

MECENAZGO CULTURAL: ESTADO, PODER Y FINANCIACIÓN DE LAS EXPRESIONES ARTÍSTICAS

Mariana BARANCHUK ¹

RESUMEN: El capital participó en confluencia con el Estado en la promoción de productos para el mercado cultural desde la antigüedad hasta la actualidad. Este trabajo indaga la relación que a través de distintos momentos históricos han mantenido el poder económico, el Estado y las expresiones artísticas concretas; insinuando que dicho vínculo así como el mantenido con los artistas (y/o trabajadores de la cultura) incide sobre la obra concreta tanto en su dimensión simbólica, en tanto producto cultural; como en su dimensión económica, en cuanto mercancía.

PALABRAS CLAVE: Mecenazgo. Financiamiento de expresiones artísticas. Legitimación de artistas.

Introducción

La confluencia entre lo político, la estética y el poder estuvieron presentes desde el inicio del arte occidental. Ejemplo paradigmático de esto es la Tragedia Griega. Asimismo, no debe despreciarse –y es objeto del presente trabajo resaltarlo– un cuarto elemento en dicha confluencia: el rol que en este entramado ocupa el financiamiento de las expresiones artísticas, así como los mecanismos económicos y políticos de legitimación de los artistas.

Para dar cuenta de este punto se recurrirá al concepto de mecenazgo cultural. Si bien el concepto “Mecenas” comienza a utilizarse durante el renacimiento para nombrar a los “benefactores de las artes y las letras”, o sea a quienes estimulaban y promovían las artes según su propia cosmovisión del mundo², el mismo refiere a las

¹ Maestranda en Comunicación y Cultura – Investigadora adscripta al Instituto de Estudios sobre América Latina y el Caribe. UBA -Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales – Carrera de Ciencias de la Comunicación –Cátedra de Políticas y Planificación de la Comunicación-. Ciudad de Buenos Aires – Argentina. C1405CAD – baranchukm@gmail.com

² El desarrollo sobre la relación de los mecenas y los artistas se abordará en el apartado correspondiente. Las definiciones que aportan los diversos diccionarios presentan algunas aristas que es interesante señalar: Diccionario Enciclopédico Hispano (1912, p.655): “[...] persona poderosa que patrocina a los hombres de letras[...];” Magíster – Novísima Enciclopedia Ilustrada (1972, p.958) “[...] persona poderosa

acciones llevadas a cabo en la Roma Imperial por Cayo Mecenas³, y se lo tomará prestado para dar cuenta a modo de mapeo de cómo funcionaron dichos mecanismos de financiación y legitimación en tres momentos históricos determinados:

A) La Grecia de las grandes tragedias: Origen de la Tragedia; mecanismos y ámbitos de representación; los poetas trágicos y el poder

B) El Renacimiento: Mecenas y poder político; el lugar del artista, procesos legitimatorios; los gremios de artes y oficios como anticipo de la división y la regulación del trabajo artístico

C) Argentina Siglo XXI: Mecenas cultural, patrocinio o régimen de incentivos para el arte y la cultura. La estrecha relación con la llamada “responsabilidad social empresaria”⁴ y consecuencias que tiene para la libre expresión y circulación de las ideas y las expresiones artísticas.

El presente trabajo indaga la relación que –a través de distintos momentos históricos- han mantenido el poder económico, el Estado y las expresiones artísticas concretas; insinuando que dicho vínculo así como el mantenido con los artistas (y/o trabajadores de la cultura) incide sobre la obra concreta tanto en su dimensión simbólica, como en su dimensión económica en tanto mercancía, independientemente se trate o no, de productos específicos de la industria cultural⁵. Sin desconocer, claro

que protege a los escritores y artistas [...]”; Nuevo Diccionario Ilustrado Sopena (1981, p.672) “[...] persona poderosa que patrocina a los literatos y artistas [...]”. Algunas cuestiones para señalar y desarrollar más adelante son la coincidencia acerca de la relación entre poder y mecenazgo y la forma indiferenciada en que se designa protección, mecenazgo y patrocinio. Este último punto será retomado para analizar los proyectos sobre mecenazgo cultural de la actualidad.

³ Cayo Cilnio Mecenas (69-8 AC) Estadista romano consejero del Emperador Augusto. Fue protector de Horacio y Virgilio y es a quien se le debe el término “mecenas” cuando durante el renacimiento su comportamiento fue emulado por un amplio número de banqueros, comerciantes, papas, obispos, reyes y príncipes. Entre los más renombrados se encuentran los Médici, poderosa familia de banqueros florentinos y, entre los papas, sobresalieron Nicolás V y Julio II. Según el Diccionario Enciclopédico Hispano –Americano (1912, p.655) “Cayo Mecenas [...] prefería la monarquía a la república, y determinó a su amigo a que conservase el poder soberano, que quería abdicar [...] sirvióse de su crédito para inclinar al emperador a que favoreciese a los literatos.”

⁴ El concepto, en forma muy sintética, tiene distintas acepciones algunas de las cuales convergen y otras no. Muchos organismos multilaterales y otros de carácter nacional se han ocupado de definirla en algunos de sus más reconocidos documentos. Por ejemplo, la Unión Europea en 2001 a través del Libro Verde Fomentar un Marco Europeo para la Responsabilidad Social de las Empresas sostiene que “La responsabilidad social de las empresas es un concepto con arreglo al cual las empresas deciden voluntariamente contribuir al logro de una sociedad mejor[...]”, detrás de lo cual se esconde, la más de las veces, una clara estrategia de marketing (filantrópico) Para mayor información ver: Baranchuk (2006, p.291).

⁵ Para Adorno el rol que cumple la Industria Cultural es coadyuvar al control de la sociedad a través de un encorsetamiento de la conciencia, sosteniendo que se trata de someter todos los ámbitos del arte y la cultura a la lógica de la racionalidad instrumental. Para el autor frankfurtiano la Industria Cultural

está, las diferencias de grado y, en relación al capitalismo (especialmente al tardío), las diferencias de magnitud, que asume dicha vinculación⁶.

