

yaiza hernández + victor del río + esteban pujals

mesa 04

La cuarta de las mesas de trabajo del seminario se abrió con la intervención de **Yaiza Hernández**, quien enfocó su ponencia desde la necesidad de organizar el sector artístico y de plantearse una ineludible reconversión habida cuenta del panorama que se avecina. Yaiza Hernández es actualmente jefa de programas públicos en el MACBA de Barcelona, y ha sido, asimismo, directora del CENDEAC de Murcia y conservadora del CAMM de Las Palmas. Es conocedora, por otra parte, del modelo británico de gestión del sector artístico, donde fue profesora en la facultad de Bellas Artes de Middlesex.

Yaiza Hernández planteó su intervención a modo de pregunta a la cual trató de responder: ¿qué lugar ocupan las prácticas artísticas en las políticas públicas y que lugar podrían ocupar? A su vez, consideró importante también plantearse el reverso de la pregunta, es decir, ¿qué lugar ocupan las políticas públicas en el arte y qué lugar podrían ocupar? Yaiza Hernández apuntó que para tratar de responder a estas preguntas tomaría en cuenta principalmente el contexto español y en este sentido defendió que de ninguna manera era lo mismo hablar de las políticas públicas desde Cáceres o Murcia, que desde Madrid y Barcelona, lo que significaba que de ninguna manera se podía definir de manera homogénea este tema sin tener en cuenta la diversidad regional. No obstante, explicó Yaiza Hernández, “desde fuera podría parecer que en cuanto a la cuestión de las políticas públicas en el estado español lo que ha habido es una especie de estipendio simbólico competitivo entre provincias para ver quién se situaba a la cabeza del impulso civilizatorio, europeizante y modernizante, que curiosamente hablaba siempre de recursos que retornarían a la ciudad como rendimientos, lo que sirvió también al sector artístico como retórica legitimadora al sumarse a la idea de que si en nuestra ciudad o región se construía un gran centro de arte y venían grandes nombres del mundo artístico esto de alguna manera traería las masas turísticas y culturales y justificaría nuestro quehacer”.

No obstante, tras describir de esta manera lo que fue una dinámica característica de las políticas públicas en el estado español hasta hace bien poco, Yaiza Hernández denunció lo que le resultaba aún más preocupante era el hecho de que todavía en 2010 se siguieran generando oficinas de ciudad creativas en más de una veintena de municipios españoles, a los que se les ofrecía la celebración de grandes simposios de ciudad creativa “planteando como futuro lo que en un discurso global es ya un pasado pre-crisis dado ya por clausurado”. En opinión de Yaiza Hernández, “lo grave es que cuando se hablaba de los recursos que iban a retornar, desde afuera se observa el caso como un error de cálculo de los gobernantes y del sector creativo, cuando en el fondo ni tan siquiera se hacían cálculos y lo que había era mala fe para justificar inversiones desmesuradas argumentando que los ingresos volverían de vuelta, cuando en realidad no creían en ello”.

Por otra parte, según Yaiza Hernández, en estos años se habían dado también intentos correctivos desde el sector ante estas barrabasadas, y un ejemplo de ello fue el Manual de Buenas Prácticas, así como la creación de una serie de lobbys. Estos intentos de introducir correctivos, partiendo del esquema de Bourdieu -que diferenciaba entre el campo de producción restringido y el campo de producción a gran escala-, trataban de que las normas del campo de producción restringido fueran las que se impusieran sobre esas inversiones a gran escala que partían de los organismos públicos. Como valoración, opinó Yaiza Hernández, “estos intentos partieron de un impulso legítimo, pero se quedaron cortos porque, por una parte, no se supo hacer comunidad, no supo distinguirse la comunidad, y por otra parte, no se supo detectar cuestiones estructurales a tiempo”. Además, subrayó, que durante estos años había faltado la crítica, pero no sólo respecto a los proyectos artísticos, sino desde el sector artístico respecto a las instituciones mismas y a los cambios que se habían ido produciendo.

