

Zona de contacto

encuentros y desencuentros entre la
gestión cultural y la producción artística

THE CONTACT ZONE ENCOUNTERS AND DISAGREEMENTS BETWEEN THE CULTURAL MANAGEMENT AND THE ARTISTIC PRODUCTION

ABSTRACT

This article intends to show the tensions that emerged between the artist's way to work and the framework conditions of cultural/artistic institutions with a public nature. This relationship between artist and institution, although it could be considered from interdependence parameters, is often developed from the confrontation and discrepancy. Without necessarily leaving aside the aesthetic or political, the objective is to detect the most usual points of conflicts that arise in this contact zone. The forms of articulation, the relationships established, the time frame (time of production versus institutional temporality), the mediation, the contact zone... these are some of the key concept that will come out from a specific case study: projects carried out in the context of Donostia/San Sebastián 2016, European Capital of Culture. This research emerge from a type of knowledge located inside and outside the European Capital of Culture project itself that responds to the professional trajectory of the author: cultural researcher and cultural manager of the aforementioned project.

Keywords

Cultural policies, Artistic Production, Contact Zone, Cultural Management, European Capital of Culture

RESUMEN

Este artículo pretende mostrar las tensiones que se generan entre los modos de trabajo del sujeto artista y los modos de funcionar que se establece habitualmente en los centros de producción cultural/artística de carácter público. Esta relación entre artista e institución, a pesar de que pueda ser considerada desde parámetros de interdependencia, a menudo se desarrolla desde el enfrentamiento y la discrepancia. Sin dejar de lado inevitablemente lo estético o político, se marca como objetivo detectar los puntos de conflicto más usuales que surgen en esa zona de contacto. Las formas de articular, las relaciones que se establecen, lo temporal (tiempos de producción versus temporalidad institucional), la mediación, la zona de contacto... son algunos de los conceptos claves que aparecerán a partir de un caso de estudio concreto: los proyectos llevados a cabo en el contexto de Donostia/San Sebastián Capitalidad Cultural Europea 2016. Esta investigación emerge desde un tipo de conocimiento situado dentro y fuera del propio proyecto de capitalidad que responde a la trayectoria misma de la autora: investigadora cultural y gestora cultural en el citado proyecto.

Palabras Clave

Políticas culturales, producción artística, zona de contacto, gestión cultural, capital cultural europea

1 INTRODUCCIÓN

Este artículo pretende detectar y reflexionar en torno a algunas de las tensiones que habitualmente se generan entre el trabajo del y de la artista y la lógica a partir de la cual se rige el funcionamiento de las instituciones culturales de carácter público. Para ello se detiene en dos de los sujetos que mejor pueden representar esta relación de dos partes: sujeto-artista y sujeto-gestor/mediador cultural. A partir de la idea de la zona de contacto y tomando como objeto de estudio el proyecto de Capital Cultural Europea de Donostia/San Sebastián de 2016, intentaremos exponer cuales son los conflictos que más asiduamente emanan entre estos dos agentes de naturalezas tan diversas: la “rigidez” de la institución y la “libertad” del proceso artístico.

Esta investigación surge desde la propia experiencia de la autora; investigadora cultural y gestora que formó parte del programa cultural dentro del equipo de la fundación creada para el proyecto de Capitalidad desde el 2014 hasta la disolución de la misma en el 2017. Habiendo pasado más de un año tras el cierre del citado macro proyecto, la intención es la de compartir parte de las reflexiones, conclusiones y experiencias que desde un conocimiento situado en la práctica directa, la observación y la crítica emergen en relación a la zona de contacto entre agente artístico e institución cultural. No se trata de aportar los datos más cuantitativos, de apariencia objetiva, para ello ya existen otros informes de evaluación que se realizaron durante y al finalizar la Capitalidad Cultural¹. Se trata, más bien, de exponer intuiciones, prácticas y experiencias que podrían llegar a extrapolarse a contextos similares, que posibiliten la reflexión sobre las políticas culturales y que aporten cierta transparencia y visibilidad de situaciones que no siempre son tratadas y, por tanto, condenan a una repetición de modos de funcionar, inercias continuistas, sin abrirse a posibles mejoras o cambios.

2 ZONA DE CONTACTO

El concepto *zona de contacto* puede resultar útil para aproximarnos a la genealogía y construcción de la relación entre artista y gestor/mediador. Este concepto surge desde el campo de estudios culturales postcoloniales de los 90 de la mano de Mary Louise Pratt siendo complementado posteriormente por James Clifford. No obstante, puede ser oportuno recuperarlo, aún siquiera parcialmente, para profundizar en la naturaleza del objeto central de este artículo: la zona de contacto entre sujeto-artista y sujeto-gestor/mediador.

Según Pratt (1999), la categoría teórica de “zona de contacto” se refiere a un tipo de prácticas sociales/culturales horizontales, donde interaccionan grupos de personas diferentes, con pensamientos y prácticas no coincidentes. Un lugar donde las culturas se encuentran, interaccionan y se ponen en tensión. La perspectiva poscolonialista de Pratt invita al análisis de los sujetos, agentes, instituciones o colectivos asimétricos que se relacionan a partir de vínculos de poder y desiguales. Esta discrepancia también puede ser detectada en los espacios compartidos por artista y gestor o mediadora cultural, aunque las tensiones asociadas a fuerzas de poder no operen siempre en la misma dirección. Mientras que la relación de poder entre colonizador y colonizado siempre se establece en una misma dirección, no ocurre lo mismo entre el sujeto artista y el o la profesional de la gestión cultural, depende del nivel de relevancia y significación que representan en cada contexto cultural/artístico específicamente. A veces, la artista se impondrá frente al gestor/mediador y viceversa.

