

El concepto de ciudadanía como motor de la política artística española¹

Por Jorge Luis Marzo², 2009

“El poder que tiene el mito de capturar momentos y liberarlos de sus condicionamientos –de fundar arquetipos y sustraerlos del cambio- deja a menudo figuras coaguladas, pesos muertos que lastran el devenir social.”³

Hoy en España hay más de 30 grandes centros de arte moderno y contemporáneo, más que Francia o Italia, por poner ejemplos de países vecinos de dimensiones similares. En 1980, no había ni cinco.

Sin embargo, según el Informe Pisa 2007, España está a la cola de la Unión Europea sobre calidad de enseñanza y rendimiento escolar.

España es el país europeo que más inversión pública hace en promoción cultural y artística en el extranjero, a través del Ministerio de Asuntos Exteriores y sus agencias. Pero esa inversión promocional no se traduce en un aumento de la presencia de artistas españoles en el mercado internacional del arte. Por su parte, el Ministerio de Cultura –no el de Fomento- emplea la mayor parte de su presupuesto en infraestructuras culturales sin que haya prácticamente ninguna atención a la producción local, a las mejoras de las facultades de arte o a estructuras de base.

En la actualidad, numerosas ciudades españolas de no más de 100.000 habitantes, tienen centros de arte públicos por valor de 20, 30 y 40 millones de euros, siendo, junto a las infraestructuras de transporte, uno de los principales ejes de inversión pública urbanística durante las dos últimas décadas. Pero esas inversiones no han supuesto un correlato proporcional en el número de visitantes nacionales⁴, en dinámicas de investigación o en el aumento de la presencia de artistas españoles en el ámbito internacional.

¿Qué lectura hay que hacer cuando por ejemplo Barcelona –capital de la cultura- tiene 25 museos de arte moderno y contemporáneo y ni un solo centro expositivo público importante para el arte joven local o emergente?

España, pues, ha invertido durante las últimas décadas una cantidad fenomenal de dinero en promoción y en inmobiliario artístico y cultural. Sin embargo, no parece fácil determinar con claridad los beneficios de esa política.

¹ Agradezco a Jesús Carrillo, del Museo de Arte Reina Sofía, y a Andrés Hispano, de la Quinzena d'Art de Montesquiu, la oportunidad de hacer públicas estas reflexiones. Algunas nuevas notas fueron añadidas en 2011.

² www.soymenos.net

³ Ticio Escobar, *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*, Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008 (1986), p. 29

⁴ Entre el 8 y el 12%, dependiendo de las fuentes consultadas, han visitado una exposición en los últimos 6 meses. Esa cifra se ha mantenido más o menos constante durante las últimas décadas. Respecto a galerías, sólo el 3,5% de la población hace entre 2 y 4 visitas al año. Cfr. Ministerio de Cultura, *Informe de asistencia a Museos, Monumentos y Archivos*, 2006-2007.

¿A qué se debe esta paradójica situación? ¿Cómo casar ese entusiasmo con el arte moderno y contemporáneo y el poco efecto aparente que tiene en la estructura artística y en la participación cultural ciudadana? Está claro que hay algo que no acaba de cuadrar, y menos a la luz del relato oficial que sobre estas cuestiones hemos heredado. Esto ha sido señalado reiteradamente por numerosos especialistas y críticos de arte de todo el mundo, excepto en un país: España mismo. Para entender esta compleja situación, será necesario atenderla desde perspectivas un poco diferentes a las empleadas hasta el momento.

Una política cultural y artística tan agresiva en términos de inversión y presencia urbana y mediática sólo puede ser rastreada si se identifican con propiedad los argumentos empleados tanto por responsables políticos como por los agentes que los han dibujado, promovido y legitimado. Y tras mucho observar con detenimiento, encontramos que el principal eje vertebrador ha sido la idea de “ciudadanía”. Prestaremos en los próximos minutos una especial atención a este concepto, a cómo se formuló y a cómo se aplicó, a fin de apartar el humo que muchos dicen ver para no entrar en materia.

