte decorativo y aplicado probablemente, pero aún no de forma comprobada tiene el más penetrante y significativo impacto económico de cualquier segmento de la industria de las artes, siendo responsable de 45% del total de la mano de obra de las artes (Chartrand, 1996).

Arte del entretenimiento

El arte del entretenimiento genera disfrute, diversión y recreación. En este tipo de arte los EEUU domina el mundo. Se reporta que los programas de entretenimiento (cine, música y televisión) son la segunda más grande exportación neta de los EEUU, después de los productos de defensa (*The Economist*, 11 de marzo de 1989). El arte del entretenimiento está dominado por colectivos globales de medios con fines lucrativos, ligados a intereses en televisión, cine, música, medios audiovisuales y editoriales.

Las cinco firmas más grandes del mundo alcanzaron ganancias de \$45 mil millones de dólares en 1988, y fueron responsables de 18% de los \$250 mil millones de dólares del mercado de entretenimiento global (*National Telecommunications and Information Administration*, 1990). Solo uno de estos cinco, sin embargo, es de propiedad estadounidense: Time/Warner. Hubo una fusión significativa y una actividad adquisitiva en los diez años posteriores al año 1988. La concentración y la

propiedad extranjera probablemente se incrementaron. No hay, según sé, más estudios recientes y comprensivos de la integración global y convergencia de las industrias de medios, cable, cinematografía, publicidad y disqueras.

Bellas artes

Las bellas artes se mueven por el concepto “el arte por el arte”. Es el segmento primario de investigación y desarrollo de la industria artística. Genera “ilustración”, es decir, arroja luz acerca de la naturaleza de la condición humana, en lo individual y lo social. Son en las bellas artes donde principalmente el talento y la técnica se desarrollan; nuevos guiones y partituras se crean; nuevas imágenes y estilos se establecen.

Los resultados de la “investigación y desarrollo” de las bellas artes, como los resultados de la investigación científica, son adoptados muchas veces por las empresas lucrativas dentro y fuera de la industria artística. Y como en las ciencias puras las bellas artes no son financieramente autosustentables. Operan en principio en el sector no lucrativo dependientes del mecenazgo público y privado. Como en las ciencias naturales mil obras nuevas (experimentos) deben ser probadas antes de que una se convierta en un éxito taquillero. El derecho al error es una libertad artística y científica esencial –requiere paciencia y correr riesgos por parte de los mecenas, inversores y el público–.

Arte patrimonial

El arte patrimonial subsume el *amateur*, aplicado y decorativo, entretenimiento y bellas artes como residuos de creación pasada y actual preservados para, y/o por, generaciones subsecuentes. Este se retroalimenta en el arte contemporáneo, estableciendo estándares e inspirando creadores. Genera “enriquecimiento” a través de la unión entre carencia y valor estético, incluyendo un sentido de cohesión social y continuidad. El arte patrimonial vincula así una sociedad al pasado recordándole quiénes son, de dónde son y cuándo llegaron.

Puede también, sin embargo, imponer el yugo del pasado a los creadores contemporáneos, quienes deben competir no solo contra pares domésticos y extranjeros, sino también contra las obras probadas y experimentadas a través del tiempo. Entre 1969 y 1989 el arte patrimonial produjo el más alto retorno de todas las oportunidades de inversión financiera (*The Economist*, 01 de julio de 1989). Además, el robo de antigüedades es el crimen internacional más lucrativo. Gramo a gramo una antigüedad puede ser más valiosa que las drogas. Puede producir un

retorno más alto a un riesgo menor de ser descubierto y, generalmente, produce menos tiempo en prisión si se condena (Chartrand, 1992).

Al utilizar estas definiciones la industria artística involucra las empresas e instituciones con, y sin, fines de lucro (incluye las de origen público), abarcando las empresas constituidas y no constituidas legalmente, así como a los artistas independientes: a) utilizan una o más de las artes como factor primario de producción –por ejemplo publicidad, moda, diseño industrial y diseño de productos–; b) utilizan una o más de las artes como producto vinculado de consumo –por ejemplo *hardware* de entretenimiento para el hogar, revistas y periódicos–; y c) producen una o más de las artes como producto final, es decir, crear, producir, distribuir y/o conservar los bienes y servicios literarios, de medios, escénicos, visuales o patrimoniales. Mientras que las bellas artes representan una pequeña parte del todo juegan tres papeles cruciales: investigación y desarrollo, establecen estándares y fungen como la base de entrenamiento del talento de la industria entera.

Realismo de mercado, Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), Organización Mundial de Comercio (OMC) y la World Wide Web (WWW)

Con el propósito de las guerras de mercado marxistas, también conocidas como la Guerra Fría, la globalización económica comenzó formalmente con la creación de la OMC en 1995. El mercado triunfó con el colapso del Bloque Comunista; el realismo socialista dejó de ser un ideal estético, siendo reemplazado alrededor del mundo por aquello que se llamó el “realismo de mercado”, o sea, “¿el arte paga?”. En términos diplomáticos la OMC es un “compromiso único”, es decir, un conjunto de instrumentos legales que constituyen un solo paquete que únicamente permite una firma sin reservas. Para unirse a la OMC un Estado-nación debe aceptar de golpe todos los acuerdos a la vez.

