

Yudishtir Raj Isar

Pouco despois de que por santos do ano 2013 se publicase o *Informe sobre Economía Creativa de Nacións Unidas 2013*, subtítulo *Ensancha-los vieiros do desenvolvemento local*, Justin O'Connor publicou unha nota no blog *The Conversation* con consideracións significativas sobre a publicación. Pensaba que libraría á política cultural internacional da aproximación reinante das "industrias creativas/economía creativa", da que os defensores "seguen a ser acusados de dar énfase excesiva ós aspectos comerciais da cultura, reducindo a creatividade ós dereitos de propiedade intelectual, ignorando a crecente explotación do traballo creativo, e dando nun economicismo redutivo, limitando o valor cultural á liña de fondo" (O'Connor 2013). Tamén pensaba que o informe podería refutar "a adopción acrítica de panaceas da política de industrias creativas do Norte Global, que, envolto en promesas dunha nova fonte dinámica de crecemento económico, fíxose cada vez máis contraproducente".

Refuta-las panaceas foi un dos obxectivos que asumín ó me converter en investigador principal e principal redactor do informe de UNESCO, tarefa que se me asignou despois de acepta-la responsabilidade da nova edición. UNCTAD (United Nations Conference on Trade and Development) preparara as edicións de 2008 e 2010. O subtítulo *Edición Especial* acaíalle ás dúas, poi-la idea era que ofrecerían unha aproximación marcadamente diferente. Aínda que UNESCO escolleu prudentemente cinxirse á marca ou denominación existente de "economía creativa", eu tiña preferencia conceptual pola noción máis inclusiva de "economía cultural". Este é o termo que eu quería usar e o que vou usar, logo, neste texto, do que o obxectivo principal é darlle ó lector razón de por qué o informe podía xustifica-las declaracións de O'Connor. Por mor diso, hei parafrasear ou citar pasaxes do texto.

Sexa como for, calquera analista que estivese na miña posición (que traballase nunha posición e causa institucional) ten que entende-la natureza do artefacto discursivo que se produciu. Dende esta posición, sería útil comezar por aludir a unha cuestión importante da produción de coñecemento global implicada nas observacións de O'Connor e tamén traza-la evolución do discurso sobre as "industrias culturais e creativas" na UNESCO.

No tocante ó primeiro punto, cómpre dicir que moitas políticas culturais nacionais e locais están moi influídas polas formas de coñecemento articuladas por axencias internacionais coma a UNESCO: ideas, métodos, obxectivos, motivos e valores que, combinados, forman o que se supón seren principios de validez universal, constituíndo unha caste de "doutrina global" ou mesmo unha forma incipiente de "cosmopolitismo institucionalizado" (Beck 2006). Estes grandes relatos inclúen o "patrimonio da humanidade", o "patrimonio cultural inmaterial", a "diversidade cultural" (ou polo menos unha interpretación particular dela) secomasí os termos "industrias creativas" e "economía creativa". Todo isto orixínase no norte global, do que os patróns intelectivos aínda dominan o pensamento dentro da UNESCO. Porén, estas ideas, levan viaxado, moitas delas recibíronse, adaptáronse, connotáronse e interpretáronse de diferentes maneiras. En troques do imperialismo conceptual doutros tempos, o crecente peso político e económico de nacións non-occidentais nun mundo multipolar axudou a reforzar estes cambios de entendemento e uso. Nalgúns dominios, poño por caso o do patrimonio, os cambios foron significativos. Noutros, como é o caso das "industrias creativas/economía creativa", moito menos: tal é a razón da necesidade do informe en cuestión.

A historia en UNESCO

Segundo se amosou en descrições da etioloXía do paradigma das "industrias creativas", a UNESCO non xogou papel ningún na súa elaboración inicial (O'Connor 2007). Sexa como for, nos anos oitenta, UNESCO si que se ocupou das industrias culturais, entendidas dende a perspectiva francesa daqueles anos, cando organizou unha reunión de expertos, os máis deles do norte

global, para debater “O lugar e papel das industrias culturais no desenvolvemento cultural das sociedades”.¹ Os debates revelaron un matrimonio ata certo punto incómodo “entre aqueles que teñen sentimentos de fundamental e aberta desconfianza cara ás industrias culturais e aqueles outros para os que as industrias culturais son a clave para a democracia cultural e o vehículo para pola efectivamente en práctica” (UNESCO 1982a: 22). Esta dualidade mestrouse en dous tpos internacionais daquel período. O primeiro era o da “Nova Orde Económica Internacional”, orixinada en propostas defendidas por países en desenvolvemento coa intención de reformalo sistema económico internacional en favor do “Terceiro mundo” e abandona-los acordos de Bretton Woods. O segundo era o da “Nova Orde Mundial da Información e a Comunicación”, idea elaborada na UNESCO coa intención de corrixi-la fenda de medios de comunicación entre Norte e Sur que debilita o “desenvolvemento cultural independente das nacións do Terceiro Mundo”. (Hamelink 1994: 198).