Recurrimos a la noción de zona de contacto como una declaración de intenciones, una manera de presentar la relación entre ambas figuras como una práctica horizontal, interdependiente, variable y permeable según las múltiples situaciones. La zona de contacto busca e interpela a un tipo de práctica no jerárquica sin que forzosamente implique una simetría de roles, igualdad de funciones, poderes y estatus de cada agente participativo. Es un espacio que nos ayuda a evidenciar los dilemas, colisiones y las formas de contacto que pueden acontecer entre ambos agentes.

La profesora Judit Vidiella (2007) menciona el caso de la *danza contact* como esa práctica ejemplar, donde dos sujetos, dos corporalidades diferentes, conectan, fluyen en más o menos armonía siendo capaces de intercambiar roles, poderes o fuerzas, y desde donde es posible plantear unas prácticas horizontales hasta el punto de desdibujar cualquier límite visible entre los cuerpos participantes. La relación entre artista y gestor o mediadora cultural no debería aspirar a esa categoría de zona de contacto tan fluida. No resulta necesario construir un espacio capaz de hacer desaparecer la distinción de roles. Es probable que no sea necesario que aspire a tal objetivo. Es importante subrayar las diferencias y las tensiones para que ambas figuras no pierdan su identidad: La de la persona dedicada a la gestión cultural, como parte de una institución pública, representante de algo común, y la de artista como agente más independiente, que se representa, en cierta manera a sí mismo, que tiene el peso de su propio ser y no la responsabilidad de representar o servir directamente a ese espacio más común de lo público. Ese “estar fuera” de la institución atribuido al rol del artista sigue siendo esencial para, entre otras cosas, mantener una postura crítica e independiente hacia el poder institucional.

Volviendo al concepto de zona de contacto, la comisaria y educadora Nora Sternfeld (2011) defiende justamente la idea de que un espacio nutrido por relaciones de poder desiguales es potencialmente conflictivo. Sin embargo, el reto no consiste en reprimir estas tensiones sino de integrarlas y asimilarlas para negociar con la realidad existente. Estas zonas de contacto no son meros espacios de poder y enfrentamiento, se trata más bien de estructuras orgánicas que están en constante movimiento y mutación. De esta manera, Sternfeld invita a dejar atrás un tipo de pensamiento binario para aproximarnos a una concepción de la zona de contacto en términos de presentación simultánea, como espacio-tiempo compartido y no desde la separación y la confrontación entre los agentes que lo conforman.

Si observamos el espacio coincidente entre sujeto-artista y sujeto-gestor/mediador aparecen tanto circunstancias que los alejan como aquellas que los aproximan; tirantes y conflictos, al igual que lugares de encuentro y sintonía. Entre otros condicionantes, observamos que el tipo de reunión que se establece entre los dos agentes determina muchas de las veces el desarrollo de la relación y espacio de contacto. Cuánto más cercana, física y directa sea, mayor recorrido tendrá la zona de contacto generada. El contacto corporalizado, construye un tipo de relación más personal, única, relativa, empática e inevitablemente impulsa un tipo de encuentro más activo. La zona de contacto es más sólida, visible y eficaz cuando existen las reuniones presenciales. Este tipo de encuentro potencia el diálogo, aunque no consiga que se disipen los conflictos eventuales. Cuando los dos agentes no llegan a conocerse físicamente, los vínculos se debilitan, se objetivan y aumenta la distancia. En los casos donde no se dan más que relaciones virtuales, bien sean notificaciones oficiales o intercambio de emails, la idea de zona de contacto se desvanece.

En el proyecto de capitalidad cultural de San Sebastián específicamente, el tipo de intimidad que se generaba entre los dos agentes solía ser directo, presencial y bastante continuado. En otras administraciones cercanas, bien sea en programas de ayudas y subvenciones en el ámbito cultural del Gobierno Vasco, diputaciones o ayuntamientos, esta relación más próxima no llega a desarrollarse en la gran mayoría de situaciones al no realizarse apenas reuniones o encuentros durante el periodo activo de la ayuda. Las ayudas que se otorgan desde el Gobierno Vasco, por ejemplo, para producción artística² o Fábricas de creación,³ los encuentros presenciales se limitan a una posible defensa del proyecto durante el proceso inicial de selección o al final en el periodo de justificación económica y memoria artística.

