

# *Arte y conducta institucional en España en el año de las maravillas*

Enrique DOMÍNGUEZ PERELA

## 1. EL MARCO GENERAL

Coincidiendo con el quinto centenario del «descubrimiento» de América, unos meses después de la crisis del llamado «bloque socialista» y de la Guerra del Golfo, España se presentaba ante el mundo en un escaparate cuyos puntos de máximo relumbrón serían la «Expo'92», las olimpiadas de Barcelona y la «capitalidad cultural» de Madrid; acontecimientos que, desde las declaraciones públicas de quienes detentan el poder en sus diferentes estratos —estatal, regional y local—, deberían ser reflejo del «nivel» alcanzado por la cultura española durante los últimos años y testimonio de una situación de progreso que, por fin, coincidiendo con los últimos coletazos de la posmodernidad, nos habría situado entre los países más desarrollados del mundo... Acaso por ello, por lo que este momento ha tenido de pretendido punto de inflexión en el decurso histórico reciente, cuando este año de las maravillas inicia su declive, sea la ocasión más adecuada para hacer balance e intentar una reflexión a propósito de sus repercusiones en el terreno cultural. Unas repercusiones que, mediante mis objetivos y preocupaciones profesionales, tartaré de contemplar mediante el prisma de las conductas estéticas. Y aunque sólo sea por compensar la fragmentación que siempre impone un punto de vista predeterminado, se me disculpará que ceda a la trivial y, por otra parte, necesaria tentación de acotar las circunstancias «ambientales» (sociales y políticas) que ayuden a comprender unos fenómenos de conducta (estética, que casi siempre nos remiten a fenómenos que hunden su

raíz en terrenos que trascienden lo estrictamente artístico<sup>1</sup>. Y para ello comenzaré remitiéndome al componente ideológico, es decir, a la ideología dominante en España durante estos últimos años. Y acotar el modelo ideológico dominante es empresa sencilla, porque gracias al desarrollo de las fórmulas democráticas, ese modelo no es otro —no puede ser otro— que el correspondiente al partido político que ha conciliado el máximo grado de aceptación social y que gracias a ello, ha dirigido la práctica totalidad de los órganos de gestión social y, por lo tanto, ha canalizado el flujo de realimentación que en toda forma sociopolítica —o cultural— comunica la acción institucional con la acción individual.

La primera cualidad de ese modelo ideológico es su carácter mutante, porque, como es de sobra conocido, durante los últimos quince años, el Partido Socialista Obrero Español ha experimentado una mutación<sup>2</sup> ideológica, en cierto modo, paralela a la que han experimentado algunos sectores políticos occidentales durante el mismo período, y que se sustancia en el tránsito de una postura reformista de fundamento marxista, que conformaba el ideario teórico de la época de clandestinidad, hasta la situación actual, caracterizada por una praxis gestora de corte neoliberal y por una actitud —¿ideológica?— que, por la vía de los «sobreentendidos» y de las formas jurídicas recogidas en la Constitución y en su desarrollo legislativo, se remite a los principios democráticos más elementales. Y lo digo así, porque a la vista del camaleonismo político de los últimos años, a la vista de las frecuentes contradicciones entre la práctica ejecutiva y el «espíritu» de la Constitución y a la vista de los escándalos que han convertido el desarrollo sociopolítico en un sainete permanente, resultaría muy aventurado suponer a quienes han protagonizado esos fenómenos algún trasfondo ideológico que supere lo meramente formal<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Como el lector supondrá, resulta obligado el análisis del contexto sociopolítico por las interconexiones y realimentaciones que deben existir entre el subsistema cultural estético y el resto de los subsistemas que componen el sistema cultural en su conjunto.

<sup>2</sup> A mi juicio, no sería adecuado hablar de «evolución ideológica», porque la transformación de las premisas ideológicas defendidas por los «ideólogos» del PSOE presenta un punto de discontinuidad muy clara cuando ese partido accede al poder.

<sup>3</sup> Entre las claves que explican la paradójica situación española habría que mencionar, en primerísimo lugar, la carencia de tradición democrática —el bajo nivel asociativo de los españoles—. Esa carencia, la consecuente deficiencia de resortes de control social, y la reiterada mayoría absoluta del PSOE han supuesto que, al amparo de la formalidad democrática, la práctica totalidad del poder, en sus vertientes legislativa, ejecutiva y judicial, fuera monopolizada por la cúpula del PSOE. La confección de «listas cerradas», la disciplina parlamentaria de voto y la designación «a dedo» de los cargos más relevantes del aparato judicial (el Consejo Superior del Poder Judicial, el Tribunal Constitucional, el Fiscal General del Estado, etc.) han consumado el hecho de que unas pocas personas concentren en torno a sí tal cantidad de poder que, a pesar del ordenamiento político «teórico», resultaría absurdo hablar de práctica política democrática.

La peculiar situación del Estado español ha coincidido con una dinámica política a escala planetaria que, en cierto modo, la ha reforzado: la llamada «crisis de las ideologías», que conforma lo más relevante de la posmodernidad. Una «crisis» que en la totalidad de Europa —y por supuesto, en el caso español— se ha dejado sentir en todos los partidos tradicionales del arco parlamentario y, muy especialmente, en aquellos que estaban sustentados en planteamientos doctrinales sedimentados durante los doscientos años de preminencia estructural capitalista. No obstante, a pesar de la difusión vulgarizada que se viene haciendo de ella, esa «crisis de las ideologías» no es fenómeno nuevo, porque en sus aspectos más inmediatos, es el resultado de la «crisis» del modelo «socialista real», y esa «crisis» se ha ido consolidando desde mucho antes del colapso político del 91. Concretamente, la crisis del modelo ideológico conoció un punto culminante a partir de los acontecimientos de 1968, cuando a su amparo, aparecieron los análisis que pusieron de manifiesto las contradicciones existentes entre desarrollo social y libertad individual; unas contradicciones que, como veremos más adelante, guardan mucha relación con cierto tipo de conductas estéticas. Es decir, cuando a la vista de los «logros» de los Estados derivados de la Revolución Soviética, comenzaron a quedar claras las contradicciones que existían entre los modelos éticos materialistas («racionales»)<sup>4</sup> y los mecanismos de motivación individual («a-racionales»). Porque, como señalara Marcuse en su día<sup>5</sup>, el desarrollo político supeditado a dichos modelos éticos resultaba contradictorio con las expectativas y los sistemas motivacionales generados por ese mismo desarrollo<sup>6</sup>. Dicho en otros términos: el desarrollo político garantizaba un grado de bienestar social que, sin embargo, era incapaz de dar respuesta a las nuevas aspiraciones individuales encendidas por ese grado de desarrollo y, de hecho,

---

<sup>4</sup> Naturalmente, con esta alusión a los «modelos éticos», estoy pensando en los modelos de «justicia distributiva» derivados de los principios morales de la Ilustración y, sobre todo en lo que presupone la «creencia» (en el sentido de Dennett) de que, en esencia, «todos los hombres son iguales» («todos los hombres son iguales al nacer»). Premisa que, a su vez, imponía un modelo de justicia distributiva encaminado a forzar la igualdad real entre todos los hombres, que debería concretarse en la redistribución de la riqueza (mediante una política fiscal correctora de las desigualdades) y, por lo que más nos interesa, en la extensión de la cultura a todo el pueblo.

<sup>5</sup> Véanse, por ejemplo, *Eros y Civilización* y *El hombre unidimensional*.

<sup>6</sup> La escala de Maslow resulta ser, en este sentido, un testimonio muy elocuente y de particular interés desde nuestro punto de vista. Aunque no me sienta identificado con las «explicaciones» de Maslow para justificar la existencia de su escala de motivaciones, es obvio que, una vez el individuo ha resuelto sus necesidades primarias más inmediatas, él mismo genera otras «necesidades» que, en su «aspecto aparente» (aquí está la clave de mi desacuerdo con Maslow), inciden en aspectos culturales de rango superior (lo que desde el pensamiento idealista, se han denominado «necesidades espirituales»), para las que el sistema socialista no estaba preparado.

materializadas por el sistema cultural antagónico, por la espectacular forma de vida de los países occidentales, supuestamente documentada por la publicidad, el cine (norteamericano) y, en general, por casi todas las formas de expresión cultural y, entre ellas, por los fenómenos asociados al hecho estético<sup>7</sup>. A partir de entonces —de finales de los sesenta—, la alternativa ideológica al sistema capitalista, propugnada por los partidos comunistas europeos, se iría alejando progresivamente de los principios marxistas (y leninistas) para precipitar posturas como las de los movimientos «eurocomunistas»<sup>8</sup> y, desde luego, todas las corrientes socialdemócratas, tradicionalmente ubicadas en posturas «reformistas», que habían desnaturalizado el sustrato ideológico marxista sobre el que teóricamente se fundamentaban<sup>9</sup>. Como es sabido, ese proceso culminará a principios de los noventa, con la guerra del Golfo, en el curso de la cual el presidente Bush llegará a formular abiertamente la preeminencia absoluta del modelo cultural norteamericano, y, sobre todo, con la desmembración de la URSS, con la que el modelo cultural socialista quedará «definitivamente» en la cuneta<sup>10</sup>.

Y en este punto, acaso le asalte al lector la misma duda que se agita en mi mente: ¿cómo es posible que la caída del modelo ideológico socialista haya supuesto una fuerte y radical «crisis ideológica»? Si tras casi setenta y cinco años de enfrentamientos entre mundo socialista y mundo capitalista, por fin, aquel se ha desvanecido, lo lógico sería suponer que se hubiera producido lo contrario, es decir, que la ideología del bloque hegemónico hubiera aparecido con nuevo

---

<sup>7</sup> «Forma de vida» occidental sustentada en la desigualdad —y por lo tanto, en la «injusticia»— como resorte movilizador y sustanciada en el consumo y todo lo que este fenómeno implica desde las instancias profundas del individuo, a partir de su canalización mediante la publicidad. Porque, como tengo señalado en otro lugar, en tiempos de relativa secularización, la asociación entre consumo y «erotismo» (principio vital positivo, en el sentido freudiano) permite que aquel se convierta en nueva fórmula sustitutiva (nueva vía de sublimación o, si se prefiere, de alienación) para reconducir las exigencias del Id.

<sup>8</sup> El propio término «eurocomunista», que para algunos pudiera tener una justificación «estratégica» presuponía el abandono de uno de los pilares más consecuentes y atractivos del planteamiento marxista revolucionario: su carácter internacionalista.

<sup>9</sup> De hecho, la Internacional Socialista venía funcionando como un instrumento político sujeto a los dictados e intereses del «bloque occidental».

<sup>10</sup> La explicación de todo el fenómeno se encuentra en algo que se ha hecho notar muy especialmente en el desarrollo político español de los últimos años y que reverdece ahora con el auge de los movimientos ecologistas: la flagrante contradicción que existe entre los postulados éticos implícitos en la ideología marxista —y en las pretensiones ecologistas— y la voluntad individual y social de quienes viven en los países desarrollados por mantener un grado de confort que sólo era posible —que sólo es posible— gracias al control ejercido por los mecanismos del mercado sobre la explotación y el precio de las materias primas, que a su vez, condenaba —condena— a la miseria a quienes habitan en los países menos desarrollados.

brillo, iluminada por su propia autoafirmación. «Ellos» eran los equivocados y «nosotros» estábamos en lo cierto; así, pues, sintámonos satisfechos con nuestros postulados ideológicos... ¿Por qué se habla, entonces, de la «crisis de las ideologías»? Sencillamente, porque el modelo cultural capitalista ha sido víctima de los mismos «demonios» que hundieron al modelo socialista. Veamos si soy capaz de explicarme...

Como apuntaba más arriba, el modelo ideológico de los países capitalistas, el que subyace en la fórmula política democrática, surge del desarrollo de dos «patrones» íntimamente interrelacionados: el llamado «humanismo cristiano» y los postulados de la Ilustración. Al primero le cabe el honor de haber difundido un modelo de justicia distributiva acorde con la idea de que «todos somos hijos de Dios y, por lo tanto iguales ante Él», mientras que al segundo le cabe el mérito de haber construido una fórmula que materializara esa igualdad en términos políticos. Fruto de ello surgiría el modelo democrático, a la sazón, concretado por Montesquieu, en unos términos muy similares a los que hoy suscribiría cualquier demócrata «de toda la vida»: sufragio universal, separación de poderes, etc. Ahora bien, ¿cómo se ha ido concretando ese modelo político y cultural? Baste echar un vistazo a la historia reciente para comprobar que de la confluencia de los dos factores mencionados ha surgido una «síntesis» que, desde el punto de vista ideológico, se ha caracterizado por algo que tiene mucho que ver con la aplicación práctica del humanismo cristiano y con los valores que desde la *implantación institucional del Cristianismo* —desde el fin de la Antigüedad—, han imperado en Occidente (primero en las culturas mediterráneas y luego en el universo Atlántico): la duplicidad y, si se quiere, el antagonismo que «siempre» ha existido entre los modelos éticos «teóricos» y su aplicación práctica<sup>11</sup>. Duplicidad que conoció un importantísimo punto de inflexión a partir de la Ilustración, cuando definitivamente entró en crisis la visión cristiana del Universo y el antagonismo entre «teoría» (modelo ético cristiano) y praxis (ahora supeditada a la expansión de la estructura capitalista) llegó a un grado de contradicción tal que hizo imposible la formulación de una política social coherente. Seguramente por ello, la respuesta social sólo pudo venir del lado «materialista», es decir, desde las nuevas «teorías científicas», que se pretendían utilizar para regularizar todos los aspectos de la actividad humana y que ahora se aplicaban para tratar de conciliar el desarrollo económico —las leyes que impone la estructura económica— con las viejas preocupaciones éticas de la sociedad

---

<sup>11</sup> Esa es una de las claves que distinguen a las culturas históricas occidentales de las orientales y, sobre todo, de las de fundamento islámico.

occidental<sup>12</sup>. Ese fue uno de los objetivos primordiales del marxismo y de ahí la concordancia que encontramos entre su vertiente social y la que subyace en la postura ética de la Iglesia (véase, por ejemplo la encíclica *Rerum Novarum*), de la que se distingue en cuestiones estratégicas (la manera de alcanzar el «ideal social») y en el modo de contemplar el aspecto «sobrenatural» (marginal para unos y sustancial para otros).

Así, pues, en términos de evolución histórica, el marxismo venía a ser una especie de propuesta laica —acorde con los «nuevos tiempos»— a las preocupaciones éticas de la cultura occidental<sup>13</sup> y de ahí que, en términos no confesionales —es decir, dejando a un lado las cuestiones sobrenaturales— resulte tan difícil encontrar diferencias entre ambas tradiciones. Dicho de otro modo y formulándolo desde los resultados: la crisis de los países socialistas y el «vacío ideológico» inherente a esa crisis, pone de manifiesto hasta qué punto la ideología marxista había funcionado, de facto, como «ideología teórica» de las sociedades occidentales (del sistema capitalista), como transformación «secularizada» del pensamiento social cristiano. Y por lo tanto, esa sería la razón del actual desconcierto y, en especial, de ese «escepticismo» con forma de «desencanto»<sup>14</sup>, que distingue a quienes se sienten perplejos ante los últimos acontecimientos y se encuentran ante el dilema de recuperar planteamientos que creían superados por el desarrollo histórico o permanecer en otros que han fenecido de «muerte natural».

La repercusión de estos fenómenos en la España democrática ha definido una secuencia de particular interés, gracias a que esos fenómenos, sumados a las «anomalías» citadas, han venido a coincidir con la transición de un sistema político atípico a otro de formas democráticas, que fue propiciado desde la superestructura política, con una muy escasa participación popular. Seguramente, por ello, el desarrollo de la Constitución se vio condicionado por factores de continuidad sociológica, que habrían sido impensables si el acceso a la Democracia hubiera tenido lugar por caminos diferentes y que acentuaron las contradicciones propiciadas por la duplicidad ética. Tanto se forzó esa continuidad que, desde los «pactos de la Moncloa», todas las fuerzas con base social<sup>15</sup> del «es-

<sup>12</sup> En relación a esta «secularización», le recuerdo al lector mis matizaciones a las valoraciones de Ortega y de Gablik; véanse los capítulos correspondientes en mi *Conducta Estética y Sistema Cultural*.