Una de las principales preocupaciones de la izquierda española durante la transición fue la vertebración de una ciudadanía que fuera capaz de responder adecuadamente a los retos, no pequeños, de una naciente democracia que surgía no a través de una ruptura institucional sino bajo el signo de una adaptación del sistema anterior a nuevas reglas de juego. De hecho, hace poco, la socióloga Eulàlia Solé recordaba que la transición se realizó en ausencia de libertades⁵. Las tensas experiencias con los sindicatos y con las bases populares de los partidos a la hora de definir cómo se había de forzar la adaptación del régimen condujo a un marcado sentimiento “ilustrado” por parte de intelectuales y responsables políticos, entonces en ciernes, cuyos objetivos declarados eran la constitución de una sociedad lo suficientemente flexible y dúctil para asumir el fin de los conflictos históricos producidos por la Guerra Civil, y la vertebración de un ideal de “comunidad responsable” que pudiera acolchonar los impactos que la transformación económica derivada de la unión con Europa iba a acarrear.

Para ello, se formularon unas determinadas premisas que pudieran articular esos objetivos. La primera de todas se tomó prestada del vecino republicano francés. Francia, gracias a una concepción “ecuménica y universal” de la cultura, había sido supuestamente capaz de vertebrar un adhesión nacional al valor insoslayable de la cultura como marca principal del ser francés. Los patrones de la cultura francesa, al ser considerados de aplicación universal, representaban por sí solos un modelo perfecto de amalgama ciudadana y un mecanismo idóneo de seguridad ante posibles desfallecimientos.

El modelo francés, pues, parecía adaptarse como un guante en la mano de una sociedad española, heredera de valores similares (cultura de voluntad universalista

⁵ *Avui*, 11-6-09;

http://www.avui.cat/cat/notices/2009/06/s_ha_oblidat_que_la_transicio_es_va_fer_en_absencia_de_llibertats_62296.php

gracias al idioma, a la memoria colonial, y a la herencia creativa artística y cultural) pero huérfana tanto de unidad identitaria como de tradiciones sociales ciudadanas que legitimaran esos valores en el presente y sin la hueca palabrería franquista.

Esta segunda premisa, la elaboración de un discurso integrador de la memoria cultural española, chocaba no obstante con un problema: la comunión entre régimen franquista y artes liberales. ¿Cómo comprender que las bases del arte moderno español, nacidas en los años 50, habían tenido lugar en una dictadura que las apoyó, promovió e incluso diseñó? ¿Qué posición ideológica, pero sobre todo política, había que adoptar ante semejante dilema, y cómo conseguir que las respuestas a esa pregunta no impidieran el reconocimiento de la importancia del estado en la formulación de las políticas artísticas a emprender?

La proposición de gestación de una nueva ciudadanía, implicada en los cambios que exigía la nueva democracia, debía pasar necesariamente por la cultura, pero sobre todo a través de una determinada lectura que hiciera compatible el rastro dejado por el arte durante la dictadura y el nuevo horizonte cultural que se iba a plantear.

El relato resultante nos cuenta que hubo una serie de artistas, críticos y funcionarios tenaces que fueron capaces, a partir de los años 50, de ofrecer, a contracorriente del régimen, bocanadas de libertad expresiva que, a la postre, consiguió reunir un determinado consenso a su alrededor en su lucha por los derechos civiles de los ciudadanos. Según esta historia, aquellos artistas e intelectuales estaban casi agazapados, y gracias a su monumental capacidad de llevar en sus hombros la “llama de la libertad” (“liberalismo”, en aquellos años), se convirtieron en héroes de una cultura a la que el poder no pudo plegar a sus designios. Así, tal era la fuerza de aquellos creadores que incluso el propio franquismo tuvo que admitir su presencia y hacérselos suyos a fin de vender la falacia de que en España se respiraba libertad creativa. Estas son las conclusiones que recorren la mayoría de textos académicos sobre la época. El arte moderno fue pues el “caballo de troya” de las ansias de democracia y libertad individual. Nadie quiere detenerse demasiado a pensar que la vanguardia de los años 50 fue un éxito del franquismo, un triunfo de las políticas culturales franquistas; que fue responsabilidad del Instituto de Cultura Hispánica y de cientos de intelectuales y burgueses que, gracias también a la promesa de la despoltización, vieron y vivieron el Franquismo de la forma más natural posible. El éxito de esa política cultural que llevó a la fama a aquellos artistas, que puso a España en el mapa cultural del mundo, pesa como una losa en la capacidad de discernir el papel que verdaderamente juega el arte en el imaginario político español.⁶