3 PROYECTO DONOSTIA/SAN SEBASTIÁN CAPITAL EUROPEA DE LA CULTURA 2016

El proyecto de Capitalidad comenzó a engendrarse en 2008 con la fase de preparación de la candidatura impulsado por los gobiernos locales (municipal, provincial y autonómico). Después de haber sido elegida en 2011 y hasta 2017, fue el periodo de llevar a cabo todo el proyecto y resolver todas las complejidades que fueron surgiendo. En todo caso, era un proyecto de naturaleza temporal que tomaba protagonismo alrededor del año 2016. Dando algunas pincelas generales cabe mencionar que el equipo humano del proyecto comenzó con cinco, pero llegó hasta tener 70 personas contratadas. Y bajo el lema de *Olas de energía ciudadana y Cultura para convivir* se llevaron a cabo casi 100 proyectos con un presupuesto de unos 49 millones de euros.⁴

En este contexto y sin querer entrar en todos los proyectos y acciones que se llevaron a cabo, partiré de ese conocimiento situado en mi propia experiencia desde un rol de mediadora, centrando esencialmente la reflexión en aquellos proyectos que fueron gestionados por mi persona.

El espacio o zona de contacto entre gestor cultural y agente artístico se producía de manera desigual en las diversas fases que habitualmente suceden en el desarrollo de proyectos culturales, donde la presencia de las políticas públicas tiene una consideración más o menos relevante. Estas fases pueden resumirse de la siguiente manera: periodo de selección, formalización contractual, de producción y/o exhibición y justificación. En cada fase se despliegan diferentes tensiones, retos y situaciones. La distancia o la cercanía física también varían en cada periodo.

Los casi 100 proyectos que formaron parte y que fueron producidos desde la Capitalidad llegaron al macro-proyecto de maneras muy diferentes, dependiendo de la naturaleza de los mismos y objetivos que en cada parcela se determinaron desde la dirección del macro proyecto. Por lo tanto, la fase de selección podía tomar forma de convocatoria más abierta (subvención o licitación) o más selectiva (coproducciones, adjudicaciones) que en todo caso se desarrollaron respetando el marco de contrataciones y subvenciones públicas.

Resulta pertinente detenerse en el origen de entrada de los proyectos, puesto que establecía el marco inicial que se instalaba en la zona de contacto entre gestor y artista. Los proyectos más singulares quedaron ligados al periodo de candidatura donde el equipo gestor invitó a agentes artísticos estables a proponer algún proyecto específicamente pensado para la Capitalidad. Se trata de aquellos que son desarrollados por agentes consolidados y que generalmente cuentan con especificidades artísticas únicas, ya sea por sus modos de producción o por su interés

artístico pudiendo ser considerados únicos en su género. En la mayoría de estos proyectos se establece un contrato negociado apoyado en la excepcionalidad artística.

Como ejemplo que posteriormente evidenciará algunos de los conflictos que surgieron en la zona de contacto, mencionamos el proyecto escénico llevado a cabo por la compañía de teatro Tanttaka Teatroa, *Sueño de una noche de verano*. Este proyecto de dimensiones antes no experimentadas en San Sebastián fusionaba las artes en vivo (cuerpo, música, texto) con gastronomía y contaba con más de 80 personas trabajando cada noche, durante 30 días, para ofrecer a los 250 espectadores y espectadoras una experiencia inmersiva a través de la cena, el paseo, la narración, la escenografía y la música en directo. Podría ser clasificado como uno de esos proyectos amables, divertidos y bellos que fácilmente gustan a un tipo de público bastante heterogéneo y amplio. Su presupuesto rozaba el millón de euros.

En el otro extremo podemos encontrar un tipo de proyecto menos espectacular como toda la línea de Berriak (Komisario Berriak, Itzultzaile Berriak, Antzerkigintza Berriak o Ikusmira Berriak)⁵ Con el fin de dar cabida a nuevas voces (que no por ello tenían que ser jóvenes), estas propuestas abrían una convocatoria para participar en proyectos combinando la formación en formato de laboratorios con la producción de piezas finales. Centrándonos en Komisario Berriak, por ejemplo, se eligieron 10 comisarios y comisarias a través de una convocatoria abierta para participar en un laboratorio de comisariado colectivo cuyo resultado final se podría mostrar en Azkuna Zentroa y Artium. Su presupuesto total no llegaba a los 100.000 euros en los que se incluía la producción de las dos muestras expositivas, los viajes, dietas y estancias de los diez comisarios y comisarias seleccionadas.

Ambas iniciativas establecen dos tipologías de zona de contacto que marcan y determinan las relaciones posteriores que se produjeron entre agente gestor y artista. En el primer caso, la institución invita a Tanttaka respondiendo a estrategias de marca, objetivos y posicionamiento del proyecto Capitalidad. En el segundo caso, en cambio, son los comisarios y comisarias quienes han de participar en un proceso de selección demostrando su interés por participar y ser parte de la Capitalidad. El modo en que uno u otro participa en el macro-proyecto afecta directamente en las consiguientes fases de desarrollo. En otras palabras, los conflictos que afloraron durante el proceso de producción y exhibición y la justificación final fueron muy diversos dependiendo de cómo accedían a participar dentro del proyecto de Capitalidad.

4 CONFLICTOS EN LA ZONA DE CONTACTO

En cada una de las fases mencionadas suceden situaciones de tensión entre ambos sujetos debido a la naturaleza e intereses a los que responde cada uno de ellos.