<sup>13</sup> Hasta la Ilustración, la Iglesia, a través de sus centros de caridad (hospitales, asilos, orfanatos, recogida de mujeres abandonadas, etc.), había corrido con lo que podríamos llamar la «política social» de los Estados confesionales.

<sup>14</sup> Ahora me refiero a la situación general. Para el caso español, a esa situación global habría que añadir la «impotencia» derivada de la situación descrita en la nota 3.

<sup>15</sup> Naturalmente, estoy pensando en los sectores sociales activos.

pectro parlamentario» aparecieron alineadas en posturas abandonistas que, de hecho, suponían la renuncia a los modelos ideológicos tradicionales y la aceptación de la praxis capitalista. Es decir, todas las fuerzas políticas con capacidad representativa entraron en ese juego de la duplicidad ética, que era (es) la cualidad más relevante de la praxis (de la «ideología») capitalista<sup>16</sup>. De manera que, frente a lo que se viene diciendo con cierta frivolidad, no se puede reprochar exclusivamente al Partido Socialista Obrero Español la responsabilidad de lo que en este sentido sucedería en los años sucesivos: la sociedad española en su conjunto optó (implícita y explícitamente) por la duplicidad ética y eso fue lo que también asumieron quienes se aglutinaron bajo las siglas del Partido Socialista Obrero Español. En suma, se trataba de una reforma política formal que, desde los postulados sociológicos franquistas —vigentes todavía—, con el abandono de toda referencia ideológica, partía de una situación práctica que, en cierto modo, se adelantaba a los acontecimientos que en el resto del mundo capitalista culminarían en el año 1991<sup>17</sup>.

En ese contexto sociológico, el acceso del Partido Socialista Obrero Español al poder apenas supuso otra cosa que la consagración de la praxis política neoliberal, que impregnó a los sectores sociales españoles con mayor capacidad operativa, y que se tradujo en una escala de valores (fáctica) supeditada a lo que aquella praxis suponía: la abierta preeminencia de los intereses individuales sobre los sociales; el imperio absoluto del afán de lucro... y todo ello desde el explícito repudio de los modelos éticos cristianos, que con ello pagaban la factura de haber conformado la parte más sustancial del modelo sociológico (cultural) franquista<sup>18</sup>. Repudiado el marxismo por razones «tácticas» y repudiada la ideología cristiana, por lo que ella suponía de soporte vertebral del franquismo, sólo quedaba intentar la construcción de un «nuevo modelo» ideológico a partir de los postulados democráticos que, a su vez y por las razones señaladas, habían sido implantados en España al margen de la dinámica sociológica, mediante acuerdos políticos gestionados desde las instituciones del Estado. El resultado fue el conocido: la implantación de un «modelo ideológico» de esencialidad formal—vacío de «premisas» arraigadas en la sociedad española— y la radicalización de la duplicidad ética propia de la carencia ideológica.

---

<sup>16</sup> Este análisis no debe ser entendido como una valoración ética, porque nada más lejos de mi intención que entrar en el juego de las valoraciones éticas.

<sup>17</sup> Por mucho que les pese —y les duela— a los «santones» de la Democracia, los postulados del abandonismo ideológico fueron formulados desde el aparato franquista por Fernández de la Mora y por los «tecnócratas» del «desarrollismo».

<sup>18</sup> Con muy buen criterio, se viene hablando de «Nacionalcatolicismo» para caracterizar al régimen franquista. Sobre las circunstancias culturales del franquismo del período 1939/1960, ver mi artículo en el número 3 de esta misma revista.

En síntesis, nos hallamos ante un proceso dialéctico definido, por un lado, por la dualidad conformada entre vacío ideológico y praxis noeliberal y por otro, por unas «pautas normativas», definidas en la Constitución, que por su naturaleza, adquieren rango de propuesta dogmática, a su vez, sujetas a las contradicciones derivadas de la duplicidad ética (recuerde el lector los derechos constitucionales burlados o incumplidos por el ejecutivo). En definitiva, las «pautas normativas» constitucionales conformarían, más que un sistema ideológico, un complejo de creencias —en el más estricto sentido del término— relacionado con los valores de «burguesía» —de la alta burguesía—, a su vez, supeditados a la preeminencia de los intereses individuales<sup>19</sup>.

Desde los rasgos caracterizadores<sup>20</sup> mencionados, el análisis de los fenómenos de conducta que rodean al hecho artístico cobra un sentido muy explícito...

---

<sup>19</sup> Desde lo que acabo de subrayar, es natural que hasta el Papa se pronunciara acerca del desarrollo de la sociedad española en términos muy críticos; recuérdese la valoración de «neopaganismo» que se aplicó a la sociedad española de los últimos años, porque este sistema de creencias estaba desplazando a los sistemas tradicionales.

<sup>20</sup> Aún cabría destacar otros rasgos relevantes, con menor incidencia en los fenómenos estéticos pero que, sin embargo, ayudarán a concretar el contexto en el que debemos situarlos:

- a) Mantenimiento de las estructuras de relaciones personales preexistentes (estructuras sociológicas franquistas), rectificadas por el hiperdesarrollo del componente «burocrático» derivado de la ampliación del marco institucional a los entes «autonómicos», para conseguir un fuerte desarrollo de la llamada «gente guapa», sin que frente a las antiguas estructuras sociales se advierta un cambio de orientación estructural, porque esa expansión y la consiguiente acumulación de capital, no se sustenta en los sectores productivos, sino que permanecerá en el ámbito de los resortes más burdos de la autocracia y el nepotismo (información privilegiada, subvenciones entre «amiguetes», prestamos privilegiados, etc.). En mi opinión esta es una de las claves fundamentales de la actual crisis económica, que se ha pretendido relacionar con las «turbulencias» de los circuitos financieros internacionales. Con independencia de que, en efecto, la reunificación alemana y, en general, la «reconversión» de los países del Este europeo, hayan producido ciertos «desajustes» en los mercados internacionales, la economía española presenta síntomas que, a mi juicio, responden a la confluencia de varios problemas heredados del franquismo que han sido acentuados durante los últimos años: la pérdida de capacidad productiva de las estructuras españolas, que, a su vez, se traduce en la pérdida de competitividad y en el incremento del desequilibrio de la balanza de pagos; la carencia de tradición empresarial, traducida, por su parte, en la acelerada penetración del capital extranjero, progresivamente incardinado en los sectores claves de la economía española; la inexistencia de toda planificación industrial (productiva); y, por fin, una gestión centrada en la manipulación del dato y en cuestiones formales (de apariencias).
- b) Expansión del localismo cultural, también fruto de la nueva estructura política autonomista. Dificultad de conciliar la reivindicación de las raíces culturales propias con un proceso encaminado a una homogeneidad radical.



## 2. LOS FENÓMENOS ARTÍSTICOS Y LAS CONDUCTAS ESTÉTICAS INSTITUCIONALES

Tan sólo por no llegar a una extensión que desborde los límites de un «artículo», me limitaré a trazar los rasgos más gruesos de esas conductas en la vertiente institucional, a través de las tres facetas más sobresalientes de esa promoción: la arquitectura de mecenazgo institucional, contemplada desde la relación entre «forma» y función, la política museística y la acción de los medios de comunicación, como elementos difusores de ciertos modelos de conducta.

### 2.1. La arquitectura de mecenazgo institucional

Desde el momento en que la vivienda dejó de ser un simple y exclusivo elemento de protección y de resguardo, es decir, desde cuando las estructuras sociales comenzaron a cobrar cierta relevancia, la obra arquitectónica cobró nuevas funciones que se han acrecentado con el paso de los años. Funciones que no son sino el lógico desarrollo de su manifiesta potencialidad para operar como materialización del carácter social de su poseedor y, sobre todo, del carácter social que su promotor quiera transmitir a quienes deban «usarlo» o simplemente, transitar por sus alrededores. Si a ello añadimos la posibilidad que, en su capacidad envolvente, la ordenación arquitectónica tiene para generar espacios de cualidades físicas preconcebidas, ya podremos intuir hasta dónde pueden llegar las posibilidades de instrumentalización de un arte tan noble como complejo que, además, debe ser capaz de armonizar todas esas circunstancias con la elemental funcionalidad que no parece posible poner en tela de juicio... ¿seguro? Volvamos los ojos hacia algunas de las obras de iniciativa institucional realizadas en los últimos años...

*Y en primer lugar, podríamos observar el museo de Mérida. A pesar de su interesantísima propuesta espacial y estructural, que le han convertido en paradigma de la arquitectura posmoderna española, a pesar de las ideas de integración museística que pudieran haber sido el fundamento de su plantea-*

- 
- c) Crisis funcionalista sensible en la práctica totalidad de los ámbitos sociales y productivos, tanto en los de control estatal como en los de iniciativa privada o de práctica colectiva. Crisis funcionalista que resulta fácil “comprender” tras advertir el fuerte componente antirracionalista de los fenómenos antes mencionados (en relación a lo que sucede en otros países de nuestro entorno sociopolítico).
  - d) Ritmo de desarrollo cultural (en términos generales) sensiblemente desacelerado, respecto de la evolución de otros países de nuestro entorno.

miento formal, al poco de su inauguración apareció como un edificio que presentaba gravísimos inconvenientes para cumplir aquello que, desde los aspectos más inmediatos, implica la naturaleza de museo, porque, al parecer, no se habían tomado en consideración las implicaciones que para esa naturaleza, suponía la integración arquitectónica de restos arqueológicos conservados «in situ» y, por lo tanto, sujetos a la fenomenología de los ciclos naturales. Surgía así un complejo problema de «regularización ambiental» que, aunque pudiera ser resuelto «sobre la marcha», debería haber sido eliminado de raíz, desde el proyecto, a nada que su diseñador hubiera tomado en consideración las servidumbres más elementales de un museo y entre ellas, el hecho de que su naturaleza sea tal que garantice la conservación de los restos en él almacenados; y para ello es condición obligada que resulte sencillo controlar y rectificar los niveles térmicos e higrométricos y en general, todas aquellas variables que pudieran acelerar el «envejecimiento» de los restos conservados en su interior. Y esa servidumbre resulta muy difícil de conciliar con una edificación como el museo de Mérida, porque la mencionada integración de los restos arqueológicos «in situ» resulta ser una importante fuente de alteración ambiental. En suma, se había construido un espléndido «neotemplo», una edificación que, desde el punto de vista formal, suponía una interesantísima reinterpretación de los conceptos arquitectónicos de la tradición mediterránea... pero que, desde las más obligadas y prosaicas servidumbres funcionales, no era la solución más adecuada...

Sin embargo, no todas las conclusiones que permite extraer el museo de Mérida inciden en el problema forma-función. Precisamente la idea de «neotemplo» que está implícita en su diseño global resulta tremendamente explícita respecto de ciertos valores culturales de nuestro tiempo y, sobre todo, de la actitud que en el seno de nuestro sistema cultural manifiestan ciertos sectores sociales hacia los restos materiales del pasado y que se traduce en una tácita «sacralización», que comenzó a ser efectiva desde finales del siglo XIX y que se manifiesta en un conjunto de actitudes que, a su vez, aseguran la relevancia de los componentes «a-rationales» de la conducta estética, que veremos repetidos en otros muchos casos, e informan de un fenómeno que no es exclusivo del universo al que ahora me refiero.

En las líneas anteriores hablaba de la secularización ideológica de los sectores sociales dominantes y es posible que de ese juicio alguien pudiera deducir mi alineación con las posturas que otorgan a esa circunstancia —a la secularización ideológica— el carácter de rasgo significativo de los modelos culturales de nuestros días. Nada de eso. A mi juicio lo que sucede es algo muy distinto, que anunciaba antes: que el vacío ideológico producido por la crisis de los sistemas tradicionales de creencias —especialmente patente en el seno de la

sociedad española por las razones ya señaladas— ha sido ocupado por otros nuevos, íntimamente relacionados con la preeminencia de los valores individuales y con las cualidades formales del sistema democrático. Unas cualidades que se han asimilado de manera tan acrítica y dogmática que en su desarrollo han producido contradicciones y paradojas tan kafkianas como las que han rodeado a la mayor parte de los escándalos políticos de los últimos tiempos, cuando desde el poder se argumentaba que «debe prevalecer la presunción de inocencia» y que, por lo tanto —por la aceptación acrítica de esa presunción— «todo el mundo es inocente hasta que no exista una sentencia firme en contra»<sup>21</sup>. Y algo parecido está pasando con la política aplicada al arte y en general, a los restos culturales del pasado. Como expresa el museo de Mérida, para quienes detentan el poder parece más importante tomar decisiones desde los tópicos al uso —desde la tácita mitificación que recaban dichos objetos— que pararse a considerar lo que socialmente pudiera ser más conveniente, sencillamente porque de ese modo, la conexión con las motivaciones elementales de los individuos resulta más sencilla. A quien siente por los restos del pasado o por el arte del presente un interés eventual o superficial —es decir, a la mayoría de la población— le resulta mucho más satisfactorio y «elocuente» un montaje como el del museo de Mérida que otro como el del British...

Recuperando el problema de la funcionalidad, el siguiente caso significativo lo encontramos en la estación de Atocha, un proyecto en el que, de nuevo, se advierte con claridad meridiana el menosprecio de la funcionalidad y la preeminencia de los valores formales (emblemáticos). Concretamente, en el caso de la estación de Atocha, se planteaba un problema urbanístico de sutiles connotaciones ideológicas, toda vez que afectaba a la zona que había sido elegida como escaparate de la política del gobierno del Partido Socialista Obrero Español que, en su vertiente pública, parecía obsesionado con la recuperación del «espacio cultural» de la Ilustración<sup>22</sup> —el paseo del Prado, con el Museo y el Jardín Botánico— ampliándolo hasta el viejo hospital de Sabatini, reconvertido, a su vez, en polo catalizador del arte contemporáneo (Reina Sofía). Desde estos

---

<sup>21</sup> Huelga señalar que ese razonamiento es un sofisma, porque una cosa es lo que un juez pueda dictaminar y otra muy distinta, la responsabilidad social que pudiera comportar un acto no penado por la ley, pero manifiestamente injusto.

<sup>22</sup> Esta recuperación ha ido mucho más allá de lo puramente formal. Cualquiera que haya permanecido atento a las declaraciones públicas de los dignatarios socialistas, habrá advertido hasta qué punto se ha pretendido forzar el paralelismo entre la política «integradora» del PSOE (integración en el sistema liberal, en Europa y en la OTAN) y la actitud ilustradora (de integración con las corrientes innovadoras del siglo XVIII) de Carlos III.

planteamientos y atendiendo a los requisitos mínimos exigidos a cualquier estación y, aún a cualquier espacio público de gran circulación, el resultado final fue mucho más esclarecedor que el museo de Mérida: aquí ya no se trataba de que, a la hora de la inauguración surgieran «pequeños» problemas técnicos... La megafonía no funcionaba porque la configuración interior de la estación resultaba incompatible con las servidumbres impuestas por la difusión del sonido; las salas de espera podrían servir para recrear las andanzas de Jack «el destripador»; los espacios de circulación, con rampas deslizantes, deberían figurar en los manuales de incongruencias arquitectónicas... Pero lo más sorprendente no fueron estos detalles y otros que, poco a poco podrían ser subsanados; lo más sorprendente fue que al ir a realizar las primeras pruebas técnicas, resultó ¡que los trenes no cabían entre los andenes!<sup>23</sup>.



Figura 1.—Estación de Atocha.