A estas alturas de su intervención, Yaiza Hernández volvió de nuevo a la pregunta inicial que estructuró su ponencia para referirse a la cuestión de lo que podrían ser las políticas públicas, y para tratar de responder se refirió a tres documentos que constituyen lo que para el actual equipo de gobierno será la política pública respecto a las artes: el Libro Verde de las Industrias Culturales Europeas, en primer lugar, la Ley Omnibus, en segundo lugar, y, por último, la ley de Patrocinio y Mecenazgo. Según Yaiza Hernández este planteamiento del gobierno actual sigue el modelo angloamericano y en este sentido habló desde su experiencia de la producción de proyectos artísticos que dependen al 100% de la financiación privada, y la financiación privada viene a veces de las peores de las fuentes, y sin embargo funcionan de manera ejemplar. Por lo cual, arguyó, “no se trata de ser dogmático respecto a los posibles resultados que el dinero privado da, pero el *a priori* de estos proyectos artísticos es que se les permite a algunos decidir por dónde canalizan su tasación fiscal, y políticamente esto puede generar problemas, porque de ninguna manera estamos hablando de filantropía, sino de una manera de desviar impuestos”. Por otra parte, continuó Yaiza Hernández, este liberalismo que en España siempre es un poco *light*, se combina con una ley restrictiva como la de la propiedad intelectual, y con un ejercicio colonizante como el del Instituto Cervantes, verdadero buque insignia de la cultura en esta legislación.

Yaiza Hernández esbozó de esta manera lo que podría ser la política pública cultural del actual gobierno para las artes, que en su opinión es una especie de fusión o de aplastamiento entre los dos campos de producción cultural de los que hablaba Bourdieu. Por otra parte, recordó la investigadora, cuando el arte es producto de la filantropía se le exigen una serie de aspectos que encajan con el discurso filantrópico y entonces cobran sentido los indicadores de impacto social, que aunque de momento en España no se han puesto en marcha, en Gran Bretaña funcionan de manera cotidiana, y tratan, por ejemplo, de medir la felicidad, la empleabilidad o la respuesta positiva ante el riesgo de las personas que consumen determinados productos culturales. En palabras de Yaiza Hernández, “no se trata de indicadores de impacto social ideológicamente neutros en términos de clase”.

Para finalizar, Yaiza Hernández se refirió al reverso de la pregunta inicial, que se refería al lugar de la política pública en el arte. En primera instancia, no parecería que los artistas necesariamente interiorizan las políticas públicas cuando producen sus obras, y en este sentido la autora se refirió a que parecería más propio de los gestores culturales que de los artistas preocuparse por estos aspectos, por una parte. Pero, además, en el caso español, precisó Yaiza Hernández, no es fácil interiorizar las políticas públicas porque es bastante inusual que desde el gobierno se expliciten los programas y los discursos culturales., más allá de la rumorología de los periódicos o de los círculos de intereses. No obstante, los artistas de manera creciente, han interiorizado este modelo emprendedor, caracterizado por la autoresponsabilidad, la habilidad de dar cuentas de lo que se hace, la preocupación por que todo lo que se invierte en uno sea rentable y que todos los recursos están justificados, etc. Yaiza Hernández calificó a esta actitud como la de “el empleado del mes”, y para el artista, afirmó, se ha convertido en una manera de vivir en las sociedades contemporáneas. Por otra parte, en España impera una retórica que internaliza la idea de que el trabajo en la institución constituye una especie de premio, después de demostrar lo rentable o efectivo que eres como autónomo. No obstante, también se considera imperante que cada cuatro años deban rotar las personas que ocupan esos puestos, cuando, como recordó Yaiza Hernández, la investigación y la crítica requieren tiempo, por lo cual la autora considera preocupante lo que ella denominó “virtuosismo de flujo perpetuo”, característico del contexto español.

Yaiza Hernández finalizó su intervención defendiendo que “esta masa de artistas empresarios que ya han internalizado una política pública capitalista dentro de su práctica sirven, igual que las universidades a las empresas sirven para generar patentes gratis, como materia negra de la que se alimenta la lotería vital que nutre el mundo del arte, y que el ejercicio de reflexión sobre las prácticas debería de hacerse desde el sector artístico pero entendiéndolo tanto como aquellos que trabajamos desde las instituciones como aquellos que entusiastamente atraen este modelo hiperflexibilizado, hiperprivatiza e hipereficiente de producción”.

En su intervención, **Victor del Río**, profesor de la Universidad de Salamanca, y autor de varios libros entre los que destacan “Fotografía objeto. La superación de la estética del documento” (2008) y “Factografía. Vanguardia y comunicación de masas” (2010), se refirió al trabajo que realizó en colaboración con el MUSAC y que surgió a raíz de la celebración de unas jornadas bajo el título “Toda práctica es local”, nombre también de la plataforma crítica que dirige. A través de estas jornadas se trataba de responder a la necesidad del MUSAC por acercarse al contexto local, tras una primera etapa caracterizada por la internacionalidad aspiracional. Victor del Río presentó su intervención como la ocasión para lanzar una par de hipótesis que contextualizaran dicho caso de estudio.