La creación de políticas culturales lleva décadas moldeando una zona de contacto entre la gestión cultural y artistas. En el Estado español, casi todas las administraciones comienzan a desarrollar diferentes políticas culturales tras la transición apostando por la cultura como espacio para el desarrollo social y económico, lo identitario, la convivencia, etc. La producción artística, por su parte, también ha integrado dentro de sus múltiples y variados modos de producción, estéticas y discursos el hecho institucional. La crítica a la institucionalización del arte forma parte irrefutable de la cultura contemporánea. Actualmente, esta relación entre

arte e institución sigue siendo una de las grandes cuestiones que rodea tanto la producción y discurso artístico como el diseño y modificaciones de las políticas culturales. Esta tensión que arrastra toda una historia de encuentros y desencuentros entre lo público y la creación artística respira en la experiencia particular de la Capitalidad a la que aquí nos referimos.

Antes de adentrarnos en el análisis de los nudos o puntos de tensión dentro en la zona de contacto podría ser pertinente lanzar algunas características del perfil del sujeto gestor y sujeto artista, ya que determinarán el tipo de conflictos que pueden aparecer.

Es posible perfilar superficialmente la existencia de dos tipologías en cada uno de los roles citados: sujeto gestor/mediador y sujeto artista. Respecto a la figura del gestor/mediador, tenemos al profesional de la gestión cultural más institucional y al gestor que entiende su función desde la noción de mediación. Éste segundo facilita un espacio de contacto con el agente artístico más flexible, desde la cooperación, y opera más adecuadamente ante la idea de zona de contacto.

Las características del primero, *el institucionalizado*, podrían sugerir un tipo de profesional que únicamente ha desarrollado su carrera profesional desde la institución pública, que incluso lleva unos cuantos años desempeñando el mismo puesto, que pertenece al cuerpo funcionariado y que, por consiguiente, conoce la institución, sus límites y posibilidades. Goza de unas condiciones laborales buenas o muy buenas, con un sueldo por encima de la media y estabilidad en el puesto. Dista de estar en una situación precaria y se sitúa consciente o inconscientemente en una posición de poder frente al sujeto artista. Asimismo, es probable que se deje llevar por modos de trabajos sistematizados, por inercias que parecen haberse establecido desde sus inicios como gestor público.

En el otro lado y siguiendo con el dibujo o caricatura del gestor, aparece el gestor mediador. Seguramente sea más joven que el sujeto anteriormente citado y no cuente con una plaza de funcionario, ni lleve muchos años en un mismo puesto. Al contrario del gestor experimentado, no cuenta con tanta experiencia en una institución pública y quizás haya también trabajado en alguna entidad privada, sea cerca de algún colectivo artístico o una organización cultural de pequeño tamaño. Y aunque en este momento esté dentro de una institución pública cultural, sabe que dentro de unos meses podría estar de nuevo en el ámbito privado. No tiene contratos laborales estables, ni sueldo tan favorable como el otro gestor, pero sabe que sus condiciones son bastante mejores que muchos de los y las artistas con quien habitualmente trabaja. Por este motivo y porque entiende su trabajo como mediador entre la política de la institución, el artista y los públicos, intenta trabajar desde la negociación continua y adaptando la rigidez que a veces tiene la institución para apostar por el proyecto.

En lo que respecta al proyecto de Capitalidad, y principalmente por ser una institución temporal, era más habitual encontrar la figura del mediador dentro del equipo cultural. Casi todas las personas que formaban parte del programa cultural habían trabajado en muchos y diversos contextos culturales. Había aquellas que venían de un contexto más asociativo y de cultura de base, otras que provenían de la creación artística contemporánea y de otras instituciones de carácter más o menos público. Y a pesar de que era un equipo bien diverso y los modos de trabajar eran muy variados, la balanza caía a favor de la idea de una gestión cultural entendida como mediación.

En lo que respecta al rol del artista y retomando la noción de dos tipologías generales, aparece el agente artístico organizado y en el otro extremo la imagen del sujeto artista solitario. El agente organizado podría corresponder a un tipo de compañía de teatro o colectivo artístico multidisciplinar (asociación, empresa...) con cierta trayectoria y visibilidad y que, con el objetivo de profesionalizarse, decide organizarse en algún tipo de organismos colectivo. Aquí podemos nombrar la ya mencionada Tanttaka Teatroa, la productora de cine Moriarti, la productora musical Ginmusica, la asociación Consonni o la asociación Audiolab.⁶ Las diferencias desde el punto de vista artístico y productivo son muchas, sin embargo, comparten el haberse organizado y seguir trabajando desde por lo menos una década. También comparten un gran conocimiento del contexto y de las instituciones. Todas han recibido todo tipo de subvenciones, contratos negociados y a menudo tienen una interlocución directa con las personas al otro lado, los y las profesionales de la gestión cultural en el ámbito de lo público.

En el otro lado de este mapa se encuentra esa persona artista, que trabaja habitualmente en su estudio (si es que lo tiene, sino en casa), que pertenece en mayor o en menor medida al ámbito de las artes visuales o artes plásticas. Representa perfectamente lo que la autora y profesora Remedios Zafra describe en su reciente ensayo *El entusiasmo, precariedad y trabajo creativo en la era digital* (2017) sobre la ilusión del artista precario que tiende a ejercer una autoexplotación. Estos sujetos creadores “movidos por el deseo de plenitud e intensidad futura” (Zafra, 2017, p. 39) se muestran dispuestos a seguir trabajando en sus proyectos artísticos a pesar de que eso suponga trabajar pagando y perpetuando una situación de precariedad laboral que se prolonga muchas veces en una precariedad vital y emocional. Estos y estas artistas no están organizados, no conocen las subvenciones u otras formas de acceder a los programas que se crean desde las políticas culturales y les es imposible poder tener los mínimos cubiertos (vivienda, comida...) con su trabajo como artistas.