Uno de estos convenios es el *GATT*. Los artículos III,10; IV; XX a, d y f eximen a las bellas artes de las restricciones al libre comercio, por ejemplo, la “cláusula moral” y las cuotas de cine. La OMC también regula el comercio de la propiedad intelectual a través del Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio (ADPIC) que es administrado por la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI). Durante un tiempo hubo una tensión continua entre los EEUU y otros países por las exenciones y el ADPIC. Como se mencionó anteriormente mientras las tensiones seguían existiendo, en 2005, la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de Expresiones Culturales de la UNESCO estableció las exenciones como parte del derecho internacional.

Tras bambalinas acechaba un sistema nervioso emergente como el sistema nervioso humano, pero circundando el planeta: el *World Wide Web* (WWW), "la red" o internet. Este comenzó a transformar la economía, la educación, el entretenimiento, la salud, la información, las noticias y la naturaleza del trabajo. Empezó a romper modelos tradicionales de negocios en la industria del cine, música y editorial también llamadas artes del entretenimiento. Los costos de distribución en la red son prácticamente cero. Se mejoró la capacidad de las culturas nacionales y subnacionales para darle a sus logros estéticos una voz global. No obstante esto, como se hizo evidente después de 2001 con excepción de China y Rusia sus voces sonaban, principalmente, a través de los instrumentos cibernéticos estadounidenses tales como los llamados "FANG"¹² (como los dientes frontales de la serpiente [colmillos]): *Facebook, Amazon, Netflix y Google*.

La subsidiariedad, la segunda ola y las "hermanas pequeñas"

El principio de subsidiariedad fue adoptado por la Unión Europea pretendiendo, al mismo tiempo, que ciertas actividades puedan ser alcanzadas: a) por razón de escala o efecto solo a nivel de la Unión; y b) lo más cercanamente posible a los ciudadanos, o sea, a lo local y lo regional. Por un lado se ajustó el marco regulador de toda la Unión Europea, incluyendo el espectro electromagnético y los medios de comunicación. Por otra parte se abarcaron muchas políticas y programas culturales a nivel regional o subnacional por ejemplo: Sicilia y Calabria, en lugar del nivel nacional de Italia. Las culturas regionales, los idiomas y las artes se fomentaron de una manera en la cual los Estados-nación tradicionales no lo suelen hacer por perseguir la unidad nacional. De hecho la supresión de culturas regionales a menudo jugaba un papel en la creación de la unidad nacional.

En el mundo anglosajón un fenómeno similar fue la "Segunda Ola de Consejos de las Artes", surgida en la década de 1980. Se financió por los fondos de la lotería, un nuevo conjunto de consejos casi o semi *arm's length*. Surgió a nivel provincial y estatal en Canadá, los EEUU y Reino Unido. Esta Segunda Ola apoyó lo *amateur*, comunitario, tradicional, originario y/o patrimonial con un interés limitado para las bellas artes. Ahora bien, el concepto de "hermanas pequeñas" está relacionado con el creciente apoyo a las culturas indígenas, patrimoniales, provincianas y/o regionales. Tales culturas regionales o "hermanitas" compiten con la influencia homogeneizadora y estandarizante del "hermano mayor" mundial, que en 2001 era el estadounidense.

¹² N. de los T. En inglés, "fang" significa colmillo.

La protección de las culturas indígenas y regionales puede llegar a ser tan relevante en el siglo XXI como lo fue el movimiento medioambiental o “verde” en el siglo XX. Si es tan importante mantener la selva, ¿no es igualmente importante preservar las culturas indígenas que viven dentro de ella? Esto fue reconocido oficialmente por la UNESCO en la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003. Significativamente Canadá, Rusia y EEUU no suscribieron esta Convención.

La actualización de 2001 concluyó con que al inicio del siglo XXI las bellas artes se encontraban entre la espada y la pared. Por un lado, el realismo de mercado y la búsqueda de soberanía cultural condujeron a los Estados-nación a desarrollar una industria del entretenimiento financieramente viable. Esto dejó a las bellas artes compitiendo contra un sector de la industria artística políticamente más aceptable y mejor organizada. Por otro lado, el nuevo dinero público proveniente de las loterías en el mundo anglosajón y, a través de la subsidiariedad en la Unión Europea, fluyó hacia las artes *amateur*, comunitarias, patrimoniales, provinciales y regionales. De nuevo se promovieron sectores de la industria políticamente más aceptables.

Esta poca envidiable posición refleja, entre otras cosas, el cambio de una política de “acomodamiento a la élite” a una “política de encuestas”, aislando las bellas artes de “élite” de un proceso político-económico cada vez más igualitario. ¿Qué deberían hacer las bellas artes? Como señalé anteriormente sugiero una estrategia: una bien fundamentada definición de la industria artística y del papel que las bellas artes juegan dentro de ella.

ACTUALIZACIÓN DE 2016

En octubre de 2015 el editor de la publicación académica *Córima. Revista de Investigación en Gestión Cultural* de la Universidad de Guadalajara, México, sugirió la traducción al español, tanto del informe de 1985 como de la actualización de 2001 además de una puesta al día del año 2016. Este aparato es mi respuesta a esta última petición, la cual ofrece por un lado la extensión del modelo de cuatro a cinco roles y la constelación de las artes dentro de aquello que la OCDE (1996) llama la economía global basada en el conocimiento. Por otro lado está una actualización de las tendencias anteriores y, por último, la identificación de tendencias emergentes en 2016.