Ambos a dous conxuntos de posicións eran subtextos na Conferencia Mundial de Políticas Culturais de 1982, que salientaron entres outras cousas a importancia das industrias culturais “na distribución de bens culturais” e observaron que “a ausencia de industrias culturais nacionais pode constituír unha fonte de dependencia cultural e dar lugar á alienación” (UNESCO 1982b: 44). Porén, UNESCO non estaba preparada para se defrontar co mercado. Segundo observou Pratt, as industrias culturais “sitúanse incómodamente no marco das políticas públicas” (2005: 31) que adoitan ocuparse da provisión de formas culturais “elevadas” apoiadas e subvencionadas a xeito de bens públicos. No ambiente da guerra fría, ningunha institución intergubernamental podía reconcilia-la profunda desconfianza a respecto do sector comercial, particularmente a respecto das corporacións multinacionais, co imperativo práctico de crear capacidade de produción cultural. Entón, o traballo de UNESCO nesta área, viuse limitado, centrándose na creación de conciencia.

En 1990, o Terceiro Plan a Medio Prazo de UNESCO recoñeceu a importancia da “produción industrial de bens culturais” mais só deu concibido unha axenda provisoria e urxente atendendo a un programa de “cultura para o desenvolvemento” de estimulación...da produción doméstica, particularmente en países en desenvolvemento” (UNESCO 1990: 87). Dito isto, en certos campos, como é o caso do desenvolvemento do libro, deuse apoio directo a redes internacionais de editoriais e asesorouse no tocante a estratexias de desenvolvemento rexional do libro, notablemente en América latina. Sexa como for, na atmosfera neoliberal, posterior á guerra fría, dos anos noventa, as forzas do mercado fixéronse gradualmente máis dignas de confianza. Entón, aínda que a estratexia a medio prazo para o período 1996-2001 (advírtase o cambio semántico de “plan”, termo con connotacións de acción estatal, ó termo “estratexia”), declaraba que a “UNESCO non pode dar apoio directo ás industrias culturais, que xeralmente forman parte do sector privado”, considerou que era un mérito estimular “a aqueles Estados que o desexen, e ós países en desenvolvemento particularmente, a concibir políticas nacionais ou rexionais que conduzan ó desenvolvemento desas industrias” (UNESCO 1995: 32).

Nesa coxuntura, os debates sobre a axenda da “excepción cultural” que Francia e Canadá estiveran a negociar dende a fin da rolda de Uruguai estaban acadando relevancia política. Cando os Estados Unidos de América tentaron no contexto do Acordo Xeral sobre Tarifas e Comercio-Organización Mundial do Comercio (General Agreement on Tariffs and Trade-World Trade Organization) facer que os principios do libre comercio se aplicasen ós “bens culturais” todos, principalmente ás súas exportacións audiovisuais, Francia respondeu que a “excepción cultural” era necesaria. En 1998, cando se celebrou a Conferencia Intergubernamental de Políticas Culturais para o Desenvolvemento, a cuestión convertérase nun asunto global e o Plano de Acción que adoptou a Conferencia incluía o fomento das industrias culturais (UNESCO 1998).

Tamén por aquel tempo, a retórica da “industria creativa” que usaba o Goberno británico comezaba a ter moito predicamento en Europa e mesmo noutros continentes. Segundo agora sabemos, o libro *O ascenso da clase creativa* de Richard Florida (2002) deulle impulso por todo o mundo aidante ó tropo máis amplo da “creatividade”, que comezaron a usar activistas urbanos, funcionarios, representates e políticos de todas partes. A idea do “creativo” converteuse nunha serea nas axencias de Nacións Unidas, particularmente en UNESCO. Porén, ó remate do século vinte, comezou a aparecer outro discurso global. A diplomacia francesa, aliada coa de Canadá,

¹ Esta sección fúndase nun informe que xa publiquei (Isar 2008).