Tragedia griega: arte, poder y ley

La Tragedia Griega tiene su origen en las fiestas dionisiacas, en ellas el vino funcionaba como un medio de comunicación entre el hombre y la naturaleza y un coro cantaba himnos en honor al dios Baco⁷, esos himnos –una vez que se liberaron del ritual mimético- se llamaron **Ditirambos**, en su desarrollo requirieron tanto del diálogo, como del conflicto (Agón) y el coro se dividió en dos semicoros comandados por un corifeo cada uno. Alrededor del 560 AC, Tespis –a quien se lo indica como el primer dramaturgo cabeza de compañía-, se presentó con su carro trashumante en Atenas escandalizando a Solón –arconte (magistrado) de Atenas⁸, sin embargo 24 años después Tespis triunfaba en el primer concurso trágico instituido por Pisístrato (PIGNARRE, 1977).

Para ese entonces la Tiranía⁹ es poder en toda Grecia, significando una continuidad del proceso iniciado por Solón: la victoria de la clase mercantil y el desplazamiento de los dueños de la tierra. Los nuevos gobernantes, los tiranos, aunque en varios casos son nobles, los caracteriza la cualidad de ser comerciantes muy ricos:

Son príncipes comerciantes que mantienen una Corte magnífica, y, desde luego, más ricos en atractivos artísticos que la de los príncipes piratas de la edad heroica. Son también aficionados y entendidos, de quienes, con razón, se ha dicho que son los precursores de los príncipes del Renacimiento, algo así como *los primeros Médici*. Lo mismo que los usurpadores del poder en el Renacimiento italiano, también los tiranos griegos tienen que hacer olvidar, [...] la ilegitimidad de su poder.

se sirve del arte para sus fines políticos de dominación, incluyéndolo, al mismo tiempo, en la esfera de intercambio mercantil (HORKHEIMER; ADORNO, 1971).

⁶ “Se confirma aquí, como en las ciencias naturales, la exactitud de la ley descubierta por Hegel en su Lógica, según la cual cambios meramente cuantitativos al llegar a cierto punto se truecan en diferencias cualitativas.” (MARX apud INFRANCA, 2005, p.14).

⁷ Dionisio y Baco son sinónimos, según la tradición Griega o Romana. Los textos traducidos al castellano suelen intercambiarlos.

⁸ Solón era miembro de la aristocracia ateniense, pero defendía los intereses de la pujante clase mercantil en ascenso. Como arconte llevó adelante una serie de reformas contrarias a los intereses de la nobleza tradicional. A él se le atribuye la siguiente frase un tanto reñida con la libertad de expresión: “A todos aquellos que levantan una calumnia, en mi humilde opinión, deberían colgarlos. A unos, por la lengua; y a los otros, por las orejas.”

⁹ Cabe recordar que la Tiranía se extendió en Grecia desde la época arcaica a la helenística. El tirano era elegido provisionalmente para rescatar a la polis de una situación de crisis –Recién con Aristóteles y Platón pasa a tener la connotación negativa que le damos hoy día.

Esto explica el liberalismo económico y el mecenazgo artístico de su gobierno. (HAUSER, 1976, p.100, subrayado del autor).

En ese sentido, durante la Tiranía, las cortes devinieron en depositarias de verdaderas colecciones de arte y los poetas cuyos nombres perduraron en el tiempo (Esquilo es el ejemplo más destacado) estuvieron al servicio de los gobernantes.

Tal como se anticipa algunos párrafos atrás, Pisístrato con el asesoramiento y colaboración de Tepsis (a quien se considera el introductor de la máscara y el vestido ceremonial en esta suerte de estadio de “pre-tragedia”¹⁰), crea una nueva fiesta que potenciara el culto a Dionisio (deidad venerada por el pueblo campesino) y lleva a cabo el primer concurso trágico¹¹, el cual ya escapa a la lógica del ritual para adentrarse en la del espectáculo propiamente dicho (FERNÁNDEZ HOYA, 2005). El concurso lo gana el mismo Tepsis, quien para ese entonces había dejado la vida ambulante y recibía la protección del Tirano de Atenas.

El siglo V AC es el del esplendor de la Grecia clásica y de su Tragedia. Si bien el Estado de estirpes había dejado paso a la conformación de instituciones formalmente democráticas el predominio de la aristocracia no había sido desplazado. Según Hauser (1976) tanto los filósofos como los poetas, independientemente de que muchos de ellos provenían de la clase mercantil, apoyaban a la nobleza. Tres dramaturgos son considerados los máximos exponentes de la Tragedia Clásica: Esquilo, Sófocles y Eurípides. Fueron contemporáneos y compitieron en contadas ocasiones uno contra otros durante los concursos trágicos.

Dichos concursos, organizados por el Estado, tenían una clara reglamentación. La cantidad de poetas que podían concursar por festividad eran tres, y cada uno -si bien con el tiempo sufrió algunos cambios- participaba con tres tragedias y un drama satírico. Cuando las tragedias tenían contigüidad unas con otras, se las denominaba tetralogía, aunque no era de carácter obligatorio.

La preparación de la festividad y del concurso estaba a cargo del Arconte que tenía bajo su órbita las siguientes funciones:

- Designar a los **Coregas**: La **corregía dramática** era una carga pública impuesta por el Estado ateniense a los ciudadanos más ricos. Una vez designado, dicho **corega** debía reunir a los coreutas, ocuparse de su instrucción y remunerarlos durante el tiempo que duraran los ensayos y pagar los honorarios del poeta. La remuneración de los actores corría por cuenta del Estado.

¹⁰ Término que introduce Adrados. (1972).

¹¹ En referencia a las Dionisiacas Urbanas o Grandes Dionisiacas. Las otras festividades preexistentes eran las Leneas y las Dionisiacas Rurales.

- Elegir a los poetas que concursarían: entre los candidatos que se autopostulaban el Arconte admitía a quien él considerase, previa consulta no vinculante con la gente de oficio.

- Designación de actores: al comienzo era sólo uno y, en general, el rol lo cubría el mismo poeta junto con el de director. Esquilo introduce el segundo actor y Sófocles, el tercero. Hasta pasada la mitad del Siglo XV, los poetas tuvieron la libertad de elegir a los actores, luego lo hizo directamente el Estado (En realidad sólo elegía el protagonista y éste elegía a los otros)

- Organización de los elencos: el Arconte debía agrupar cada equipo, designar un poeta a cada Corega y un protagonista a cada poeta. Esta doble elección se hacía en dos partes, primero un sorteo para organizar la dupla poeta-corega. A continuación, para establecer la de poeta / protagonista, en una época también se hacía por sorteo pero luego, con la intención de equilibrar las representaciones de todos los concursantes, se resolvió que cada protagonista interpretara una tragedia de cada uno de los poetas.