El modelo quíntuple

Entre los años 2002 y 2006 terminé mi doctorado y publiqué mi tesis *La competitividad de las naciones en una economía global basada en el conocimiento*. Se hizo evidente que incluso una definición bien fundamentada de la industria artística y del papel de las bellas artes eran una defensa insuficiente. Más bien las artes como un todo necesitaban estar integradas dentro de la economía global basada en el conocimiento. En una economía tal existen tres dominios del conocimiento principales distinguidos por sus diversos objetivos, metodologías y la tolerancia ante las diferencias a través del tiempo:

1. Ciencias Naturales e Ingenierías (CNI): ciencias experimentales duras que conducen a la tecnología física.
2. Ciencias Sociales y Humanidades (CSH): la ciencias humanas "blandas" o ciencias de lo artificial que conducen a la tecnología organizacional.
3. Las Artes: literatura, medios de comunicación, artes escénicas y artes visuales que conducen a la tecnología del diseño:

Tabla 3. Diferencias entre los dominios del conocimiento

Ciencias Naturales e Ingenierías (CNI)	Ciencias Sociales y Humanidades (CSH)	Las Artes
<p>El conocimiento se basa en los hechos y está sujeto a pruebas objetivas en las cuales la replicabilidad es el criterio.</p> <p>Se preocupa por la verdad objetiva, el entendimiento y la manipulación del mundo físico. Muestra una tolerancia decreciente a través del tiempo a las diferencias y al error, dado que el conocimiento viejo es progresiva y reductiblemente desplazado por conocimiento nuevo. El conocimiento en esta área progresa verticalmente en la escala del tiempo.</p>	<p>El conocimiento se basa en los valores y está sujeto a una mezcla de pruebas normativas y de pruebas libres de valores en las cuales el contexto histórico juega un papel crucial. Es sintético en cuanto que se preocupa por la reconciliación entre la verdad objetiva y subjetiva. Muestra una tolerancia cambiante a través del tiempo, dado que el conocimiento viejo es frecuentemente reciclado en una espiral pedagógica en la cual se añade nuevo conocimiento.</p>	<p>El conocimiento se preocupa por la verdad subjetiva, la búsqueda del <i>kosmos</i> o el orden correcto de las múltiples partes del mundo. Es holístico en la contemplación estética o <i>gestalt</i>. Las pruebas son personales y subjetivas: tiende a incrementar la tolerancia ante las diferencias, estilos y gustos. Está cargado de valores. El conocimiento nuevo no desplaza al viejo: Shakespeare todavía habla, Bach todavía toca y Tutankamón aún se sienta en su trono. Los creadores modernos compiten no solo</p>

	Entonces, el nuevo conocimiento no necesariamente desplaza al viejo y el revisionismo es algo común: ver cosas viejas de formas nuevas, así como ver cosas nuevas de formas antiguas.	entre sí, sino contra lo mejor que ha existido.
--	---	---

El custodio

En una economía tal es necesario para el Estado no solo fomentar y apoyar estos dominios como facilitador, mecenas, ingeniero y arquitecto, sino que también debe actuar como custodio, manteniendo la base del conocimiento nacional igual, pero de forma diferente de lo que en las CSH llaman patrimonio nacional. El Estado custodio es directamente responsable del acceso a la conservación de la base del conocimiento nacional, es decir, los dominios público y privado del conocimiento.

Esto es evidenciado por las instituciones de archivos nacionales, museos, bibliotecas y centros artísticos. También por legislación del patrimonio cultural que controla la exportación de tesoros nacionales, por secretarías gubernamentales encargadas de proteger, preservar y promover la cultura nacional como el *Heritage Canada*. A través de la legislación de la propiedad intelectual el gobierno también es responsable de la preservación y extensión del dominio público o la base del conocimiento nacional. Esta también incluye tácitamente el conocimiento incorporado en las personas físicas como habilidades, repertorios y técnicas. Tal conocimiento está, entre otras cosas, consagrado como "tesoros vivos", reconocidos por la UNESCO en 2003 a través de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. En consecuencia, con respecto de las bellas artes, existen cinco roles alternativos que no son excluyentes para el Estado, los cuales se pueden consultar en el siguiente cuadro:

Tabla 4. Cinco roles alternativos de financiamiento público para las bellas artes (2016)

Facilitador	Donaciones caritativas exentas de impuestos, siendo los donantes individuales quienes establecen las prioridades estéticas.
Mecenas	Un consejo bajo el principio <i>arm's length</i> , que distribuye los fondos a partir de la excelencia evaluada entre pares.

Arquitecto	Un ministerio de cultura que diseña servicios, financia operaciones de instituciones artísticas y reconoce el estatus especial del artista.
Ingeniero	Uso estatal de fondos, licenciamiento, autoridad regulatoria y exenciones fiscales para promover y fomentar una industria artística comercialmente viable.
Custodio	Cuidado y mantenimiento de la base del conocimiento nacional, incluyendo habilidades, técnicas y repertorio.

Tendencias anteriores de 1985 y 2001

Al suponer que la industria artística consiste en arte *amateur* aplicado, entretenimiento y patrimonial, entonces las tendencias establecidas antes del cambio de siglo han continuado. La convergencia ha llevado a los Estados a adoptar una mezcla similar de roles, conservando el acento en su punto de partida histórico. Además los valores igualitarios cada vez más están dominados por las artes *amateur* y patrimonial, las cuales recibieron una mayor financiación proveniente de las loterías en el mundo anglosajón y de la subsidiariedad en la Unión Europea, mientras que la élite nacional de las bellas artes tuvo una prioridad menor.