cambiou da “excepción cultural” á “diversidade cultural”, usando o último termo a xeito de concepto reitor nunha campaña de influencia internacional que levou á *Declaración Universal sobre a Diversidade Cultural* de UNESCO, da que o artigo 8 levaba por título “Bens e servizos culturais: mercadorías dun tipo único”. Pola súa vez, esta declaración informaba do esbozo dunha nova estratexia a medio prazo, que afirmaba que “as empresas culturais e as industrias creativas son canles privilexiadas de creatividade do mesmo xeito ca fontes de emprego e creación de riqueza de importancia crecente” (UNESCO 2002: 41). O obxectivo era tamén acadar “unha oferta cultural ampliada e diversificada, en particular dos países en desenvolvemento, que contribúa á deceleración de asimetrías no nivel global”. A estratexia prevía actividades “que desmostren a solidariedade de compañías dos países industrializados cos países en desenvolvemento, e que salienten o concepto de responsabilidade social das corporacións” (UNESCO 2002:41). Isto tiña que se acadar por medio dunha “alianza global para a diversidade cultural”, na que actores dos países desenvolvidos axudasen a manter e/ou abrir mercados para bens e servizos culturais dos países en desenvolvemento. Tal foi o espírito no que a Conferencia Xeral da UNESCO adoptou a *Convención sobre a Protección e Promoción das Expresións da Diversidade Cultural* no 2005. O artigo 14, “Cooperación para o Desenvolvemento”, di que “As partes han disporse a apoia-la cooperación para o desenvolvemento sostible e maila redución da pobreza, especialmente en relación coas necesidades específicas dos países en desenvolvemento...” e facía unha lista dos recursos polos que se podería facer.

A Convención do 2005 ofreceu a guía conceptual da que xurdiu a idea de que cumpría un novo tipo de informe, que se centrara nos países en desenvolvemento. As edicións de 2008 e 2009 do *Informe sobre Economía Creativa de Nacións Unidas* estableceu claramente as xustificacións principais dos estados-nación para investir nas industrias culturais e creativas, aínda que se apoiaba principalmente na experiencia do Norte Global. Ambas a dúas edicións tamén salientaron necesariamente as relevantes estatísticas de comercio internacional. Para o informe de 2013, UNESCO fixo a elección razoada dunha perspectiva que analizase *o potencial da economía cultural nos países en desenvolvemento* e situouno claramente nun paradigma menos economicista: o do desenvolvemento humano.

Diversidade e continxencia

Vou ofrecer agora unha revisión breve dalgúns dos argumentos principais de *Ensancha-los vieiros do desenvolvemento*.²

O primeiro é que a creatividade cultural (tanto a que pode ofrecerse nos mercados coma a que non) existe en moitos lugares e formas diferentes. No sur global estas formas non son imaxes especulares das do norte, nin cómpre que o sexan. Por todas partes, son contixentes e dependentes dos camiños ou traxectorias, con estruturas e modos de funcionar que varían considerablemente. A xigantesca industria fílmica hindú é bo exemplo, pois a diferenza da “industria fílmica global que ten estrutura oligopólica, a industria fílmica hindú é informal, está altamente fragmentada e caracterízase por formas de propiedade e participación fundadas no investimento”³ (Mukherjee 2008: 177). A súa especificidade reflicte as condicións estruturais, culturais e xeográficas, todas elas contixentes. De xeito similar, a paisaxe asiática caracterízase polo ascenso da produción e consumo de produtos culturais puramente asiáticos, coma é o caso dos que fan as industrias de Bollywood, Hong Kong e Corea, do pop cantonés e Mandarín, do manga xaponés e das producións de anime, secomasí das industrias dixital e mediática.

² Esta sección fúndase plenamente no informe do 2013, que se pode descargar en www.unesco.org/culture/pdf/creative-economy-report-2013.pdf. O autor quere agradecer-la contribución crucial de Chris Gibson á formulación de varias das ideas principais do informe.

³ O orixinal pon: characterized by investment forms of proprietorship and partnership.

O informe tamén argumenta que hoxe, mesmo nos lugares máis pobres e remotos, a produción cultural poder ser un bo camiño para o desenvolvemento humano sostible. Porén, hai moitos obstáculos. O desafío principal é a financiación. Os gobernos teñen poucos mecanismos de subvención dispostos, incluídas as axudas fiscais tanto para os creadores coma para os empresarios. Os produtores culturais ou xestores das empresas creativas teñen moitas dificultades para obter créditos ou acceso a outros tipos de servizos bancarios. En moitos lugares, a economía cultural medrou sen os recursos necesarios para facer campañas mercadotécnicas extensivas, sen capital para facer novos investimentos significativos ou sen a rede de conexións transnacionais que aseguren que distintos puntos de exhibición en todo o planeta amosen produtos creativos de todas partes nos seus mostradores e na súa programación. A produción cultural de moitos segue a ser informal e de gama baixa, intrinsecamente conectada coa vida comunitaria e mailas redes sociais. As estratexias para promoverla han necesitar, logo, integra-la conciencia de tales especificidades e presta-la atención debida ós desafíos sistemáticos da desigualdade e maila pobreza. Outros obstáculos importantes inclúen a carencia de habilidades empresariais ou de infraestrutura. Por riba destas carencias, está a ignorancia do funcionamento dos mercados culturais contemporáneos, tanto nacionais coma internacionais, a falta de habilidades organizativas e xestoras adecuadas no sector cultural ou o subdesenvolvemento das habilidades profesionais; finalmente, decote mais non sempre, certo grao de interferencia política que empece a verdadeira creatividade. Sexa como for, estas condicións locais non poden oculta-lo funcionamento do poder e mailas forzas centrípetas que funcionan na economía global, e que están entre as causas principais das disparidades entre Norte e Sur na economía cultural, igual ca en moitos outros dominios. Estas forzas levaron tamén ó acentuado descenso das subvencións estatais por conta dos programas de “axuste estrutural” e similares.