<sup>23</sup> A mi juicio y en términos estrictamente formales, la estación de Atocha parece haberse transmutado en testimonio conceptual de esos que revalorizan la idea de que «cualquier tiempo pasado fue mejor», sobre todo, cuando surge la inevitable comparación con el antiguo edificio de Velázquez Bosco (el Ministerio de Fomento) o cuando nos detenemos en contemplar los acabados de ese «templete» que quiere ser faro referencial de toda la edificación y que resulta ser espléndido repertorio de «coqueras» y demás defectos de ejecución propios del «hormigón visto».



Figura 2.—Viviendas sociales de la M-30.



Figura 3.—Viviendas sociales de la M-30.

Las viviendas sociales de la M-30..., esa «colonia» que vista desde la autovía, parece una colmena de nichos y que, desde el interior, presenta una interesante propuesta espacial... Coincidiendo con la inauguración oficial, su ilustre diseñador, responsable de ese monumento a la antifuncionalidad arquitectónica llamado Torres Blancas, apareció en la pequeña pantalla argumentando metaestéticas razones espirituales sobre el arte de la arquitectura y explicando a uno de los usuarios —a la sazón, extraordinariamente irritado porque no encontraba el modo de colocar la cama en el dormitorio— que las viviendas sociales no dan derecho a dormir en cama grande; que en las viviendas sociales las ventanas se ponen donde se puede; que si quería un piso «mejor», comprara una vivienda de mayor calidad... Ya veremos el aspecto que ofrecen dentro de tres o cuatro años, cuando quienes habitan esos pisos hayan realizado las «remodelaciones» que den respuesta a las necesidades de un grupo humano condicionado por la marginalidad...

Por su parte, el Reina Sofía nos remite, de nuevo, al universo de los museos... Uno, triste caminante por una plaza de obligado paso hacia los barrios del sur, se preguntó mil veces qué cosa sería tan horrendo edificio... Más tarde, cuando las entendederas permitían cierta capacidad de comprensión, conociendo su historia y su naturaleza, comprendió... Comprendió que un edificio, conservado en estado de repentina paralización de obras, tenía derecho a resultar feo, incomple-



Figura 4.—Reina Sofía.

to e inorgánico... Hasta que alguna mente preclara, ante tan formidables espacios y la necesidad de crear un magno edificio que albergara la intención de dar adecuada réplica al gabacho, se iluminó con la genial decisión de matar dos pájaros de un tiro... de cañón. Y el antiguo e inacabado hospital dio en convertirse en Centro de Arte Reina Sofía...

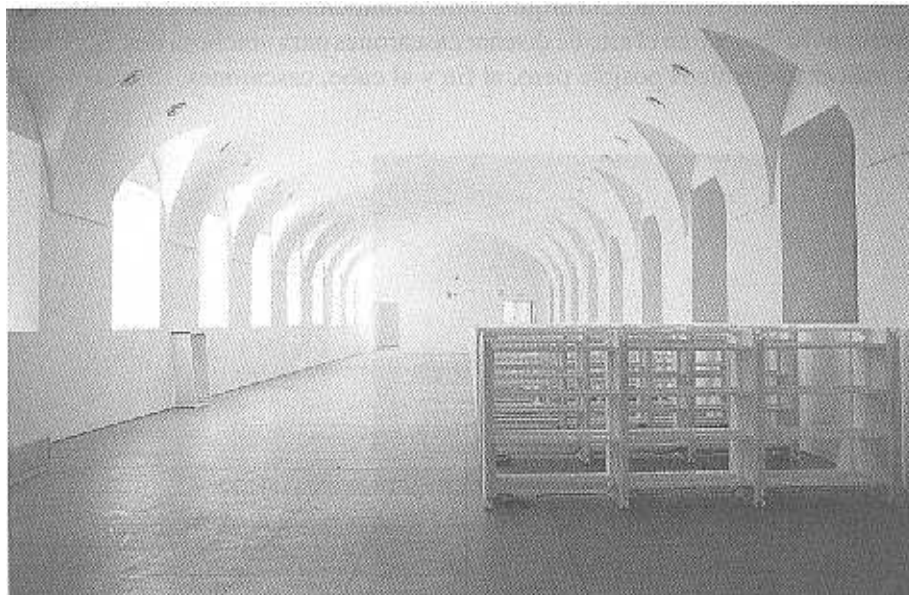


Figura 5.—Reina Sofía.

Y aquí permítaseme romper una lanza en favor del colectivo de arquitectos que, como pacientes cirujanos plásticos, cargados de eclesiástica y empeños *encomiables*, vienen tratando de dar a Frankenstein el aspecto de Blancanieves. Los resultados se han manifestado con claridad meridiana en toda y cada una de las mil exposiciones que se han realizado hasta la fecha y, en especial, antes de la inauguración de los pintorescos ascensores: magníficos espacios tratados con indudable ternura, alardes ambientales y escenográficos y toda la artillería pesada de los recursos arquitectónicos fueron incapaces de resolver la cuadratura del círculo, porque transformar un hospital en museo de arte contemporáneo es empresa imposible hasta para el «Mago de Coz»<sup>24</sup>. La complejidad de los acce-

<sup>24</sup> Entre quienes en aquellos días hicieron pública su opinión a propósito de la remodelación hay que señalar la postura de Kim Bradley, corresponsal en España de Art in America, partidaria

sos, la peculiar compartimentación espacial, su aspecto exterior —periódicamente reformado— no son ni serán nunca el «marco» más adecuado para cumplir las funciones que se le suponen y de las que hablaré más adelante. Y como rectificar es de sabios, albarda sobre albarda... Cosas de nuestra cultura que vienen de lejos... porque como decía un viejo amigo, en términos arquitectónicos aquí «primero se hace el cascarón y luego se mete el bicho». Lástima que, por la práctica de ciertos hábitos, la arquitectura promocionada desde ciertos sectores esté convirtiéndose en el arte de diseñar cascarones para «bichos» desconocidos, lo más emblemáticos posible pero, al fin y al cabo, cascarones.

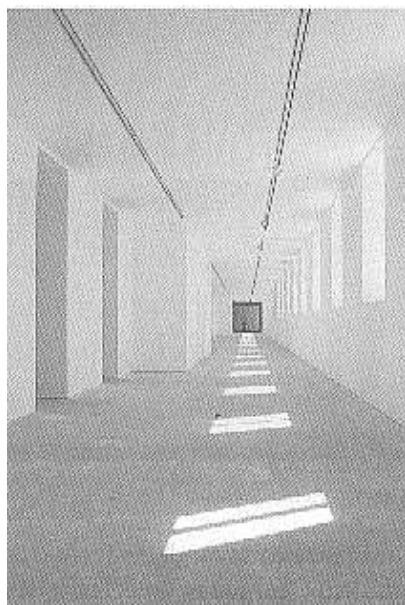


Figura 6.—*Reina Sofía.*

Y por fin, la «guinda del pastel», la «EXPO'92», según el *Times*, esa extravagancia que entre unas cosas y otras ha costado 2 billones de pesetas, un acontecimiento que aglutina los extractos esenciales de la arquitectura de nuestros días, porque ha sido concebida con intenciones expresamente propagandísticas, bajo la problemática coartada del Quinto Centenario del «Descubrimiento de América». Y digo que es la «guinda del pastel», porque, pasando por

---

de mantener el edificio tal y como había llegado a nuestros días. Frente a ella se posicionaron personajes como Sambricio, Iñiguez y Vázquez, que creían absurdo conservar una “fachada” que no era sino el resultado de la obra inacabada de Sabatini.



alto la divertida anécdota de la famosa nao —testimonio antifuncionalista de primerísima magnitud—, en sí misma expresa hasta dónde se puede llegar en un programa cosmético. El resultado fue una amalgama arquitectónica, a la que le cabían todos los floripondios de la chabacanería maximalista —«Lo mejor del mundo», «La mejor EXPO de la historia», «El aparcamiento más grande del mundo», etc.—, y cuyo análisis desbordaría las pretensiones de estas líneas, pero que, por lo que ahora interesa, podemos caracterizar por su equidistancia de los parques de atracciones y de las «Ferias del Campo» de la tradición franquista, con algunas circunstancias colaterales que suponen lo más positivo (la nueva infraestructura urbanística de Sevilla) y lo más discutible (el polémico y costosísimo AVE). En definitiva, una operación de imagen que, aunque esté por ver el resultado final, habrá dejado satisfechos a muchos de quienes visitaron la «EXPO», que acaso salieran de ella maravillados ante la capacidad de un país para movilizar lo que en ella había; que habrá dejado perplejos a otros e indignados a quienes se sientan incapaces de comprender un esfuerzo presupuestario cuyo alcance nadie conocerá jamás, en un momento en el que habría sido mucho más razonable orientar el gasto público en operaciones más productivas a medio y largo plazo. De nuevo, el dilema forma-función, ahora elevado a la máxima potencia...

De manera que también en la arquitectura de los últimos años encontramos lo que se desprendía de la evolución política general: el conflicto entre formalidad y funcionalidad (modelos teóricos y modelos prácticos), que en los casos mencionados se ha saldado sacrificando el interés social en beneficio de aquello que parece imponer la motivación electoral<sup>25</sup>. De nuevo las contradicciones del sistema capitalista, en este caso, concretadas en el uso del hecho arquitectónico como cualquier otro fenómeno artístico, atendiendo a sus posibilidades de ser instrumentalizado para propiciar la creación de una «imagen caracterológica controlada» —en este caso, pública—, plenamente justificada desde un sistema que, forzado por la esencia de las democracias formales, es decir, por el sufragio universal, convierte a la opinión pública en el gran objetivo a manipular.

## 2.2. La política museística

Naturalmente esa preocupación por la apariencia de las cosas y por la vertiente semántica de la cultura material encuentra en los museos un escaparate

---

<sup>25</sup> Entre los argumentos más «realistas» que se han empleado para justificar el carácter de la EXPO'92 —además de los consabidos— y en especial de sus ambiciosos espectáculos, destaca la «necesidad de diversión»... ¿De nuevo, «pan y toros»?

idóneo para promocionar operaciones similares a las mencionadas. Para concretarlas, regresaremos al Museo Nacional Reina Sofía, que con el traslado del *Guernica* y la inauguración de la «Colección permanente» en este año de las maravillas, ha cobrado nueva actualidad. Y para ello comenzaré recordando algunos datos que juzgo muy elocuentes; el primero que, como recordará todo el mundo, este Museo Nacional Reina Sofía (antes, Centro de Arte Reina Sofía) fue «inaugurado» en el año 1986, sin que las obras hubieran finalizado (del total previsto de unos 20.000 m<sup>2</sup>, sólo eran utilizables unos 5.500), con una «precipitación» tal que ni tan siquiera fue nombrado director, porque su gestión técnica fue asumida directamente por la Dirección General de Bellas Artes y Archivos a través del Centro Nacional de Exposiciones.

El segundo, los objetivos museísticos (la política de exposiciones) que fueron manejados para justificar su existencia<sup>26</sup>:

«Principalmente, deberá mostrar qué ha sido el arte español del siglo XX y ello se hará a través de dos tipos de exposiciones, unas de carácter histórico y monográficas dedicadas a artistas consagrados desde los años cincuenta hasta hoy. Otras de artistas jóvenes, con una imagen emergente de contemporaneidad, con las que se intentará exponer su relación con las tendencias internacionales.

Como museo de arte contemporáneo que se propone formar parte del circuito de grandes museos internacionales, será un aspecto importante de su política la cooperación con otras instituciones nacionales o extranjeras de proyección mundial, para intercambio de exposiciones o exposiciones itinerantes.

Las líneas maestras sobre las que se programarán las exposiciones son las siguientes:

- Exposiciones directamente relacionadas con las colecciones del centro (pintura, escultura, obra gráfica, etc.) y con su política de adquisiciones, con la presentación de las nuevas obras incorporadas a la colección.
- Exposiciones de revisión histórica: con ellas se quiere dar a conocer entre nosotros, las grandes líneas de desarrollo del arte moderno y contemporáneo que, dadas las carencias museísticas y de difusión cultural, han llegado mal o escasamente al público español.
- Exposiciones temáticas que puedan tener interés por la novedad de su discurso o por su carácter creativo.
- Exposiciones de dimensión Iberoamericana, con las que el centro se pretende configurar como un espacio privilegiado para la presentación de las aportaciones más relevantes en la América de habla hispana.
- Exposiciones monográficas de significados artistas de este siglo insuficientemente conocidos en nuestra sociedad.
- Exposiciones sobre el panorama artístico actual, que dará a conocer aspectos puntuales del panorama español e internacional del momento.
- Muestras sobre las grandes colecciones contemporáneas, tal como ha venido haciendo el Centro hasta el momento y que han permitido al público

<sup>26</sup> Testimonios de un folleto editado por el propio Museo en 1988, pp. 5-7.

español tener contacto directo con los movimientos estéticos más relevantes de nuestro tiempo.

- Los Palacios de Velázquez y Cristal, que completan las dependencias del Centro de Arte Reina Sofía, permiten orientar hacia ellos otras exposiciones complementarias que salen del marco de lo que se exhibe en el propio edificio del Centro. Entre ellas, ciertas muestras de revisión histórica del arte español, o de jóvenes creadores y las tendencias más contemporáneas y experimentales.
- Desde la apertura del Centro de Arte Reina Sofía, los criterios por los que se han seleccionado las exposiciones han sido marcados por la Dirección General de Bellas Artes y Archivos a través del Centro Nacional de Exposiciones que dirige Carmen Giménez.

Esta labor ha enriquecido la desarrollada, desde mediados de los años setenta, por Instituciones como la Fundación March en Madrid, y la Fundació Caixa en Barcelona, que intentaron responder al interés creciente que mostraba un público mayoritariamente joven por un arte de vanguardia insuficientemente conocido.

Con la creación del Ministerio de Cultura en 1978 comienza una política cultural de recuperación de las figuras históricas de la vanguardia internacional como Picasso, Miró, Dalí, y contemporáneos como Tápies, Saura, Chillida, Arroyo, así como determinados artistas latinoamericanos, todos ellos mejor conocidos en el extranjero que en nuestro propio país.

El Centro de Arte Reina Sofía ha sido uno de los canales principales de esta nueva orientación de la oferta artística desde que abrió sus puertas.

En la nueva fase del centro que se iniciará el próximo año (1989) se dará continuidad a esta política de exposiciones. Los objetivos siguen siendo responder a la demanda de la sociedad española, colmar un retraso histórico y llenar el vacío de la oferta cultural de los últimos años.

Una vez se hayan cubierto las lagunas aún existentes en la oferta de arte contemporáneo y la sociedad española haya tenido ya acceso a los grandes movimientos del arte actual, el Centro tenderá a exposiciones más especializadas. Algunas de ellas se propondrán como una invitación a la investigación y revisión, como las de movimientos ya conocidos que se *presentarán bajo una nueva luz o desde un nuevo punto de análisis.*»

Quien se haya tomado la molestia de seguir de modo continuado las actividades del Centro, habrá tenido ocasión de contrastar estos objetivos programáticos con la realidad de los hechos...

A los seis años de la apertura, con esa declaración de intenciones en la mano, con los datos proporcionados por sus actividades y a la vista del carácter de «La Colección Permanente», creo que ha llegado el momento de formular el primer balance, desde los distintos puntos de vista que implica la actividad de un centro dedicado a la difusión del arte contemporáneo. Y el primero, el que se desprende de la propia naturaleza del centro, tiene que ser positivo, muy positivo... Quienes tenemos algún interés por la dinámica cultural, debemos sentirnos muy satisfechos con que, por fin, se haya creado un Centro que, por lo que presupone su

carácter emblemático, desbordara las penosas limitaciones del viejo Museo Español de Arte Contemporáneo, aquellas que permitieron a un humorista denominarlo «Museo Arqueológico de Arte Contemporáneo». Había que resolver los agudos problemas de anquilosamiento de la estructura museística tradicional, y todo permite creer que, a la vista de las exposiciones que fueron programadas hasta la fecha, aunque sea posible señalar ciertas carencias, los resultados prácticos han hecho buenos los postulados básicos iniciales. Y sólo por lo que ello implica para dilatar los horizontes culturales de la sociedad española, la iniciativa es digna de todos los elogios...