Con relación al concurso propiamente dicho, la clasificación de los participantes estaba a cargo de un jurado. Dicho jurado –una vez que los concursos tuvieron una extensa tradición- estaba conformado por miembros del Consejo de los Quinientos¹², asistidos por los coregas y un número igual de nombres por tribus. Dichos nombres se depositaban en diez urnas correspondientes a las diez tribus. Al comenzar el concurso, el Arconte sacaba al azar un nombre de cada urna y esos nombres conformaban el jurado.

Finalizado el concurso emitían su voto, un nuevo sorteo reducía a cinco los votos a contabilizar y este último resultado se consideraba definitivo e inapelable.

El premio para el poeta era una corona de hiedra otorgada por el Arconte en pleno teatro y frente a todo el público. Por su parte el corega vencedor dedicaba a Dionisio un “**ex – voto**” (placa de mármol con una inscripción) y su nombre era registrado en los libros de la polis. Es decir, la premiación de los trágicos, su institucionalización como vencedores estaba ligado a un reconocimiento “glorioso”, no económico. El sustento se lograba en la fase anterior, cuando la discrecionalidad del Arconte resolvía quienes participarían.

En relación a la finalidad -en tanto contenidos- de los festivales dramáticos, se encuentra una fusión de exaltación y cuestionamiento de la tradición mítica. La

¹² El Consejo de los 500 fue creado por Clístenes, un órgano complementario de la Asamblea de ciudadanos (poder legislativo), cuyos miembros eran elegidos entre las 10 tribus del Ática.

tragedia, más que otros géneros, busca instruir sobre nuevos rumbos del devenir histórico, sobre la producción y la dificultad para construir la polis.

La tragedia representa un testimonio estético del conflicto entre lo político, lo religioso, lo estético y lo artístico. Un verdadero sentido pedagógico¹³.

El sentido “pedagógico” y aleccionador de la representación trágica había comenzado con Pisístrato, el desborde dionisiaco fue encapsulado o disciplinado por las características de la Tragedia y esta, a su vez, funcionó como disciplinadora del público. Dice Pignarre (1977, p.15): “La tragedia narra el alumbramiento doloroso del orden en su doble aspecto: religioso (conflicto entre el hombre y el cielo) y político (conflicto entre el individuo y el poder). Tanto en un plano como en el otro, la idea de la ley es el eje del debate.”

El público, un promedio de quince mil almas, pasaba el día completo en el teatro comiendo bebiendo, silbando y conversando a los gritos de una grada a otra y, cuando la representación era de su agrado, tampoco escamoteaban los aplausos. Mientras que para el pueblo la entrada estaba subvencionada por el Estado, los ciudadanos debían pagar dos óbolos por asiento y por día. Al entrar se entregaba el **symbolon** (una especie de entrada que designaba la ubicación correspondiente): en las gradas inferiores y delanteras –las mejores ubicaciones- se ubicaban los sacerdotes de Dionisio, los funcionarios y los invitados de honor. También los jurados, los coregas y los autores. En un plano medio estaban los adolescentes (los efebos); en los lugares menos privilegiados las mujeres (aunque algunos autores sostienen que sólo iban las mujeres de pueblo y las cortesanas, ya que no se consideraba digno para las atenienses de buena familia). Los esclavos también podían asistir, si los señores lo permitían.

“[...] para divertir [...] hay trampas, carros volantes, plataformas giratorias, apariciones” (PIGNARRE, 1977, p.16): los grandes trágicos lo saben y no escamoteaban estos recursos. Los poetas trágicos, funcionaban claramente como proveedores del Estado poniendo, de hecho, su arte al servicio de éste. Se esfuerzan en ser elegidos para la competencia y se complacen, unos más que otros, con la gloria de recibir el galardón¹⁴.

Las tragedias son piezas francamente tendenciosas y no pretenden aparecer de otro modo [...] Nada estaba más lejos de la opinión artística de aquel tiempo que

¹³ Por su parte, la comedia según Pignarre (1977, p.15) “[...]cumple una función periodística, no respeta nada, acusa a la gente y llama a las cosas por su nombre.”

¹⁴ Esquilo escribió noventa obras, se tiene registro de setenta y nueve, se conservaron siete piezas y se sabe que ganó el concurso en trece oportunidades. Sófocles escribió 123, se conocen 111 títulos, llegaron a nosotros siete tragedias y un fragmento de una sátira y se llevó el galardón de las Grandes Dionisiacas 18 veces. Por último, Eurípides escribió 92 piezas “[...] pero tal vez a causa de su actitud [...] obtuvo solamente cinco victorias” (MACGOWAN; MELNITZ, 1992, p.18).

la idea de un teatro completamente desvinculado de toda relación con la política y la vida. La tragedia griega era, en el más estricto sentido de la palabra, teatro político. (HAUSER, 1976, p.114-115).

Por último, no está de más remarcar que en páginas anteriores se había señalado el carácter político y pedagógico de la representación de la tragedia. En ese sentido, la tragedia funciona –principalmente- como el eje vinculante entre religión y política. Del mito al rito y de éste a la representación teatral. De sujeto participante a público espectador. La función disciplinadora de las masas a través de las expresiones artísticas había comenzado...

Renacimiento, artistas y mecenas

En la Edad Media durante los siglos XII y XIII están en vigencia las **Logias**, agrupamientos de artistas y artesanos que trabajaban en la construcción de Iglesias (hay que destacar que en aquellas épocas no había diferenciación entre el trabajo de construcción y la ornamentación artística).

Las logias eran cerradas en sí mismas, no tenían movilidad y se autoadministraban, se trataba de un equipo cerrado que se autorregulaba y establecía condiciones de contratación a los empleadores (Príncipes e Iglesia) (HAUSER, 1976, p.305-309).