Outro punto clave é que non tódalas formas de economía cultural son exitosas ou benéficas, quere dicir, consoantes cos obxectivos máis amplos do desenvolvemento sostible e humano. Desenvolve-o sector non é intrínseca nin universalmente un “ben” incuestionable. Porén, boa parte das regulamentacións políticas neste campo aínda seguen a ser conducidas só polas axendas económicas. decote á procura do “éxito rápido”. Outros tipos de regulamentacións políticas están inspiradas por unha concepción estreita do “marketing” dunha cidade ou dunha axenda para promove-la marca dun lugar, e usan a cultura unicamente a xeito de recurso simbólico. Algunhas concepcións e evolucións son claramente mellores ca outras, notablemente cando se despregan en equilibrio cos obxectivos de preservar e anova-las formas culturais existentes ou co obxectivo de reducir desigualdades máis do que exacerbalas ou de fornecer espazos de vida sostibles para os moitos, máis do que beneficios desproporcionados para os moi poucos.

Por todas estas razóns, o informe establece a importancia da creatividade cultural, concibíndoa a xeito de calidade viva e encarnada que conforma unha gama diversa de industrias e actividades. Algunhas actividades non están fortemente comercializadas, moitas xorden dos entretamentos e actividades enxebres, e teñen logo pouca relación ou conexión funcional con entidades globalizadas. A difusión acelerada de técnicas dos medios sociais ou móbiles por todo o mundo en desenvolvemento, e as posibilidades de que arredor delas xurdan formas de contido da creatividade enxebre xerada polos usuarios fai que as expectativas sexan especialmente boas. Amais, as industrias culturais poden xogar a favor das forzas locais existentes, tomando vantaxe das habilidades e formas de expresión (abondosas todas) que son intrínsecas a cada lugar específico e adoito únicas. As dinámicas que xeran os lugares creativos non son exclusivas dos centros principais, e a historia recente está chea de exemplos de cómo é que o material novo, os produtos ou expresións de diversos lugares (só por falar da música, pomos por caso o reggae, ou zouk, o raí, a salsa, o samba, o tango, o flamenco, o bhanghra, o fado, o gamelán, o iuiu ou o cauali) entraron no espazo dos fluxos globais. Outras dinámicas creativas xurdiron de maneira endóxena sinxelamente para satisfacer a demanda local, á que poden ficar limitadas pola escala e influencia (é o caso dos medios de comunicación urbanos, rexionais e nacionais, tamén as industrias editoriais e outro tipo de industrias difusoras). Os exemplos son abondosos: O hip-hop tanzano; a radio comunitaria en África occidental, as edicións Taiwanessas: a produción televisiva en México; as industrias cinematográficas por todo o mundo, do Líbano a Brasil ou Burkina Faso. O resultado común en tódolos países en desenvolvemento é que os consumidores teñen accesos a unha mestura de contido importado, expresión sociais persistentes e híbridos da influencia exterior coas tradicións vernáculas. A clave é asegurar que a cultura local segue sendo viable

(cousa que non é o mesmo ca pedir que se “conxele” no esforzo de preserva-lo patrimonio ou a tradición).

O informe tamén advirte do perigo de que unha axenda da “cidade creativa” formularia e importada se impoña en distintos lugares e de maneira daniña e/ou pouco realista, ignorando as necesidades locais e deixando perder oportunidades para galvaniza-las expresións culturais enxebres ou xa existentes. O moi desexado capital cultural no nome de cal se aplican as as regulamentacións políticas pode ter pouco sentido para moita xente do lugar; os megaproxectos das que pretenden ser “ciudades globais” poden desgornecer ás poboacións locais ou o esquecerse das necesidades reais das comunidades locais. Segundo di o informe: “Unha maneira máis produtiva de pensar no desenvolvemento de regulacións políticas en diversos lugares dos países en desenvolvemento é considera-la maneira en que as ideas de regulamentación política sobre o potencial da creatividade elaboradas no mundo desenvolvido poden ser fecunda e criticamente hibridadas coas aspiracións, recursos, limitacións e enerxías locais” (Nacións Unidas/ UNDP/UNESCO 2013: 85).