La búsqueda de la soberanía cultural resultó estar cada vez más centrada en el realismo de mercado, con Estados luchando por diseñar una industria de las artes del entretenimiento comercialmente viable que, por lo general, implica acuerdos de coproducción con otros países para alcanzar estándares globales de producción. Las artes del entretenimiento y cada vez más las artes aplicadas, como la moda y los productos de diseño, recibieron mayor apoyo, mientras las bellas artes sin fines de lucro bajaron como prioridad. En otras palabras, las bellas artes permanecieron atrapadas entre la espada y la pared, donde fueron constreñidas aún más con las tendencias económicas posteriores a 2001.

Tendencias emergentes de 2016

La sociedad preservadora

La Gran Recesión de 2008 fue seguida por algunos, y fue llamada la larga recesión o "estancamiento secular" (por ejemplo hubo bajo crecimiento) de la economía mundial. En lugar de luchar contra la desaceleración del crecimiento económico con estímulos fiscales rígidos, los gobiernos de alrededor del mundo respondieron con austeridad para reducir el déficit y las deudas. Los intentos de los bancos centrales

para estimular la economía a través de políticas monetarias innovadoras como la flexibilización cuantitativa¹³ no lograron reanimar el crecimiento mundial para 2016.

Este período de crecimiento lento recuerda al de la década de 1970, cuando el Club de Roma publicó su estudio de 1972, *Los límites del crecimiento* (Meadows et al., 1972), y en 1976 el instituto GAMMA¹⁴ de estudios sobre el futuro con sede en Montreal (Canadá) publicó su informe sobre la economía de lento crecimiento titulado *La sociedad preservadora* (GAMMA, 1976; Valaskakis, 1979). En este contexto cuando el pastel crece todos se benefician; la marea levanta todos los barcos. Sin embargo, cuando el pastel económico no crece los sectores comienzan a pelear para mantener o aumentar su participación a expensas de los demás. Esta es una economía donde todo el mundo lucha simplemente por aferrarse a aquello que tiene. La tensión resultante ha contribuido indiscutiblemente a la “economía del compartir”, en la cual los individuos y familias comparten activos de capital tales como coches y casas a través de *Uber*, *Airbnb*, etcétera.

La austeridad ha colocado a las bellas artes bajo una creciente presión a partir de que el apoyo desde el sector público se ha visto recortado. Las instituciones más importantes sobreviven, pero son cada vez más dependientes del mundo del patrocinio corporativo “tipo Rolex” (el Concierto de Año Nuevo de la Filarmónica de Viena ha sido patrocinado exclusivamente por *Rolex*) que recuerda el rescate del Teatro Kabuki por parte de la tienda departamental Mitsukoshi Gekijô en Japón.

En este mundo las expresiones artísticas tradicionalmente occidentales como la ópera, la música sinfónica y el teatro se vuelven cada vez más dependientes de los patrocinios corporativos como arte de legado de élite (formas de arte muertas). Mientras tanto la disminución del apoyo público ha obligado a la vanguardia a confiar totalmente en su ingenio al errático y volátil mecenazgo privado.

Soberanía cultural y globalización

Cuando la burbuja del “punto com” de 2001 estalló, una serie de tendencias se pusieron en marcha:

¹³ La flexibilización cuantitativa es en lo que el Consejo de la Reserva Federal de los EEUU, el Banco Central Europeo y el Banco Central Japonés han estado involucrados para mitigar la Gran Recesión. En efecto ellos compran bonos de gobiernos soberanos y empresas “blue chip” [N. de los T. Empresas estables con alto nivel de liquidez] para inyectar así dinero al sistema. Lo cuantitativo se refiere a la cantidad de dinero y el método de sacarlo dentro de la economía es “flexibilizándolo”.

¹⁴ N. de los T. Acrónimo del francés Groupe Associe de Universites de McGill et Montreal pour l'Etude de l'Avenir (Grupo Asociado de las Universidades McGill y de Montreal para el Estudio del Futuro).

1. El mito prevaleciente en aquel momento cuando los ciclos económicos terminarían con la economía de internet fue substituido por expectativas más realistas. Estas incluyen, sin embargo, el darse cuenta de que la revolución digital no era como las anteriores revoluciones de la comunicación. El cambio de lo manuscrito a lo impreso, de la pintura a la fotografía, de las películas a la televisión, de las partituras a las grabaciones y a la radio fueron transformaciones uno-a-uno, o esencialmente actualizaciones de los medios existentes. La revolución digital, sin embargo, ha implicado convertir todas las formas de comunicación –la vista, sonido y texto– en uno solo. En el futuro los protocolos 6G¹⁵ (Khutey *et al.*, 2015) de internet prometen la conversión de los objetos físicos mismos al “internet de las cosas”.
2. La bancarrota en 2001 de una empresa estadounidense importante, *Global Crossing*, permitió por primera vez a empresas no estadounidenses tomar posesión de parte de la columna vertebral del *hardware* de la *WWW*, específicamente en el sudeste asiático. Esto facilitó, entre otras cosas, el crecimiento de la India como centro neurálgico del *software* y el desarrollo de los centros de atención telefónica extraterritoriales muy útiles para el mundo anglosajón.
3. Mientras que el monopolio estadounidense del *hardware* de internet se rompió, fueron otras empresas estadounidenses aquellas que más exitosamente innovaron servicios en la *web*, especialmente las FANG: *Facebook* (2005), *Amazon* (en línea desde 1995), *Netflix* (transmite desde 2007) y *Google* (1998). Estaban confiadas en las exenciones del GATT, otros Estados-nación lucharon por mantener su soberanía cultural que, en un extremo, incluye la censura de internet del llamado “Gran cortafuegos” de China¹⁶, las tecnologías de compresión de datos utilizados por algunos Estados islámicos para remover imágenes ofensivas de los programas de televisión, diversas medidas de la Federación Rusa y la protección de datos personales de la Unión Europea.
4. La industria cinematográfica de varios países despegó después de 2001, incluyendo el “Bollywood” de India, así como China, Corea del Sur y el “Nollywood” de Nigeria. Lo audiovisual, como un arte de medios de comunicación, es indudablemente la nueva ópera porque combina todas las formas de arte –literatura, teatro, artes visuales e incluso artes patrimoniales– en un solo producto: una película o un programa de televisión. Mientras reflejan