“No hay ningún país en el mundo que gaste tanto dinero en arte como España, un gasto además que no tiene relación alguna con la importancia relativa del arte español en los circuitos internacionales ni con los efectos que esas producciones tienen. Todo ello responde al mito creado acerca del papel que el arte moderno tuvo en la

⁶ Para una lectura más detallada de la construcción del relato de la vanguardia de posguerra en España, ver J. L. Marzo, *Arte Moderno y Franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*, Fundació Espais, Girona, 2008. Descargable en: http://www.soymenos.net/arte_franquismo.pdf

resistencia antifranquista. Era la representación de la libertad; además, gracias a una imagen del artista sin rol social, como abstracto puro. España padece una situación de excepcionalidad que no cuadra ni con el arte europeo ni con el arte global. El silencio de la obra, propia de la abstracción expresionista de los años 50, se erigió en representación de la democracia. Se trata de una peculiaridad que quizás tiene cierto parangón en Alemania, cuando, después del régimen nazi, se crea la Dokumenta a fin de celebrar el arte abstracto como el arte de la libertad”.⁷

Estas palabras del crítico y comisario mexicano Cuauhtémoc Medina nos ponen en el camino adecuado. Con la llegada de los años 80, la política cultural española identificará el arte moderno como el espacio en el que pudo sobrevivir el alma de la libertad y de la izquierda durante la dictadura. Ese mito dará sentido a contextos como “la movida”, en el que se perseguía legitimar la cultura a través de su raigambre popular. Los museos se convertirán desde entonces en la seña de unas políticas que han defendido su importancia bajo la justificación de la educación y de la formación ciudadana, metáforas que buscan transmitir el valor otorgado al arte contemporáneo como hacedor de democracia. El Ministerio de Cultura declaraba en una nota de 1982 que se proponía “convertir a los museos en ‘centros de cultura viva’”⁸. En esta dirección, cualquier intento de deconstrucción sería del franquismo corría el riesgo de acabar poniendo sobre el tapete la influencia de éste en la formación del arte moderno, o aún más enojoso, la participación del arte moderno en la legitimación del régimen. El resultado de ocultar esa contradicción ha creado un vacío extraordinario a la hora de dilucidar el verdadero papel social que el arte y la cultura tienen en España. Y, de paso, ha camuflado lo que de verdad había detrás del relato: la celebración del éxito de la comunión entre arte y estado a través de unas determinadas políticas culturales.

Y es precisamente ese éxito, aunque convenientemente aderezado, el que dará pie a que el Partido Socialista considerara a principios de los años 80 que esas bases políticas podían ser aprovechadas y actualizadas en beneficio de un nuevo proyecto ciudadano. Felipe González declaraba en 1982 que “hoy es más revolucionaria la movilización del mundo de la cultura, que el esquema clásico de confrontación de clases sociales”⁹. Si el arte y la cultura no sólo son la máxima expresión del ser nacional sino también la propia arma frente a la dictadura, entonces la cultura es la mejor maquinaria para constituir ciudadanos orgullosos y siempre alertas ante los vaivenes de una democracia incipiente. La cultura se construyó, por consiguiente, como mito articulador de la nueva personalidad democrática nacional. El diario *El País*, en una editorial de 1982, manifestaba que “la sociedad de la España democrática crea y recibe manifestaciones culturales como un elemento básico de su amor por la libertad”¹⁰. De hecho, el nacimiento del Ministerio de Cultura como tal, se produce en 1977, bajo el

⁷ Entrevista a Cuauhtémoc Medina, *El efecto barroco. Políticas de la imagen hispana*, CCCB, Barcelona, 2010; CAC, Quito, 2011.

