

## 6. Sostenibilidad. De lo ético a lo estratégico

La idea de sostenibilidad ha irrumpido con fuerza en las agendas políticas a raíz del estallido de la burbuja inmobiliaria y el empeoramiento de las condiciones económicas derivado de la crisis financiera internacional. Pero en el campo de las políticas culturales, sin embargo, no es una idea nueva. Las agentes que trabajamos en la cultura llevamos mucho tiempo desarrollando prácticas y discursos preocupados por el concepto de sostenibilidad, tanto en lo que se refiere a la gestión responsable de los recursos públicos, como a la necesidad de articular mecanismos que favorezcan la cooperación, la inversión en conocimiento, educación, mediación y otras formas de **\*capital intangible**, y la búsqueda de modelos de financiación alternativos, que no dependan de la explotación de los **\*derechos de autor**.

Nos preocupa la sostenibilidad de la cultura porque pensamos que la cultura es un derecho y no solamente un recurso económico y, como tal, debe administrarse como un bien colectivo, teniendo en cuenta su valor social. Desde nuestro punto de vista, la sostenibilidad no es solo una cuestión ética, es una cuestión estratégica.

### Más de una década de prácticas culturales insostenibles

“La sociedad sevillana espera poder ver aquí lo que otros ya admiran desde hace años en otras ciudades. Una bienal rompedora y vanguardista ayudará a colocar al Centro Andaluz de Arte Contemporáneo en el mapa internacional del arte”.

Estas palabras las pronunciaba la galerista madrileña Juana de Aizpuru en el año 2004. Como todo el mundo recuerda, eran tiempos de bonanza, en los que parecía que una buena política cultural consistía básicamente en organizar eventos y edificar centros de arte. Solo desde 1986, en el Estado español se han construido treinta y tres equipamientos destinados a la exhibición o la producción de arte contemporáneo, una cantidad desproporcionada que no ha respondido ni a las necesidades de la población en

términos de acceso a la cultura, ni a las demandas formuladas desde el propio sector cultural. En los últimos quince años, la política cultural ha sido una bacanal megalomaniaca, que ha respondido más a la voluntad de las instituciones culturales por competir entre ellas y posicionarse en un contexto estatal o internacional que objetivos propiamente culturales: edificios portentosos, inaugurados con grandes fastos, pero sin dirección de contenidos ni programa cultural; eventos de vocación multitudinaria sometidos a las exigencias de la ordenación urbanística, el rédito político o directamente el interés especulativo, en detrimento, muchas veces, del tejido creativo y social de su entorno más inmediato.

En términos generales, se puede decir que la gestión cultural de la última década ha estado marcada por la insostenibilidad. Estas inversiones en grandes eventos e infraestructuras de impacto no han venido acompañadas de dotaciones presupuestarias destinadas a la programación, la dirección artística o los recursos humanos necesarios para mantener estos espacios activos, con propuestas de mínima calidad. Han sido inversiones muy costosas y poco estratégicas, en las que se ha abandonado por completo la idea de la cultura como un derecho y un bien social. No sólo no ha habido inversión en contenidos. Tampoco en mediación, formación, investigación o fortalecimiento del tejido de base. Con los recortes presupuestarios derivados de la crisis, la situación se ha agravado aún más. Lo que antes eran equipamientos pobremente dotados en términos de contenidos, se han convertido en verdaderas "instituciones zombi", cuyo presupuesto apenas alcanza para cubrir los gastos de agua, limpieza y electricidad.

En paralelo, se ha producido un cierto cambio de discurso sobre el valor de la cultura. La cultura ha dejado de considerarse como un derecho de la ciudadanía, cuyo acceso y preservación deben ser garantizados por el Estado, para presentarse como un recurso que debe ser gestionado sólo en términos de rentabilidad económica y política inmediata. En consecuencia, estas inversiones se han valorado exclusivamente por su capacidad para responder a finalidades ajenas a lo cultural, como transformar los entornos urbanos o atraer rentas derivadas del turismo, la hostelería o la inversión privada. Desde las políticas públicas se han fomentado prácticas que no han sabido intervenir en la cadena de valor del sector cultural: productos destinados al consumo rápido, alejados de las necesidades del sector e inspirados en modelos de organización verticales y poco participativos, en los que la ciudadanía es simplemente consumidora.