¹⁵ Seis gigabytes de transmisión de datos por segundo.

¹⁶ N. de los T. Este término se refiere a las regulaciones chinas que censuran el internet en ese país. Para más información véase Barme, G. R. y Ye, S. (01 de junio de 1997). The great firewall of China. Wired. Recuperado de <http://www.wired.com/1997/06/china-3/>

sus culturas endógenas, con excepción de Corea del Sur (en menor medida la India), ninguno de esos países han logrado desarrollar mercados de exportación exitosos. Corea del Sur a través de una ingeniería gubernamental ha visto como su música, películas y programas de televisión han ganado público de forma significativa en muchas economías del este asiático.

5. La globalización de la industria de las artes del entretenimiento estadounidense ha sido abastecida por inversiones asiáticas y europeas. El ejemplo más reciente se dio en 2016 con la adquisición de *Legendary Pictures* por una empresa de China. *Sony Columbia Tri-Star Pictures* es propiedad de japoneses. *MCA/Universal* fue propiedad japonesa (1990), luego canadiense (1995), después francesa (2000), antes de volver a ser estadounidense en 2009. La industria editorial Hachette (de propiedad francesa) es una de las cinco editoriales de lengua inglesa más grandes del mundo, mientras que Bertelsmann, de propiedad alemana, juega un papel importante en la industria editorial anglosajona.

EEUU es el tercer mayor mercado por población después de China e India, pero también es el mercado más rico y establece estándares globales de producción. El entretenimiento puede tener su punto de equilibrio en el mercado doméstico estadounidense, y luego cosecha beneficios en las ventas mundiales. Se dice que el entretenimiento de ese país es su segunda mayor industria de exportación después de la fabricación de aviones.

El enorme tamaño financiero del mercado estadounidense lleva también a las empresas extranjeras, a través de acuerdos de coproducción internacional, a producir "clones culturales estadounidenses". Un ejemplo interesante de la ciencia ficción es la película *Iron Sky* de 2012, coproducida por inversionistas australianos, finlandeses y alemanes. Cuenta el relato ficticio de una colonia nazi en la luna que invade la Tierra. La acción toma lugar en Washington DC y Nueva York, pero no en Berlín, Canberra o Helsinki. Y además fue producida en inglés.

6. La tendencia más preocupante para mí es la "corporativización de los derechos de autor", es decir, la apropiación de los derechos de autor por parte de personas morales o empresas. Tales derechos están plasmados en el Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas, originario de 1886. El Convenio fue inspirado por Víctor Hugo y la *Association Littéraire et Artistique Internationale* (Asociación Literaria y Artística Internacional). Estos derechos incluyen los derechos morales imprescriptibles como la paternidad, es decir, el derecho a reclamar la autoría, incluso por parte de un empleado. Tales

derechos surgieron de la Ilustración Europea del siglo XVIII, y han sido incrustados en el Código Civil Europeo y sus muchas variaciones globales.

De los signatarios originales solo Reino Unido rechazó los derechos morales, ejerciendo una disposición del convenio que permite una condición particular nacional. Por ejemplo los autores de obras extranjeras publicadas en Reino Unido reciben la misma protección que los autores de Reino Unido en Reino Unido, y los derechos morales pueden ser renunciables por contrato. Los EEUU no eran signatarios. No se unieron al Convenio de Berna, sino hasta 1989. Lo hicieron solo después de renunciar a la llamada Convención Panamericana de Derechos de Autor (1946), y a la Convención Universal sobre Derecho de Autor de la UNESCO (1952).

Tanto los EEUU como Reino Unido practican el derecho consuetudinario y de equidad anglosajones. El primero es el derecho de lo precedente. En el caso de los derechos de autor o *copyright* el precedente legal son los derechos de impresión del siglo XVI, no los derechos de autor de la Ilustración del siglo XVIII. Desde sus inicios los EEUU han usado el *copyright* como un arma en la guerra industrial contra la industria de la impresión de su madre patria, Reino Unido. De hecho los EEUU y el Imperio Austrohúngaro eran las grandes naciones piratas del *copyright* del siglo XIX (Woodmansee, 1984).

Para complicar las cosas, en el mundo anglosajón las personas morales como las empresas o instituciones gozan cada vez más de los mismos derechos que las personas físicas, es decir, las de carne y hueso, especialmente en los EEUU. En efecto esto significa que todos los derechos de autor pueden ser asignados en favor de una corporación. Donde se reconocen los derechos morales, como en Canadá, pueden ser renunciables por contrato. Por otra parte, mientras un empleado no goza de ningún derecho de paternidad, o sea, el derecho de reclamar la autoría, los patentes solo pueden ser presentados por una persona física (el inventor), es decir, un empleado no una empresa.

