2016

Arte emergente: del éxodo a la insurgencia

Oriol Fontdevila
SANT ANDREU CONTEMPORANI

Texto publicado en *Article*, n. 2 en motivo del décimo aniversario de la renovación del Premio Miquel Casablancas, organizado por Sant Anreu Contemporani y el Ayuntamiento de Barcelona.

«El coste medio de un dossier es de 81 euros; si lo multiplicamos por 250, el total saldría por 20.250 euros.” Era en 2006 que, con estas palabras, Francesc Ruiz alertaba a los artistas y gestores de que el llamado “arte joven” somete a los artistas a la precariedad de un sistema que se basa en la competición y que presenta graves deficiencias profesionales, al mismo tiempo que articula “una economi a en sí misma”. Es decir, mientras que la cantidad económica que se concedía con el entonces renovado Premi Miquel Casablancas era de un total de 6.000 euros, la cantidad que acababan invirtiendo el total de los 250 participantes con la elaboración de los respectivos dosieres triplicaba esa dotación. (1)

Ruiz, artista y por entonces uno de los responsables del premio, probablemente una de las personas que más ha hecho por el arte emergente de este país, animaba a los participantes a practicar lo que podemos calificar de éxodo institucional: “Animo a los artistas jóvenes que empiecen a tener consciencia de sus capacidades y sepan emanciparse de las estructuras dadas.” Con su discurso, consideraba a estas como un “espejismo” e, incluso, “una broma cruel”. Por lo tanto, recomendaba a los presuntos damnificados convertirse en los “gestores principales de sus carreras y de sus recorridos vitales, cambiando la beca denegada por la autobeca, los catálogos que no te producen por la autoedición, y las galerías y los centros de arte por los *artist-run spaces*”. (2)

En el mismo año 2006, sin embargo, parecúa darse lugar en Cataluña un cambio de rumbo en las políticas públicas de artes visuales, plateándose un cambio en las tipologías institucionales. Por un lado, en Mataró abría sus puertas Can Xalant, centro de artes visuales que lideraría la red que la Generalitat de Catalunya propuso desplegar. La red ha sido considerada *de facto* la primera política en artes visuales que el Departament de Cultura ha intentado articular a escala nacional a lo largo de su historia. Según las palabras de Berta Sureda, que por entonces lideraba el plan, con esta red se priorizaba la necesidad de cuidar el tejido productivo de base; es decir, los creadores. “No crearemos la cultura sino las condiciones necesarias para que esta se cree”, declaró al poco de iniciar su vinculación con el Gobierno catalán. (3)

En diciembre del mismo año, el Ayuntamiento de Barcelona presentó un nuevo plan estratégico de cultura, en el que, con el programa Barcelona Laboratorio, situaba la creatividad al frente del desarrollo urbano. La previsión en este caso era rehabilitar un conjunto de zonas industriales y generar una red de equipamientos de última generación. Al menos sobre el papel, estos se situaban en el vértice de, por un lado, los requerimientos de los artistas para disponer de espacios y recursos para la producción, mientras que, por otro lado, se atendían las reivindicaciones ciudadanas para la rehabilitación de las fábricas que habían quedado obsoletas en medio de la ciudad. (4) En este sentido, también en 2006 Montse Romaní daba la bienvenida, en un artículo, a la nueva generación de equipamientos con entusiasmo y como una posibilidad de trazar nuevos puentes entre la cultura artística, la ciudadanía y las instituciones. Según la comisaria, los nuevos centros “configuran hoy por hoy una realidad bastante estimulante que seguro cambiará las actitudes y hábitos del anterior perfil personalista, con el ánimo de hacer frente nuevos retos sobre la base de la cooperación, la coproducción y la coordinación”. (5)

La actualización del Premi Miquel Casablancas tenía como telón de fondo la articulación de unas políticas que, tanto a escala municipal como nacional, se esperaba que renovasen el panorama arti stico. Al mismo tiempo, en 2006 también tuvo lugar la primera edición del programa de la Sala d’Art Jove, que, junto a David Armengol y Experimentem amb l’Art primero, y con Txuma Sánchez después, yo mismo me he encargado de coordinar. Asimismo lo hizo el mismo año el programa de artes visuales de Can Felipa, con un equipo impulsado por Modesta Rosa y del que formó parte Mery Cuesta, ferranElOtro y Jordi Ribas. No pasaría mucho tiempo para que se reconfigurase, también, el programa de La Capella para dar lugar a la convocatoria de BCN Producció.