⁸ “Poner en marcha una nueva concepción del patrimonio artístico”, *El País*, 10 de noviembre de 1982

⁹ Rosa María Peresa, “Felipe González y escritores españoles discuten la política cultural socialista del futuro”, *El País*, 18-06-1982

¹⁰ Editorial, *El País*, 28-09-1982

primer gobierno de UCD, con la voluntad expresa de servir de herramienta para “democratizar el país”¹¹. Es lo más distintivo de un progreso en igualdad, y además es lo propio de la tradición española. Además, y esta no es una circunstancia menor, servía como pegamento mientras se gestaba el modelo de estado autonómico. Así, entre 1983 y 1986, el primer gobierno socialista aumentó un 68%¹² el presupuesto de cultura, en un momento en que comenzaba a perder las competencias culturales a favor de las autonomías. Entre 1986 y 1995 se crearon siete nuevos museos dedicados al arte contemporáneo, con una inversión de 155 millones de euros, una cantidad astronómica, a la que hay que sumar los presupuestos anuales de los centros, como por ejemplo el del Reina Sofía, que dispone actualmente de la friolera de 60 millones de euros al año.¹³ Por otro lado, y esto no deja de tener su importancia, todas esas inversiones masivas iniciales respondieron a un momento en el que el mercado del arte florecía gracias a la pintura, lo que onnubió buena parte de las reflexiones de futuro de los gestores que diseñaron estas macrooperaciones. Nada mejor para plasmar la cortedad de miras durante los años 80 que hacerse las dos preguntas siguientes: ¿qué queda de la apuesta estética del estado de aquella década? ¿qué hacer con unas infraestructuras que difícilmente pueden hoy responder a los procesos productivos del arte actual?

Como decimos, la idea puesta sobre la mesa era que la cultura hiciera mejores ciudadanos y más preparados. A través de la cultura, mejorarían los niveles de educación, igualdad, participación y responsabilidad social de los españoles. Felipe González declaraba en 1982 que “la libertad creadora es la síntesis de ese esfuerzo que deberíamos llevar a los ciudadanos de España”¹⁴. Gracias al arte, los españoles accederían a un conocimiento global de la información y a unas herramientas de expresión que habían sido secuestradas durante 40 años. Sin embargo, los resultados no han sido los deseados. Los niveles técnicos de educación son de los más bajos de Europa; la igualdad, desde luego no ha venido de la mano de la producción artística, sometida a la constante precariedad y a la desigualdad de géneros; la participación ciudadana en la construcción de los modelos culturales es prácticamente nula -ya no digamos el acceso de los creadores a mecanismos abiertos de producción y experimentación-; y la responsabilidad social comunitaria no ha venido por el ámbito cultural sino por las luchas diarias de muchos individuos y colectivos en diferentes ámbitos sociales.

¿Cuáles son las razones del fracaso de esta visión sociocultural? Las palabras del paraguayo Ticio Escobar nos abren una rendija de luz: “La democratización de los mercados culturales requiere condiciones propicias: niveles básicos de simetría social e integración cultural, institucionalidad democrática y mediación estatal que promuevan

¹¹ Giulia Quaggio, “Política cultural y transición a la democracia: el caso del Ministerio de Cultura de UCD”, Documento de trabajo, *Seminario de Historia*, Dpto. de Hª del Pensamiento y de los Movimientos Sociales y Políticos, Universidad Complutense de Madrid, Fundación José Ortega y Gasset, 20 enero de 2011, p. 5

¹² Jamey Gambrell; “Gearing Up. A report from Spain”, *Art in America*, v.76, nº9, septiembre de 1988

¹³ Marie-Claire Uberquoi, “39.000 millones para el arte contemporáneo”, *El Mundo*, 31/12/95, p. 44