Gabanza da creatividade cultural

Dito noutras palabras: o desenvolvemento orientado pola cultura consiste en moito máis ca nos beneficios puramente económicos xerados pola produción, distribución e consumo de bens e servizos culturais. Polo mesmo motivo, os tipos de creatividade que requiren e mobilizan as industrias culturais e creativas non son os únicos tipos. O *Informe de Economía Creativa* do 2010 distinguía entre creatividade artística (que está situada no cerne dos distintos diagramas de círculos concéntricos), a creatividade científica, que inclúe a curiosidade e a vontade de experimentar e facer conexións novas e, tamén, a creatividade económica, en canto proceso que conduce á innovación na técnica, nas prácticas mercantís, na mercadotecnia, etc. Uns dez anos antes, aproximadamente, a Comisión Mundial de Cultura e de Desenvolvemento considerara que a creatividade é o atributo das mellores solucións de problemas en cada campo (incluídos os da política e o goberno) e apuntou que “no noso clima de cambios rápidos, os individuos, comunidades e sociedades poden adaptarse ó novo e transforma-la súa realidade só por medio da imaxinación e a iniciativa creadora” (Comisión Mundial de Cultura e Desenvolvemento 1996: 78). Segundo este razoamento, a noción de creatividade poder referir dunha maneira moi xeral ós procesos e atributos vinculados coa imaxinación e xeración de novas ideas, produtos ou formas de interpreta-lo mundo.

Sexa como for, nunha reflexión máis fonda, a devandita resulta unha visión excesivamente ampla para ser útil á hora de defende-lo caso da cultura en canto tal ou atendendo ó que achega á economía cultural. Por tal razón, o informe céntrase nas contribucións que os recursos culturais poden facer para conduci-los procesos de desenvolvemento sostible considerados a xeito de totalidade. Mantén que as maneiras de imaxinar, facer e innovar conducidas pola cultura (quer individuais, quer colectivas) xeran moitos “bens” de desenvolvemento humano.

Por tal razón, o informe explora tres dominios. O primeiro é a *expresión cultural* (ou práctica artística), tanto individual coma colectiva, que dá enerxía e poder ós individuos e grupos, particularmente ós marxinais e desafortunados e fôrnenche plataformas para as súas accións sociais e políticas; o segundo é o *patrimonio cultural quer tanxible, quer intaxible* que, amais dos ingresos que achega, dota á xente de lembranzas, coñecementos e habilidades culturais que son vitais para forxar relacións sostibles cos recursos e ecosistemas naturais; e o terceiro é a *planificación urbana e arquitectura*, poi-la calidade do contorno construído permite e nutre non só o benestar individual e grupal, senón tamén a capacidade de crear e innovar. Ser capaz tanto de xerar coma de acceder a todos tres dominios (amais de crear oportunidades para que a xente poida producir, distribuir e consumir bens e servizos culturais) ten que se contar entre as liberdades instrumentais que son parte integral do desenvolvemento humano.