Pero al mismo tiempo, tal y como señala el “Manual de uso para la creatividad sostenible” elaborado en el marco del Free Cultural Forum<sup>1</sup> en 2010, estamos en un periodo en que la cultura y la creatividad, como valores sociales, están en plena efervescencia. Nunca se han producido, consumido y compartido tantos conocimientos y bienes culturales como ahora y nunca ha habido tantas personas y comunidades implicadas, de un modo u otro, con su circulación. En lo que a cultura se refiere, vivimos tiempos de abundancia. Desde las industrias culturales esta abundancia se ha interpretado en unos términos distintos. Se habla de piratería, de crisis de los sectores musical y cinematográfico, de precarización de las autoras, incluso de decadencia cultural. Las industrias culturales compiten entre ellas y se esfuerzan por someter la cultura a una **\*economía de escasez**, impropia de unos tiempos en los que, de hecho, los productos culturales están por todas partes, desde la acera hasta las web de descargas. Desde las prácticas de **\*código abierto** -o en general, las que cuestionan los regímenes actuales de propiedad intelectual- una cosa está muy clara: lo que está en crisis no es la cultura sino unos determinados modelos de explotarla y ponerla en circulación.

La cultura se enfrenta hoy a transformaciones profundas que hacen más importante que nunca revisar las orientaciones y estrategias de las políticas públicas.

## La cultura como permacultura

Desde nuestro punto de vista, las prácticas culturales sostenibles son aquellas que piensan el campo cultural en términos de ecosistema. Es decir, aquellas que no solo se dirigen a la explotación de la cultura sino que, al mismo tiempo, velan por su mantenimiento.

Para las comunidades Zapotecas en Oaxaca (México), el mantenimiento se refiere al trabajo de la tierra, que debe servir para alimentarnos hoy, pero también mañana. Estas comunidades cultivan la tierra sin agotarla, asegurando el equilibrio del ecosistema en su conjunto y su capacidad de regeneración. La tierra, puesto que es un recurso común, se trabaja de manera colectiva y solidaria. Todas las personas participan en el trabajo de la tierra y todas se benefician de él. Las relaciones sociales dentro de la comunidad son un elemento clave en la gestión de los recursos compartidos.

---

<sup>1</sup> <http://fcforum.net/>

La gestión sostenible parte de una **\*visión holística** del campo cultural, que toma en consideración la interdependencia dinámica entre todos los recursos y agentes que intervienen en su explotación. Desde este punto de vista, la cultura aparece como un sistema vivo, múltiple y poliédrico, en equilibrio inestable y cambio permanente, que muta, se transforma y se reproduce sin cesar, desde todos los puntos. La inversión debe por tanto dirigirse a toda la cadena de valor del ecosistema cultural y, a partir de ahí, generar un marco de posibilidades con capacidad para mantenerse y reproducirse por sí mismas. De lo que se trata, en definitiva, es de crear modos de habitabilidad del ecosistema cultural que lo piensen en términos de **\*permacultura**.

La permacultura es un concepto heredado del campo de las ciencias medioambientales que hace referencia al diseño de hábitats humanos equilibrados que integran armónicamente la vivienda y el paisaje, ahorran materiales y producen menos desechos, a la vez que conservan los recursos necesarios para el mantenimiento de la comunidad. Trasladada al ámbito cultural, la permacultura redefine la idea misma de recurso cultural, que incluye no sólo las infraestructuras materiales sino también los recursos humanos como las personas y las comunidades, los recursos simbólicos como la identidad, el prestigio y el reconocimiento entre pares, y los recursos inmateriales como el conocimiento, la experiencia, las metodologías y los procesos de trabajo, la documentación y la generación de archivos, los sistemas de recepción, apropiación y remezcla de esos procesos, metodologías y conocimientos, las redes de confianza, las alianzas y las complicidades. Todos estos recursos constituyen a la vez el escenario de acción y la materia prima del ecosistema cultural.