Curiosamente se ha dado una escasa identificación entre estos programas de arte emergente y las políticas públicas de corte progresista que se estaban articulando coetáneamente. Por un lado, es interesante observar que ninguna de las políticas artísticas ha considerado prácticamente estos programas como un elemento estratégico para su implementación. Por el otro, tratándose de programas que recibían un apoyo institucional directo, es pertinente señalar que ni el crecimiento de Sant Andreu Contemporani ni el de los demás espacios ha sido motivado por la política planificada. Más bien lo contrario: su motor han sido las complicidades y el entusiasmo que en cada caso se ha logrado despertar entre los artistas y los demás agentes del sector. Así es como, a efectos prácticos, el crecimiento se ha dado como un desbordamiento de algo que de entrada la administración habría concebido como un recurso subsidiario. Esto también explica que, en lugar de actuar en clave de política cultural, haya prevalecido entre los agentes que pululan en estos espacios una actitud más próxima a la desafeccion institucional.

La equidistancia que se establece entre las palabras de Ruiz y de Romaní ayuda a repasar esta polaridad: mientras que el primero anima a los artistas jóvenes al éxodo, la segunda espolea a la colaboración. Del primer discurso es significativo observar que, mientras Ruiz recomienda firmemente al artista proceder a la autogestión, este prácticamente no recoge ninguna sugerencia para aplicar en la mejora de los programas de arte emergente. Solo en un momento determinado menciona que el programa de Sant Andreu aporta como novedad recursos para la formacio n de los artistas jóvenes y espacios para su socialización con otros agentes del sector artístico. Se trata de unas actuaciones que, al hilo de sus palabras, se orientan esencialmente a “aumentar el capital simbólico de cada participante del concurso”. (6) Es decir, mientras que Ruiz no procede a entrever ni siquiera en la socializacio n la posibilidad de una política ma s orgánica, las únicas acciones que en su consideración parecen válidas para llevarse a cabo desde un espacio de arte emergente son las que obedecen a la lógica del trampolín, la cual encuentra un correlato directo con el coge el dinero y corre que, a fin de cuentas, se acaba por recomendar al artista.

Una cierta celebración de este discurso la encontramos años después en la exposición *La cuestión del paradigma. Genealogías del arte emergente en Cataluña*, cuando el comisario Manuel Segade procedió a explicar el circuito de arte emergente en función de su capacidad por introducir nuevos valores en el sistema artístico: “Este proyecto”, apuntaba Segade, “pretende hacer visible la lógica por la que se rigen las prácticas que se han establecido como canónicas en el desarrollo de la escena”. (7)

La intención que declaraba el comisario era la de una aproximación crítica al sistema de producción de valor de arte, pero en realidad el efecto que logró no creo que fuese otro que el de reforzar la hegemonía: un conjunto de prácticas artísticas que con la exposición se establecían como canónicas se veían correspondidas con la documentación de un número considerablemente limitado de espacios por donde había pasado su producción y distribución. Se establecía, así, una circularidad prácticamente impecable entre el canon artístico y el corpus institucional que lo generaba, el cual, por reciprocidad, devenía igualmente selecto. Con la misma estrategia, se naturalizaba a la vez un número considerable de exclusiones, de las cuales no quedaba más remedio que pensar o bien que en Cataluña no existían más iniciativas en relación con el arte emergente o bien que estas no tenían la capacidad de producir valor artístico a ninguna escala ni en ningún contexto.

Conforme con la verticalidad que planteó Segade, las iniciativas que se situaban en el ápice y a las que, por lo tanto, se atribuía una mayor capacidad para producir valor son aquellas en cuyo reverso se destaca la precariedad y las carencias profesionales de las que Ruiz se lamentaba. En la exposición, en cambio, prácticamente no se trataba la posibilidad de una emergencia artística articulada con la política cultural, tal y como en aquellos mismos años se habría procurado con el programa Barcelona Laboratorio o bien a través de la red de centros del Departament de Cultura. (8) Asimismo, prácticamente tampoco se mencionari a XarxaProd, la red de espacios de creación y producción de Cataluña que desde el 2006 diferentes espacios del territorio articulan para ejercer presión sobre las políticas públicas. Para poner sobre la mesa todavía otro signo de la desafección de los espacios del arte emergente hacia la poli tica institucional, podemos poner de manifiesto que, efectivamente, ninguno de los espacios que Segade identifica con cierta centralidad dentro del canon –como por ejemplo el Premi Miquel Casablancas y los demás que comentamos en este texto– nunca ha intentado formar parte de esta red de adscripción voluntaria. (9)