¹⁴ F.J., “Felipe González llama a los intelectuales y artistas a ‘un compromiso con la sociedad’”, *El País*, 29-09-1982

la producción de los sectores no sólo ilustrados, sino de todos.”¹⁵ Es decir, para que se constituya un modelo cultural, es necesario reconocer la importancia de las prácticas culturales antes que adoptar cualquier fórmula cultural maximalista. No es posible generar un discurso cultural si éste no está legitimado por los intereses ciudadanos. El pez que se muerde la cola. ¿Cómo puede funcionar un concepto de cultura que pretende generar ciudadanía, cuando es la ciudadanía la que debe fundar el modelo cultural?

Se han fundado decenas de museos, se han abierto las venas de decenas de centros históricos para acogerlos, se han atraído centenares de miles de turistas, se ha constituido, en definitiva, toda una industria de servicios a partir de esos museos. ¿Son los españoles mejores ciudadanos por todo ello? ¿qué significa pues, ciudadanía?

Para atender a esta cuestión, nos puede ser útil prestar atención a otro fenómeno cuyo relato también adolece de objetividad y que ha estado siempre marcado por la sustracción de unas ciertas premisas necesarias. Me refiero al turismo¹⁶. Acercarnos al relato oficial sobre el turismo en España nos puede aclarar la congénita incapacidad de la clase intelectual y académica española de hacerse las preguntas adecuadas sobre su pasado más reciente, y de paso, ilustrar el valor otorgado al ciudadano en la creación de comunidad.

El franquismo creó el turismo y triunfó. Benidorm y Marbella fueron las apuestas claras de un régimen que buscaba fachadas tras las que ocultar una dictadura. Para que ello pudiera legitimarse, emplazó el discurso en una terapia social más amplia: la despolitización. El recurso a la prestidigitación social mediante términos como “apertura”, “desarrollo” y “bienestar”, abrió la puerta para que un gran número de personas asumiesen que el turismo era una escapatoria al sistema, una especie de eslabón en la secuencia de hechos que ineludiblemente comportaban más libertad. Lógicamente, era una libertad sin directa impregnación política: una libertad a la que se podía acceder únicamente desde la despolitización. En esta dirección podemos comprender el nacimiento de los potentes contextos turísticos de Canarias, Baleares o la Costa Brava: entornos desarrollados ya no solamente desde los Ministerios sino desde la iniciativa privada; a menudo, meramente individual, como es el caso catalán.

El turismo, visto a través de los ojos de este relato interesado, puede aportar algo de luz para entender el hecho de que aquellas políticas no han sufrido variación alguna en las tres últimas décadas. Hay pocos países en el mundo en que la política turística esté tan desregulada como en España. Incluso los propios empresarios del sector así lo señalan. Eso se debe a la consideración, profundamente anclada en el imaginario sociopolítico nacional, de que el turismo promovió y permitió a los españoles acercarse a la democracia, aún “a pesar de” la dictadura. El turismo representó, en el marco de esta visión, un “caballo de troya” en las anquilosadas estructuras franquistas; un soplo de aire fresco que canalizó las bases de un sistema plural de derecho: “libre

¹⁵ Ticio Escobar, *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*, Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008 (1986)

¹⁶ Tomo prestados estos párrafos sobre arte y turismo de mi texto, “Arte y turismo: comunión nacional”, Revista *Metropolis*, Barcelona, 2008.

circulación de personas”, “contacto con el mundo exterior”, “acceso a nuevos mercados y divisas”, “tráfico de ideas y costumbres”. Al mismo tiempo, el turismo proporcionó el acceso al bienestar, a la segunda residencia, al automóvil (Sociedad Española de Automóviles de Turismo, SEAT), a un espacio público ya exento de conflictos, a las primeras fortunas y, sobre todo, se legitimó como base financiera de la familia: la inversión inmobiliaria se convertiría en la garantía de futuro, al contrario que en el resto de Europa, en donde los capitales familiares encontraban cobijo en el ahorro, en la industria, en los bancos, o en las cuentas bursátiles. Además, ya en democracia, como en la dictadura, los intereses turísticos sirvieron de trampolín o cobertura a los más variados pelajes políticos, ya sea en forma de financiación partidista, ya sea como vía para generar clientelismo electoral.