Por supuesto que entre estas cuatro tipologías descritas en los párrafos previos hay infinitas posibilidades, diferencias, modos de ejercer el rol de gestor o artista. El perfil del sujeto-gestor/mediador, el del artista, el tipo de proyecto o la fase en la que se encuentra el mismo favorece que afloren diversos conflictos en la zona de contacto entre los dos agentes.

Con el fin de ordenar los puntos de tensión abordaremos el orden siguiendo la clasificación de las fases o periodos desde la que surge y se construye la zona de contacto. Esta zona de contacto queda condicionada desde la primera fase en la que se establece el marco de trabajo entre el proyecto de Capitalidad y el agente artístico. Por un lado, detectamos aquellos proyectos que, debido a su singularidad artística, reconocimiento público y, esencialmente, por su singularidad, fueron directamente contactados por el proyecto de Capitalidad. Por otro lado, están aquellos proyectos que se adscriben al macro-proyecto a través de convocatorias abiertas.

La escala o niveles de poder son muy diferentes en cada una de estas casuísticas. En la primera, el agente artístico se sitúa en una situación más cómoda, incluso de poder, respecto a la institución. En el caso de los y las comisarias elegidas dentro del proyecto Komisario Berriak, en cambio, la relación es inversa. El marco relacional es determinante desde el inicio y define el transcurrir de la zona de contacto en las dos posibles situaciones.

El siguiente paso es formalizar la relación a través de un contrato o documento firmado donde se aceptan las condiciones. Esta fase suele a veces complicarse, especialmente en los proyectos negociados, que no surgen desde una convocatoria abierta. Aquí se concreta el presupuesto, el

formato de contrato, los derechos de autoría, los tiempos y la forma que tendrá la justificación final. Todas estas cuestiones suelen ser conflictivas en cuanto alguna de las partes no muestra cierta flexibilidad frente a la negociación.

Si pensamos en el presupuesto como lugar de conflicto, podemos encontrar varias situaciones. En el caso del artista no organizado es fácil que desde la institución se marquen las tarifas; cuáles son los honorarios y cuáles los gastos de producción. Si miramos de nuevo al proyecto de Capitalidad, en aquellos proyectos que se desarrollaban a través de una convocatoria abierta era habitual que las partidas estuvieran establecidas, y a diferencia de otras instituciones se contemplaban honorarios en la mayoría de las convocatorias en los que se preveía una producción final. Dentro del equipo del programa cultural, sin embargo, no existían unas pautas homogéneas a la hora de establecer estos honorarios. Dependía de cada profesional y el presupuesto destinado al proyecto completo. En general, se establecía un salario mensual de 1500 euros, en dedicación completa, dejando gastos de estancia, dietas y viajes a parte. No hubo ninguna queja por parte de aquellos y aquellas artistas no organizadas, si en cambio, por parte de algún colectivo que nos reclamaba añadir una cantidad extra para los gastos correspondientes a la seguridad social (de un autónomo). Esta arbitrariedad a la hora de marcar honorarios es complicada y corre el riesgo de producir situaciones salariales desiguales que poco o nada favorece a la profesionalización del sujeto artista.

Asimismo, y retomando la figura del artista autónomo, surgió un conflicto interesante. ¿Cómo proceder en el caso de los programas de residencias de artistas? ¿Se establecen honorarios? Algunas de las convocatorias del proyecto de Capitalidad estaban dirigidas a los y las artistas que quisieran participar en una residencia artística en algún espacio local o fuera del contexto cercano. Aunque se cubrían los gastos de viaje, estancia, dietas y producción (que en relación a muchos otros programas de residencia esto es impensable), no se contemplaba una partida para los honorarios de los y las artistas. En general, muy pocos programas de residencias artísticas incluyen honorarios, pero ¿tiene sentido? Cuando un o una artista decide irse una temporada a realizar una residencia debe seguir pagando su vivienda habitual, además, el trabajo o proceso artístico que desarrolla durante su residencia, ¿acaso no es trabajo? En tal caso, sería lícito incluir en el programa de residencias artísticas una partida para honorarios o correr el riesgo de que se presenten a la convocatoria artistas jóvenes únicamente, sin cargas de ningún tipo o artistas que tienen la suerte de contar con un nivel económico holgado, bien por su soporte familiar o porque reciben algún tipo de renta.

La otra tipología de artista descrita, la del artista organizado o colectivo con una estructura consolidada, sin embargo, conoce mejor los números y nunca olvida los gastos de seguridad social, los estructurales y gastos de amortización. Y si, además, como era el caso de Tanttaka, era la propia institución quien le invitaba a participar en el proyecto, la negociación en torno al presupuesto se alarga y demanda de tiempo y paciencia para llegar a los números que satisfagan a ambas partes.

El sistema de subvenciones o coproducciones opera, la mayoría de las veces, por proyectos y suele ser complicado cuando el sujeto artista incluye en su presupuesto una partida para los gastos estructurales y de amortización. Este tema también suele ser delicado y a no ser que los porcentajes hayan sido definidos de antemano, negociarlos a la hora de cerrar el contenido del contrato suele generar mucha desconfianza entre los dos agentes. El gestor tiende a pensar que el artista intenta hinchar el presupuesto. Y en situaciones así comienzan

a generarse los malos entendidos, las desconfianzas y el contexto se complejiza a la hora de llegar a acuerdos.