La primera de las hipótesis que realizó se refería a la situación económica y planteaba algo que podía parecer obvio como era que el campo artístico reproduce a escala la situación de crisis de este nuevo ciclo que parece que estamos inaugurando. Sin embargo, esto, según Victor del Río, no se debe a causas

económicas sino a la falta de control de las mediaciones, y este último enunciado, en palabras del profesor del Río iba a constituir el *leit motiv* de su intervención. Se trata, por lo tanto, de un problema regulatorio o distributivo, y en ese sentido muchos de los conceptos que aparecen al analizarlo, recordó Víctor del Río, pueden resultar anticuados, como es el concepto de usura, pero a veces, en su opinión, “son términos que permiten realizar mejor ciertas genealogías reveladoras en lugar de los neologismos, que suelen ser más bien eufemísticos.”

Tras plantear la cuestión como una crisis de mediación, Víctor del Río se refirió a la incomodidad que generaba el término, especialmente en el ámbito de la educación, porque en cualquier caso la mediación siempre hace referencia a una fractura entre las prácticas artísticas y la recepción de dichas prácticas. Y, en sus palabras “este problema afecta de manera exponencial no sólo a las prácticas educativas sino a la institución artística, y además explicaría como modelo muchas de las inflaciones a las que asistimos, por ejemplo, la inflación de intermediarios en todos esos procesos, dado que sabemos que esos intermediarios son los generadores de plusvalías más eficaces y son además, en gran medida, los responsables de la situación de bloqueo”.

El concepto de mediador, que Víctor del Río reivindicó a pesar de la incomodidad, homologa funciones tan diversas como la del educador en los museos y la del comisario, figura convertida en una de esas plusvalías simbólicas y que ha generado también parte de esa falta de legitimidad de la que se habla por un exceso de presencia del personaje. En el contexto español, en concreto, esa crisis de mediación, en opinión del profesor del Río, se ha dado a la vez que un problema de proliferación de espacios que programáticamente deberían de haber ejercido esa mediación entre las prácticas artísticas y la apertura a nuevos públicos en contextos locales y específicos, pero que en su lugar aspiraron a una abstracción internacionalista, ámbito en el que se han ido moviendo muchas de esas instituciones.

Quizás esa crisis de mediación, propuso Víctor del Río, dio lugar a dos propuestas. La primera de ellas proponía el museo como centro de conocimiento y perseguía un acercamiento colaborativo que explicitara la fractura a la que antes se había referido. El problema, en palabras de del Río, es que “explicitarla quizás no era suficiente porque en la práctica no había una verdadera interdisciplinariedad”. Por otra parte, había una dependencia directa del formato expositivo. No obstante, el modelo sólo discursivamente, es decir, sobre el papel aceptaba ese reto, y aquí es donde Víctor del Río encontraba la gran renuncia manifestada en este ciclo que acaba de pasar y que aboca al replanteamiento actual. La otra propuesta a esa crisis de mediación se refiere al museo espectáculo o museo relacional, donde lo que se reivindica es el “buenismo” de la diversidad, y que “utiliza la interdisciplinariedad de una manera perversa, suplementando los trabajos específicos de la producción artística contemporánea con otros ámbitos de mayor éxito entre las audiencias, como el cine y la música”, donde al final lo que se manifiesta es la falta de fundamento de la propia propuesta artística que debe ser “apuntalada” con esas otras expresiones. Víctor del Río puso como ejemplo de museo espectáculo el MUSAC, en esa primera etapa de internacionalización, y su proyecto “toda práctica es local” respondió, por tanto, a la necesidad

de acercarse al contexto local y abrir el museo a esas nuevas audiencias. En cualquier caso, el fenómeno que Victor del Río denominó, de “sordera al contexto local” que caracteriza esa inflación de mediadores y en su absentismo en el trabajo directo de mediación real con los contextos.

La cuarta mesa de trabajo del seminario se cerró con la ponencia del profesor y traductor **Esteban Pujals**, quien ha centrado su actividad investigadora en el análisis de la poesía inglesa y estadounidense así como en el estudio de la actividad de poetas/artistas que sitúan su actividad en la frontera entre la poesía y el ámbito de las artes plásticas, como Isidoro Valcárcel Medina, Rogelio López Cuenca o Pedro G. Romero.