La ausencia de contestación a la existencia y perdurabilidad de este relato sólo puede comprenderse por la negativa a aceptar el trasfondo político en el que se gestó. Si la democracia ha optado no sólo por aceptar ese modelo, sino por preservarlo y potenciarlo, ello se debe al esfuerzo por falsear el origen de las cosas en aras a sostener un discurso eminentemente económico, pero que implica cuestiones de otras muchas índoles: ¿cómo se ha constituido el discurso sobre lo público? ¿cómo se ha casado la apelación al bienestar económico en relación al bienestar democrático? El relato del turismo en España ha ninguneado el papel que el franquismo tuvo en su creación para así poder blandir el modelo como eminentemente “civil”, resultado de la capacidad emprendedora de una sociedad que encontró en la primera línea de playa el recurso para superar, incluso socavar, el sistema político. Tal patraña ha servido para que en 2008 sigamos funcionando como en 1960, casi como un calco.

En eso, las historias sobre el arte y el turismo se han conducido de manera análoga: una crítica de los fundamentos de ambos ámbitos choca frontalmente con unas complicidades que es mejor ocultar. Esto ha sido obvio en las diferentes políticas del gobierno central, pero también se pueden hallar muchos rastros en políticas municipales y autonómicas, o en eventos como bienales o exposiciones temáticas.

Así pues, mientras las exitosas políticas turísticas del franquismo se vendieron mediante la apelación al “bienestar”¹⁷, las triunfantes manifestaciones artísticas de los años 50 se justificaron por la “creación de liberalidad” en el estrecho marco de una dictadura de extrema derecha. Ambos artilugios intelectuales se convirtieron rápidamente a principios de los años 80 en marcos de referencia a la hora de legitimar el arte y la cultura como mecanismos generadores de ciudadanía. Ese deseado proceso “ciudadano” chocará en breve con la propia contradicción de sus términos fundacionales. No se trata de una ciudadanía participante y generadora de política, sino una ciudadanía basada en el bienestar y en la liberalidad, pero despolitizada. Ello se ha traducido en un fenomenal negocio. La industria cultural ha devenido un factor fundamental en la transformación de los imaginarios y las representaciones sociales, pero no en la quimérica creación de ciudadanía, que finalmente se ha convertido en un mero consumidor cultural. El valor de la cultura en España ha producido una comunión extraordinaria de los intereses de estado -en sus variadas formas-, la iniciativa privada,

¹⁷ No es ocioso recordar ahora las recientes declaraciones de personajes políticos como Manuel Fraga o Mayor Oreja sobre la creación de “bienestar” durante la dictadura.

y los intelectuales empotrados en el sistema, creando una profunda interiorización y subjetivación del discurso del poder tanto en creadores como en consumidores.

Y es justamente por esta ecuación que la comunión entre política turística y política artística ha sido tan manifiesta. Los museos y festivales de arte contemporáneo se han sumado a la riqueza patrimonial como activos en la oferta turística. No sólo eso, sino que los propios gobiernos hace ya años que indican la importancia de los centros de arte como revitalizadores de estructuras urbanas y economías de servicio. Los pocos indicadores que hay sobre la influencia de esos museos en las ciudades que los albergan no dejan lugar a dudas acerca de quien los visita: mayoritariamente turistas, lo que constituye una flagrante contradicción con el espíritu de “construcción ciudadana” que se aduce oficialmente en las inversiones de los mismos.