Asimismo también hay que reconocer una cierta consecuencia en la mayor parte de los objetivos programáticos parciales y, desde luego, el indudable acierto que, a mi juicio, implica el traslado del *Guernica*, porque con ello el Museo Nacional Reina Sofía ha ganado una capacidad de reclamo que no tenía, sobre todo, en los círculos foráneos, y al mismo tiempo ha permitido recomponer la capacidad expositiva del Casón.

Pero se han sembrado tantos cánticos de alabanza que, aunque sólo sea para compensarlos «un poco», también me detendré en aquello que, desde mi punto de vista, requiere una reflexión crítica y que, casi exclusivamente, gravita en torno a «La Colección», es decir al conjunto de obras que componen el núcleo de la «exposición permanente»; una «exposición permanente» que, como es natural, está pensada para sufrir periódicas revisiones y modificaciones que la pongan en sintonía con el desarrollo artístico contemporáneo, pero que, en todo caso, sustancia lo que podríamos llamar el «espíritu básico» del Centro, tal y como indica el folleto que se ha entregado coincidiendo con su inauguración y que no me resisto a reproducir, por lo que tiene de testimonio directo acerca de la visión y las intenciones de quienes asumen su gestión:

«La Colección del Museo Nacional Reina Sofía, está determinada por diferentes consideraciones de orden histórico, económico, social y estético, y formada por obras de muy diversas procedencias, aceptadas o adquiridas con criterios muy distintos, por lo que resulta difícil formalizar un verdadero “corpus”.

En esta primera instalación de una selección de los fondos, se pretende aproximar al público a lo que ha sido la historia cultural y artística española en el siglo XX, y mostrar un esbozo de lo que habrá de ser sin duda el eje indispensable de sus actuaciones futuras.

El aspecto museológico que se considera prioritario presentar para el período 1900-1940 es la vinculación de la práctica artística española con la dinámica del Movimiento Moderno o del Arte de Vanguardia. Arte de Vanguardia entendido tanto en el sentido estricto del término como las alternativas a la vanguardia desde la propia dinámica de la Modernidad, es decir, los fenómenos del “retorno al orden”, los nuevos clasicismos y los realismos contemporáneos.

Esta propuesta se articula no solamente a través de los grandes creadores

españoles e internacionales como Picasso, Juan Gris, Miró, Julio González y Dalí, sino a través de la actividad de aquellos artistas que bajo la influencia de estos cinco grandes maestros o desde posiciones estrictamente personales dieron cuerpo a la renovación plástica española de 1900 a 1940.

Esta primera parte está dividida en diez ámbitos configurados con unos criterios cronológicos y por afinidades conceptuales y estéticas. Cada uno se caracteriza, al haber intentado ser fieles a nuestra realidad, por ser una globalidad basada en la diversidad.

En las salas 15 a la 23 no se registra una continuidad histórica en la presentación de las obras, manteniendo su contenido múltiple y ofreciendo elementos de reflexión que conservarán su misterio y su singularidad propios. No es visión universal, sino más bien de acentos precisos: Newman, Picasso, Tàpies, Flavin, Schnabel, Solano, Chillida, Fontana, etcétera.

Algunos de los artistas mencionados en esta última parte, marcan claramente el desarrollo del arte actual, Picasso, Tàpies, Nauman. Otros ocupan por la intensidad de su visión y su mensaje individual, un lugar particular: Kapoor, Navarro, Gordillo, Cragg, Sean Scully...

La mayoría de los nombres seleccionados tienen una relación con la historia y las actividades del museo, "arte Pop", "Colección Panza di Biomo", "Escultura británica contemporánea", etc., y son apuntes en el cuaderno de una futura colección, que deseamos comprometida con la actualidad, definida por los artistas, como un conjunto de descubrimientos, mensajes, citas históricas, que tienen el poder de ser vividos en el presente, de sorprendernos en la realidad de nuestra vida. Una colección que queremos conserve la historia de la cultura nacional en el contexto de la cultura internacional.»

### El reparto de las salas es el siguiente:

- Sala 1: *«Inicios»*: Anglada Camarasa, Picasso, Nonell, Zuloaga, Echevarría, Iturrino, María Blanchard, Julio González.
- Sala 2: *«Solana»*.
- Sala 3: *«Julio González»*.
- Sala 4: *«Cubismos»*: Juan Gris, Picasso, Dalí, Pelegrín, Barradas, María Blanchard, Julio González, Gargallo.
- Sala 5: *«Escuela de París»*: Vázquez Díaz, Dalí, Bores, Barradas, Palencia, Moreno Villa, Pancho Cossío, Caneja, Olivares, Viñes, Alberto.
- Sala 6: *«Surrealismos»*: Palencia, Rodríguez Luna, Togores, Planells, Massanet, Oscar Domínguez, González Bernal, Miró, Calder, Arp, Marinello, Cristófol, Alberto.
- Sala 7: *«Guernica»*: Picasso, Alberto, Dalí, Le Corbusier.
- Sala 8: *«Realismos»*: Sunyer, Balbuena, Velasco, Togores, Arteta, Angeles Santos, Maruja Mallo, Giner, Ponce de León, López Torres, Dalí, Bores, Manolo Hugué Daniel González.
- Sala 9: *«Dalí»*.
- Sala 10: *«Años 40»*: Wifredo Lam, Picasso, Granell, José Caballero, Ferrant.

- Sala 11: «*Informalismos*»: Torner, Tàpies, Rueda, Cuixart, Pablo Serrano, Chillida, Canogar, Saura, Millares, Rivera, Chirino, Viola, Guinovart, Lucio Muñoz, Feito.
- Sala 12: «*Informulismos*»: Salvador Victoria. Ràfols Casamada, Zobel, Mompó, Guerrero, Esteban Vicente.
- Sala 13: «*Miró años 70*».
- Sala 14: «*Arte Constructivo*»: Oteiza, Sempere, Equipo'57, Palazuelo.
- Sala 15: «*Propuestas*»: Chillida.
- Sala 16: «*Propuestas*»: Fontana.
- Sala 17: «*Propuestas*»: Miquel Navarro, Matta, Picasso, Bacon, Tony Cragg.
- Sala 18: «*Propuestas*»: Tàpies, Barnett Newman, Bleckner, Scully, Kapoor, Susana Solano.
- Sala 19: «*Propuestas*»: Soto, Kelly.
- Sala 20: «*Propuestas*»: Schnabel.
- Sala 21: «*Propuestas*»: Gordillo, Arroyo, Equipo Crónica.
- Sala 22: «*Propuestas*»: Bruce Nauman.
- Sala 23: «*Propuestas*»: Dan Flavin.

Reconociendo las múltiples dificultades que implica la organización de una muestra como ésta, en muchos casos heredadas del pasado próximo, varias son las consideraciones que es posible apuntar. La primera, que si lo que se pretendía era crear una colección que reflejara lo que plantea el folleto («*En esta primera instalación de una selección de los fondos, se pretende aproximar al público a lo que ha sido la historia cultural y artística española en el siglo XX*»; y en otros enunciados relacionados con la misma idea), el resultado no podía ser más frustrante, porque lo recogido no responde ni de lejos a lo que, de hecho, ha sido la historia cultural y artística española del siglo XX; como mucho —ya veremos con qué limitaciones—, las obras recogidas podrían ser testimonios de ciertos fenómenos artísticos que tuvieron lugar en el seno de la cultura española del siglo XX, pero en ningún caso, elementos significativos de la historia de la cultura española. El que Picasso haya sido un personaje de influencia excepcional en el desarrollo del arte español contemporáneo, no puede ocultar el hecho, también incuestionable, de que su obra sólo fue posible cuando optó por salir de los estrechos cauces de la cultura española de su tiempo, al igual que sucedió con la parte más significativa de los autores a los que se adjudica mayor relevancia (Dalí, Miró, Gris, Julio González, Alberto, etc.). Sin embargo, la exposición tampoco se remite a coordenadas internacionales dominantes, porque en ese sentido las carencias son de tal entidad que es mucho más relevante lo que falta que lo que existe. Se trata, en suma, de una curiosa amalgama que, supeditada a la complejidad espacial (desde la

óptica museística a la que antes me refería) del edificio, deviene terrible caos del que apenas es posible obtener una idea superficial de dos o tres autores (Dalí, Miró y Tàpies) y de algunas corrientes que, por ello, adquieren rango de «privilegiadas».

En ese sentido, me ha llamado la atención el irregular reparto cronológico de las obras españolas seleccionadas, que apenas cubren el período que, al parecer, ha concentrado mayor interés por parte de los organizadores —los años 1900-1940—, en el que se advierten carencias de bulto de gran calado, que en algunos casos podrían haber sido resueltas empleando los fondos tradicionales del MEAC. El período restante, es decir, el comprendido entre 1940 y 1991, aún presenta lagunas de mayor entidad, puesto que todo él gira en torno al fenómeno «informalista», con algunas «intrusiones» —Equipo Crónica—, que resultan insuficientes por su escasa representación, ciertas carencias incomprensibles y destacadas aberraciones expositivas como las que sufre la obra de Oteiza, que también aquí parece condenado en ese carácter «maldito» que le adjudican «unos» y «otros». En la otra cara de la moneda, destaca la magnanimidad con que se nos presentan las de aquellos sobre quienes se hace gravitar el arte español de los últimos cincuenta años: El Paso, Tàpies y Chillida...

—En suma, como suele ser habitual en la mayor parte de las exposiciones del Reina Sofía -exceptuando aquellas en las que se notan otras manos- reconozco mi más absoluta incapacidad para entender cómo se han pretendido expresar las «diferentes consideraciones de orden histórico, económico, social y estético» citadas en el texto de referencia recogido, porque si atendemos a factores «económicos», las lagunas serían aún más sensibles y descorazonadoras y si hubieran primado circunstancias sociales, la situación sería de verdadero esperpento... Francamente, da la sensación de que, con un criterio de manifiesto compromiso con las «circunstancias ambientales» (más adelante matizaré estas circunstancias), se ha hecho «lo que buenamente se ha podido» —que no es poco—, con ciertos «sacrificios» que ignoro si han sido perseguidos de modo voluntario o si, por el contrario, son «olvidos» accidentales<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Entre las carencias de mayor relevancia histórica destacan las que implica el período 1936-1939, que apenas resulta aludido por la obra más «universal» de la colección (*El Guernica*). Si como parece desprenderse del texto recogido, que adolece de no pocas dificultades de comprensión, se ha prestado especial atención al período 1900-1940 —seguramente para «sobreentender» el período de la Guerra Civil— no comprendo por qué no existe una sala dedicada al «arte de la Guerra», que podría haberse fundamentado en el cartel —tan relevante en términos absolutos— y que, por ello, habría impuesto un cambio de tono a la exposición que, a mi juicio, habría resultado muy positivo. Algo parecido sucede con el mantenimiento de un criterio museístico que, al gravitar en torno a la pintura y la escultura, resulta excesivamente tradicional y, desde luego, contradictorio con las muestras que se han realizado en el seno del propio Reina Sofía.

Todos estos factores y en especial los que se derivan del juego de relevancias otorgadas a los distintos autores, coadyuvan a configurar una imagen del arte español contemporáneo que, como antes apuntaba a propósito de Picasso, presupone pasar por alto la importantísima diferencia que existe entre «arte contemporáneo español» y «arte contemporáneo realizado por españoles». Imagen del arte español contemporáneo que, de modo fáctico, nos remite a un modelo estético (oficial u oficioso) artificioso, predeterminado y marcado por la idea de subsidiaridad. Una subsidiaridad que parece responder al interés en «converger» con el resto de los países democráticos, que viene formulada en el texto programático antes mencionado de modo inequívoco y que, a pesar de lo encomiable que pudieran ser las intenciones generadoras, induce problemas como el desencadenado por Antonio López, al poner de manifiesto la escasísima atención prestada por las entidades institucionales a la corriente artística de la que él es el máximo exponente. Una subsidiaridad que, de hecho, supedita la difusión del desarrollo artístico español de los últimos cincuenta —en realidad, de los últimos cien años—, a patrones evolutivos exógenos, relativamente ajenos<sup>28</sup> a lo que ha sido el desarrollo cultural autóctono. De ahí la dificultad para integrar obras como las de Antonio López y quienes han seguido su línea y las de otros muchos que han permanecido al margen de las ferias de vanidades derivadas del predominio artístico norteamericano de los últimos años.

Dicho en otras palabras, mucho me temo que, a pesar de la previsible buena voluntad de quienes en la actualidad dirigen la política museística del Reina Sofía, estamos asistiendo a la repetición de fenómenos muy arraigados en épocas precedentes, a otro detalle de la secular incapacidad de nuestras autoridades culturales para resolver el conflicto suscitado entre las corrientes estéticas dominantes (internacionales) y las posibilidades de aportación de un modelo cultural (el español) que conserva ciertos rasgos de individualidad y un manifiesto desfase en el proceso evolutivo de integración cultural que parece perseguir. Un conflicto, que no es específico de nuestros días, sino asunto recurrente de todo el siglo XX y que, a partir de las vanguardias, ha cobrado matices de especial acritud. Un conflicto, en suma, en el que, a mi juicio, el Museo Nacional Reina Sofía debería haberse mostrado más «neutral», menos «beligerante» y más «ecuánime», cuando menos, para evitar la penosa imagen que traslada a los grupos de formación específica, que bajo ningún concepto, pueden sentirse satisfechos del resultado final<sup>29</sup>. Porque, a pesar de los esfuerzos de ciertos

---

<sup>28</sup> En unas ocasiones matizadamente ajenos y en otras, absolutamente ajenos.

<sup>29</sup> Es de suponer que, como de costumbre, por las razones que señalaré más adelante, a propósito de la colección Thyssen, la mayor parte de quienes visiten estas nuevas instalaciones se



sectores sociales en sentido contrario, desde un punto de vista cultural, la organización de una exposición como ésta es un problema de formulación muy simple, que nos remite a las vicisitudes que, dentro del desarrollo histórico y para cada momento concreto, ha sufrido el término «arte» y que para el siglo XX, podemos relacionar con el siguiente conjunto de factores<sup>30</sup>:

- a) La valoración «de vanguardia» (criterio de «oportunidad histórica»). Criterio cuya formulación surge del análisis histórico y que, por lo tanto, frente al arte actual tiene el inconveniente de estar sujeto a parámetros que serán definidos en el futuro, cuando pueda apreciarse qué propuestas del pasado tuvieron proyección o, simplemente, algún sentido.
- b) La valoración formal perceptiva. Aquella que surge de establecer una «jerarquía» en la dualidad agrado-desagrado en claves estrictamente perceptivas, de acuerdo con los objetivos expresivos perseguidos y que surge de la «valoración instantánea» que caracteriza al concepto de «percepción global» y que, como recordara Arnheim, en su inmediatez, es mucho más poderoso que las formulaciones estéticas y psicológicas conocidas hasta ahora (ante la visión de dos obras enseguida advertiremos cuál resulta más grata o, en su caso, «más interesante»). De ella surgirá el juicio estimativo que rige sobre toda la producción artística conocida y que distingue a los «grandes maestros no innovadores» y, en general, a quienes, desde Crivelli hasta Halley, se sitúan en la órbita del «puro formalismo». La capacidad de valoración de este «factor» corresponde, en principio, a los grupos de formación específica en arte.
- c) Los componentes «documentales». O aquellos que surgen cuando constatamos que un objeto determinado resulta ser documento material de algún fenómeno relevante; se manifiesta en esa apreciación de «lo antiguo», que es atributo de los modelos culturales de Occidente, al menos desde mediados del siglo anterior<sup>31</sup>.

---

sientan satisfechos... al igual que se sentirían satisfechos si, respetando *El Guernica*, se hubiera presentado cualquier otro conjunto de obras. Precisamente por ello, por la previsible neutralidad de la «opinión pública» en estas cuestiones, se ha perdido una ocasión magnífica (otra más) para «racionalizar» el análisis de nuestro pasado cultural más inmediato.