Otro de los elementos, que a menudo se olvida, es la ficción, o más bien, las ficciones, los imaginarios que compartimos y a través de los cuáles nos relacionamos. Nuestro común es también un común ficcional. "Un mito puede ayudar en la tarea de sostener una comunidad, o de hacer sus prácticas sostenibles", nos recuerda la bióloga y filósofa Donna Haraway<sup>2</sup>. Como ella, creemos que las ficciones aportan a los ecosistemas en los que se inscriben, no sólo un imaginario compartido, sino también estabilidad, pues dotan a las personas que integran la comunidad de una más acertada comprensión de la complejidad de sus prácticas. La ciencia-ficción, los futuros especulativos, la ciencia-fantasia, la ficción especulativa generalmente tienen que ver con la interpenetración de lenguajes y

---

<sup>2</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Donna\\_Haraway](http://es.wikipedia.org/wiki/Donna_Haraway)

fronteras, con los cruces entre 'yoes' problemáticos e inesperados y con la exploración de mundos posibles. Las ficciones -el modo en que nos imaginamos a nosotras mismas e imaginamos nuestra relación con los demás- son, en sí mismas, una tecnología generativa que debe ser tenida en cuenta para la sostenibilidad del conjunto.

La interdependencia exige pensar y actuar con una visión de conjunto que permita la contaminación y las alianzas a veces insospechadas. El ruido y la interferencia es lo que hace mutar a los ecosistemas abiertos. Pero esto debe acompañarse de una ética de la corresponsabilidad, referida tanto al uso de los recursos como a la creación de unas condiciones equitativas de intercambio y apropiación.

## Los caminos del deseo

Antes de diseñar los parques públicos, las urbanistas soviéticas esperan a que caiga la nieve. ¿Por qué? Porque así son las personas que transitan diariamente por ese espacio quienes trazan de manera natural los recorridos que les resultan más convenientes. Sobre el rastro de esos pasos espontáneos, se diseña la estructura de los parques. Los llaman caminos del deseo.

En el lenguaje común, los caminos del deseo son los atajos, los recorridos alternativos contruidos a partir del uso que suelen aparecer en las zonas verdes de las ciudades. Son una forma de diseño **\*bottom-up**, de abajo hacia arriba. En un texto escrito para una serie de fotografías de Ismael Teira, Marisa Gómez los considera como "indicios de un espacio vivo, constantemente creado y destruido por quienes lo habitan" y como "el rastro visible de un acto político". Citando a Gorgie R. Felix Perez-Hita nos dice: "La clave del caminito de deseo no es sólo que sea un sendero que haya hecho una persona o un grupo, sino que esté hecho contra la voluntad de alguna autoridad que querría que fuéramos por otro camino menos conveniente."

Las estructuras diseñadas a partir del uso exigen un esfuerzo de evaluación permanente. Hay que revisar que las infraestructuras se siguen utilizando de la misma manera y revisar los cambios ocurridos en el ámbito de actuación en que se inscriben. Cada proyecto es particular. Todos mutan, pero no todos mutan de la misma manera. Por eso hay que

habilitar mecanismos de evaluación lo suficientemente flexibles como para poder ser re-adaptados en cualquier momento. No pueden diseñarse a priori, solo sobre la marcha.

Las organizaciones pequeñas son en general más aptas para el diseño dinámico. Son más flexibles, más ligeras, más adaptables, más productivas en un sentido generativo, es decir que tienen más capacidad para producir pequeños cambios y adaptar su estructura a ellos. Son en definitiva un laboratorio permanente para poner en práctica el diseño dinámico. Pero también son más frágiles. Las estructuras pequeñas, habituales en el sector cultural, a menudo se enfrentan a un problema de crecimiento. O más bien, de re-dimensión constante de su modelo organizativo en función de los proyectos en los que se trabaje en cada momento, que exigen crecer en una dirección y un momento determinados y decrecer a continuación, sin perder operatividad ni desmembrar a la comunidad. Por eso, desde las políticas públicas hay que destinar recursos a estas pequeñas estructuras-laboratorio: protegerlas, cuidarlas, identificar sus necesidades y dotarlas de los medios necesarios para que desarrollen su potencial.