Esa confluencia de intereses responde perfectamente a una dinámica “tradicionalista”, dirigista, en la construcción y mantenimiento de determinadas lecturas del hecho nacional. Ambos ámbitos se han establecido como metáforas de la fuerza social frente a los vaivenes políticos; ambos terrenos se han constituido como ejemplos de la vitalidad ciudadana; pero ambos dominios se expresan por una clase política “intérprete” de esa vitalidad que ha sido capaz de generar las dinámicas necesarias para mantenerla y promoverla. En pocas palabras, los relatos del arte y del turismo se han construido en la manipulación y el secuestro de la expresión popular que pretenden celebrar. El estado, desde la antigua monarquía hasta los actuales poderes públicos, ha velado siempre por la salvaguarda de las esencias y de las calidades de un pueblo eminentemente “creativo”. Al mismo tiempo, el turismo se ha convertido en uno de los pilares fundamentales del Producto Nacional Bruto, siempre también gracias a la atinada dirección del estado y sus adláteres. Tanto el arte como el turismo han devenido iconos de lo nacional, marcas y logos de una identidad construida a base de pergeñar historias y relatos mediante medias verdades que sólo sirven para bendecir a inversores financieros y políticos, que desde posiciones ilustradas y tapadamente identitarias, desdeñan las verdaderas necesidades e intereses de muchos ciudadanos, quienes, a su vez, consideran que sus ciudades y museos puede que sean cultura, pero en donde no encuentran espejos en los que reflejar sus propios imaginarios culturales.

La apelación a la ciudadanía ha sido cosido, por tanto, con realidades políticas y de semántica histórica profundamente contradictorias. Hay una anécdota que define bien la evolución de la política cultural oficial a finales de los años 1970. En 1976 el artista Juan Genovés había pintado *El Abrazo* a modo de manifiesto de la Junta Democrática para pedir la amnistía para los prisioneros políticos. En junio de ese mismo año, un funcionario ministerial comenta en relación a una exposición del artista en Zurich, que el cuadro era “propaganda subversiva y falsa en contra de nuestro Gobierno”. El cuadro que representa una masa indefinida de ciudadanos que se juntan en un abrazo solidario, fue adquirido sólo pocos años después, en 1980, por el mismo Ministerio de Cultura a través de la Galería Malborough de Nueva York, asegurando que “*El abrazo* supone, además, el símbolo de nuestra transición hacia la democracia y el ferviente

anhelo de la reconciliación definitiva entre las que Antonio Machado denominó ‘las dos Españas’¹⁸.

Paralelamente, el sentido de “pegamento histórico y ciudadano” otorgado al ámbito de la cultura se puede percibir en el hecho de que, al confeccionar el Ministerio en 1977, fueron absorbidos 9511 funcionarios públicos, de los que 2175 llegaron del Movimiento y 279 de las organizaciones sindicales de Franco¹⁹, como forma de “comprar” un espectro ideológico potencialmente destabilizador. Pero, al mismo tiempo, se ofreció a miembros del Partido Comunista, durante la primera legislatura socialista (1982-1986), buena parte de la dirección del Ministerio, como contrapartida al hecho de que el PC quedara fuera del gobierno. El Ministerio cultural se convertía pues en la terapia institucional para endulzar agravios y desactivar residuos franquistas, y de paso, en un ejercicio metafórico de encuentro “nacional” y de formación de “nueva ciudadanía”.²⁰ Ese mismo proceso puede percibirse en un entorno bien distinto al ministerial, cuando tras la renuncia a las armas de ETA/PM en 1982, buena parte de sus miembros fueron acogidos en los departamentos de cultura municipales, forales y autonómicos vascos.²¹

Otro botón de muestra inmejorable de esta situación es la sorda batalla entre los Ministerios de Cultura y de Asuntos Exteriores por el control del dinero de la cultura.²² Si el factor esencial de la cultura es la generación de ciudadanía, no acaba de entenderse el hecho de que la mayor parte de la responsabilidad cultural del estado esté en mecanismos de diplomacia exterior y no en educación y cultura.

Este conflicto de competencias es fácilmente comprensible a tenor de la formulación artística defendida por el estado y el aparato intelectual que lo acompañó durante los años 80, aunque podemos rastrearla perfectamente durante el propio franquismo y también en buena medida durante las dos últimas décadas. La producción artística, según estas tesis, se define por los productos resultantes de los artistas, mezcla de la audacia individual, la conexión internacional y la tradición nacional. Almodovar y Barceló son sus dos más grandes emblemas.