Esteban Pujals dedicó su intervención a repensar el origen de las políticas públicas, “en este quinto año de la crisis el cual se está revelando un nuevo modo de entender la política, la economía y la guerra”. En momentos como el actual, opina Pujals, los gobiernos e instituciones tienden a desentenderse del arte, acuciados por lo que dicen ser necesidades más urgentes. El arte, definido así, “constituye un lujo que las sociedades pueden o no permitirse, dependiendo del precio del pan, aunque tiende a olvidarse que en situaciones similares a la actual lo más despóticos gobernantes involucraron a sus súbditos en cuantías abismales de gastos y en esfuerzos sobrehumanos”. Desde esta perspectiva, Esteban Pujals enlazó el arte, ya sea antiguo, clásico o moderno, con la noción de “potlatch”, la destrucción del ritual de riqueza o valor y esto, según él, ha sido un motivo continuo de desencuentro entre los artistas y las instituciones que se acercaban a él, incluso cuando las instituciones tenían las mejores intenciones.

Pujals recordó que en el origen del estado europeo, momento cívico y republicano que originó el neoclasicismo, “la intervención estatal en los asuntos del arte venía determinada por una necesidad política”, y es que a menudo parecemos olvidar, según Pujals, por qué existen las políticas públicas sobre el arte, para lo cual se ha de entender “la necesidad de contrarrestar el mecenazgo que reyes, nobles y obispos venían ejerciendo sobre el arte, un mecenazgo que en ese momento de impulso cívico era considerado como una instancia corruptora de la sociedad, ya que los ilustrados consideraban el gusto barroco como vehículo de la perpetuación de creencias, supersticiones y hábitos de sumisión con respecto al poderoso”. Para luchar contra esto se crearon las academias neoclásicas, con el propósito de formar artistas capaces, según modelos clásicos, de proveer imágenes verdaderas de la verdadera naturaleza humana, en vez de engaños y trampantojos destinados a ofuscar las capacidades racionales de los ciudadanos”. Pujals esbozó de esta manera el origen de las políticas públicas culturales y artísticas, y recordó también que “de ese impulso ético y político del neoclasicismo es de donde procede el hábito moderno de esperar de cualquier poder legitimado la proyección de algún tipo de política artística”.

Pujals volvió a referirse a la idea de *potlatch*, considerándola importante en relación con la naturaleza del arte a la hora de hablar de políticas culturales: “adaptar el arte a los esquemas de previsibilidad y eficiencia que acostumbran a usarse en la ciencia y en las proyecciones económicas habituales de las

políticas estatales es siempre problemático”, afirmó este estudioso de la poesía y las artes plásticas, dado que, en su opinión, “las buenas relaciones entre el arte y las instituciones han dependido siempre de la adecuada comprensión de la naturaleza del arte”. En este sentido, se refirió a documentos como el Libro Verde de las Industrias Culturales, ya mencionados por Yaiza Hernández en su intervención, en los cuales al referirse a las políticas públicas para el arte se menciona siempre el gasto y nunca los resultados de ese gasto, de tal manera que el gasto es el indicador. A fin de cuentas, según Esteban Pujals, lo que se puede sacar en claro es que en relación a las políticas públicas del arte, y a pesar de estar consensuadas en Bruselas, “no tienen más remedio que mostrar ese respeto por la peculiaridad del arte”. Algo, que de ninguna manera hubiera podido ser entendido por los ilustrados y *literati* del siglo XVIII, en palabras de Pujals, y menos aún hubieran podido entender las estructura del deseo, que es tal vez lo que se acerca más a un modelo aproximado a la hora de pensar en los procesos e el comportamiento del arte.

Por otro lado, Esteban Pujals se refirió a las nivelaciones que hoy en día y de manera alarmante tienden a realizarse entre distintos estilos artísticos, entre el barroco y el neoclasicismo, por ejemplo, o entre el arte producido en la Unión Soviética estalinista con el producido de manera paralela en otras latitudes en contextos en los que se movilizaba la noción de vanguardia, y consideró que debían dar mucho que pensar estas nivelaciones, así como el hecho de que desde esta nueva perspectiva las obras de arte no paran de cambiar de significado.

Esteban Pujals finalizó su intervención recordando que aunque heredamos del neoclasicismo la idea misma de política artística, no ocurre lo mismo con su concepto de historia o su rígida moralidad racionalista. En el mismo sentido, las instituciones actuales, en palabras de Pujals, “heredan de la época del 1900 el rubor y el miedo al ridículo que principalmente se debe a Marcel Duchamp, y sin embargo, el resultado principal de ese rubor parece haber consistido en la proliferación, a la que se refería Victor del Río en la intervención anterior, de consejeros artísticos, algo que a Duchamp le hubiera puesto los pelos de punta”.