<sup>30</sup> Los factores que cito a continuación son síntesis de los que, para el siglo XX, polarizan lo que en nuestros términos metodológicos, se entiende bajo la denominación «criterio de valoración estética».

<sup>31</sup> A. Riegl lo formuló en 1903, de manera que sus juicios en este sentido sirvieron de fundamento a la mayor parte de las legislaciones europeas formuladas para la defensa del «Patrimonio Monumental»: «... Según los conceptos más modernos, a esto (a la dinámica histórica) vinculamos la idea de que lo que alguna vez ha existido no puede volver a existir, y que

- d) La valoración «de oficio». Es el criterio más fácil de formular y de más difícil concreción, que incluso se puede oponer a la «valoración formal perceptiva». Porque desde el desarrollo del arte de los últimos años, es imposible definir en términos absolutos en qué consiste dicho «dominio de los medios», ya que, por ejemplo, lo que para unos (desde ciertas corrientes estéticas) pudiera parecer una «torpeza», para otros (desde otras corrientes) podría ser interpretado como un «gesto» o, sencillamente, como un factor de «interés». La mejor disposición para emitir un juicio de este tipo, siempre que no existan elementos «anómalos» debe corresponder al grupo de «los creadores»<sup>32</sup>.
- e) Los factores aleatorios. ¿Cuáles son los criterios con que hoy se otorgan premios o se proporciona relevancia a un autor o a otro? Sencillamente, como se ha hecho siempre, tratando de hallar «juicios de compromiso» entre los gustos personales, los imperativos sociales y cierta objetividad que, en el caso del arte contemporáneo, por la dificultad de acotar la estimación de vanguardia, ha de ser más aleatoria de lo que lo fue en el pasado<sup>33</sup>.

---

*todo lo que ha existido constituye un eslabón imprescindible e indesplazable de una cadena evolutiva, o lo que es lo mismo, que todo está condicionado por lo anterior y no habría podido ocurrir como ha ocurrido si no le hubiese precedido aquel eslabón anterior. El pensamiento evolutivo constituye, pues, el núcleo de toda concepción histórica moderna. Así, según las concepciones modernas, toda actividad humana y todo destino humano del que se nos haya conservado testimonio o noticia tiene derecho, sin excepción alguna, a reclamar para sí un valor histórico. en el fondo consideramos imprescindibles a todos y cada uno de los acontecimientos históricos. (...) «Aquí es verdaderamente importante tener presente que todo monumento artístico, sin excepción, es al mismo tiempo un monumento histórico, pues representa un determinado estadio de evolución de las artes plásticas para el que, en sentido estricto, no se puede encontrar ninguna sustitución equivalente. Y a la inversa, todo monumento histórico es también un monumento artístico, pues incluso un monumento escrito tan insignificante como, por ejemplo, una hojita de papel con una breve nota intrascendente, además de su valor histórico sobre la evolución de la fabricación del papel, la escritura, los materiales para escribir, etcétera, contiene toda una serie de elementos artísticos: la forma externa de la hojita, la forma de las letras y el modo de agruparlas» (RIEGL, ed. cast. 1987, p. 24-25).*

<sup>32</sup> Es el «gran problema» que debe afrontar todo estudiante de Bellas Artes. Sólo cuando el profesor define con meridiana claridad las reglas del juego, es posible establecer un baremo de referencia que, de todos modos, al ser aplicado, resultará esencialmente relativo y, por supuesto, discutible. Y lo formulo con tantas matizaciones porque, lo normal es, precisamente, lo contrario, que, por las razones ya comentadas, el profesor no sea capaz de hacer otras valoraciones que las de resultan de una valoración global.

<sup>33</sup> A propósito de esas circunstancias, no hay que ser un lince para advertir de qué manera la mayor parte de los críticos subrayan la obra de los autores de «su» círculo, en ocasiones, muy relacionados con intereses o compromisos personales articulados a partir de circunstancias muy prosaicas: galerías de amigos, inversiones personales, «recomendaciones» de terceras personas,

Componentes que, en el caso que nos ocupa, nos plantean un interesante conjunto de cuestiones:

a) *¿Qué autores (u obras) españoles de los últimos cien años han realizado aportaciones al decurso evolutivo del arte occidental?*

Si mis objetivos fueran dar una respuesta a pregunta tan difusa, por elemental prudencia, ahora mismo reconocería la más absoluta incapacidad, por falta de datos y por carecer de la perspectiva que, implícitamente exige formular cualquier juicio de valor a propósito de la evolución cultural de los años recientes. Sin embargo, como mis objetivos son las conductas institucionales, el problema es muy simple... A partir de los fondos del Museo Nacional Reina Sofía, podemos deducir que las aportaciones reconocidas institucionalmente al desarrollo del arte occidental se concretan de manera indirecta en los tres pintores más emblemáticos del pasado reciente: Picasso, Miró y Dalí, irregularmente representados, por obra y gracia de la torpe política de adquisiciones del antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo, que, en cierto modo, ha sido subsanada gracias a los legados recientes y al *Guernica*. Y digo que se concretan de manera indirecta, porque con la excepción del *Guernica*, como es notorio, los fondos del antiguo Centro de Arte Reina Sofía apenas cuentan con obras que podamos remitir directamente a lo que, en términos materiales —de «obra concreta»—, implica este criterio de valoración, a saber, las obras que definieron jalón relevante en el proceso evolutivo general.

b) *¿Qué autores (u obras) españoles se han distinguido por desarrollar de modo sobresaliente las posibilidades estéticas (o plásticas) de las diferentes corrientes expresivas proporcionadas por el desarrollo de las vanguardias?*

He aquí otra cuestión que, por encima de las posibles intenciones (sistemas motivacionales) de quienes dirigen o han dirigido el Centro, es respondida de modo elocuente por la práctica expositiva del Centro de Arte Reina Sofía y por su colección permanente: lo más relevante en este sentido se concreta en los autores que en España fueron primicia en la difusión de las corrientes estéticas dominantes. En suma, lo «bueno», lo más digno de ser divulgado junto a las

---

etcétera. Es decir, las «circunstancias» que inevitablemente acompañan a cualquier actividad humana y que en este terreno se manifiestan con mayor acritud que en otras. Cualquiera que tenga la curiosidad de escuchar a cualquier «viejo maestro» oirá mil anécdotas sobre las sabrosas deliberaciones que acompañaron a la adjudicación de aquel premio de dibujo que cierto afamado crítico, a toda costa, pretendía otorgar a una estampa.

«vanguardias históricas», es aquello que en los últimos cincuenta años ha materializado el entronque de nuestra tradición cultural con las corrientes estéticas internacionales. Se manifiesta así, un testimonio material muy claro respecto de lo que planteaba en el epígrafe introductorio: la apuesta por la «integración política» se traduce en el apoyo a las obras que mejor expresen esos objetivos y que, por ello, adquieran rango de «vanguardia», aunque sus planteamientos plásticos explícitos e implícitos les sitúen al margen de la realidad objetiva de los hechos. Porque ese «vanguardismo» fue, en términos absolutos, un «vanguardismo local» y, por lo tanto, «formalista», que también podría ser contemplado en la vertiente documental, es decir, como reflejo de la implantación de los modelos estéticos foráneos o, si se prefiere, como testimonio de la anexión de ciertos creadores españoles a las corrientes internacionales. Sin embargo, de acuerdo con los planteamientos explícitos de la dirección del Centro de Arte Reina Sofía (ver el documento «programático» recogido líneas atrás) y de acuerdo con el mencionado intento de «construir» —¿«a posteriori»?— un modelo evolutivo «oficial» del arte contemporáneo español, da la sensación de que se pretende invertir los términos para trasvasar obras, que deberían ser estimadas desde este criterio, al anterior. De nuevo el problema de distinguir entre «arte español contemporáneo» y «arte contemporáneo hecho por españoles»...

El arte reciente (las «vanguardias» españolas posteriores a la Guerra Civil) implica un problema que, a su vez, presupone una toma de postura que compromete muchos aspectos de la acción individual de quien lo formula: ¿cómo entender la historia del arte español contemporáneo, como una parte del proceso evolutivo general —dentro de la cultura occidental— o como un fenómeno autóctono sometido a fenómenos de interrelación y realimentación? Y aunque en el enunciado de la pregunta pueda parecer que sólo late una «cuestión bizantina», lo cierto es que, como sucediera a partir de la crisis del 98, el asunto encierra unas implicaciones de enorme trascendencia. Como es natural, desde las intenciones integradoras que rigen la acción política de nuestros días, no parece haber dudas: el arte contemporáneo español es —tiene que ser— una parte del proceso seguido por la cultura occidental, y por lo tanto, habrá que realzar —y ahí es muy importante la acción institucional— todos los rasgos culturales que hayan incidido en esa dirección, minimizando aquellos otros que apunten en sentido diferente, hasta «construir» un modelo evolutivo «oficial» que responda a las pretensiones perseguidas. Hasta aquí, las «razones estratégicas» —que en este caso, todos compartimos— podrían ser lenitivo para compensar lo que en ese planteamiento pudiera haber de «inexacto». El problema surge como, cuando en el caso del arte contemporáneo ese modelo se muestra, no ya «inexacto», sino radicalmente falso, radicalmente distinto de lo que indica la realidad material, cuando ese

modelo sólo es admitido por un sector social de escasa relevancia cuantitativa y cualitativa, es decir, cuando los usos y «creencias» de la sociedad española resultan refractarios a las circunstancias esenciales del modelo teórico. Cuando eso ocurre surgen desajustes que, a su vez, se manifiestan en esos fenómenos surrealistas que cualifican y califican la cotidianeidad de los últimos años — algunos de ellos ya me he referido y más adelante recogeré unos cuantos más— y que resultan ser impúdico testimonio de nuestra indómita «originalidad».

Y sin salir del arte contemporáneo, el ejemplo más explícito lo encontramos, de nuevo, en el caso de Antonio López: ¿cómo se explica que el pintor español vivo de mayor cotización «no encaje» en el «modelo oficial»? ¿Se trata de «la excepción que confirma la regla» o de un «caso especial»? Aunque el problema de Antonio López sea resuelto en términos de excepcionalidad —de la excepcionalidad que presupone su propia singularidad como artista—, con una exposición individual realizada en el mismo Museo Nacional Reina Sofía, resulta incuestionable que el modelo evolutivo aplicado desde las instituciones al arte español contemporáneo —el que recoge la exposición permanente<sup>34</sup>— ha dejado fuera de juego a una parte muy importante de la creación artística contemporánea española, que puede no «gustarnos» o, incluso, «no interesarnos», pero que está ahí y que, en principio, merece el respeto que recaba cualquier objeto de cultura material, cuando destaca por su grado de «maestría».

Pero las implicaciones más negativas que surgen del «modelo oficial» no se encuentran sólo en el menosprecio de lo «marginal», sino sobre todo en lo que ese modelo presupone para el desarrollo de la cultura española real, a la que se condena a una situación de resignada subsidiaridad que, aunque responda a los previsible condicionantes del futuro inmediato, de ese modo queda en territorio de nadie, como un testimonio más de la tradicional e incongruente separación entre «España oficial» y «España real», que parece haberse acentuado en los últimos años. Al mismo tiempo, al dejar fuera de juego el componente autóctono, asimismo quedan al margen las posibles aportaciones que pudieran proceder de ese componente, porque el modelo subsidiario es, por su propio carácter, esencialmente receptivo. Y, a mi juicio, ahí es donde se encuentra otro de los talones de Aquiles de la política oficialista, en la situación castrante que implica, porque las aportaciones nunca podrán venir de quienes han procurado (con su obra) traducir al «español» —a la cultura española— las preocupaciones generadas por fenómenos culturales extraños.

---

<sup>34</sup> Los «ajustes» expositivos realizados en el Centro de Arte Reina Sofía para «solventar» el problema suscitado por Antonio López parecen concebidos para desacreditar públicamente a toda la tradición «realista» española.

La historia del arte español de los últimos cincuenta años no es —no puede ser— exclusivamente la concatenación de movimientos paralelos —necesariamente desfasados— de las grandes corrientes norteamericanas —El Paso (Expresionismo Abstracto «a la española»), Equipo Crónica y Arroyo (Arte Pop «a la española»), los creadores adscritos al «minimalismo a la española», al «arte conceptual a la española», o la «transvanguardia a la española», etc.— sino algo que está por ser estudiado y analizado desde otras coordenadas metodológicas y en donde, por razones obvias, ha de haber un lugar de privilegio a autores como Antonio López<sup>35</sup> y a otros muchos que permanecen ignorados y, desde luego, marginados de la política expositiva de los grandes centros oficiales.

Si algo no han enseñado los acontecimientos artísticos de este siglo es a que en eso de la conducta estética institucional deberíamos ser, más que nada, prudentes, aunque sólo sea para evitar situaciones tan incómodas como las que, por la vía del menosprecio, han sufrido en España autores como El Greco (que fue menospreciado por Felipe II en beneficio de los pintores de El Escorial, casi todos ellos relegados al olvido), Goya (que fue marginado en beneficio de los pintores «académicos»), Picasso y tantos otros, que en su día fueron juzgados irrelevantes o faltos de calidad, sencillamente, porque sus obras no se ajustaban a los modelos estéticos dominantes en sus respectivas épocas... La consideración que desde esos círculos se otorgó en España a Picasso hasta la década de los cincuenta, cuando también se creía estar en sintonía con los patrones de «gusto europeos», a la sazón dominados por los formalismos posimpresionistas, es dramáticamente elocuente. Me limitaré a recordar un texto, anterior a la aparición de los fenómenos políticos que alterarían visceralmente las actitudes críticas desencadenadas por Picasso, y que resulta muy esclarecedor<sup>36</sup>:

«Hace algunos años, cuando todavía eso del cubismo, del futurismo y otras cosas por el estilo eran una novedad en el mundo civilizado, me decía Eduardo Chicharro:

—Verá usted cómo eso no llega nunca a España. Los españoles tenemos siempre un obstáculo insuperable: el miedo al ridículo. Por temor al ridículo no seremos

<sup>35</sup> Considerar, como se ha pretendido, a Antonio López como un pintor «clasificable» en el «surrealismo» (o «hiperrealismo») español es algo que trasciende mis posibilidades de comprensión.

<sup>36</sup> Conozco el texto gracias a la gentileza de M.J. Rueda, que lo utiliza en el artículo que aparece en esta misma revista: FRANCES, J.: «Los pintores "íntegros", en *El año artístico, 1915*, Madrid, Mundo Latino, 1916, p. 50-54. El artículo está escrito a propósito de una exposición celebrada en Madrid, bajo el título «Pintores íntegros», en la que figuraba una artista, cuya producción también está recogida en la «Colección permanente» del Reina Sofía: María Blanchard. Para más información sobre la visión que en el período 1901-1917 se tenía en España sobre las Vanguardias, ver el mencionado artículo de M.J. Rueda.

nunca arbitrarios ni renovadores en ningún sentido; pero a cambio de esa desventaja tiene nuestro temor la ventaja de evitarnos lamentables equivocaciones.

El ilustre pintor se engañaba. En España ya somos capaces de todo. Claro que con algunos años de retraso; pero somos capaces. Ahora, por ejemplo, el público empieza a quedarse estupefacto ante los cuadros geométricos y simplicistas, cuando ya el Sr. Picasso estará pensando otra combinación no tan agotada para no volver a sus terribles días de bohemio incomprendido.

(...)

La exposición está obteniendo un gran éxito de entrada (...) Una vez dentro, curioso espectáculo ver las caras estupefactas, asustadas o francamente hinchadas de risa. Cuando salen se restriegan los ojos, respiran fuerte y miran a los transeúntes pacíficos como si hubieran despertado de una pesadilla o acabaran de asistir a uno de esos estrenos en que el retruécano es como granizo implacable.

—¿Oiga usted, qué significa eso? —me preguntaba un infeliz señor a quien todavía le parecen buenos los cuadros que reflejan de un modo bello los aspectos de la vida.