La dificultad que debía regular la logia, y que con el tiempo se agudizó, era la convivencia de dos sectores en uno. Por un lado: la actividad de la construcción con trabajadores estables y, por el otro, la producción artística y artesanal con una mano de obra mucho más inestable y flexibilizada.

Hacia el Siglo XIV los pintores y escultores se retiran de las logias, se organizan en los talleres conducidos por los maestros y se agrupan en gremios. Este cambio se relaciona con el poder económico creciente de los grandes comerciantes que empiezan a demandar, para su propio consumo, obras de arte pequeñas.

El gremio cubría las necesidades de regulación económica y de funcionamiento de la actividad que la concentración de artistas en las ciudades y la consiguiente competencia requerían.

El comienzo del Renacimiento¹⁵ como tal tiene una fecha incierta y discutida, ciertas características entre la última etapa de la Edad Media y el Renacimiento se

¹⁵ Las referencias que se harán al Renacimiento, sean de las artes plásticas o de las escénicas, referirán exclusivamente al fenómeno en Italia debido a que es en este país donde simultáneamente – y no por casualidad- se dan poderíos económicos y políticos de gran envergadura. Allí se organizan y financian las primeras cruzadas y surge, paralelamente, la primer entidad bancaria de Europa.

entrecruzan, en un proceso sostenido de cierta racionalización de las expresiones artísticas y, que para el presente trabajo, pueden analizarse simultánea e indistintamente.

El público de arte, especialmente el de artes plásticas, es el de las cortes y la clase mercantil de las ciudades. Florencia era una especie de ciudad corporativa, los derechos ciudadanos se basaban en la pertenencia a un gremio determinado.

Los vaivenes políticos de Florencia fueron una constante durante todo un siglo: de la democracia a la plutocracia, de esta nuevamente a la democracia, hasta llegar a un sistema vacío y carente de sentido – de la cual la época de los Médici es paradigmática -.

El rol de los mecenas va cambiando. Cosme “el viejo” (El primer Médici en el poder), era todavía un hombre de negocios, si bien se rodeaba de artistas y mandaba a construir palacios, el centro de su vida pasaba por la banca. En cuanto a mecenas, era un constructor, un financista. En cambio, Lorenzo de Médici (su nieto), le interesará el Estado como negocio y su mecenazgo. Asimismo, sus propias aspiraciones estéticas lo impulsarán a fundar la primera Academia de Bellas Artes de la que se tenga registro¹⁶. Su relación con el arte y los artistas cambia, será un mecenas con las características de un auténtico coleccionista. Esta diferencia de hecho modifica el valor de la obra de arte, comienza a aparecer el proceso de valorización de la obra artística propia del capitalismo¹⁷. El artista pasa paulatinamente del trabajo por encargo, a la producción por “impulso creador”. Cuanto más se ubica el artista en el centro del proceso creativo, menos sentido y poder tendrán los gremios que se ocupaban de tasar y regular los encargos basándose, especialmente, en la cantidad de horas invertidas.

[...] el registro gremial de pintores en Florencia atestigua, entre 1409 y 1499, 41 nombres [...] Los artistas identificables, sin embargo, son un tercio o tal vez, un cuarto de los maestros inscriptos en el registro gremial [...] (WACKERNAGEL apud HAUSER, 1976, p.386).

El “artista” comienza a ocupar un lugar cada vez más central en la escena social, sin embargo no hay que desatender que esto refiere a un grupo selecto de

¹⁶ La formación de pintores y escultores pasa del taller a la academia, cediendo parte de la formación práctica a la teórica.

¹⁷ El proceso de valorización del capital en el mercado del arte se forma desde las instancias legitimadoras del campo de producción artística. De ahí su estabilidad como activo y fuente creciente de valor, por ende la cotización de una obra en el mercado viene dada por la distinción que ésta haya conseguido dentro del proceso institucional del arte, en relación a las instancias de legitimación artística y el reconocimiento adquirido dentro de un circuito donde también intervienen la historia del arte, los museos, la crítica y teoría estética, así como galerías, exposiciones, bienales, becas, fundaciones culturales y proyectos artísticos, así como, la propia trayectoria del creador y su grado de legitimación.

pintores y escultores, aquellos que habían recibido la complacencia de los Mecenas ¿y cómo se garantizaba que estos mecenas fueran verdaderos eruditos en arte? En muchas ocasiones, un mecenas realizaba un encargo a un pintor que ya tuviese reconocimiento previo, con lo cual se iba generando un círculo de legitimación del artista con una obra estética de tal magnitud, que su valorización estética y económica no ha hecho más que fortalecerse a lo largo de los siglos¹⁸. Pero también es reconocido por múltiples historiadores del arte que muchos pintores y escultores menores recibieron la protección de los Mecenas, como el caso de Bertoldo protegido de Lorenzo de Médici, quien vivía en su casa y era el director de la Academia.

Los pintores y escultores que abandonan el gremio, lo hacen en pos de lograr un prestigio social y económico cuyo costo consiste en ingresar a la órbita de los mecenas y las cortes asumiendo un rol subsidiario con respecto a estos.

El mundo del trabajo artístico sufre una escisión entre quienes quedan del lado de los constructores y artesanos, y una nueva casta de artistas entre los cuales sólo una pequeña parte de ellos trascendió los siglos mereciendo el uso de dicho calificativo. En ese mismo sentido, en la actualidad no ha quedado registro de los cientos de colaboradores que tenían los “maestros” y que se sabe podrían haber sido artistas auténticos al igual que sus respectivos jefes.

Sólo a partir de 1590 la agremiación deja de ser obligatoria para quienes no tienen local a público. Con respecto a los ingresos, únicamente los más célebres artistas del siglo XVI lograron ganancias exuberantes¹⁹ apareciendo diferencias abrumadoras entre lo que perciben los artistas. La individualidad del “artista” consagrado brilla más que la propia obra. Mientras la obra de arte salía del taller del maestro, el salario estaba regulado por el gremio y se medía en relación al tiempo invertido en la realización del trabajo. No había propiedad individual sobre el producto, la obra era una labor de equipo, jerarquizado, pero de equipo.

Este proceso podría insinuarse como el origen –o al menos como un antecedente- del “derecho de autor”.