Observando el caso concreto de la macro producción teatral dirigida por Tanttaka, hubo una larga negociación en relación a los derechos de autor y la propiedad tanto de la parte material como de la inmaterial. ¿Quién iba a quedarse con todo el material sonoro o de luces que la compañía tuvo que comprar para la producción? ¿Qué uso se le podía dar al texto dramático que se había creado para la obra? ¿Y la composición musical? Según el contrato de coproducción todo el material se pagaba con el dinero público de los fondos de la Capitalidad y, por lo tanto, la institución entendía que una vez finalizado el proyecto todo debía volver a la tutela pública. En este punto comienza una de las discusiones entre ambos agentes.

El caso del vestuario creado para la ocasión refleja una de las disyuntivas que tuvieron lugar. La compañía no ponía ningún obstáculo a la hora de devolver todos los trajes, pero exigía conocer el uso que se le iba a dar debido a que apreciaban posibles irregularidades en lo referente a los derechos de autoría del equipo que diseñó el vestuario. ¿Era legítimo que otra producción de teatro público pudiera utilizar parte de la escenografía o vestuario sin compensar a los diseñadores del mismo? Por otro lado, Tanttaka temía que todo ese material se quedara olvidado en los almacenes del ayuntamiento por el mero hecho de que la propia gestión de la reutilización no estuviera estipulada en ninguna de las tareas que habitualmente desarrolla la administración pública. ¿Estaban preparadas las instituciones para dar salida a toda esa cantidad de material artístico y técnico para que revertera de nuevo en otros proyectos culturales de carácter público? El contrato tuvo que añadir muchas nuevas cláusulas al respecto de la propiedad y uso de todo el material diseñado y técnico para que ambas partes pudieran firmarlo. Sobre papel quedaron definidos los usos posteriores que se podrían hacer de las piezas creadas, aun sabiendo que la administración no tendría los recursos necesarios para la gestión que se había acordado. Es decir, era casi inverosímil que futuros creadores tuvieran acceso directo a todo ese material y que además a cada uso se notificara a la compañía del tipo de utilización que iba a realizarse.

Una vez superada la fase contractual uno de los aspectos que generan más tensión en la zona de contacto es la cuestión temporal, los ritmos del proceso artístico y los tiempos institucionales. La institución marca sus tiempos y no siempre funcionan en una lógica paralela a los ritmos de la creación. Expondremos dos situaciones donde se observa de manera bastante clara esta idea del destiempo.

Con el fin de poner a la venta todas las entradas para ver la pieza *Sueño de una noche de verano*, había que pensar en una campaña de difusión que comenzara unos cinco meses antes de la primera noche de representación. Para ello, se estableció en el contrato que cinco meses antes del estreno estaría definida la escenografía y vestuario, además de la relación del elenco artístico. Sin embargo, durante el proceso de creación no consiguieron llegar a dichos plazos por cuestiones más relacionadas con los imprevistos, problemas de producción, en ningún caso porque no fuera esa la intención de Tanttaka Teatro. Por consiguiente, se volvió una tarea casi imposible la de diseñar la campaña de difusión sin la definición de los elementos centrales de la pieza escénica. Resultaba complicado realizar la imagen que representara el proyecto, redactar el discurso comunicativo que pudiera responder de manera concreta lo que la obra iba a ofrecer a los y las espectadoras.

Qué información dar, cómo vestir aquello que aún estaba muy vacío, cómo lidiar con los tiempos de la agencia de comunicación o cómo abordar la venta de entradas, convierte la relación entre artista y mediador institucional en un foco de conflicto. La rigidez temporal de las instituciones no siempre es compatible con un proceso de investigación artística deseado.

Otro desencuentro habitual, también está asociado a la temporalidad y el ritmo, es todo lo relativo a los pagos y el dinero en efectivo. La institución realiza los pagos frecuentemente en tres plazos: antes de comenzar se puede llegar a pagar un 30%, durante la producción otro 50% y después de la justificación el restante 20%. En el proyecto de Capitalidad los tiempos y porcentajes podían, en casi todos los casos, modificarse y adaptarse a las características de cada producción. No obstante, uno de los primeros problemas se manifiesta directamente en el primer pago. La institución (y en este caso el proyecto de Capitalidad era quizás más exigente que otras instituciones) exigía al agente artista todo tipo de documentación con el fin de asegurarse que dicho agente estuviera al corriente tanto con Hacienda como con la Seguridad Social. A los y las artistas autónomas se le exigía una copia de su alta censal y alta en Actividades Económicas en el momento de realizar la primera factura. En los organismos artísticos organizados, no solía ser un problema. Sin embargo, en el caso de los sujetos artistas autónomos, se producían abundantes conflictos que desvelaba una situación de inexperiencia en cuestiones burocráticas.