Yo, temeroso de confesar que un crítico de arte no sepa lo que significa una cosa en la cual se han empleado los mismos útiles que se emplean para pintar cuadros, sonreí con aire de iniciado, con un hermetismo que al buen señor le debió acortar imaginativamente la distancia de Madrid a Leganés.

Sin embargo, ahora que no nos oye nadie, les diré a ustedes que yo tampoco sabía lo que significaba eso, aunque sí podía decir lo que pretendía significar y la historia de los fauves que miran despreciativamente a los pompiers.

Uno de los corifeos del género, el Sr. Metzinger, dice con toda geométrica gravedad, que eso significa: "mirar en torno a los objetos para conseguir su concreta representación en una serie de aspectos sucesivos".

Pero si le digo esto al buen señor, no lo iba a entender tampoco. Y ¿para qué le vamos a dar ese disgusto a Metzinger?»

c) *¿Qué obras concentran en torno a sí un potencial documental de relevancia?*

Como es natural, las cualidades documentales no se cuentan entre las más relevantes del arte contemporáneo. Sin embargo, a propósito del factor anterior, han ido apareciendo circunstancias que señalaban en esta dirección, de manera que la capacidad documental del arte parece haber sido interpretada como cualidad de especial relevancia, para documentar la implantación del modelo estético al que antes me he referido.

d) *¿Qué autores españoles han destacado por su grado de maestría?*

Francamente, a la vista de la política del Reina Sofía manifiesto mi más absoluta incapacidad para responder a la pregunta enunciada, al menos en el sentido que habitualmente se adjudica al término «maestría». Reconozco que lo único que se me ocurre es que, en la política institucional de los últimos años, se ha otorgado una muy escasa atención a este factor. De ahí la polémica suscitada

por la obra de Antonio López, que como resulta obvio, no puede cargarse sobre los hombros de la actual dirección, porque la penuria de los fondos del antiguo MEAC es cosa secular...

Sin embargo, he matizado el sentido del término «maestría» porque el carácter de las «vanguardias» posteriores a la Guerra Civil, expresamente subsidiarias de las corrientes foráneas, les otorga un carácter «formalista» que pudiera entenderse como argumento añadido para justificar el apoyo oficial a determinados autores...

### e) *El factor aleatorio*

En condiciones «normales» el criterio aleatorio no sería más que un factor indeseable y accidental minorizado gracias a la acción de los resortes de control social de las estructuras democráticas, sin embargo... Sabiendo que, por las razones señaladas en el epígrafe introductorio, el sistema cultural fáctico preconizado por nuestras instituciones ha reforzado considerablemente el peso de la individualidad y que las estructuras sociológicas actuales manifiestan cierta continuidad con los rezagos franquistas, el asunto adquiere unos matices sutilísimos de enorme trascendencia. Porque ¿quién nos garantiza que, incluso, en relación a los criterios citados hasta aquí, que en cierto modo podrían «justificar» la práctica museística del Reina Sofía, no se han formulado desde motivaciones «aleatorias»? Como siempre, el problema de «la esposa del César»..., y las contradicciones entre el modelo cultural teórico propugnado desde el poder (modelo Democrático) y el modelo fáctico precipitado por la carencia ideológica y la preeminencia de la individualidad (praxis neoliberal), que en el terreno de las «conductas estéticas» —en el terreno de la difusión y la divulgación estéticas— implica consecuencias nefastas. Porque la preeminencia de la individualidad, en el presente, tiene una traducción obvia y de uso común al terreno artístico: la «creencia» (la «idea» el «pensamiento») de que en arte, por ser cuestión de «gustos», «todo es muy subjetivo» y que, por lo tanto, los juicios emitidos desde los diferentes grupos de formación específica son equiparables. El artista formulará juicios desde la subjetividad de su alineación estética o expresiva; el «teórico», desde su peculiar militancia intelectual o desde el sistema de ideas que implique su credo estético; el galerista, desde sus intereses crematísticos; el «académico» desde los postulados academicistas; etcétera. A propósito de ello, hay que reprochar al ejecutivo tres errores «de bulto», que también aparecen sobradamente documentados en la «colección permanente» del Museo Nacional Reina Sofía:

1. Su incapacidad para comprender<sup>37</sup> que, aunque en el círculo de las

---

<sup>37</sup> Naturalmente me refiero al hecho de que el ejecutivo traslade a la sociedad las consecuencias lógicas (sociales) que implican los fenómenos que estoy señalando.



conductas individuales, el disfrute personal sea cuestión «de gustos» y a pesar de que existan ciertos márgenes de imprecisión en toda valoración estética, es posible dirimir en términos objetivos la estimación social del arte, según los criterios enunciados en las líneas precedentes (naturalmente, ello no quiere decir que sea sencillo hacerlo). El margen de imprecisión, que en algunos casos puede ser muy elevado —no es posible prever por dónde irá el desarrollo cultural y artístico del futuro— no tiene por qué implicar inhibición sino, muy al contrario, el establecimiento de unos «órganos» de ajuste y corrección que adecúen la acción institucional al desarrollo de los acontecimientos.

2. No haber sido capaz de articular un sistema de compensación —de todas las «subjetividades»— que forzara el equilibrio entre los factores parciales enunciados.
3. No haber sido capaz de romper la tradición franquista, imponiendo criterios de gestión que desvincularan el apoyo a las artes de los intereses más inmediatos. La fuerte dependencia que en los primeros momentos mantuvo la gestión del Centro de Arte Reina Sofía respecto del Ministerio, a través del Centro Nacional de Exposiciones; la inicial carencia de gabinete técnico y la manera de nombrar director —mediante decisión política discrecional— son circunstancias que acaso faciliten el dinamismo del Centro, pero desde luego no son las más adecuadas para disolver las dudas que siempre rodean a las actitudes unilaterales.

De todos modos, nadie debe interpretar este análisis como un «ataque» encubierto hacia el arte asimilado institucionalmente, porque mis intenciones van por otro lado, en concreto, por destacar que en esta época nuestra, en estos años de *magnum fastos* sucede lo que siempre ha sucedido y, supongo, siempre sucederá —mientras no cambien sustancialmente nuestras estructuras de pensamiento—: la convivencia de dos corrientes (culturales) que determinan la dialéctica del «progreso cultural»<sup>38</sup>. Dos corrientes que, como es natural, experimentan una serie de interrelaciones que dificultan cualquier síntesis demasiado simplificada, pero que es posible aislar de modo nominal:

- A) La corriente autóctona, esto es, la que sobre todo depende de las circunstancias culturales específicas de un pueblo<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> Es posible que en este caso fuera más apropiado hablar de «evolución cultural». Sin embargo, me he inclinado por la expresión «progreso cultural» porque su carga semántica parece más adecuada para aludir al desarrollo del sistema cultural en sentido positivo, esto es, en la dirección en la que realmente acontece.

<sup>39</sup> Me excuso de no aludir a las peculiaridades del «pueblo español», pero, no obstante, para evitar una interpretación simplista, deseo advertir al lector al respecto.

- B) La corriente externa, es decir, la que surge de las interrelaciones del modelo cultural propio de un pueblo con los de las comunidades de su entorno geográfico.

Y del mismo modo que sería ridículo reconstruir el proceso cultural en términos autárquicos, igualmente resulta ridículo, hacerlo en claves exclusivamente «externas», por lo que antes señalaba y porque las aportaciones del arte o de la cultura del presente sólo se podrá hacer en el futuro y, aunque sólo sea por razones de proximidad cronológica y geográfica, no hay razón para cerrar los ojos a las posibles aportaciones generadas en el seno de nuestro propio modelo cultural, sobre todo, cuando el «criterio de maestría» —y la cotización del mercado— arroja datos incuestionables... El reto está en resolver con «sentido común» (con sentido social) el problema planteado por esa dualidad y por el carácter dinámico de la evolución cultural permite, buscando el punto de equilibrio entre factores exógenos y factores endógenos, siempre en beneficio de la cultura de los españoles, que al fin y al cabo, para eso nuestro Ministro de Cultura cobra del contribuyente español y no, del norteamericano o del venezolano, aunque la visita de nuestros museos y la contemplación de nuestros medios de comunicación pudieran hacer pensar otra cosa<sup>40</sup>.

Es posible que ante esta propuesta alguien pudiera argumentar lo mismo que cabría decir ante ciertas actitudes estéticas de principios de siglo, que preconizaban el mantenimiento a ultranza de las tradiciones artísticas españolas: que el mantenimiento de esas tradiciones —de la «cultura española»— implica apoyar lo que ésta posee de anacrónico o retardatario, de factor contrario a la pretendida integración en Europa... Sin embargo, esa posible argumentación, que habría tenido sentido a principios de siglo y que en ciertos contextos seguiría manteniéndolo hoy en día, a la vista de la política cultural global de los últimos años, permite una réplica que pasaría por los siguientes puntos:

1. El arte es un fenómeno que, dentro de la evolución del sistema cultural, ocupa un lugar relativamente secundario, supeditado e interrelacionado con múltiples aspectos, algunos de los cuales —por ejemplo, el fenómeno educativo, la política social, la estructura judicial— cumplen una función mucho más relevante.

---

<sup>40</sup> Por efecto de la diversificación administrativa impuesta por el modelo «autonómico», tal parece que, como dijera Mesonero Romanos, aquí no tenemos término medio y frente a la postura «internacionalista» del Estado español, con algunas excepciones que compiten en la dirección del Reina Sofía (caso del IVAM), con los mismos vicios y virtudes, por razones de «imagen política», los entes autonómicos practican una política que invierte los términos hacia un provincialismo tan radical que, en ocasiones, compiten con la política de las administraciones locales.

2. Si realmente interesa el progreso de la cultura española, y para ello, parece aconsejable abandonar los atavismos culturales (y artísticos), acaso hubiera que comenzar por otros atavismos mucho más arraigados e infinitamente más nocivos para la homologación cultural de la sociedad española que ciertas tradiciones pictóricas; como, por ejemplo, la traída y llevada fiesta de los toros, a la que se dispensan todo tipo de ayudas oficiales y oficiosas, sencillamente porque existe un importante colectivo de individuos que se divierten con el fenómeno taurino y su *menosprecio oficial despertaría recelos de repercusiones electorales inmediatas*; como por ejemplo, ciertas formas de discrecionalidad administrativa, *de todo punto incompatibles con el sentido de la Democracia*; como, por ejemplo, la difusión de ciertas formas de degradación cultural a las que *me referiré más adelante...* Y como, por ejemplo, lo que en el plano de la conducta social y política implica esa persistente intención de manipular la historia de nuestra cultura, siempre con matices conformistas y estrategias justificadoras respecto de la práctica del presente, porque es sabido que los pueblos que no conocen su historia están condenados a repetirla.

Junto con el Reina Sofía, la otra iniciativa de relumbrón que conforma la política museística de los últimos años se concreta en la fundación Thyssen-Bornemisza. Una fundación que, en sus aspectos públicos, vinculados a las circunstancias personales de su titular, se comenzó a manifestar a mediados de los años ochenta, con la decisiva colaboración de la «prensa del corazón», que generó un proceso magistralmente dirigido que alcanzaría su punto culminante a finales de 1987. Para entonces, ya se habían dado a conocer algunas de las obras modernas de la colección y, lo que es más importante, una parte de los fondos de pintura «antigua», gracias a la colaboración del Ministerio de Cultura y de la Real Academia de San Fernando, que prestó sus salas para la realización de una exposición de inusitada repercusión social<sup>41</sup>. A principios de 1988, el destino inmediato de los fondos de la que pasaba por ser «la colección privada más grande del mundo», se había convertido en una cuestión de prestigio político, que no se

---

<sup>41</sup> La Exposición «Maestros Antiguos de la Colección Thyssen-Bornemisza» se pudo contemplar entre diciembre del 1987 y marzo de 1988 en las salas de la Real Academia de B.A. de San Fernando. En ellas se pudieron ver alrededor de 50 obras, realizadas entre los siglos XV y XIX. Su repercusión social fue de tanta entidad que, al margen de los «grandes acontecimientos» patrocinados por los Museos estatales (casos de Picasso, Dalí, Velázquez, etc.), no recuerdo exposición que aglutinara tantos visitantes como aquella.

supeditó al entorno del poder del Estado, porque a mediados del mismo año se inauguraba en Barcelona otra exposición, ahora dedicada a la pintura americana<sup>42</sup>.

Por fin, en diciembre de 1988, con gran alborozo de los órganos de comunicación social y sin que apenas se oyeran voces en dirección contraria, fue firmado el acuerdo entre Hans Heinrich Thyssen Bornemisza y el Ministro de Cultura por el que cerca de 800 obras de la colección serían cedidas para su exposición en España durante un período de nueve años y medio. A cambio, el Estado español se comprometía con unas condiciones que al parecer, y según recogieron los medios de comunicación social, podemos sintetizar en los siguientes puntos:

- a) Una dotación inicial de 9.000 millones de pesetas.
- b) El pago de 5 millones de dólares anuales.
- c) La adjudicación del palacio de Villahermosa como sede estable de la colección y de la fundación creada al efecto<sup>43</sup>, que debería abrir sus puertas al público en el año 1992.
- d) La gestión museística de la colección quedaría a cargo de la mencionada fundación, que se reservaría la posibilidad de negociar con el Estado español actividades de promoción exterior, para las que se contaría con obras pertenecientes al Patrimonio Histórico Español<sup>44</sup>.
- e) Un conjunto de acuerdos por los que el Estado español ofrecía toda suerte de garantías para garantizar la «seguridad» del préstamo a todos los efectos<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> Exposición «Maestros americanos del siglo XIX», en el Palacio de la Virreina de Barcelona, 6 de abril a 12 de junio de 1988. Reunía 82 obras de 14 artistas, adquiridas por el Barón entre 1979 y 1985 y reunidas por él en su residencia privada de Londres.

<sup>43</sup> Según el acuerdo, que a pesar de arduos esfuerzos no me ha sido posible localizar, la titularidad de la colección quedaría a nombre de «Favorita Trustees Limited». El palacio de Villahermosa acababa de ser objeto de una importante remodelación concebida para desahogar al Museo del Prado, cuya relación entre espacio disponible y fondos resultaba (resulta) incompatible con los criterios museísticos de la actualidad. A pesar de ello, los acuerdos comprendían el compromiso de que dicho palacio sería objeto de una nueva remodelación —encargada a Moneo—, que sería financiada por el Estado español y supervisada por la Fundación.

<sup>44</sup> El acuerdo prevé hasta 10 exposiciones en Villa Favorita, durante el periodo del préstamo, con obras del propio préstamo y del Patrimonio Histórico Español —de propiedad pública y privada.

<sup>45</sup> En cuestión de daños, el Estado español sólo queda exento de responsabilidad por aquellos debidos «al paso del tiempo» o producidos «por una explosión nuclear», así como a los que obedezcan a los traslados decididos por su propietario para ser expuestas en Villa Favorita. Los costos de traslado a España son por cuenta de la Administración. En el aspecto jurídico, el pacto se somete a la legislación británica y al arbitraje internacional.

Y por sorprendente que pueda parecer, a pesar de que la prensa había jugado con la idea de que la colección Thyssen «se quedaría en España para siempre», la publicación de los acuerdos definitivos, apenas despertaron otros recelos que los ya conocidos, a la sazón particularizados en la figura de A. E. Pérez Sánchez, por entonces, director del Museo del Prado, que había sustanciado sus reparos en los siguientes aspectos<sup>46</sup>:

- a) La colección Thyssen no llega a los extremos —implícitos— manejados por los medios de comunicación.
- b) La cesión del Palacio de Villahermosa supone un grave quebranto a la capacidad de expansión del Prado, desde siempre, insuficientemente dotado para conseguir un rendimiento expositivo de sus fondos e incapaz de mantener una mínima capacidad para realizar exposiciones temporales.