Las artes escénicas del período no deben quedar fuera de este recorrido. El teatro, producto eminentemente artesanal y de equipo tuvo, durante el renacimiento italiano, dos vertientes que dejaron sus huellas en el presente: la Opera y la Comedia del Arte. Pero lo más trascendente y permanente del período fueron las innovaciones en materia de espacio físico y escenográfico de la época

Hacia 1550 los eruditos, los pintores y los poetas –con la bendición y el apoyo monetario de los príncipes de la Iglesia y del Estado- habían desarrollado un

¹⁸ De allí nombres como Leonardo da Vinci, Miguel Ángel o Botticelli.

¹⁹ En referencia a Miguel Ángel, Tiziano, Rafael. En el caso de Tiziano, por ejemplo, logra que Carlos V lo nombre Conde. Por su parte, Miguel Ángel es llamado “el divino” y no requerirá del apellido.

escenario espectacular para un drama insignificante. (MACGOWAN; MELNITZ, 1992, p.78-79).

El tipo de espectáculo que se privilegia es un teatro de “ilusión”, el engranaje, la maquinaria y los trabajadores culturales que permiten el funcionamiento de lo teatral se ocultan. En relación a lo escenográfico el telón pintado adquiere una nueva dimensión debido a la incorporación de la perspectiva²⁰ que colabora con esta “ilusión” estética. Pero lo fundamental es la lenta pero avasalladora presencia del **teatro a la italiana**. En este espacio escénico, el escenario se encuentra elevado con respecto al público y está cerrado en la parte posterior y hacia ambos lados, conformando una especie de caja que permite que el público tenga un sólo plano visual. De esta manera actores y público quedan separados y toda la maquinaria teatral queda oculta, reforzando el sentido de “ilusión y magia”²¹.

No han quedado grandes piezas de dramaturgia de la época dado que un sector importante de la producción recaía en las academias que elegían rescatar las grandes tragedias griegas y montarlas para un público reducido e iniciado.

Simultáneamente, aparece otro teatro llamado de “caballetes” y que nace en las plazas públicas, es un teatro cuyos ingresos son **a la gorra**²² y el texto es una especie de guión que permite una gran área de improvisación. Nos referimos a la escuela que ha trascendido con el nombre de la **Comedia del Arte**. Esta escuela prioriza el arte de la actuación y produce un conjunto de técnicas, personajes fijos y estructuras dramáticas reconocibles y duplicables.

La Comedia del Arte tiene tanto éxito que aparecen estratificaciones entre los elencos logrando, alguno de ellos, profesionalizarse y actuar en teatros cerrados. Se crean gremios de artistas del espectáculo y aparecen las cabezas de compañía quienes son los responsables de la firma de los contratos en nombre de su elenco.

Las primeras compañías se quedarán en las ciudades grandes y las pequeñas irán, en forma itinerante, de pueblo en pueblo. Cuando lograban actuar en un gran teatro no desaprovechaban la utilización de toda la parafernalia técnica disponible. Los

²⁰ Las leyes de la perspectiva fueron descubiertas en el Renacimiento por el arquitecto italiano Filippo Brunelleschi (1377-1446).

²¹ Siglos después, y en propuestas de teatro político de vanguardia, se abrirán los telones, se expondrá la tramoya, se verán a los técnicos corriendo telones, sosteniendo paneles u otras situaciones. Experiencias de ese tipo se realizaron también en el marco de la industria cultural. Alberto Olmedo fue el primero en la Argentina que hizo girar la cámara y mostrar el fuera de escena como mecanismo de quebrar la ilusión, dando visibilidad a lo que siempre estuvo ahí: el sistema productivo.

²² La modalidad de cobro **a la gorra** implica que una vez finalizada la función los actores pasan una gorra, sombrero o bolsa y los espectadores aportan dinero en la misma a voluntad. Históricamente se ha aceptado esta retribución más que magra a cambio de conservar márgenes de libertad artística, pero de hecho renuncian a vivir dignamente de su actividad laboral.

contratos contenían cláusulas cuando menos curiosas, como incluir la obligación de confesarse periódicamente, la prohibición de jurar o la de decir palabras soeces.

También fue necesario que las autoridades establecieran códigos de comportamiento para el público, dado que los nobles concurrían a los teatros a seducir y/o acosar a las actrices o, simplemente, el público reaccionaba estrepitosamente en caso de no gustarle la representación generando -según los criterios de la época- perturbaciones y alteraciones del orden público:

[...] multas, castigos corporales o prisión para todos aquellos que tomaran asiento en el escenario, permanecieran frente a los actores, produjeran ruidos indecorosos o arrojaran manzanas, nueces o basura a los comediantes. (MACGOWAN; MELNITZ, 1992, p.85).

Aparece aquí con claridad esta doble característica de lo artístico: si hasta aquí se venía analizando su capacidad de establecer el orden, en los últimos párrafos se vislumbra como la obra y/o sus hacedores poseen la posibilidad de quebrar ese orden establecido, que debe ser repuesto a través del Estado por otros medios. Pero no implica que sea de una manera u otra, sino que la obra en sí misma alberga ambas posibilidades. En cuanto a los artistas, viven en constante tensión entre su lugar como trabajadores, la libertad creativa y sus aspiraciones económicas y sociales.

Argentina hoy: régimen de incentivos para el arte y la cultura

El 25 de junio de 2004 ingresa a la comisión de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología del Senado de la Nación Argentina, el proyecto de **ley de régimen de incentivos para el arte y la cultura**. Catorce meses después, el 25 de agosto de 2005 es aprobada por el Senado y girada a diputados con modificatorias, sin que haya ingresado a la agenda de medios, y sin que tampoco se hubiera convocado -hasta el momento- a un debate abierto con los distintos actores involucrados.

El proyecto busca -según sus propios términos- promover:

[...] la difusión, investigación, producción, edición, desarrollo y ejecución, capacitación y promoción vinculadas con las siguientes áreas: a) Teatro, danza, circo, canto, mímica y afines; b) Actividad audiovisual y cinematográfica; c) Actividad fotográfica; d) Producción discográfica y afines; e) Literatura y producción editorial; f) Música; g) Artes plásticas y artes gráficas; h) Artes electrónicas; i) Artes tradicionales y artesanías; j) Radio y televisión educativas y/o culturales, de carácter no comercial; k) Patrimonio cultural tangible e intangible: histórico, arquitectónico, mobiliario, arqueológico, paleontológico, bibliotecas,

museos, archivos, centros documentales: su adquisición, conservación, restauración y difusión. (ARGENTINA, 2004, artículo 3).