Cuando los EEUU se adhirieron al Convenio de Berna en 1989 fueron obligados a reconocer los derechos morales en su *Copyright Act* (Ley de Derechos de Autor), aun cuando en Canadá pudieran ser renunciables por contrato. En 1989 el Congreso de los EEUU avanzó hacia el reconocimiento de los derechos morales con la *Visual Artists Rights Act* (Ley de Derechos de los Artistas Visuales) de 1990, que eventualmente se convirtió en la sección 106A de la *Copyright Act* de los EEUU.

Los derechos de paternidad e integridad solo están disponibles para los artistas de reputación "reconocida". ¿Reconocida por quién? ¡Por los tribunales! Un ejemplo fue cuando el mural *Ed Ruscha* de Kent Twitchell fue cubierto sin su aprobación en

2006. En 2008 obtuvo el acuerdo más grande bajo la protección de la *Visual Artists Rights Act* por \$1.1 millones de dólares contra el gobierno estadounidense, y otros 12 defensores. De igual forma la *Architectural Works Copyright Protection Act* (Ley de Protección de los Derechos de Autor de Obras Arquitectónicas) fue aprobada en 1990 (Pollock, 1991) sus disposiciones sobre los derechos morales no habían sido incorporadas completamente a la *Copyright Act* de los EEUU. Es una incógnita si los EEUU han cumplido con sus obligaciones con respecto del Convenio de Berna.

En 1995, bajo la presión de los EEUU, el ADPIC –parte de la OMC– excluyó explícitamente los derechos morales, así como los derechos de propiedad intelectual de los pueblos indígenas y tribales del cuarto mundo. Pero también presionó con éxito la inclusión de los programas informáticos como “propiedad literaria y artística” para los fines de la Convención de Berna. Más allá de que Víctor Hugo se esté revolcando en su tumba esto significa que el *software* de computadoras es la única propiedad intelectual protegida por tres vías diferentes: *copyright*, patentes y secretos comerciales. El *software* es *sui generis*, único en su tipo y, en mi opinión, merece una protección distinta como topografía de circuitos integrados y no como “propiedad literaria y artística”.

La campaña histórica estadounidense de convertir la propiedad literaria y artística en propiedad industrial como si fueran patentes y marcas tuvo un pequeño bache con el Acuerdo Transpacífico de Cooperación Económica de 2016. La nota al pie número 98 del artículo 18.69: Información sobre la Gestión de Derechos (IGD) expone: “Una parte puede cumplir con sus obligaciones de conformidad con este subpárrafo mediante el establecimiento de procedimientos judiciales civiles relativos a la observancia de los derechos morales conforme a su ley del derecho de autor” (Acuerdo Transpacífico de Cooperación Económica, 2016).

Podría decirse que la incapacidad de los EEUU para cumplir con sus obligaciones, según el Convenio de Berna, no ha sido cuestionada porque entre otras cosas las empresas de entretenimiento asiáticas y de la Unión Europea tienen inversiones financieras significativas en el mercado anglosajón, donde es rentable trabajar bajo la ley consuetudinaria y de equidad. Específicamente esta los absuelve de todos los derechos morales de los creadores y hace las contrataciones mucho más fáciles y baratas, que en sus propios mercados locales.

Esta tendencia amenaza con socavar el bienestar económico y social de los artistas en todos los sectores de la industria. En efecto, los derechos de autor se están convirtiendo en propiedad industrial en posesión de las empresas. Dicho de otro modo, en la búsqueda de la soberanía cultural a través de una industria de las artes

del entretenimiento financieramente viable es posible, y muchos países pueden estar vendiendo sus almas culturales y los derechos de autor a demonios corporativos.

Vocabulario

El estudio inicial sobre política de 1985 fue redactado en el contexto de las artes, con un enfoque en las bellas artes. La actualización de 2001 fue escrita en el contexto de las industrias culturales, donde las bellas artes desempeñaban un papel menor. La presente actualización de 2016 está redactada en el contexto de las industrias creativas. ¿Qué implica un nombre? Como se señaló anteriormente el término "industrias culturales" entró en el léxico a mediados de la década de 1980 por influencia de la UNESCO.

El concepto, en mi opinión, es demasiado amplio y amorfo. Según el Diccionario de Inglés Oxford (DIO) cultura refiere a: "las ideas distintivas, costumbres, comportamiento social, productos o formas de vida de una determinada nación, sociedad, gente o período. Por lo tanto: una sociedad o un grupo caracterizado por dichas costumbres, etc.". Aplicar entonces el término "industria" confunde aún más las cosas. Según el mismo diccionario el actual uso del término "industria" en inglés deriva del francés: "trabajo productivo, comercio o fabricación. Usado más reciente y específicamente: fabricación y producción llevadas a cabo sobre una base comercial, típicamente organizada a gran escala y requiriendo de la inversión de capital".

El término "industrias creativas" entró en el léxico en 1994 con el informe *La Nación Creativa* de políticas culturales del gobierno australiano (*Government of Australia Department of Communications and the Arts, 1994*). En mi opinión el término es al mismo tiempo demasiado estrecho y demasiado amplio. El DIO define de forma estrecha el término creativo como: "la facultad creativa; trabajo creativo; (publicidad) material creativo producido para una campaña publicitaria, como la copia, diseño u obras de arte". Por otro lado, limitar las industrias creativas a las artes implica que otras industrias no sean creativas, incluyendo aquellas que surgen de las ciencias naturales e ingenierías, así como de las ciencias sociales y las humanidades. El problema es epistemológico, es decir, tiene que ver con la teoría del conocimiento.