Expresión cultural

A expresión cultural nos países en desenvolvemento ten decote formas enxebres de pequena escala que xeran varios tipos de “enerxía cultural”. Estas, pola súa vez, son capaces de mobilizar individuos, grupos e comunidades para a acción transformadora (Kleymeyer 1994). Esta enerxía cultural pode animar á xente a se coller do brazo e unirse ós esforzos grupais; pode esperta-las súas imaxinacións e conduci-la súas aspiracións por mor de que tranformen as súas vidas; pode reforza-la súa confianza e darlles capacidade de recuperación perante as dificultades, axudándoos a atopar forza e resolver situacións nas que non as tiñan todas consigo. Poño por caso que as prácticas sociais coma o canto (quer en coros no mundo occidental, quer en moitras outras formas colectivas de diferentes tradicións culturais) ou a danza incrementan o capital social, crean lazos máis fortes entre os participantes, aumentando a auto-estima individual, mellorando o seu benestar físico e mental, e permitindo novas saídas á creatividade. Tales prácticas grupais tamén dependen da implicación emocional (non é significativa, nin comercialmente viable, senón conecta cos oíntes ou espectadores desta maneira). Tal implicación tamén supón que se poidan oír-las voces disonantes; porén, son estes aspectos da cultura os que os redactores de regulamentacións políticas non sempre están preparados para acomodar. Amais, a expresión cultural conformou ou inspirou moitos movementos da recente democracia, segundo a xente recoñece que a liberdade de expresión artística é constitutiva dunha sociedade libre (da súa diversidade, das súas liberdades, da súa apertura e das súa flexibilidade). Tal sociedade tamén debe ter un lugar para os que fan preguntas molestas, confrontan a ortodoxia e o dogma e non poden ser doadamente cooptados nin por gobernos nin por corporacións. Os actores culturais (artistas e tamén organizacións e redes de produción ou distribución artística) xeran ideas, obras de arte, formas artísticas, proxectos e espazos que apoian e enriquecen a implicación coa gobernanza democrática e mailos dereitos fundamentais en moitas sociedades diferentes. Foi isto graficamente evidente durante a “Primavera árabe” do 2011 e nas subsecuentes evolucións da rexión (e abofé que tamén noutros lugares) onde os artistas e as formas artísticas expresaran e/ou impulsaran os valores e aspiracións que manteñen as enerxías da sociedade civil e a indignación á que dá voz. No sur global están a xurdir manifestacións similares. Moitas son aínda fráxiles. Porén, amosan claramente que os implicados en prácticas culturais cóntase entre os actores cidadáns que están a actuar independetemente para traer cambios, poño por caso a prol do pluralismo étnico e dos dereitos das minorías, que van da man da ética democrática. Menciona-la “primavera árabe” tamén nos lembra que hoxe unha cantidade considerable de expresión cultural prodúcese, distribúese e consúmese en formas dixitais. Por iso o informe non recomenda facer énfase nas artes e prácticas culturais tradicionais a expensas das formas contemporáneas. Tampouco procura defronta-los valores e practicas tradicionais co espírito disonante e disruptivo que existe en moita da vida cultural actual, particularmente entre a xente nova.

O patrimonio a xeito de memoria e enerxía

A enerxía e inspiración da comunidade tamén a fornecen as prácticas vivas que compoñen o patrimonio cultural inmaterial, descrito pola Convención epónima da UNESCO do 2003 a xeito de “prácticas, representacións, expresións, coñecemento, habilidades -secomasí instrumentos, obxectos, artefactos e espazos culturais con eles asociados que as comuniddes, grupos e, nalgúns casos, os individuos recoñecen como parte do seu patrimonio cultural” (UNESCO 2003). Sexa como for, estes recursos patrimoniais presérvanse e preséntanse agora a xeito de recursos reificables e que se converteron en parte integral do reificado nexo turismo-patrimonio. Porén, teñen tamén un impacto adicional no desenvolvemento humano ó incidir na conciencia comunicativa e na afirmación da identidade que é propia da expresión cultural e reporta moitos beneficios do mesmo tipo. Amais, o coñecemento encarnado no patrimonio cultural inmaterial tamén é valioso para a “economía verde”, quere dicir, para facer posible a sostibilidade ambiental por medio do uso reducido de recursos que están a se facer cada vez máis escasos (como é o caso dos bosques, minerais e combustibles fósiles). De por parte, moitas das comunidades

indíxenas e locais que manteñen, transmiten e recrean o patrimonio cultural inmaterial viven en áreas nas que se atopa a vasta maioría dos recursos xenéticos do mundo. Moitas delas cultivaron coidadosamente a diversidade biolóxica e usárona de maneiras sostibles durante milleiros de anos. Recoñéceselles ser moi boas administradoras da biodiversidade dos seus propios contornos (Appadurai 2002). As súas contribucións á conservación deste “capital natural” ofrecen información valiosísima á comunidade global e decote serven de modelos útiles para as políticas de biodiversidade que conducen ó desenvolvemento.

Planificación urbana e arquitectura

A paisaxe urbana é unha característica definitoria de toda cidade, é un valor que cómpre entender, preservar e aumentar por medio de atentas medidas políticas e participación pública. As construcións históricas e os novos desenvolvementos poden interactuar e reforzar mutuamente o seu papel e significado. A conservación do entorno arquitectónico ten, logo, moitos significados: a preservación da memoria, a conservación de logros artísticos e arquitectónicos e, tamén, a valoración de lugares simbólicos e de significado colectivo. Porén, non se trata só da conservación, porque tamén a imaxinación aplicada á planificación urbana actual contribúe ó sentido de pertenza e identidade de cada poboación local. Neste senso, a forma da cidade é tanto unha idea coma un artefacto, pois axuda a responde-las preguntas “Quen somos?” e “Onde queremos ir?”. Velaí a importancia, dende a perspectiva do desenvolvemento humano, da *planificación urbana e arquitectura*.