Para ello dispone un régimen de incentivos fiscales (imputar al pago de impuesto a las ganancias hasta el 3% de la ganancia neta del ejercicio sujeta a impuesto) para quienes ejecuten un aporte en dinero o servicios para la realización de alguna de las actividades mencionadas.

La existencia de un proyecto normativo²³ de esta naturaleza responde a una política cultural que da por sentado una serie de supuestos a saber:

- Que a partir de la crisis del Estado de Bienestar y el auge del neoliberalismo, el sector público no puede garantizar el sostenimiento del andamiaje cultural sin la participación creciente del sector privado.
- Que la pérdida de importancia relativa del sector público es irreversible y que, por tanto, hay que modificar de raíz el papel de dicho sector en tanto promotor cultural.
- Que el Estado debe proporcionar un **entorno favorable**²⁴ para incentivar a las empresas privadas a que realicen actividades de patrocinio o mecenazgo a la actividad cultural.

Asimismo, el proyecto aprobado por senadores de hecho deja fuera tres ejes fundamentales:

1. La diferenciación entre mecenazgo o patrocinio y/o sponsoreo²⁵.
2. La diferenciación y/o confluencia entre empresas y fundaciones u asociaciones sin fines de lucro cuyos miembros son empresarios
3. Una participación activa y de peso en la toma de decisiones por parte de los gremios que agrupan a los trabajadores del sector de la cultura.

²³ El cual, dada la correlación de fuerzas en diputados, seguramente será sancionado con fuerza de ley presumiblemente en 2006.

²⁴ La construcción de un entorno favorable remite, no casualmente dado que la lógica es la misma, a uno de los ejes del debate existente en torno a la Sociedad de la Información: la creación de un entorno habilitador. Para una definición del concepto de "entorno habilitador" en el marco de la SI ver: Mastrini, y De Charras. (2005).

²⁵ Es importante señalar que el proyecto salido del Senado no menciona en ningún lado la palabra mecenazgo, está es una de las modificaciones que sufrió el proyecto original. La eliminación del vocablo responde a una sugerencia de la Secretaría de Cultura de la Nación, dada la connotación negativa del concepto de "Mecenas".

En relación a la diferenciación entre mecenazgo y patrocinio, ya ha sido planteado que es correcto utilizar ambos términos en forma indistinta. En general, las acciones de mecenazgo a realizar ingresan a la empresa a través de sus planes de responsabilidad social empresaria (RSE). Desde esta perspectiva, y en relación a lo que se sostiene discursivamente, la empresa devuelve a la comunidad parte de lo que esta le ha dado. Simultáneamente, pero menos declarado, el mecenazgo cultural es parte de la estrategia comunicacional de la empresa y redundante en una mejora de la imagen de la misma.

Desde la empresa se promueve un mecenazgo profesionalizado que respondiendo a sus propios valores y estrategias de posicionamiento define qué instancia artística o cuál artista individual responde a dicha necesidad y luego de haber efectuado un análisis específico (costo – beneficio) ejecuta la inversión. El patrocinado o el candidato a patrocinar se adapta a los requerimientos de la empresa al igual que en la radiodifusión debe hacerse para absorber la pauta de aquellas empresas que llevan adelante políticas de RSE²⁶.

Sin embargo, es recomendable puntualizar –si se pretende dar incentivos fiscales- las diferencias existentes entre esponsorización y mecenazgo. Sintéticamente, y siguiendo a Cueva (2003), se entiende por esponsorio la realización de un patrocinio que supone tanto una operación comercial, como un contrato especial. Es una transacción comercial que establece claramente una contraprestación publicitaria que puede ser sobre producto o marca. Por su parte, el mecenazgo si bien busca y obtiene difusión, esta es más indeterminada y sutil que la actividad de esponsorio. Simplificando en forma extrema se puede sostener que mientras el esponsorio es una actividad netamente publicitaria, el mecenazgo es una estrategia de prensa. De aquí se desprende que, aun en el caso de aceptar la necesidad de estimular la actividad privada en el sector de la cultura, no se le debiera dar el mismo tratamiento normativo a una u otra actividad, dado que se corre el riesgo de desgravarle el impuesto a las ganancias a una actividad que posiblemente se realizaría de todas formas y que encima estaba gravada como actividad publicitaria en si.

Los puntos 2 y 3 pueden ser vistos en conjunto, a través del análisis del artículo N° 11 del mencionado proyecto. Allí se menciona la creación del Consejo

²⁶ "Hasta hace relativamente poco tiempo, se consideraba que las políticas privadas de planificación de pauta se establecían a partir de la relación costo / punto de rating / target, a excepción de ciertos programas de opinión que eran esponsorizados, por relaciones abiertas o espurias, entre la empresa anunciante y determinados comunicadores [...] hoy la situación esta virando. A partir de la preeminencia de un nuevo estilo de management empresarial ligado a los planes de RSE, comienza a circular la noción de que la imagen de la empresa se pone en juego en el contenido específico (programa) en donde se pauta. De ahí que, desde la perspectiva de la RSE, haya que fijarse si los valores que pone en juego el espacio donde se piensa publicitar, concuerdan con los valores y cultura de la propia empresa y, en el caso específicos de los programas de ficción, se propone sentarse directamente con los guionistas para concebir el proyecto desde su origen." (BARANCHUK, 2006, p.295).

Mixto de Incentivos para el Arte y la Cultura cuya finalidad es evaluar los proyectos presentados. Dicho Organismo estará integrado por:

[...]el Secretario de Cultura de la Nación, el Presidente del Fondo Nacional de las Artes y tres (3) miembros del Directorio del Fondo Nacional de las Artes, y por un (1) miembro en representación de las asociaciones civiles y fundaciones culturales, un (1) miembro en representación de los artistas y un (1) miembro en representación del sector empresarial. (ARGENTINA, 2004, artículo 11).