Normalmente, las políticas culturales, inspiradas en los modelos de gestión empresarial, están muy preocupadas por la planificación y la rentabilidad. El resultado de la inversión en cultura debe ser rápido y tangible, debe poder cuantificarse en términos económicos y justificarse en términos políticos. Pero la creación cultural tiene otros tiempos y otras necesidades. La creación es, de por sí, una actividad de cocción lenta e intensidad variable, es cambiante e imprevisible. Y requiere unas políticas de apoyo que lo tengan en cuenta. La planificación ha de ser más bien la previsión de un marco de posibilidades que pueden darse, o no, o darse en un sentido diverso al que se había imaginado. Deben ser políticas atentas a los cambios, cercanas y dialogantes, capaces de reaccionar ante las transformaciones del entorno y los usos que surgen de la comunidad.

En 1935 Gerard de Lacaze-Duthiers<sup>3</sup> decía: "Entre el arte y la autoridad media un abismo. Uno y otra son las representaciones de dos orbes distintos, diametralmente opuestos". Durante mucho tiempo, las políticas culturales se han construido sobre ese antagonismo, según el cuál la creación y la institución pertenecen a mundos irreconciliables. La razón de ser de la institución ha sido, como apunta Suely Rolnik, la de preservar a cualquier precio el orden establecido, mediante estructuras de vigilancia que encierren las prácticas creativas en un marco controlado y previsible. La razón de ser del arte, por el contrario, ha sido la de buscar las grietas de las estructuras establecidas, las pequeñas aperturas a

---

<sup>3</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/G%C3%A9rard\\_de\\_Lacaze-Duthiers](http://fr.wikipedia.org/wiki/G%C3%A9rard_de_Lacaze-Duthiers)

través de las cuáles alcanzar, aunque sea de manera temporal, unas mínimas condiciones de libertad. Es en esta dinámica de antagonismo, de lucha entre intereses, lenguajes y finalidades opuestas, como se ha entendido durante mucho tiempo la relación entre las instituciones y las prácticas creativas. Es cierto que la creación es un territorio complejo, imprevisible, libertario y a veces sucio que tiende a tomar forma en relaciones movedizas que entran y salen del espacio institucional, no siempre de acuerdo con el marco de acción previamente establecido. Para la institución, es difícil abandonar el control férreo de los contenidos, los presupuestos, los modelos de gestión. Es difícil explorar otras formas de relación. Pero ese es un modelo caduco. Los nuevos tiempos exigen un cambio de modelo, presidido por la audacia, la co-responsabilidad y una nueva ética del intercambio y la cooperación.

En el Summerlab de 2010<sup>4</sup>, celebrado en el centro de arte Laboral de Gijón, la presencia del bloque transfeminista generó histeria en las oficinas de la institución. El entonces director del Summerlab, Pedro Soler recuerda: "La directora de Laboral me dijo: hay dos reglas aquí: la primera es prudencia, y la segunda... prudencia. Entendí su punto de vista. Pero hay ocasiones en las que no hay lugar para la prudencia, en las que se dan movimientos energéticos y creativos que la institución no puede y no debe ignorar, corrientes de pensamiento ultra-contemporáneas, tentaculares y sinceras, que están formándose ahí mismo, a las que la institución debe acompañar, proteger y nutrir." Como dice José Ramón Alba, es hora de "abandonar definitivamente esa especie de sensatez mal entendida que nos ha llevado a una aquiescencia y empujado a una desmoralización cómplice."

## **Flujos, experiencias y otros recursos invisibles**

Pensar en el campo cultural como un ecosistema, hemos dicho. Lo interesante de este concepto es que introduce una perspectiva distinta a la hora de valorar eso que hemos llamado cadena de valor de la producción cultural. Si en los modelos de gestión tradicionales el valor se ha situado en el nivel de los equipamientos, en los modelos que proponemos el valor se desplaza hacia los **\*capitales intangibles**, que incluyen elementos como el I+D, el aprendizaje, las metodologías, los conocimientos o las experiencias. Lo que nos interesa son los flujos e interacciones entre todos estos

---

4 <http://www.laboralcentrodearte.org/es/actividades/summerlab-2010>

elementos ya que pueden ser explotados sin agotarse, abriendo potencialidades de desarrollo y re-apropiación.

Una dificultad es dar con los indicadores adecuados para valorar qué recursos producen valor y cuál es ese valor concretamente, en qué nivel de la cadena actúa y con qué intensidad. La artista Ania Bas, en el marco de un proyecto de colaboración con la corporación de centros de investigación Tecnalía, creó una "moneda creativa" -las Labanias- para medir el valor de las experiencias y situaciones no cuantificables.