Se planteaba así una curiosa «batalla cultural» protagonizada por dos fuerzas desiguales: por un lado, el director del museo español más prestigioso —a su vez, uno de los más prestigiosos profesionales españoles de la cultura— y del otro, la prensa y, en especial, la llamada «prensa del corazón». Y como es sabido, el ejecutivo dejó caer el peso de su decisión del lado de ésta argumentando:

- a) Que la Colección Thyssen cubría ciertas carencias tradicionales de los fondos del Prado, sobre todo, de obras del Renacimiento italiano.
- b) Que se pretendía acelerar el reacondicionamiento de los restos del viejo Palacio (actual sede del Museo del Ejército), con la idea de «reconstruir» el Salón de Reinos y agrupar en torno a él la pintura española del XVII, y del pabellón del Botánico, en el que se pretende centralizar la obra de Goya. De ese modo, los reparos técnicos argumentados por Pérez Sánchez carecerían de sentido.

Explicaciones que, en apariencia, vaciaban de contenido los reparos de A. E. Pérez Sánchez y que, en todo caso, arropaban las pretensiones implícitas y explícitas bajo las que se había acometido el asunto Thyssen: el «prestigio» social que suponía el préstamo de la colección Thyssen y el establecimiento en el año 1992, coincidiendo con la capitalidad cultural de Madrid, de una zona de altísima cualificación cultural definida por el Museo del Prado (ampliado hasta el inmediato Palacio), el Museo Nacional Reina Sofía y el palacio de Villahermosa,

---

<sup>46</sup> El juicio de Pérez Sánchez se hizo público en los siguientes términos: «Estoy de acuerdo en la importancia de esta colección, especialmente en lo que al arte contemporáneo se refiere. Si se integrasen en el Prado se cubrirían determinadas lagunas, pero no si se exhiben en un centro aparte.» Ver BUSQUETS, J.: «El barón Thyssen impone severas condiciones para el traslado de su colección de pintura a España». *El País*, 29-XII-89, p. 32.

que coincidiría sensiblemente con aquella definida por Carlos III como emblema de su acción ilustradora<sup>47</sup>.

Llegados al año 1992, con la perspectiva que impone la nueva crisis económica y sin entrar en cuestiones «técnicas»<sup>48</sup>, cabría preguntar a nuestras autoridades hasta qué punto merece la pena un gasto como el que supone el asunto Thyssen, hasta qué punto es razonable organizar ese triángulo de altísima cualificación cultural en un contexto sociocultural como el español... cuando se está hablando de congelar las rentas de los sectores sociales menos favorecidos, cuando el ambiente cultural refleja fenómenos como el que veremos a continuación y cuando el patrimonio histórico español refleja el estado de abandono que cualquiera puede contrastar en cualquier visita a los museos no emblemáticos y a sus almacenes. Mucho me temo que, al igual que sucede en tantos otros aspectos, en el ámbito patrimonial se han sacrificado las posibilidades propias a un fenómeno de imagen revestido de consumo «de alto nivel», en circunstancias que recuerdan mucho lo que sucediera durante los siglos XVII y XVIII<sup>49</sup> y lo que también se advierte en la política deportiva, sin ir más lejos. Aunque poseemos uno de los patrimonios artísticos más sobresalientes de Europa, nuestras autoridades prefieren canalizar los impuestos en «alquilar» la colección Thyssen, a un costo que presupone:

- a) La cesión de un espacio, que a pesar de los argumentos del Ministerio, aunque se realizaran los proyectos de ampliación del Prado, siempre sería muy útil para la promoción de los fondos de la primera pinacoteca española, que en buena medida permanecen dispersos en sus almacenes y en los lugares más insospechados (despachos oficiales, museos provinciales, etc.).

---

<sup>47</sup> No deja de ser curioso que aquella vieja zona que estuviera dedicada a las ciencias (el actual Museo del Prado nació como Museo de Ciencias Naturales) haya dado en convertirse en zona dedicada a «las artes». Porque frente a las pretensiones perseguidas por el Partido Socialista Obrero Español, de forzar cierta continuidad con la Ilustración, plantea cuestiones de gran calado simbólico: la transformación de los patrones materialistas, implícitos en el concepto de «ciencia», por el factor «emotivo» (subjetivo), que cualifica a buena parte de los fenómenos estéticos, sobre todo, en el plano individual.

<sup>48</sup> De momento, se ha inaugurado el Museo Thyssen pero aún está pendiente el acondicionamiento de la «prevista» ampliación del Museo del Prado.

<sup>49</sup> Cuando dentro de una profunda y permanente crisis política y económica, la sociedad española —por supuesto, los altos estamentos de la sociedad española— se convirtió en un mercado de lujo que hizo infructuosas las riquezas americanas que, directamente, acababan en las zonas en las que se fabricaban los objetos consumidos en la Península, donde fueron factor sustancial de la acumulación de capital que, a la postre, permitió la expansión capitalista europea.

- b) Un costo en metálico que, teniendo en cuenta las cifras que se han hecho públicas y a riesgo de pecar de ingenuidad, alcanzaría los 30.000 millones de pesetas. Cifra que, de acuerdo con la situación actual del mercado del arte, daría para adquirir entre cien y doscientas obras de primera magnitud y, en todo caso, sería suficiente para cubrir esas «lagunas» de las grandes colecciones del Estado, que fueron argumento para justificar la conveniencia del alquiler.

Frente a ello, se habrán precipitado otros dos beneficios, acordes con las cualidades del sistema cultural propugnado desde las instituciones; los que obtendrán los Thyssen, que supongo muy acrecentados por los ingresos de taquilla<sup>50</sup>, y el beneficio social que presupone contar con la colección en Madrid. El primero merece una reflexión porque, desde lo que ha supuesto la acción institucional implica importantes cambios cualitativos, tanto en las prácticas comerciales a gran escala relacionadas con el arte como en las cualidades sociales de su disfrute.

Y es que, aunque desde hace años, a partir de las iniciativas de ciertas galerías y museos, se venían alquilando objetos y colecciones para obtener beneficio económico, no conozco ninguna iniciativa con un volumen de negocio comparable a la que nos ocupa y menos aún, con las circunstancias que la rodean. Porque a los beneficios directos, obtenidos por los Thyssen en concepto de alquiler y dotaciones, aún hay que añadir el que, de modo implícito, supone la integración de la colección en un circuito expositivo físicamente situado en el entorno del museo del Prado y dentro de la zona de alta cualificación que ha sido objetivo emblemático de la política cultural del Partido Socialista Obrero Español. «Beneficios» que para la colección son mucho más tangibles de lo que pudiera parecer a primera vista, porque de ambas circunstancias se desprende una tácita «garantía de calidad», que nunca obtendría si permaneciera almacenada en Villa Favorita, y que será considerablemente reforzada desde el sector político, especialmente interesado en dejar a cubierto su capacidad de gestión amplificando el interés y la calidad de lo que se ha alquilado. De manera que, para cuando finalice el período de alquiler, es de prever que la valoración estimada de toda la colección habrá experimentado una revalorización que comienza a manifestarse con las peritaciones que ya se han hecho públicas.

Pero las implicaciones de este asunto no terminan en las coordenadas

---

<sup>50</sup> No deja de ser alucinante que con la apertura del Museo Thyssen se haya roto la política de gratuidad de los museos, que según las previsiones iniciales, supondrá para la Fundación un ingreso de unos 6.000 millones de pesetas anuales.

cuantitativas, porque a la vista de las estipulaciones del acuerdo firmado entre los Thyssen y el Estado español, por las que éste se somete a la legislación británica, se ha creado un precedente que altera sustancialmente el «espíritu» con que se contemplaban los objetos de arte en la legislación española, por sus cualidades históricas y culturales, es decir, por contener aspectos del pasado colectivo. Según la doctrina jurídica —común en la práctica totalidad de los países europeos—, los objetos de arte, en su calidad de propiedad privada, contarían con una especie de doble naturaleza que limitaría la discrecionalidad derivada de dicha propiedad, de manera que, de acuerdo con la legislación positiva de cada país, cuando alcanzan ciertos grados de calidad o significación, el poseedor no puede exportarlos libremente, está obligado a cuidar escrupulosamente de su conservación y también a permitir periódicamente su contemplación a quienes lo desearan<sup>51</sup>. Contra esta tradición, seguramente por el peso de la praxis liberal a la que me he referido, el gobierno del Partido Socialista Obrero Español ha obviado estas circunstancias, recogidas en la reciente Ley del Patrimonio Histórico Español y ha aceptado unos acuerdos que, de hecho, rompen las limitaciones mencionadas. Y si bien es cierto que en este caso, puesto que la colección Thyssen no se encontraba en España, es lógico que sus dueños forzaran las garantías para quedar al abrigo de esas limitaciones, no es menos cierto que con ello, se ha creado un precedente que resulta agravio comparativo para los coleccionistas españoles y, en cierto modo, desnaturaliza la duplicidad jurídica a la que antes me refería<sup>52</sup>. De manera que, desde el punto de vista de la jurisprudencia, el pacto firmado por el gobierno del Partido Socialista Obrero Español supone una importantísima mengua del componente social del objeto artístico.

Desde las importantes y complejas circunstancias que moviliza la colección Thyssen, aún faltaría analizar brevemente las aparentes razones positivas que, a pesar de todo, podrían justificar el hecho de que la Administración haya decidido invertir una importante suma de dinero en el alquiler de esta colección: el beneficio que supone poner a disposición de la sociedad española un importante conjunto de obras de arte; un beneficio que es común a todas las promociones de este tipo, ya sea la magna exposición dedicada a Velázquez, las innumerables

---

<sup>51</sup> En la legislación española, esta obligación de permitir la contemplación de las obras se puede «compensar» con el préstamo de las obras para realizar exposiciones públicas.

<sup>52</sup> A mi juicio —que en este caso reconozco poco fundamentado—, a partir de este pacto, no me extrañaría que los poseedores de objetos de arte de especial relevancia, se negaran sistemáticamente a cederlos de manera gratuita, porque desde los principios constitucionales —desde el principio jurídico de igualdad—, parece lógico que cualquier juez pudiera verse incapacitado para hacer cumplir la Ley del Patrimonio Histórico Español.



celebradas en el Centro de Arte Reina Sofía o la de la fundación Thyssen, porque gracias a ellas el público accede al conocimiento directo, la contemplación, el estudio y el disfrute de unas obras que, de otro modo, permanecerían más o menos innacesibles. Y al menos en teoría, todo el mundo sale beneficiado con empresas de ese tipo, porque, también en teoría, a todo el mundo le interesa el arte y precisamente, la difusión colectiva del arte es un logro de las sociedades occidentales desarrolladas. Sin embargo, las cosas no son tan obvias como pudiera parecer, porque a nada que entremos en el análisis de los fenómenos de conducta que rodean a la práctica museística, enseguida aparecen «anomalías» que desvirtúan muchas de las premisas formuladas y algunas otras sobreentendidas.

En el año 1990, con ocasión de la exposición dedicada a Velázquez, que se convirtió en un verdadero acontecimiento sociológico, realizamos una curiosa «encuesta» de la que se desprendían una serie de circunstancias que me permito recordar<sup>53</sup>. En primer lugar, pudimos constatar que los visitantes acudieron a la exposición de Velázquez con las expectativas generadas con machaconería por los medios de comunicación que, a su vez, apenas destacaron otra cosa que las «supuestas» cualidades más relevantes de la obra del pintor sevillano —a medio camino entre el tópico y la síntesis de los manuales de enseñanza media—, junto con aquellas «otras circunstancias noticiables», que son las que aparecieron en los titulares de la prensa y, a la postre, las que reproducían los encuestados (aunque, en ocasiones, negaran el influjo de los medios). En síntesis, esas «expectativas» giraron en torno a los siguientes «axiomas» (o «creencias»):

1. Velázquez es uno de los más grandes pintores de la Historia y, tal vez, «el mejor».
2. La exposición era una ocasión única para ver reunida la práctica totalidad de la obra de Velázquez.
3. La exposición permitía ver «las dos grandes obras» de Velázquez que permanecen en el extranjero: «La Venus del espejo» y «El retrato de Juan de Pareja». Obras que, por muy distintas razones —por el precio que alcanzó la primera y por ser la única pintura «erótica», la segunda— fueron tremendamente subrayadas por los medios de comunicación.

«Axiomas» que, por sí solos, sirvieron para construir una «fuerza motivadora explícita» que, en principio y desde la observación «ingenua» de los hechos, servirían para explicar el comportamiento de quienes se acercaron a las puertas

---

<sup>53</sup> Los datos de la encuesta se pueden ver en DOMÍNGUEZ PERELA, E.: *Conducta Estética y Sistema Cultural*. Madrid, Universidad Complutense, 1993.

del Museo del Prado. Y digo esto porque, tanto a la entrada como a la salida, eso es lo que reflejaban mayoritariamente las respuestas de los entrevistados: una actitud que, a pesar de su «apariencia estética» —al fin y al cabo se trataba de una exposición pictórica—, resultaba muy similar a la que correspondería a cualquier tipo de espectáculo público. Es más, «daba la sensación» de que la mayoría de los visitantes, con la excepción de los grupos de formación específica, no acudieron a la exposición más que a concretar o a satisfacer las expectativas generadas por un peculiar «espectáculo», que imponía la contemplación directa de las obras; una contemplación que, por otra parte, parecía gozar de las cualidades propias de cualquier espectáculo de masas, desde la «mujer barbuda» de una barraca de ferias a una actuación de los Rolling Stones. Al menos esa era la dirección que apuntaba una circunstancia sorprendente y de excepcional relevancia: lo difícil que resultó hallar respuestas con referencias estéticas en el más amplio y estricto sentido del término, si exceptuamos las implícitas valoraciones que realizaron los entrevistados al decir las obras que más les habían gustado, y las que menos. Sin embargo, al margen de esas «valoraciones», por cierto, también comunes a todo tipo de espectáculos —¿qué espectáculo no pretende «agradar»?—, nada de nada... Y para fundamentar aún más lo que podría ser tomado por una apreciación exagerada, baste una consideración que, a pesar de su evidencia, pasó sospechosamente desapercibida: el peculiar «carácter fáctico» de la «motivación estética» que pudiera subyacer en la asistencia a esta exposición. Una «motivación estética» supeditada a unos fenómenos de masificación que, en sí mismos, hacían imposible todo «goce estético», porque ya se me explicará de qué manera se puede ejercitar dicho «goce» en las precarias condiciones impuestas por un tumulto, respetuoso, si se quiere, pero al fin y al cabo, tumulto; previa penitente espera de tres o cuatro horas, y con el apremio de quienes vienen detrás. Alguien dijo que el ambiente generado en esa exposición producía un efecto similar al que hubiera producido escuchar un concierto rodeado de personas que estuvieran comiendo patatas fritas y otros productos crujientes, y creo que no se equivocó. ¿Cómo es posible que quienes asistieron a dicha exposición no fueran conscientes de tan «trivial circunstancia»? ¿Qué persona «con sensibilidad» sería capaz de soportar la menor penalidad para asistir a un concierto ambientado por la polifonía de las patatas fritas? En definitiva, la sorprendente irrelevancia de las motivaciones estéticas que reflejaban las respuestas parecían ser la lógica consecuencia de un fenómeno que había salido del campo estético para desarrollarse por senderos sociológicos mucho más prosaicos.

Pero aquella exposición aún proporcionó más datos sorprendentes: enfrentados los visitantes a una serie de preguntas-trampa, resultó que con alguna

excepción lógica —de personas pertenecientes a grupos de formación específica relacionados con el arte—, la mayoría fueron incapaces de advertir el argado. Y si en algunos casos las confusiones pudieran resultar comprensibles (caso de la confusión producida por *La Venus del espejo* con *La Venus de Willemdorf*)<sup>54</sup>, ante el resto de las equivocaciones no caben juicios benévolos, porque devienen atroces documentos de una penuria cultural acorde con los datos sociológicos conocidos por otros conductos y de todo punto incompatible con el esfuerzo científico, político y presupuestario que supone una exposición de esta categoría. Porque ignoro de qué modo se pueden compaginar estas circunstancias con los supuestos fundamentos que, a decir de los manuales de Museología, deben regir sobre cualquier tipo de exposición artística: la fruición estética y el potencial divulgador, formativo o informativo.