A arquitectura contemporánea figura prominentemente no paradigma estándar da economía creativa, notablemente no pensamento sobre “cidades creativas” que se funda na provisión de infraestruturas culturais de grande escala (novos museos “emblema”, teatros, bibliotecas, etc. deseñados adoito por arquitectos estrela, e mailos beneficios económicos que xeran). Pénsase que talen beneficios manteñen a “carga cultural que, pola súa vez, sostén os fluxos culturais atraendo o investimento de capitais e levando turistas e inmigrantes capacitados (a “clase creativa”) ó contruibuír a unha imaxe urbana que se adecúa á dunha cidade global, e dar apoio á un estilo de vida culturalmente enriquecido” (Kong 2010: 167). Porén, o investimento en tal equipamento (ou “hardware”), pode facerse en detrimento dos “programas” (ou “software”), quere dicir, en detrimento da capacidade dos artistas e artesáns locais para crear novas obras ou producir bens e servizos culturais. Quizais sexa aínda máis importante recoñecer e ter en conta as maneiras en que a arquitectura “estrutura a experiencia humana da cidade, como é que establece os termos nos que a xente se congrega nun espazo urbano” (Brook 2013). Atendendo o a isto, tamén é imporante lembrar que nos máis dos países en desenvolvemento, o deseño do entorno edificado é en gran medida informal e decote carente de planificación: adoita ser cuestión de “arquitectura sen arquitectos”. En tódolos casos, as conexións entre cada comunidade en o entorno edificado no que vive e traballa é crucial.

Conclusións fundamentais

Malia a importancia das regulamentacións políticas de escala global e nacional, a economía cultural non é unha autoestrada única, senón unha multitude de traxectorias locais diferentes que se atopan a nivel sub-nacional (en cidades e rexións dos países en desenvolvemento). A próxima fronteira da xeración do coñecemento está, logo, en comprende-las interaccións especificidades e regulacións políticas locais. Sexa como for, en ausencia de datos locais recollidos sistematicamente nos países en desenvolvemento, como é que se pode capta-la vitalidade e escala das economías creativas? Velaí, logo, a necesidade dun exame máis amplo das relacións entre os beneficios económicos e non económicos das economías creativas locias e dos factores que contribúen ó cambio transformador. Tal desafío tamén o consignou o Equipo de Tarefas do Sistema (“System Task Team”) de Nacións Unidas no Informe do ano 2012 sobre a Axenda para o

Desenvolvemento posterior a 2015, *Realiza-lo futuro que queremos para todos*, nos seguintes termos (párrafos 50 e 71):

O negocio habitual non pode ser xa opción, cómpre o cambio transformador...É crucial promove-lo cambio equitativo que asegure a posibilidade de que a xente poida escolle-los seus sistemas de valores en paz, permitindo, logo, a plena participación e o exercicio do poder...Hai, logo, necesidade urxente de atopar novos vieiros de desenvolvemento que estimulen a creatividade e innovación á procura de crecemento e desenvolvemento inclusivos, equitativos e sostibles.

As economías culturais locais son moi diversas e polifacéticas. Xurden polo mundo todo vindo de contextos situados e traxectorias determinantes moi diferentes, nas que diferentes institucións, actores e fluxos de xente e recursos conforman toda unha gama de oportunidades diferentes. Non hai solución coa fórmula da “talla única”. O informe argumenta que as industrias culturais e creativas exitosas non son necesariamente as que maximizan exportacións, ou xeran ingresos ou dereitos de autor significativos. Poden e deben facer ambas a dúas cousas, mais ningún destes resultados é condición necesaria nin suficiente para o benestar humano, para acadar desenvolvemento sostible centrado no pobo. En todo caso, o que é crucial é a procura continua das estratexias e vieiros máis apropiados para desenvolve-las industrias culturais e creativas en toda a cadea de valor da produción cultural, a procura de formas de coñecemento que mellor axuden a isto, e a procura das maneiras de acadar valor e recompensas que sexan máis sensibles á cultura.