Muchos y muchas de las artistas desconocían la necesidad de tener que darse de alta en el régimen de autónomos para poder facturar. Además, había mucha confusión entre darse de alta en Hacienda y en la Seguridad Social. A menudo aparecía una misma situación donde un artista, pongamos bailarín, debía facturar 300€ por su colaboración en una acción artística, no quería darse de alta en Hacienda en Actividades Económicas porque pensaba que eso implicaba tener que pagar su cuota en la Seguridad Social. Como mediadores/gestores, sugeríamos en estas situaciones que al tratarse de una acción puntual tenían la posibilidad de darse de alta en Hacienda sin necesidad de pagar la cuota de trabajador autónomo. Costaba convencerles de que no era posible realizar un “recibí”, de que al ser una acción puntual no necesitaba pagar su cotización, que tan sólo tenía que darse de alta en Hacienda para que todo fuera correcto.

Otro problema usual era los plazos de cobro. No era extraño recibir un mail o una llamada preguntando cuándo se iba realizar el pago por el trabajo realizado. Una vez más, quedaba en evidencia las diferencias entre los tiempos institucionales y los ritmos de la vida real donde es necesario pagar muchas de las cosas al contado (comida, vivienda, transporte...). El proyecto de Capitalidad prometía pagar a 30 días de la recepción de la factura, pero muchas de las veces no ocurrían, ya que la factura tenía algún error (eran muchas), se paralizaban y el equipo de administración a veces por olvido y otras por una carga de trabajo excesiva, no comunicaba su paralización al equipo del programa cultural. En definitiva, los pagos se podían complicar y esto afectaba muy directamente a la vida del sujeto artista y a la producción (si no llega el presupuesto no siempre podían adelantar el coste de la producción).

Los pagos, retrasos, problemas de documentación, facturas mal hechas... supusieron uno de los grandes puntos negros entre el sujeto-gestor y sujeto-artista.

Otro de los dilemas y contradicciones que emergían en la zona de contacto, sea cual fuera el tamaño o formato del proyecto que se desarrollaba desde la Capitalidad, era la cuestión del proceso en contraposición con el resultado. En el ideario del macro-proyecto, uno de los lemas

principales, era el de primar el proceso como espacio para la experimentación, aprendizaje, innovación y creación, por encima del resultado que se pudiera obtener. De cara al escaparate y estrategias comunicativas defendía las ventajas que los procesos supondrían para el entramado cultural local. No obstante, en lo concreto y en el terreno práctico, resultaba que tanto en las reuniones que se realizaban dentro del equipo del programa cultural como con los agentes artísticos, siempre se insistía con aquello que iba a hacerse público y se priorizaban formatos legibles, entendibles, terminados y concluyentes. Esta realidad generaba ciertas reticencias e incongruencias activando la confusión en la zona de contacto.

En el caso del proyecto de *Komisario Berriak* ya mencionado, si bien la relevancia del proyecto residía en el encuentro y trabajo colaborativo entre los diez comisarios y comisarias y las diversas instituciones que formaban parte, la presión de tener que realizar dos exposiciones, coartaron muchos de los procesos que parecían emerger durante los laboratorios. La presión de tener que concluir en algo público y que además tuviera que formalizarse en un formato expositivo, provocó ciertas incoherencias en relación con la naturaleza inicial del proyecto planteado que no versaba en la producción de una exposición cerrada y terminada. ¿Hubiera aceptado la dirección de la Capitalidad no haber llegado a un colofón final?, ¿hubiera asumido como éxito que se quedara en el proceso?, ¿dónde quedan la experimentación, el aprendizaje y los proyectos fallidos para la institución y los artistas?

5 CONCLUSIONES

Tras la experiencia directa desde dentro de un proyecto cultural como el de Donostia/San Sebastián Capital Europea de la Cultura 2016, es posible establecer algunas conclusiones generales que podrían ser extrapolables a otras zonas de contacto similares de contextos culturales públicos cercanos.

Los objetivos, estrategias y funcionamiento de cada uno de los agentes se establecen a partir de parámetros muy diferentes. El sujeto gestor cultural responde a conceptos vinculados a la gestión que generalmente pertenecen al marco de lo cuantificable, como pueden ser “indicadores”, “objetivos generales y específicos”, “perfil y cantidad de públicos”, etc. Mientras que el sujeto artista responde a objetivos más intuitivos, arbitrarios, que posiblemente están más ligados a los intereses personales, búsqueda y experimentación artística. No significa que deje de lado la experiencia estética o los procesos de recepción, pero opera desde otro universo menos cuantificable y más experiencial, subjetivo e intuitivo donde no siempre se sabe a dónde se pretende llegar, ni cuáles son los indicadores, ni tecnicismos asociados a la gestión. Sería necesario reforzar los lugares comunes y negociar desde estas dos idiosincrasias tan diversas.

El sujeto artista debe entender que la producción sale de una institución pública y que, por tanto, es necesario pensar en un retorno. Pero ese retorno no debería estar obligatoriamente ligado a los parámetros definidos por la institución pública.

Otra de las cuestiones que mucho tiene que ver con los objetivos de cada una de las partes, es la necesidad de encontrar una nueva manera de realizar la memoria económica y la artística al finalizar cada proyecto.

Uno de los objetivos de la Capitalidad de San Sebastián, era la de favorecer la profesionalización de los agentes artísticos y/o culturales del contexto. Aún queda la duda de si no se consiguió lo contrario. Durante el periodo de la Capitalidad se impulsaron un tipo de honorarios bastante dignos y un contexto de producción adecuado que lamentablemente no se han podido mantener posteriormente. Y queda aún pendiente de analizar si no se ha vuelto a una situación de mayor precariedad, mayor incluso al periodo previo al proyecto de Capitalidad.