Un modelo de gestión sostenible debe además facilitar la circulación entre estos elementos intangibles y el acceso a los mismos, de manera que puedan ser re-utilizados libremente por los diversos agentes del sistema. Se trata de fomentar el aprovechamiento de los recursos pre-existentes y trabajar a partir de lo que ya hay. El proyecto Active Archive, puesto en marcha por la organización de media art Constant, en Bruselas, trabaja exactamente en esta dirección. Es una plataforma de software compartida entre colectivos y entidades culturales que ponen en común sus fondos documentales, de acuerdo con una lógica multi-direccional en la que los datos son aportados, utilizados y transformados por todos los agentes que intervienen en el circuito.

Obviamente, la circulación del conocimiento necesita redes de cooperación sólidas, mediadas por la confianza y el intercambio entre pares, que dejen de lado la lógica de competitividad que suele inspirar las políticas públicas. Ya no se trata de competir entre agentes sino de alimentar los recursos comunes. Es lo que en el ámbito anglosajón se denomina estrategias win/win: si tú ganas, yo gano porque el ecosistema al que pertenecemos ambas se fortalece, porque tu ámbito de experiencia es -puede ser- también el mío, tu conocimiento y tu riqueza son el conocimiento y la riqueza de la comunidad. Como dice Nuria Enguita: "La experiencia del proceso no se visualiza adecuadamente en el museo ni en los grandes eventos internacionales, está en las redes de personas y lugares donde se producen y en una sedimentación discursiva que se va procesando poco a poco, y que puede incidir en un contexto social mediante el diálogo con sus agentes activos".

Es importante notar que cuando hablamos de conocimiento no nos referimos solamente a los fondos documentales o el conocimiento formalizado. También a los saberes informales y las experiencias. Las prácticas son el cúmulo de todas estas modalidades de saber. El Banco Común de Conocimientos de Platoniq sería un caso de transferencia de saberes, de



tipo diverso, mediante dinámicas de aprendizaje y responsabilidad distribuida. Es un laboratorio de educación mutua de ciudadano a ciudadano, a raíz de la expansión del software libre, las redes sociales y los sistemas de intercambio de archivos **\*p2p**. El objetivo es desarrollar espacios de transmisión libre de conocimientos y potenciar los saberes colectivos – es decir, las capacidades del tejido social en su conjunto- como un bien común. Es también una forma de validar los saberes que normalmente quedan invisibilizados y de romper estructuras de poder. Todas saben hacer algo que puede ser requerido como aprendizaje necesario. El estudiante macarrilla que hace peyas, enseña a la profa de filosofía a limpiar el carburador de la moto. No importa qué enseña, la estructura de la escuela que coloca a las estudiantes como sujetos pasivos que aprenden se rompe en mil pedazos colocando a las dos partes en un universo distinto en el que se pueden mirar de una nueva forma.

## **Hablemos de dinero. Financiación en las prácticas creativas**

La cultura siempre ha sido uno de los sectores profesionales con mayor precariedad laboral. Incluso en tiempos de prosperidad, cuando se movilizaban grandes dotaciones presupuestarias para construir museos o programar eventos multitudinarios, las trabajadoras de la cultura (artistas, productoras, comisarias, mediadoras...) han sido profesionales mal pagadas, empleadas a menudo en situaciones irregulares, mediante regímenes de prestación de servicios o a través de empresas de trabajo temporal, y a menudo sin contratos laborales, como “falsas autónomas” o “autónomas a tiempo completo”, con altas dosis de flexibilidad e inseguridad. Y no hablamos solo de las freelances o trabajadoras autónomas. También dentro de las propias instituciones culturales, incluso las de mayor prestigio. Un ejemplo. Se recomienda que en una organización cualquiera, para que la distribución de sueldos sea equitativa, la horquilla salarial – esto es, la diferencia entre el sueldo más alto y el más bajo- no debe superar las 3 unidades. En las instituciones culturales del Estado español, como promedio, las directoras o gestoras de alto rango reciben un sueldo hasta 8 veces superior al de las trabajadoras de esa institución.