Ahora bien, nada de todo esto tendría que pasar del nivel de anécdota si no fuera porque, a día de hoy y prácticamente diez años después de aquel 2006, comprobamos con estupor que los espacios que han prosperado en la travesía del desierto son, efectivamente, las maquiladoras culturales que se han generado amparadas en la emergencia. (10) Contrariamente, las poli ticas y las redes de equipamientos que se esperaba que renovasen el panorama artístico catalán y que ponían el acento en regenerar su tejido base así como en repensar las articulaciones con la ciudadanía, prácticamente han desaparecido por el camino, se han tergiversado o han caído en el descrédito. (11)

El doble juego que plantea Ruiz entre la producción de capital simbólico y de precariedad es el que realmente se ha consolidado en nuestro contexto. Pero, aun así, la hipótesis que quiero plantear con este texto es la de la posibilidad que “los nuevos retos sobre la base de la cooperación, la coproducción y la coordinación” que Romaní esperaba que resolviesen los centros de producción y las fábricas de creación, a pesar de haber hecho fallida en manos de las políticas oficiales, no hayan desaparecido del todo de las instituciones públicas. Estos podrían haber tenido una cierta consecución que se habría dado, pensamos, en relación con las propias estructuras de la emergencia.

En su discurso, Ruiz decía que el Premi Miquel Casablancas había proveído espacios para la socialización y la formación. Hemos visto que el artista lo tenía entonces como una estrategia para aumentar el capital simbólico de los participantes del concurso. Años más tarde, Segade comentaría que la socialización ha servido en estos marcos eminentemente para la “identificacio n generacional” y para fomentar “unos lazos emocionales en los que las resistencias críticas se ablandan o desaparecen por identificación”. “En esto todavía hay trabajo que hacer”, decía a continuación el comisario, para referirse a “la articulación de un sistema de respuesta pública [y] el despliegue de antagonismos en la construcción de la escena”. (12)

Las mediaciones con las que se han articulado los espacios de arte emergente han tenido como aspecto troncal la convocatoria de un premio, y esto, efectivamente, conduce a un tipo de socialización que de entrada es competitiva, conmemorativa, homogeneizadora y que poco tendría que ver con el despliegue de antagonismos. Pero, en cualquier caso, si se observa más atentamente cómo se han desarrollado los espacios de socialización de los que hablaba Ruiz, se ve que estos también han permitido la articulación de modelos de relación más complejos, ya sea en la construcción de la escena artística, ya sea en las interlocuciones entre el sector artístico, las instituciones y la ciudadanía.

Una iniciativa seminal como fue *SAFU Sant Andreu Free University*, que el colectivo YP llevo a cabo en Sant Andreu en 2005, difícilmente se podría explicar si atendemos solo a la lógica del incremento del capital simbólico. Lo mismo ocurre con el proyecto *100% desván*, de 2013, en el que Antonio Gagliano e Íngrid Blanco articularon un marco de investigación sobre el propio archivo del Premi Miquel Casablancas, para el que se contó con la colaboración de artistas que aquel año se habían presentado a la convocatoria. En cuanto a la Sala d’Art Jove, se entienden los espacios compartidos de trabajo entre artistas y agentes culturales como oportunidades para el aprendizaje que pasan por el diálogo y el trabajo en la diferencia, al mismo tiempo que se trata de espacios que permiten vincular la experimentación como la articulación de las propuestas artísticas con la esfera pública.

En la Sala d’Art Jove se han promovido de manera deliberada colaboraciones con organizaciones de distinta naturaleza y asimismo se han creado modalidades de convocatoria que priorizan la producción colectiva de conocimiento, como las orientadas a la producción de proyectos educativos, de investigación o mediación. El trabajo educativo y comunitario es, de hecho, algo con lo que los espacios de arte emergente han procurado de manera creciente, dando lugar a iniciativas como el actual programa educativo de Sant Andreu Contemporani, con el que se invita a artistas de la convocatoria a desarrollar talleres para niños y familias. Al mismo tiempo, Joana Hurtado y Cristian Añó han iniciado La(b) en Can Felipa, con el que se refuerza un aspecto troncal del centro, el de invitar a artistas y comisarios a que participen en el programa e investiguen nuevas formas para poner en relación las artes visuales con las diferentes entidades, colectivos y organizaciones del barrio. Mediante este proceso se incide en el diálogo con el contexto inmediato así como en la ampliación del ámbito de profesionalización de creadores.