¿Quiénes son los representantes de las asociaciones civiles y fundaciones culturales que sin más se apropian la representación de toda la ciudadanía? ¿es equitativo que sólo haya un miembro representando a los artistas cuando hay una multiplicidad de actividades estéticas divergentes? ¿Cómo se elige este representante? ¿Por las instancias de representación gremial o algún consagrado elegido por los otros miembros?

En cuanto a las asociaciones civiles y fundaciones culturales, las únicas instituciones convocadas a la discusión en el Senado fueron, según el Diario Clarín del 24 de agosto de 2005 (PICABEA, 2005), la Fundación Teatro Colón²⁷, el Malba²⁸, la Asociación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes²⁹, la Asociación de Amigos del Centro Cultural Recoleta³⁰, así como destacados coleccionistas. ¿Teniendo en cuenta la composición de dichas asociaciones podemos atribuirles la representación de los intereses y necesidades culturales del conjunto de la ciudadanía? ¿los intereses de los coleccionistas representan los intereses de todos?

En ese sentido la ley sólo explicita los beneficios impositivos que obtendrían las empresas o particulares que ingresen al sistema. Nada dice, de ciertas obligaciones o exenciones para

²⁷ La Fundación del Teatro Colón fue creada en 1978, durante la última dictadura militar. Entre las personalidades que participan de la fundación se encuentra como Presidente honoraria, Amalia Lacroze de Fortabat y en el Consejo de Administración encontramos a Teresa Aguirre Lanari de Bulgheroni, como Presidente y a Nelly Arrieta de Blaquier como Vicepresidente segunda. Sólo para nombrar alguno de los apellidos de empresarios o agroexportadores más poderosos del país que suelen participar de estos emprendimientos.

²⁸ El Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba) – institución privada sin fines de lucro-, fue fundado en 2001 y proyectado en 1998 por la Fundación Eduardo F. Costantini. Constantini es la versión más paradigmática de la versión Siglo XXI de los antiguos mecenas del Renacimiento.

²⁹ La Asociación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes tiene cerca de 800 socios pero quienes dirigen su destino es la comisión directiva que suele rotar entre las habituales mismas figuras. Como por ejemplo su presidente, la Sra. Nelly Arrieta de Blaquier, la cual también participa en la Fundación del Teatro Colón.

³⁰ La Asociación del Centro Cultural Recoleta (2006) no tiene nombres tan tradicionales en su comisión directiva. La invitación a participar como patrocinante responde a categorías de marketing más claramente que en las instituciones tradicionales. Dice en su web: “Apoyar al Centro Cultural Recoleta es desarrollar una política de comunicación innovadora. Con una forma definitivamente moderna, de mayor acción y más performática que los circuitos de comunicación clásicos, el patrocinio es una garantía de originalidad y una prueba de decisión.” Entre las empresas patrocinantes se encuentran Alba y Repsol YPF, entre otras.

los coleccionistas. En relación a esto último, la normativa alemana, por ejemplo, establece que “[...] las obras de arte no pagarán IVA si se facilitan para su exhibición pública durante cinco años o si se adquieren en vida del artista.” (CUEVA, 2003).

En relación a la representación otorgada a los gremios que agrupan a los trabajadores del sector artístico, esta no está estipulada. Hay un representante por el sector de los artistas, aunque no dice ni de que especialidad será, ni cual es la legitimidad que sus pares le otorgan. También puede objetarse que entre los tres representantes del directorio del Fondo Nacional de las Artes podría haber más trabajadores de la cultura representados. Pero el cuestionamiento vuelve a ser el mismo, estos integrantes ocupan esos espacios en función de una legitimación profesional individual y no por sus acciones a favor del bienestar de los trabajadores del sector al que pertenecen.

El estilo del mecenazgo se mantiene a lo largo de los siglos. Se premia al artista en tanto creador individual y simultáneamente se desestima su acción en tanto trabajador cultural.

El proyecto de **régimen de incentivos para el arte y la cultura** que espera la sanción de diputados intenta, a través de incentivos fiscales, promover el surgimiento de mecenas modernos. Quienes fiscalizarán y resolverán sobre qué estimular y cómo hacerlo serán –mayoritariamente- otros “mecenas”.

El Estado cede representatividad y poder de decisión. Pareciera que la política cultural en curso se reduce a implementar entornos habilitadores que potencian el accionar del sector privado.

Mecenazgo cultural de ayer y de hoy: conclusiones provisórias

Tal como se sostuviera al comienzo del presente trabajo, las relaciones (legítimas y de las otras) entre lo político, la estética, el poder, el financiamiento de las expresiones artísticas así como también, los mecanismos económicos y políticos de legitimación de los artistas, estuvieron presentes desde el inicio de la cultura occidental.

En ese sentido, los dispositivos propios de la industria cultural no hicieron sí no profundizar este complejo entramado, llevándolo –especialmente en el actual estadio capitalista signado por los procesos de convergencia y concentración de dichas industrias- a una diferencia de magnitud tal, que si bien debe reconocer su origen en la faz previa, pueden y deben ser analizados en forma diferenciada.

Sin embargo, en la actualidad puede considerarse que el capital no solamente le demanda a los estados **entornos habilitadores** para la radicación de industrias

globales y libre circulación de capitales, sino que también les requiere **entornos favorables** (desgravaciones impositivas, entre otras cuestiones) para participar activamente en la promoción de productos para el mercado cultural no industrial. Mercado cultural del cual históricamente el poder económico participó, consagrando una cadena de interpenetraciones que, de una u otra manera, se proyectan sobre el presente.

En relación a los procesos de legitimación de los trabajadores de la cultura es posible sostener que existe una tensión histórica entre la pertenencia a un gremio específico, en tanto integrante de un colectivo que comparte una actividad y ciertos requerimientos regulatorios que consagran una modalidad de vinculación con el poder económico y político, y las aspiraciones de “trascendencia artística” y/o ascenso social y económico de tipo individual.

Asimismo, se verifica que en los tres períodos abordados el pequeño número de artistas que trasciende y logra el reconocimiento público y bienestar económico se aparta y diferencia del conjunto de los trabajadores de su sector.

En lo que respecta a la figura del mecenazgo, esta ha sido útil para analizar el entramado entre poder político y poder económico y sus relaciones con el sector de la cultura.