Hoy nos encontramos frente a una crisis de financiación de la cultura sin precedentes. Esta situación se explica por la confluencia entre dos tipos de factores: por un lado, la creciente desaparición de la esfera pública, motivada por el crecimiento de políticas neoliberales

(acrecentada por las reducciones presupuestarias derivadas de la crisis económica), y por otro, la ineficacia de las industrias culturales tradicionales para generar formas de riqueza distribuida, no dependientes de los **\*derechos de autor**.

Tal y como nos recuerdan desde el Free Cultural Forum, pese a que las industrias culturales tradicionales se nutren de la producción colectiva y social de cultura, no han sabido entender o incorporar las lógicas colaborativas, imponiendo marcos de apropiación privativa sobre los bienes culturales comunes y creando una falsa economía de la escasez. El mismo documento señala algunos principios básicos relativos a la financiación de las prácticas creativas: la devolución al **\*dominio público** de las obras financiadas con fondos públicos, para facilitar su circulación y que el público que ya pagó por ellas pueda usarlas y reutilizarlas; la puesta en marcha de deducciones fiscales para fomentar la micro-financiación y la liberación de las obras con licencias no restrictivas; una mayor participación en las decisiones sobre la inversión pública en cultura; la creación de canales alternativos de distribución. Las políticas culturales deben tener como objetivo fomentar la diversidad cultural y dar apoyo a plataformas de colaboración; el fortalecimiento de las redes de productores independientes y distribuidores y fabricantes deben ser fortalecidas y representadas en la radiodifusión pública; y la elaboración de estudios de impacto para nuevas políticas en materia cultural, de modo que se analicen los efectos sobre los bienes comunes culturales y cognitivos antes de implementar propuestas de regulación.

Esta forma de pensar los mecanismos económicos sobre los que se ha de sostener la cultura, centrados sobre nociones de colaboración, cooperación social y redistribución de rentas, choca de frente con los planes de promoción del emprendizaje lanzados por las administraciones públicas en el que la individualidad del sujeto creativo prima sobre lo común. La figura del emprendedor, que debe captar flujos de producción social para privatizarlos y extraer rentas a través de la explotación de derechos de propiedad intelectual, choca de frente con la visión de la producción basada en comunidades de afectos tal y cómo se explora en otros capítulos de esta misma obra. Es por esta razón que resulta tan necesario re-inventar mecanismos para no tan sólo financiar sino también explotar la cultura de forma colectiva.

En los últimos años, han visto la luz diferentes iniciativas de financiación alternativa de la producción cultural. Por su vinculación explícita con la filosofía del código abierto, nos parece relevante citar al menos una de ellas: Goteo<sup>5</sup>. Es, en esencia, una plataforma para

---

<sup>5</sup> <http://www.goteo.org/>

la financiación colectiva o **\*crowdfunding**, que permite a responsables de iniciativas y proyectos solicitar a través de internet microdonaciones, para sacar adelante sus ideas. En demasiadas ocasiones los sistemas de crowdfunding al uso son, de facto, sistemas de preventa: grupos que quieren grabar disco y que ofrecerán una copia a todos los que apoyen su trabajo, diseñadores de **\*gadgets** que necesitan reunir un número determinado de clientes potenciales para que les resulte rentable producir un dispositivo. En Goteo, las contribuciones no son de clientes, sino de promotoras de un bien común. El proyecto apela a todas las participantes a sentirse corresponsables en el desarrollo de iniciativas que beneficien el bien común, que alimenten el ámbito de lo público. Para lanzar una iniciativa a través de Goteo, es necesario que como parte del proyecto, sus responsables compartan información y conocimientos, que abran a la comunidad la posibilidad de utilizar los recursos que el proyecto genera, o que los contenidos que se han creado sean libremente reutilizables por todas. Goteo es en definitiva una incubadora del procomún, una plataforma para potenciar y cuidar aquello que es de todas, que genera unos retornos colectivos.