Dentro de cinco o diez años habría que analizar el estado de los agentes artísticos que participaron en la Capitalidad, y tal vez, algunos han podido dignificar y no precarizar su trabajo. O, por el contrario, ahora invierten sus horas en otro ámbito o como sugiere el sociólogo Pascal Gielen, lo artístico sigue siendo la mejor unidad productiva que mejor encarna la explotación laboral (2014).

Como nota positiva, queda la experiencia del equipo técnico que trabajó en el proyecto de Capitalidad, que por lo menos los y las que pertenecían al programa cultural (técnicos, gestores, responsables), han podido aprender y solventar muchas de las rigideces de la institución y tomar consciencia del contexto tan precario que existe en el ámbito de la creación artística. Resulta contradictorio que en toda una red de organismos culturales (centros de producción artística, espacios de exhibición...) que dependen directamente de la creación artística, los salarios de los intermediarios (gestores, comunicación, coordinación, mediación, administración...) sigan siendo mejores y más estables que los del colectivo de los y las artistas-productoras. De hecho, no resulta extraño que muchas de las personas que comienzan con una carrera enfocada en la creación artística, terminen en la gestión cultural o en la educación.

Muchos de los conflictos que determinan el funcionamiento de esa zona de contacto podrían ser solventados y superados si existieran consensos, estatutos de artistas y gestores para que las condiciones de negociación facilitaran la práctica artística y el contexto cultural.

Bibliografía

Alonso Atienza, L. (2011). *Poéticas de la producción artística a principios del siglo XXI, Distracción, desobediencia, precariedad e Invertebrados*. Monterrey, México: Universidad Autónoma de Nuevo León.

Boltanski, L. y Chiapello, E. (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid, España: Akal.

Clifford, J. (1997). *Routes: Travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge, Massachusetts, USA; London, UK: Harvard University Press.

Gielen, P. (2004). *El Murmullo de la multitud artística. Arte global, política y postfordismo*. Madrid, España: Brumaria.

Klett, A. Mediero, Z. y Tudurí, G. (2013). Curadorías jaguares, poéticas de lo múltiple Una mirada decolonial en la producción de la nueva institucionalidad pública. *Tecnocultura, Revista de cultura digital y movimientos sociales*, 10(1), 75-99. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/TEKN/article/viewFile/48055/44932>

Lazzarato, M. (2007). Las desdichas de la "crítica artista" y del empleo cultural (M. Expósito, trad.). *European Institute for Progressive Cultural Policies, eipcp*. Recuperado de: <http://eipcp.net/transversal/0207/lazzarato/es>

Menger, P.M. (2014). *The Economics of Creativity. Art and Achievement under Uncertainty*. Cambridge, Massachusetts, USA; London, UK: Harvard University Press.

Pérez Ibáñez, M. y López-Aparicio, I. (2018). *La actividad económica de los/las artistas en España. Estudios y análisis*. Granada, España: Editorial Universidad de Granada.

Pratt, M. L. (1999). Arts of the Contact Zone. En D. Bartholomae and A. Petrosky (Eds.) *Ways of Reading*. New York, USA: Bedford/St. Martin's.

Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, España: Museo de Arte Contemporáneo.

Sennett, R. (2006). *La cultura del nuevo capitalismo*. Barcelona, España: Anagrama.

Sternfeld, N. (2011). Memorial Sites as Contact Zones. Cultures of Memory in a Shared/Divided Present (A. Derieg, trad.). *European Institute for Progressive Cultural Policies, eipcp*. Recuperado de: <http://eipcp.net/policies/sternfeld/en>

Vidiella, J. (2007). Actos indecentes: hacia una pedagogía de contacto. Zemos98.org. Recuperado de: http://www.zemos98.org/descargas/Actos-indocentes_%20JudithVidiella

Zafra, R. (2017). *El entusiasmo, precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona, España: Anagrama.

NOTAS

1. Según el informe de evaluación realizado por LKS/Prospektiker publicado el 18 de mayo del 2017: http://dss2016.eu/images/DSS2016_17_Dossier_LKS_ES.pdf
 Información sobre las subvenciones en el área de las Artes Plásticas y Visuales del Departamento de Cultura y Política Lingüística: <http://www.euskadi.eus/artes-plasticas-promocion-cultura/web01-a2artep/es/>
2. Información sobre las subvenciones en el área de las Artes Plásticas y Visuales del Departamento de Cultura y Política Lingüística: <http://www.euskadi.eus/artes-plasticas-promocion-cultura/web01-a2artep/es/>
3. Según el informe de evaluación realizado por LKS/Prospektiker publicado el 18 de mayo del 2017: http://dss2016.eu/images/DSS2016_17_Dossier_LKS_ES.pdf
4. Nuevos/as Comisarios/as, Nuevos/as Traductores/as, Nuevas Dramaturgias.
<http://www.tanttaka.com/>
<https://audio-lab.org>
5. <http://www.moriarti.com/>
<http://www.ginmusica.com/>
<https://laressistens.blogspot.com.es/>
6. <https://www.consonni.org/>