Para responder debemos analizar un poco la etimología del latín y del griego. Derivado del latín el DIO define de forma abierta el arte como: "la habilidad para hacer algo como resultado del conocimiento y la práctica." La pregunta es: ¿qué conocimientos y qué prácticas? Para los griegos era el *logos*, la lógica. Para los romanos esto proviene de *ratio*, la razón. La diferencia es: *ratio* conduce al racionalismo calculador como en la economía contemporánea; *logos* lleva a lo

contrario: *techné* o arte. Cuando se combinan nos llevan a la tecnología física, o sea, al arte racional o lógico que surge de las ciencias naturales e ingenierías.

Del mismo modo la palabra "ciencia" deriva del latín *scire*, saber, el cual deriva de *scindere*, dividir, o sea, el reduccionismo. Lo opuesto al reduccionismo es el diseño. La palabra "diseño" proviene del *Renacimiento Italiano* del siglo XVI. El diseño está eternamente ligado a una forma de causalidad, totalmente rechazada por la física y la filosofía positivista de la ciencia, la teleología: "doctrina o estudio de las causas finales o últimas", según el DIO. En efecto el diseño consiste en poner cosas juntas (creación) en lugar de separarlas (criticidad).

Techné o arte es la tecnología del corazón humano, la tecnología de la emoción y, al menos en Occidente, estéticamente restringida a los sentidos distintos de la vista y del oído. No se encarga del mundo objetivo de la materia/energía, sino al mundo subjetivo de la emoción/sentimiento. Se ha temido su poder durante mucho tiempo. Platón advirtió en *La República*:

Debemos mantenernos firmes en nuestra convicción de que los himnos a los dioses y las alabanzas de los hombres famosos sean la única poesía que debería ser admitida en nuestro Estado. Por si vas más allá de esto y permites que la musa melosa entre, ya sea en verso épico o lírico, y no la ley y la razón de la humanidad, que de común acuerdo siempre han sido consideradas mejores, no serán sino placer y dolor los gobernantes de nuestro Estado (Libro X).

El arte emplea habilidades y técnicas para manipular las emociones humanas, ya sea una pincelada, un color, una curva, una pirueta, un acento o un tono de voz, un texto o un levantamiento de ceja. Estas habilidades se aprenden a través de la experiencia, haciendo. La formación profesional en escuelas nacionales de teatro, cinematografía y danza, los conservatorios de música, así como las academias de artes visuales y de diseño que por lo general alcanzan los más altos estándares. Es para tales instituciones que el Estado debe, por lo menos, ejercer un papel de custodio. Esto al menos se procura por dos razones:

1. Como las universidades –instituciones "experienciales" de aprendizaje educativo– entrenan y pulen al talento nacional, esperando alcanzar estándares globales. Los profesores en general son practicantes capaces de redirigir el talento hacia las adecuadas empresas productoras y otras oportunidades educativas y de empleo, incluyendo las clases magistrales. Ellos son los huesos que producen la sangre que da vida a la industria de las artes. En este sentido no puedo resistirme a hacer hincapié en dos cosas:

- a) La importancia institucional del teatro de repertorio en el éxito internacional de los actores australianos y británicos, directores y dramaturgos.
 - b) La ausencia de un sistema organizado de contratación como el que existe en la industria del deporte, el cual busca activamente fomenta y promueve el talento desde los niños más pequeños hasta las grandes ligas.
2. Estas instituciones son críticas por el “factor de batido de mantequilla”, es decir, la rotación de personal. Se dice de las bellas artes que nada falla tanto como el éxito. Esto generalmente implica que la excelencia artística no necesariamente corresponde a la ganancia financiera. En este sentido, el éxito en el desarrollo de talento de clase mundial a menudo conduce a alejar dichos talentos de su país de origen hacia la ostentación, el glamour, la fama y el financiamiento de Hollywood y los de su calaña. La crema asciende hacia la parte superior. Esto significa “batir la mantequilla”: entrenar reemplazos de manera continua para que la última generación de talentos exitosos deje el nido.

Es por esta razón, entre otras, que he defendido los “paraísos de creatividad” a nivel nacional y regional, en contraste con los paraísos fiscales para individuos y empresas ricas. En pocas palabras: que todos los ingresos relacionados con los derechos de autor de una persona física (no de aquellas personas morales) estén exentos de impuestos dentro de una jurisdicción determinada como sucede hoy en la República de Irlanda. Un paraíso tal estaría destinado no solo a retener al talento local, sino también a alentar la reubicación del talento de clase mundial, estimulando la escena artística local. Si esto es exitoso, no obstante, puede anticiparse que otras jurisdicciones entrarían eventualmente en la competencia como en el caso de los créditos fiscales para el cine.

NOTA FINAL PARA 2016

Durante más de treinta años entre el estudio original sobre políticas de 1985, la actualización de 2001, y esta puesta al día de 2016, las bellas artes se han visto a sí mismas en un continuo constreñimiento entre la espada y la pared. Por un lado, el cálculo político migró del “acomodamiento a la élite” hacia una “política de encuestas”. Esto ha visto incrementar su apoyo a las actividades artísticas comunitarias, locales e igualitarias, especialmente en lo *amateur* y las artes patrimoniales.