Dicha figura permite vislumbrar, no sólo cuales fueron las estrategias para “proteger” las artes y las letras por parte de los mecenas, sino también -de manera clara y notoria- cómo las artes y sus artistas colaboraron en sostener el poder y mejorar la imagen de los propios mecenas. A modo de repaso: los grandes trágicos tiñendo de legitimidad a arcontes (tiranos) y coregas (posibles futuros tiranos); los Da Vinci, Boticelli, Miguel Ángel, Tiziano o Rafael, dándole una pátina de respetabilidad a los representantes de un poder que tenía varias aristas para ser cuestionado. Por último, en la actualidad se propicia que empresas y empresarios fortifiquen (o simplemente limpien) su imagen a través de acciones de mecenazgo cultural.

Para finalizar, habría que resaltar que el recurso al análisis de situaciones históricas tuvo como voluntad manifiesta echar luz sobre los procesos que se están dando en el presente. Los estilos de mecenazgo de la antigüedad ya fueron, pero permiten analizar qué es lo que se está proponiendo en la actualidad y cuáles son las situaciones -donde la ciudadanía en general, y los actores sociales directamente involucrados en particular, debieran prestar atención.

Los supuestos que se mencionaron en el apartado anterior debieran ser puestos en discusión, previo a discutir la política cultural y mucho antes de dictar normativas en torno a estas. Asimismo, aún en el caso de querer legislar en torno a los estímulos del sector privado a la cultura, debiera abrirse un debate que incluyera la discusión sobre legislaciones similares, discutiendo sus contenidos y evaluando los resultados

obtenidos (leyes de mecenazgo similares como ser la española, francesa, alemana, estadounidense, mexicana o brasilera pueden aportar un corpus interesante para comenzar).

En último lugar, pero no en orden de importancia, ninguna legislación en torno a este sector debiera dictarse sin la participación activa tanto de la ciudadanía real, como la de los colectivos que agrupan a los diversos protagonistas del sector de la cultura.

CULTURAL PATRONAGE: STATE, POWER, AND FINANCING OF ARTISTIC EXPRESSIONS

ABSTRACT: *Capital funding has participated, in confluence with the State, in the promotion of products for the cultural market since the ancient times up to nowadays. This work looks into the relationship that the economical power, the State, and the artistic expressions have maintained through different historical moments; insinuating that this linkage, as well as the connection to the artists (and/or cultural workers), affects the work itself, not only in its symbolic dimension, as a cultural product, but in its economic dimension, as a merchandise.*

KEYWORDS: *Patronage. Financing of artistic expressions. Legitimizing artists.*

Referências

ADRADOS, F. **Fiesta, comedia y tragedia:** sobre los orígenes del teatro. Barcelona: Planeta, 1972.

ARGENTINA. Senado de la Nación. Expediente 1893 de 25 de junio de 2004. Régimen de incentivos para el arte y la cultura. Buenos Aires, 2004. Fecha de sanción y pasaje a diputados: 25/08/2005.

ASOCIACIÓN AMIGOS DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. Disponible en: <<http://www.aamnba.com.ar>>. Acceso en: 23 mayo 2006

BARANCHUK, M. Responsabilidad Social Empresaria: filiación con organismos multilaterales y proyección sobre la producción de contenidos en medios. **Revista de Estudios para el Desarrollo Social de la Comunicación [Redes.com]**, Sevilla, n.3, p. 289-301, 2006.

CENTRO CULTURAL RECOLETA. Disponible en: <<http://www.centroculturalrecoleta.org>>. Acceso en: 23 mayo 2006.

CUEVA, J. S. **Esponsorización y mecenazgo**. 2003. Disponible en: <<http://www.nuevosperiodistas.com.ar/notasNperiodistasRead.asp?id=113>>. Acceso en: 20 feb. 2006.

DICCIONARIO enciclopédico hispano – americano: literatura, ciencias, artes. Barcelona: Montaner y Simón, 1912. t. XIII.

FERNÁNDEZ HOYA, F. Espectáculo e identidad cultural en la trilogía de Esquilo, la Orestíada. **Espéculo**: Revista de estudios literarios. Madrid, n.31, nov. 2005. Disponible en: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/orestia.html>>. Acceso en: 15 feb. 2006.

FONDO NACIONAL DE LAS ARTES. Disponible en: <<http://www.fnartes.gov.ar>>. Acceso en: 23 mayo 2006.

FUNDACIÓN TEATRO COLÓN. Disponible en: <<http://www.teatrocolon.org.ar/fundacion/fundteatrocolon.htm>>. Acceso en: 23 mayo 2006.

HAUSER, A. **Historia social de la literatura y del arte**. 13. ed. Madrid: Guaderrama, 1976.

HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas. In: _____. **Dialéctica del iluminismo**. Buenos Aires: SUR, 1971. p. 146-200.

INFRANCA, A. **Trabajo, individuo, historia**: el concepto de trabajo en Lukács. Buenos Aires: Herramienta, 2005.

MACGOWAN, K.; MELNITZ, W. **Las edades de oro del teatro**. Ciudad del México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

MAGÍSTER: novísima enciclopedia ilustrada. Buenos Aires: Editorial Oriente, 1972. t. II.

MASTRINI, G.; DE CHARRAS, D. Veinte años no es nada: del NOMIC a la CMSI. **Anuario ININCO**: investigaciones de la comunicación, Caracas, v.1, n.17, p. 217-240, jun.2005.

MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO DE BUENOS AIRES. Disponible en: <<http://www.malba.org.ar>>. Acceso en: 23 mayo 2006.

NUEVO diccionario ilustrado Sopena. Barcelona: Editorial Sopena, 1981. t. 5.

OLIVA, C.; TORRES MONREAL, F. **Historia básica del arte escénico**. Madrid: Cátedra, 1997. p.27-53, 109-139.

PICABEA, M L. Tiene un amplio consenso el nuevo proyecto de mecenazgo. **Diario Clarín**, Buenos Aires, 24 ago. 2005. Sección Sociedad. Disponible en: <<http://www.clarin.com/diario/2005/08/24/sociedad/s-03701.htm>>. Acceso en: 5 jul. 2007.

PIGNARRE, R. **Historia del teatro**. 4.ed. Buenos Aires: EUDEBA, 1977. (Cuadernos, 32).