Sin voluntad de ser exhaustivo, las iniciativas que he enumerado pienso que deberían ser suficientes para dar cuenta de que los espacios de socialización relacionados con las estructuras emergentes tienden a ampliar la perspectiva en cuanto a la producción de valor. Se dirá que estas acciones responden a coyunturas parciales y que funcionan a una escala molecular, y que no es comparable con la escala que se podría asumir con los centros de producción y con unas políticas públicas articuladas. Aun así, en relación con este punto, el aspecto realmente inquietante llega cuando se constata que el desarrollo de estas iniciativas no solo se ha dado al margen de las políticas de artes visuales oficiales, sino que probablemente ha sido gracias a mantenerse al margen que ha sido posible desplegarlas. En lo que concierne a la Sala d’Art Jove, argumenté recientemente que encontrarnos en una coyuntura institucional frágil y al margen de los planes de ordenación y las grandes directrices en cultura del Gobierno catalán es lo que ha facilitado modelar el equipamiento y sus programas como un proceso de trabajo colectivo, en diálogo con los artistas y agentes implicados y, asimismo, mantenerlo cambiante a lo largo del tiempo. (13)

Se podría concluir, por lo tanto, apuntando que los espacios de arte emergente se han desarrollado como un *a pesar de todo* por partida doble. Por un lado, parece que desde tiempos inmemoriales la producción de capital simbólico se desarrolla a pesar de la precariedad econo mica del artista. Mientras que, por otro, se observa que la posibilidad de articular alternativas institucionales y prototipos experimentales desde este ámbito tiene una contrapartida similar. La posibilidad de alternativa ha exigido contraer cierta distancia con las directrices de gobierno y el precio que pagar ha sido, de nuevo, la precariedad. Ahora bien, ¿esto significa que se debe hacer un nuevo llamamiento al éxodo? ¿Será cierto que, tal como nos invitaba a hacer Ruiz en 2006, tenemos que aprovecharnos de los espacios emergentes para acaparar capital simbólico y apropiarnos de los recursos, si bien es en la autogestión y el fuera de las instituciones que espera al arte y a los artistas una vida mejor?

En lugar del éxodo, me parece que es la hora de promover la insurgencia. (14) No hay un fuera de la institución que sea mejor, sino que, en todo caso, una alteridad con la que desterritorializarse y regenerar la propia práctica artística y política. La innovación en cultura requiere la aceleración de los procesos de intercambio y de traducción. No es que tengamos que desplazarnos de los espacios de arte emergente a un presunto exterior sin institución, sino que, en cualquier caso, es en estos mismos espacios que hay que exigirles mayor capacidad de desplazamiento entre distintos contextos y trabajo en red. Se trata de entornos donde hacer posible disoluciones y generar identidades mestizas, asi como de entornos donde las formaciones híbridas, las emergencias, pueden tener sentido y resultar fructíferas. Los espacios de arte emergente tienen que aportar recursos a los artistas y poner en valor su trabajo. Pero, a la vez, entiendo que estos espacios también tienen un interés que va más allá de las políticas subsidiarias con las que se suelen engendrar, así como del oportunismo que alientan.

Estos espacios son laboratorios donde experimentar con las formas de hacer arte y las formas de articularlo, ensayar con otros vínculos entre el arte y la ciudadanía, así como, por supuesto, ensayar con otro tipo de institución posible. Aparte de la multiplicación de desplazamientos en horizontal, también será necesario, por lo tanto, la cuestión de la verticalidad y la institucionalidad. La coordenada del capital simbólico ya no basta para entender las posibilidades instituyentes que actualmente conciernen a la práctica artística. Más que generar valor sobre sí mismo, el arte también puede entrelazarse y generar valor en relación con una mayor pluralidad de contextos y de procesos.

En cuanto a los programas de arte emergente, probablemente han requerido una cierta excepcionalidad gubernamental para instituirse, pero esto no significa que haya que rechazar la posibilidad de gobierno en la cultura. Más bien lo contrario, hay que demostrar que otras mediaciones son posibles y que una política insurreccional que traduce de abajo a arriba es sostenible desde marcos institucionales vigentes. De tal modo movimientos como el 15M o Occupy han puesto recientemente sobre la mesa que el reto no se encuentra en eludir las formas de poder, sino en repensar las estructuras de gobierno. Frente al fracaso de las poli ticas culturales, hay que aprender de los entornos institucionales bastardos como los nuestros, donde un cierto magma de insurgencias se han mantenido fecundo todos estos años.