A economía cultural ten tamén importantes dimensións no tocante ó acceso ó poder. Moita produción cultural exitosa xurde de lugares e contextos nos que ao acceso á infraestrutura e ó emprego convencional⁴ son moi limitados (mais onde a tradición e mailos valores culturais seguen a ser fortes). Aínda que a precariedade é omnipresente, as ocupacións culturais ofrecen flexibilidade valiosa en contextos comunitarios nos que o traballo cultural pode complementar, máis do que empecer, outras responsabilidades e obrigas diarias (coma o mantemento das tradicións, as actividades de xestión das terras e a participación nas decisións da comunidade). As industrias culturais e creativas tamén poden ofrecer entornos flexibles para a implicación nas esferas formais do traballo, á vez que aumentam substancialmente as expectativas de expresión, benestar e diálogo intercultural tanto nas zonas rurais coma nas zonas de urbanización celérica do mundo en desenvolvemento. Amais, o control local extensivo e a accesibilidade á produción cultural permite que a xente se represente ela propia por medio dunha mestura de imaxes, sons e palabras.

Destas maneiras, logo, o valor de promove-las industrias culturais e creativas vai moito máis alá da xeración de beneficios puramente económicos (e é independente dela). Os beneficios da produción cultural inclúen o incremento da enerxía social, a autoestima, a confianza e maila implicación que permiten tanto ós individuos coma ós grupos imaxinar futuros alternativos e aspirar a eles. Son estes argumentos que nos lembran, para tornar a O’Connor, que “unha aproximación nova á economía cultural non debería limitarse a preguntar qué tipo de cultura queremos producir, tamén debe inquirir qué tipo de economía queremos que nos axude a facer isto”. O informe lévanos a facer precisamente esa pregunta.

Bibliografía

Appadurai, A. (2002) “Diversity and Sustainable Development” en *Cultural Diversity and Biodiversity for Sustainable Development*. Nairobi: UNESCO e UNEP.

⁴ O orixinal pon “mainstream employment”. (N. do t.)

- Beck, U. (2006) *Cosmopolitan Vision*. Cambridge: Polity Press.
- Brook, D. (2013) *A History of Future Cities*. Nova York: W. W. Norton & Company.
- Florida, R. (2002) *The Rise of Creative Cities*. Nova York: Basic Books.
- Hamelink, C. (1994) *The Politics of World Communication*. Londres: Sage.
- Isar, Y. R. (2008) "The International Policy Actors" en *The Cultural Economy: The Culture and Globalization Series, 2*, Helmuth Anheirer e Y. R. Isar (eds.). Londres: Sage.
- Kleymeyer, C. (1994) *Cultural Expression and Grassroots Developments: Cases from Latin America and the Caribbean*. Boulder: Lynne Reiner Publishers.
- Kong, L. (2010) "Creative Economy, Global City: Globalizing Discourses and the Implications for Local Arts" en *Cultural Expression, Creativity and Innovation: The Culture and Globalization Series, 3*, Helmuth Anheirer e Y. R. Isar (eds.). Londres: Sage.
- Mukherjee, A. (2008) "The Audio-Visual Sector in India" en *Creative Industries and Developing Countries: Voice, Choice and Economic Growth*, D. Barrowclough e Z. Kozul-Wright (eds.) Londres: Routledge.
- O'Connor, J. (2007) *The Cultural and Creative Industries: A Review of the Literature*. Londres: Creative Partnerships.
- (2013) "UNESCO Leads the Way on a Truly Global Approach to Cultural Economy", *The Conversation*, theconversation.com/unesco-leads-the-way-on-a-truly-global-approach-to-cultural-economy-19595 (consultado o 14 de xaneiro do 2015).
- Pratt, A. (2005) "Cultural Industries and Public Policy: An Oxymoron?", *The International Journal of Cultural Policy*, Vol. 11, nº 1.
- UNESCO (1982a) *Cultural Industries: A Challenge for the Future of Culture*. Paris: UNESCO.
- (1982b) *Final Report of the World Conference on Cultural Policies* (documento CLT/MD 1). Paris: UNESCO
- (1990) *Third Medium-Term Plan, 1990-1995*. Documento 25 C/4 Aprobado. Paris: UNESCO.
- (1995) *Medium-Term Strategy for 1996-2001*. Document 28 C/4 Aprobado. Paris: UNESCO.
- (1998) *Final Report of the Intergovernmental Conference on Cultural Policies for Development*. Documento CLT-98/Conf. 210/CLD.19. Paris: UNESCO
- (2002) *Medium-Term Strategy 2002-2007*. Documento 31C/4 Aprobado. Paris: UNESCO.
- (2003) *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. Paris: UNESCO.
- United Nations/UNDP/UNESCO (2013) *Creative Economy Report 2013: Special Edition. Widening Local Development Pathways*. Nova York: United Nations.
- UN System Task Team on the Post-2015 UN Development Agenda (2012) *Realising the Future We Want for All* (Report to the UN Secretary-General). Nova York: United Nations.
- World Commission on Culture and Development (1996) *Our Creative Diversity*. Paris: UNESCO.