## **Código abierto y devolución social**

Esta necesidad de repensar los circuitos económicos de la cultura nos lleva a pensar en prácticas culturales que escapen del ensimismamiento y del autismo que ha caracterizado ciertos usos para así empezar a pensar en prácticas que conlleven cierta devolución social. Prácticas que no depreden lo público o lo común sino que se inserten de forma más sostenible creando beneficios y retornos colectivos. Siguiendo esta lógica vemos que la Comisión de Cultura de Acampada Barcelona del 15M insiste en la idea de “devolución” en el sentido de limitar la privatización de los capitales intangibles (saberes, archivos, metodologías, procesos de aprendizaje, etc.) financiados con recursos públicos y cuestionar las ayudas a los proyectos y entidades culturales que pueden mantenerse de manera autónoma sin la contribución económica de estas ayudas públicas.

El retorno puede ser de orden diverso: económico, simbólico, en forma de saberes, prototipos o incluso infraestructuras que vertebran lo social. Pero es fundamental que los productos y servicios realizados por una comunidad encuentren un canal de regreso a ella que contribuya a su mantenimiento. En estos casos, la aplicación de licencias que garanticen que las obras se sitúen en el dominio público es un eje imprescindible de

sostenibilidad, así como la transparencia en la gestión de los recursos públicos y la necesidad de reducir la precariedad de las agentes que aportan sus saberes y capacidades al conjunto del ecosistema. Si una práctica precariza a las personas y comunidades que intervienen en él, ya sea en términos económicos, materiales, políticos o afectivos, no es sostenible.

“Hay que reconsiderar las subvenciones a las empresas y entidades culturales que extraen un beneficio económico desproporcionado, mediante la limitación de esta ayuda o del regreso al dominio público de parte de esta ganancia.”

El “Manual de uso para la creatividad sostenible” elaborado en el marco del Free Cultural Forum en 2010 enumera los siguientes principios básicos para la creatividad sostenible:

1. La reconversión de las industrias culturales no es solo necesaria sino también inevitable.
2. Nunca se ha creado ni ha circulado tanta cultura como en la era digital. En este contexto, compartir demuestra ser esencial para la divulgación de la cultura.
3. Los beneficios que defienden los grupos de presión de las industrias culturales se basan en la producción artificial de escasez.
4. Es necesario reconocer las habilidades y las contribuciones de todos los agentes del ámbito cultural, no sólo las del productor.
5. El contexto digital beneficia tanto a los creadores y emprendedores como a la sociedad civil. Los modelos deseables hacen que sea más fácil para los usuarios, los consumidores y los productores relacionarse entre ellos. El papel de los intermediarios tiene que ser revisado según el prisma de una idea de colaboración.
6. Internet es una herramienta esencial para establecer el contacto entre los creadores y el público. Esta es una de las razones por las que es necesario garantizar el libre acceso a Internet para todos.
7. Los gobiernos que no promueven las nuevas formas de creación y difusión de la cultura están generando pérdidas para la sociedad y destruyendo su diversidad cultural.
8. Como ha puesto de manifiesto el caso de Software Libre, la producción y distribución entre pares no es incompatible con las estrategias de mercado y la distribución comercial.

Los tiempos no están cambiando. Han cambiado ya. Los modelos con los que hasta hoy se ha gestionado la cultura han llegado a un punto de agotamiento. Ya no benefician ni a la institución ni a las creadoras. Pero tampoco al conjunto de la sociedad. Necesitamos renovar las estructuras económicas, políticas y sociales con las que nos **\*autogobernamos**, re-evaluar las prioridades con las que se administra el dinero público, desarrollar las esferas de valor de la cultura entendiéndola como un bien común y no un simple recurso económico, de usar y tirar, atender a los nuevos flujos e hibridaciones que surgen de la sociedad misma, que ya no es una simple destinataria sino el agente creativo central, y encontrar mecanismos y fórmulas de gestión de lo cultural que lo hagan habitable, rico y sostenible.

### RECETA PARA SOSTENIBILIDAD: Ensalada con olivada y membrillo

- 2 Lechugas grandes
- 1 Placa de membrillo rojo compacto (del bueno! cortado en tacos pequeños)
- 200 gramos de queso fresco (cortar a tacos pequeños)
- 300 gramos de olivas negras SIN HUESO
- Aceite de oliva
- 1 diente de ajo

#### Para hacer la olivada:

Escurrir las olivas y cubrirlas con aceite, añadir un diente de ajo y hacer una pasta fina y espesa con la batidora. Añadir sal al gusto. Aliñar la ensalada con la olivada.