El impulso a la soberanía cultural ha visto aumentar el apoyo público hacia las artes del entretenimiento y las aplicadas. Esto ha tenido como resultado el estancamiento o disminución del apoyo público hacia las bellas artes, así como la comercialización de su cultura interna y la corporativización de los derechos de autor, cimiento de *les beaux arts* (las bellas artes). La larga recesión de 2008 fue causada por una continua austeridad de los gobiernos, la cual sigue apretando aún más la amenazante conversión de las bellas artes vivas hacia las artes de legado occidentales, dejando su vanguardia a su suerte y a la bondad de extraños. En mi opinión se requiere hacer dos cosas: las bellas artes deberían ser vistas por el sector público como parte de un todo más grande de una industria artística nacional. Sus distintos segmentos de mercado (*amateur*, aplicado, entretenimiento, bellas artes y patrimonio) deberían trabajar juntos, cada uno contribuyendo en favor de la salud y del crecimiento de la industria.

Las bellas artes, de este modo, deberían definirse como el sector de la investigación y el desarrollo, campo de entrenamiento y donde se establecen los estándares para la industria. Esto requiere de una definición en el sistema de estándares de clasificación industrial¹⁷, la cual parte de las obligaciones nacionales de cada Estado miembro de las Naciones Unidas. Requiere una estimación de su tamaño y su contribución al empleo y al PIB, lo cual incluye la balanza comercial de bienes artísticos y de servicios ampliamente definidos. Por otro lado, las bellas artes también deberían ser vistas por el sector público como el corazón ardiente de un dominio distinto del conocimiento; una forma diferente de conocer –las artes–, que, junto con las ciencias naturales e ingenierías, las ciencias sociales y humanidades propicia la competitividad en la emergente economía global basada en el conocimiento.

Referencias

Acuerdo Transpacífico de Cooperación Económica (2016). Recuperado de <https://www.direcon.gob.cl/tpp/capitulos-del-acuerdo/>

Baumol, W. y W. Bowen (1966). *The Performing Arts: The Economic Dilemma*. New York: Twentieth Century Fund.

¹⁷ El estándar de clasificación industrial lo establecen las Naciones Unidas y cada país tiene el suyo. Por ejemplo el Sistema de Clasificación de Industrial de América del Norte (NAICS por sus siglas en inglés North American Industry Classification System) es una concordancia entre los sistemas de los EEUU, México y Canadá.

- Bladen, V. (1971). *The Financing of the Performing Arts in Canada*. Ottawa: Canada Council.
- Chartrand, H. (1996). *Architecture & Design Occupations in America: 1940 to 1990*. Washington: National Endowment for the Arts, Research Division, ERIC.
- Chartrand, H. (1992). Art, Culture and Global Business: Snapshots from the World Economic Forum. *Journal of Arts Management, Law & Society*, 22 (1).
- Education, Science and Arts Committee (1982). *Public and Private Funding of the Arts, Eighth Report*. London, UK: House of Commons, Her Majesty's Stationery Office.
- GAMMA (1976). *The Conserver society: a workable alternative for the future*, Harper Row.
- Glasgow, M. (1975). The Concept of the Arts Council. In Milo Keynes (ed.) *Essays on John Maynard Keynes*. Cambridge, USA: Cambridge University Press.
- Government of Australia Department of Communications and the Arts (1994). *Creative Nation: Commonwealth Cultural Policy*. Canberra: Government of Australia.
- Kay, W. D. (1983). Toward a Theory of Cultural Policy in Non-Market, Ideological Societies. *Journal of Cultural Economics*, 7 (2), pp. 1-24.
- Keller, A. S. (1980). *Contemporary European Arts Support Systems, National Endowment for the Arts, National Partnership Meeting*. Washington DC, USA: Marvin Center, George Washington University.
- Khutey, R., et al. (2015). Future of Wireless Technology 6G & 7G. *International Journal of Electrical and Electronics Research*, 3 (2), pp. 583-585.
- Le Figaro* (31 de mayo de 1980). Patrimoine.
- Martin, B. (1981). *A Sociology of Contemporary Change*. Oxford, USA: Blackwell.
- Meadows, D. H., Meadows, D. L., Randers, J. y Behrens III, W. W. (1972). *The Limits to Growth: a report for the Club of Rome's project on the predicament of mankind*. New York, USA: Universe Books.

National Telecommunications and Information Administration (1990). *Comprehensive Study on the Globalization of Mass Media Firms: Notice of Inquiry and Request for Comments*. Washington DC, USA: National Telecommunications and Information Administration.

Organization for Economic Cooperation and Development (1996). *The Knowledge-Based Economy*. Paris, France: Organization for Economic Cooperation and Development.

Pollock, A.S. (1991). The Architectural Works Copyright Protection Act: Analysis of Probable Ramifications and Arising Issues, *Nebraska Law Review*, 70 (4/5).

The Economist (1 de julio de 1989). Economic and Financial Indicators 2.

The Economist (11 de marzo de 1989). Meet the new media monsters, pp. 65-66.

The Economist (3 de agosto de 1985). French Arts in the Doldrums: Bonjour Tristesse, pp. 77-84.

Valaskakis, K. (1979). *The selective conserver society*, Montreal, Canada: GAMMA.

Wilson, M. (1985). *Securing Economic Renewal: Budget Papers*. Ottawa: Department of Finance.

Woodmansee, M. (1984). The Genius and the Copyright: Economic and Legal Conditions of the Emergence of the "Author". *Eighteenth-Century Studies*, 17 (4), p. 439.