Esta actitud respecto a la producción cultural, fundamentada en “la capacidad de exhibir la forma estética desligada de las otras formas culturales y purgada de utilidades y funciones que oscurezcan su nítida percepción”²³, ha despreciado la consideración de la práctica artística en clave de investigación y desarrollo. ¿Cómo puede educar el arte si se presenta bajo un formalismo hermético, apareciendo a

¹⁸ Quaggio, p. 20

¹⁹ Quaggio, p. 10

²⁰ Agradezco a Elena Delgado, del Museo de América de Madrid, y a Florenci Guntín, de la Associació d'Artistes Visuals de Catalunya, los detalles de este proceso.

²¹ Información facilitada por Daniel Castillejos, director del Artium de Vitoria.

²² Para ver las más recientes polémicas entre ambos ministerios en relación al control de la promoción cultural, ver <http://soymenos.wordpress.com/2011/11/07/la-batalla-del-instituto-cervantes-la-cultura-y-negocio-de-la-memoria-colectiva/>

²³ Ticio Escobar, *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*, Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008 (1986), p. 29

menudo como mera transmisión de valores institucionales? Así, la promoción de productos artísticos desvinculados de las razones y fondos sociales que los hicieron posible, se ha convertido con el tiempo en la razón de ser de la política pública sobre la cultura. Si no hay conexión entre la universidad, la industria, la investigación y el arte, parecería lógico que el Ministerio de Cultura no tuviera nada que ver y que todo el peso promocional fuera a parar al Ministerio diplomático por excelencia. Si, como señaló Juan Manuel Bonet en 1979²⁴, el arte nada tiene que ver con la “fotocopiadora” de los conceptuales; si no hay por tanto interés en ver la producción creativa como una forma de transmisión de conocimiento, entonces a los ciudadanos sólo les queda el recurso de contemplar y consumir objetos, y al estado, la obligación de promocionarlos.

En fin, y para acabar, hemos intentado en estas líneas plantear la paradoja de una política artística concebida para consolidar el ejercicio de la ciudadanía en un momento de fragilidad democrática pero que, gracias a una mala formulación de las premisas originales de partida, lo que ha producido es una gran red de consumidores culturales. Es necesario corregir estas actitudes. En esto, creo que hay quorum general. Otra cosa es en cómo hacerlo: aquí las posiciones ya son más variadas.

Lo que no podemos perder de vista es que tanta apelación a la ciudadanía no dejó indiferentes a muchos creadores artísticos que arrimaron el hombro a través de pelis, libros, teles, canciones y pinturas, unos, esperando que sonara la hucha, otros con algo más de fervor, otros echando pestes y los más, arrojando su total indiferencia a la cara, esto es, que lo de la ciudadanía es una chorrada y que con eso se nace, no se hace. Sólo faltaría que la vida no fuera otra cosa que un examen de ingreso para ser ciudadano...

De hecho, recientemente una caja de ahorros navarra publicaba un estudio entre sus clientes acerca del papel que debía de tener la cultura en la obra social de la entidad. El resultado fue abrumador: menos cultura y más solidaridad²⁵. Todos sabemos que los bancos están utilizando este argumento, el del “feedback” social, para deshacerse de sus programas de apoyo a la producción y a las redes locales. Pero en todo caso, no deja de ser sintomático que los clientes exijan la solidaridad y no la Cultura como fuente expresa de ciudadanía. Exactamente la premisa que a muchos se les olvidó tener presente cuando se comenzó a formular la definición de cultura que hoy impera.

²⁴ Juan Manuel Bonet; “Después de la batalla”, *Pueblo*, Madrid, 17 de noviembre de 1979. Y más recientemente, Vicente Verdú; <http://www.elboomeran.com/blog-post/11/6890/vicente-verdu/el-silencio-del-cuadro/>

²⁵ Elisa Silió, “El público quiere menos cultura y más solidaridad”, *El País*, 13-12-08