Notes:

1. Francesc Ruiz, “Art Jove”, en Amanda Cuesta (ed.), *Capitall,* Barcelona, CASM/Departament de Cultura, 2006.
2. Francesc Ruiz , *op. cit.*, p. 119.
3. Declaraciones de Berta Sureda en Joaquim Rius Ulldemolins, *Un nou paradigma de la política cultural. Estudi sociologic del cas barceloní* [tesis doctoral inédita], Barcelona, École des Hautes Études en Sciences Sociales y Universitat Autònoma de Barcelona, 2004.
4. Oriol Fontdevila, “No només fàbriques. Antics entorns industrials i nous territoris per a la inversió en cultura”, *Q. Creació artística i patrimoni cultural*, núm. 12 (2008), p. 9-13.
5. Montse Romani , “I+D a les Arts Visuals a Catalunya: una aproximació”, 2006. El texto fue un encargo de *Catalunya Laboratori*, proyecto impulsado por la Asociacio n de Artistas Visuales de Cataluña entre 2006 y 2007. Durante un tiempo estuvo disponible en la web de Can Xalant y entre los documentos del proyecto *La fa brica transparent*, de Octavi Comeron. Actualmente no se encuentra en li nea.
6. Francesc Ruiz, *op. cit.*, p. 118.
7. Manuel Segade, “Introduccio ”, en *La qüestio del paradigma. Genealogies de l’emerge ncia en l’art contemporani a Catalunya*, Barcelona y Lleida, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura y Centre d’Art La Panera Ajuntament de Lleida, 2011, p. 5.
8. Una de les excepciones en relación con la desafección institucional del arte emergente que argumento se encuentra en el proyecto de la *Red Nacional de Arte Joven* que desde la Sala d’Art Jove intentamos articular entre 2007 y 2009. Este proyecto se abortó por las escasas complicidades políticas que obtuvo de la Generalitat de Catalunya y, en especial, de las correspondientes delegaciones territoriales. En cualquier caso, es importante matizar este punto de mi comentario y señalar que Manuel Segade también incorporó este caso a *La cuestio n del paradigma*, aunque tan solo fuera para tratarlo de manera liminar y desde el marco de las jornadas que organizó en la itinerancia de la exposicio n a La Capella, en el otoño de 2011.
9. En la web de XarxaProd (www. xarxaprod.net) se afirma lo siguiente: “Coincidiendo con la aparición de nuevas estrategias de las administraciones públicas para impulsar la creación de centros de producción de artes visuales en todo el territorio catalán, los espacios de producción en activo, públicos
y privados, vieron la necesidad de constituir un foro en el que se hicieran visibles las iniciativas ya existentes, para evitar la duplicacio n de infraestructuras y la concentración de los recursos económicos, ya escasos, en beneficio de grandes equipamientos y en perjuicio de los espacios y de las iniciativas de los agentes independientes.”
10. George Yúdice aplico el término maquiladora por primera vez al campo cultural en su célebre *El recurso a la cultura* (Barcelona, Gedisa, 2002, p. 352-357) para tratar de iniciativas de producción flexible en las que la capacidad de generar valor y conocimiento va acompañada de la explotación y la precariedad.
11. He tratado anteriormente la desarticulacio n de la red de centros de arte del Departament de Cultural de la Generalitat de Catalunya en Oriol Fontdevila, “Can Xalant cierra sus puertas. Adiós a la producción”, en *A*Desk*, 4-12-2012, Barcelona. Disponible en línea en: http:// www.a-desk.org/highlights/Can- Xalant-cierra-sus-puertas.html.
12. Manuel Segade, “La Sala d’Art Jove com a estructura paradigmàtica”, en Oriol Fontdevila, Txuma Sánchez y Marta Vilardell (coords.), *Sala d’Art Jove. 2010-2011*, Barcelona, Generalitat de Catalunya. Departament de Benestar Social i Família. Direcció General de Joventut. Sala d’Art Jove, Barcelona, 2012.
13. Oriol Fontdevila, “Naturaleza contradictoria. Algunas instantáneas de la fauna y flora del desierto catalán”, *Eremuak*, nu m. 0 (2013). Disponible en línea en: http://www. eremuak.net/sites/default/files/ eremuak_0.pdf.
14. El concepto de política insurreccional que se desarrolla en las próximas líneas procede de David Harvey, “Espais d’insurrecció”, en *Subcultura i homogeneïtzació*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1998. Asimismo, han sido importantes ciertas aportaciones procedentes de la teoría política vinculada a la democracia radical. En especial: Isabel Llorey, “On Democracy and Occupation. Horitzontality and the Need of New Forms of Verticality”, en Padscal Gielen (ed.), *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World,* A msterdam, Valiz, 2013.