Del mismo modo y por razones bien distintas, las supuestas funciones «formativa», «informativa» o «divulgadora» quedaron ensombrecidas por el trivial juego de expectativas que he mencionado..., al menos, en el momento de su contemplación directa. Porque tampoco es posible descartar a priori que, indirectamente, la citada exposición desencadenara un cierto interés —posterior— hacia la obra de Velázquez y, en general, hacia el interesante siglo XVII español. Si así fuera, la exposición habría cumplido una importantísima función, pero... Pero lo cierto es que, en este sentido, las respuestas reflejan unas carencias que ponen en entredicho a todo el entramado educativo y a los factores que determinan el componente ambiental de ese mismo entramado (naturalmente, estoy pensando en el papel nefasto que, en este sentido, están jugando los medios de comunicación de masas, al que me referí en el siguiente epígrafe).

Y si lo que dicen los «manuales de Museología» rechina frente a lo que sucedió en la exposición de Velázquez ¿a qué otras razones puede obedecer una gran exposición de este tipo? ¿Cuál es su justificación social? Ya he señalado un conjunto de motivaciones dependientes de la capacidad de los medios de comunicación para crear «necesidades» y expectativas, que serían especialmente sensibles en casos como la colección Thyssen. Sin embargo, la cosa no acaba ahí, ni muchísimo menos, porque a esas motivaciones aún hay que unir lo que he denominado los factores motivacionales implícitos. Unos factores que para cualquier exposición hay que relacionar con los propios del «consumo cultural»,

---

<sup>54</sup> Las preguntas con «trampa» aludían a *La Venus de Willemdorf, El retrato de Jovellanos y La familia de Carlos IV*. Puesto que sabemos que el famoso desnudo está fuera de España, nada tendría de particular, que también se la conociera con un nombre que pudiera estar relacionado con el lugar de su ubicación o con cualquier otra ignorada circunstancia.

levemente matizados por la naturaleza específica del hecho artístico: los factores de «autovaloración» (implícitos en la escala de Maslow), el componente «social» (en el seno de las relaciones sociales), la promoción institucional y, por fin, las circunstancias que singularicen y otorguen relevancia a cada exposición en concreto; en el caso de Velázquez, la altísima estimación que se le adjudica mediante los «axiomas» mencionados; en el caso de la colección Thyssen, las cualidades maximalistas señaladas por la prensa («la mayor colección privada del mundo») y los factores de curiosidad generados por la «prensa del corazón», etc. Factores que, a su vez, determinan una complejísima red de interrelaciones y realimentaciones.

Antes citaba a Maslow y a través de sus planteamientos, encontramos otro grupo de factores de motivación que, en términos generales, cualifican la naturaleza del «consumo cultural»: la tendencia del individuo, una vez tiene resueltas sus necesidades más primarias —caso de quienes vivimos en el seno de las sociedades capitalistas desarrolladas—, a buscar nuevas vías de desarrollo personal. Ese es el fundamento del proceso de «terciarización» en el que penetró la cultura europea a partir de los años sesenta y ese es el camino en el que nosotros mismos acabaremos inmersos irremisiblemente. Sin embargo, en nuestro caso, aún hay que proponer algunas observaciones (matizaciones al modelo de Maslow) derivadas de la «pobreza cultural» de la sociedad española. Porque, de momento, ese factor de motivación es más «nominal» que «real». Dicho de otro modo y a la llana: en nuestro país y por supuesto, en otros del mismo entorno cultural, aún es más poderoso el deseo de «parecer culto» que el deseo de «ser culto». Y, además, ese deseo se declara en dos direcciones: en una dirección personal y en otra social.

Mediante la primera, el individuo hallará una estrategia que mejor podríamos explicar directamente a partir del modelo freudiano. Así, en el simple hecho de asistir a determinados acontecimientos culturales o de manifestar interés por ellos, hallaremos una «nueva forma» para descargar cierto tipo de frustraciones y, en especial, aquellas que podemos relacionar con la «consideración social» del individuo quien, con el auxilio de este tipo de acontecimientos, puede sentirse en un estadio social (cultural) superior al que, de hecho, ocupa. En íntima relación con este fenómeno, la misma circunstancia le servirá ante quienes le rodean para ofrecer la «imagen» de una «persona culta», que está «al día» de los acontecimientos culturales; en definitiva, que se encuentra entre los privilegiados que han asistido (protagonizado) determinado acontecimiento cultural. La encuesta no podía recoger algo que recordaremos todos: decir en determinados ambientes que «aún no he asistido a ver la exposición de Velázquez» equivalía a dar testimonio de indolencia, de pasividad cultural, de carencia de sensibilidad, de la misma «carencia de sensibilidad» que manifestaría quien no estuviera de

acuerdo con que «la colección Thyssen se quedara en España». En una palabra, la actitud ante el hecho artístico se ha convertido en uno de los más formidables factores de «cosmética caracterológica» que opera hacia el exterior, pero también hacia dentro.

Si ahora relacionamos todas las circunstancias reseñadas, veremos cómo encajan perfectamente, hasta determinar una retícula de interrelaciones y realimentaciones en equilibrio dinámico, que unen los intereses de todos los individuos implicados en el asunto. Los periodistas, siempre interesados en amplificar la realidad de las cosas, para ganar espectacularidad y vender sus publicaciones, acaban convertidos en demiurgos de una «necesidad» cultural concreta. Los individuos, pueden «sentirse» todo lo «cultos» e «importantes» que deseen, porque la asistencia a las exposiciones (al igual que la adquisición de cualquier obra de arte) puede suponer la apropiación de un rasgo de distinción que además de acreditarle ante los demás, puede acreditarle ante sí mismo; una vez franqueada la puerta de salida, y por el puro y simple hecho de haber contemplado la exposición, el visitante se sentirá —se considerará— «más culto», con el «sentido estético» más desarrollado, más formado, es decir, con todos los atributos generados en las expectativas creadas por los medios de comunicación... La asistencia a la exposición que, en realidad, no es —no puede ser— más que un factor elemental de aprendizaje (en cuestiones estéticas, culturales o históricas), se habrá transformado en una especie de «rito mágico» que desafía las leyes de la lógica y del sentido común y que se acerca bastante a lo que los antropólogos denominan «rito de transición».

Y por fin, las autoridades...las Administraciones Públicas seguirán organizando muestras de este tipo que, sin ninguna duda, convocarán multitudes fervorosas de «fieles» de la nueva «religión estética»... Porque de ese modo, quienes contemplen el «espectáculo» «deducirán» que el Estado, fiel a los mandatos constitucionales, ejerce una «acción positiva» para «poner la cultura al alcance de todos»... aunque ese procedimiento sea, por las razones contempladas, el menos indicado para ello. En síntesis, en relación al arte y sobre todo, en relación a este tipo de exposiciones, todos —ciudadanos y Administración Pública— «jugamos a lo mismo», a emplear el arte como un importante factor cosmético que, desde los «principios éticos» se justifica en, para y por sí mismo, pero que, en la dura «praxis» tan sólo «sirve» como un medio de manipulación social del que nos servimos «todos»: la Administración para crear un determinado «estado de opinión» y, por consiguiente, una cierta actitud electoral, y los administrados para sus propios fines personales y sociales..., porque en el peor de los casos posibles para la Administración, ante un asunto como el de la colección Thyssen siempre cabe el comentario que me hizo un amigo cuando le advertí lo que

suponía en términos financieros: —Si no se lo gastan en arte se lo gastarán en cualquier otra cosa menos grata...

En el momento de la síntesis cabría preguntarse si es posible tomar alguna actitud positiva ante este tipo de fenómenos... Y la respuesta, invariablemente —provocativamente— es negativa. Y es negativa porque todos los fenómenos señalados son consustanciales a la esencia del sistema liberal y a la situación ocupada en él por el subsistema estético y actuar contra ellos —como implícitamente presuponen los objetivos museísticos—, equivaldría a destruir el hecho estético mismo. Hace años, Munro se lamentaba de que cualquier intento de racionalizar los fenómenos de conducta relacionados con el hecho estético se veía inevitablemente condenado a la incomprensión y, sobre todo, a despertar la agresividad de los sectores sociales «afectados». Más le hubiera valido a Munro tratar de explicar esas conductas que debatirse en las comunes lamentaciones de la incomprensión ajena. Porque, como acreditaron Kurtz y Kriss, y como podemos deducir a partir de los testimonios conocidos, dentro de nuestro sistema cultural —y en sus antecedentes históricos— la conducta estética de los individuos, en general, obedece a «patrones» que escapan de la pura «lógica» y se deslizan en el terreno del pensamiento mítico, de las creencias y de los convencionalismos sociales. En el pasado, en un pensamiento mítico «clásico» y en el presente, en un «nuevo pensamiento mítico», determinado por la «mítica publicitaria», por la «mítica comunicativa» y por la «mítica estética», en definitiva, por el componente «mítico» de nuestra estructura cultural, responsable de la aplastante imposición de una serie de «creencias» y «escalas de valores» que no es posible modificar sin alterar la naturaleza del propio sistema. De ahí que, la necesaria «racionalización» de las «conductas estéticas» que impondría su «conocimiento» esté condenada a entrar en abierta confrontación con la «esencia» del propio fenómeno estético. Si, para analizarlo, sacamos al objeto artístico y a sus fenómenos de conducta asociados y en especial, de las redes del pensamiento mítico, habremos destruido a uno y otros... De modo que, como dijera Valery, el «análisis lógico» de todo lo relacionado con la expresión artística deviene «análisis destructivo»... Pero ¿es posible hacer los análisis de otro modo?

### **2.3. Medios de comunicación y «cutrificación» cultural**

El asunto comenzó cuando, tras la ruptura del monopolio televisivo, se diversificó la oferta y las distintas cadenas entraron en la batalla de la audiencia... y a RTVE se le presentó un dilema que, en cierto modo, es transposición de una

de las circunstancias fundamentales de todo el problema cultural: elegir entre su teórica función social, de vehículo difusor de la Cultura, renunciando a los dictados de la demanda social menos cualificada o, por el contrario, entrar en ese juego —apostando por los espacios de «entretenimiento»— y de ese modo, asumir también la batalla por el importantísimo bocado publicitario. Y al parecer, se impuso el criterio economicista —no quisiera pensar en «otras razones»—, porque RTVE se comprometió en la batalla hasta tal extremo que su participación fue decisiva en la sustanciación del fenómeno sociológico asociado a los «culebrones». De modo y manera que, mientras el Estado se compromete en una aventura como la EXPO; el Ministerio de Cultura, en el Reina Sofía y la Fundación Thyssen; al lado de «Madrid-Capital Cultural», al lado de la creación de un área de gran cualificación cultural en el eje plaza de Neptuno-plaza de Atocha, el ente estatal de mayor capacidad divulgativa, resulta comprometido en la difusión de esos desechos de la producción cinematográfica que convocan una audiencia de quince millones de telespectadores y comprometen muy seriamente cualquier iniciativa cultural positiva.

Pero lo más curioso es que la retícula de contradicciones resulta «natural», porque la confluencia de todos esos fenómenos no es sino consecuencia directa de lo que señalaba en la introducción de estas líneas: la duplicidad ética que caracteriza a la sociedad española de nuestros días—de la que todos participamos— y que en el terreno de la Cultura —con mayúscula— adquiere matices de esperpento kafkiano. Al amparo de la convergencia con Europa, se fabrica una historia del arte español contemporáneo en la que no caben los productos específicamente autóctonos y al mismo tiempo, se apoya decididamente los rasgos culturales de mayor atavismo; se hace gala de protección al Patrimonio Histórico Español y, al mismo tiempo, se detraen recursos para alquilar la colección Thyssen; se habla de progreso cultural y, al mismo tiempo, el «ente público» RTVE desplaza los programas culturales en beneficio de los culebrones, las retransmisiones deportivas y, en general, todo tipo de programas de entretenimiento que parecen competir para batir el record de la estupidez humana...

Y para completar el «cuadro», desde la vertiente social, nada mejor que recordar uno de los más importantes alegatos públicos formulados al particular y que en cierto modo recuerda aquellos añejos «manifiestos» de los años setenta<sup>55</sup>:

---

<sup>55</sup> Está fechado el 26 de noviembre de 1991 y fue firmado por un conjunto de colectivos encabezados por la “Asamblea de Directores, Realizadores de Cine y Audiovisual Españoles (ADIRCAE)”, y entre los que predominaban entidades relacionadas con el Cine, la Danza y el Teatro.

### «PLATAFORMA DE LA CULTURA MANIFIESTO

*Las asociaciones profesionales, organizaciones sindicales y colectivos abajo firmantes, que agrupan a trabajadores y creadores de las artes plásticas, el audiovisual y la cinematografía, la danza, la literatura, la música y el teatro, conscientes de los graves problemas que aquejan a la práctica y la difusión cultural en nuestro país, deciden publicar el siguiente manifiesto "POR LA DEFENSA DE LA CULTURA", para transmitir a la sociedad española sus inquietudes y reclamar un cambio profundo en las actitudes y estrategias tanto del gobierno de la nación como del resto de las administraciones públicas, las fuerzas políticas y los medios de comunicación.*

### POR LA DEFENSA DE LA CULTURA

*La paulatina imposición durante los últimos años de una política neoliberal en España, está provocando un enorme deterioro en la producción cultural española y la profunda desculturización de amplias capas de nuestra sociedad.*

*Los dogmas de la economía liberal, con su retroceso hacia formas de capitalismo salvaje entre las que destaca la sacralización obsesiva e imperialista del mercado, no pueden concebir la cultura sino como una mercancía más, valorada exclusivamente en función de los beneficios que pueda reportar, de la coartada que proporcione o de la imagen que construya. La cultura se reduce de este modo a un hecho accesorio e irrelevante, considerada en la mayor parte de los casos como un adorno u argamento (sic) pomposo, elitista y grandilocuente, marginada de toda conexión fructífera con la sociedad en que se genera.*

*El diseño neoliberal implica, por otra parte, la conversión a toda costa del individuo en simple consumidor de lo banal e innecesario, destruyéndolo como ser humano pensante y ciudadano consciente de sus derechos y responsabilidades. Ello explicaría, entre otras cosas, la ocupación del ocio que se propone a la mayor parte de la sociedad española, a la que se hace una oferta masiva de programas "basura" audiovisuales, publicaciones alienantes y otras supuestas diversiones que consiguen embrutecer e impedir la normal comunicación entre las gentes. El resultado no es otro que la enajenación de la persona de su propia condición humana y social.*

*Partiendo de estas premisas, consideramos que el sustancial recorte de los presupuestos para la cultura para 1992, es la primera de las consecuencias. Más aún, la propia existencia del Ministerio de Cultura se ve amenazada por los apóstoles neoliberales que quisieran incluso borrarla de los organigramas político-administrativos. Ello explicaría también el inmisericorde y abrumador colonialismo cultural que padecemos en todos los órdenes de la producción y difusión cultural, cuyo origen mayoritariamente estadounidense expresa a las claras la masiva penetración neoliberal, reaccionaria y falseadora a que se somete, con absoluta indefensión, a la sociedad española.*

*Consideramos que el gobierno de la nación es responsable en gran medida de este estado de cosas, por su actitud global hacia la cultura y la inexistencia de un programa de política cultural, coherente, constructivo y con perspectiva de futuro.*

*Las administraciones autonómicas y locales (Ayuntamientos y Diputaciones), adoptan una actitud similar, agravada por su deseo de individualización y protagonismo, que impide que se articulen planes y programas de acción conjuntos para todo el Estado.*



*Las fuerzas políticas representadas en el parlamento central y en los autonómicos, tanto de la mayoría como de la oposición, se han caracterizado hasta ahora por situar la cultura en el rincón más irrelevante de sus programas, por contentarse con recoger unas cuantas generalidades sobre la cuestión, pero ninguna propone un programa específico para el desarrollo de la cultura en nuestro país y el acceso de los ciudadanos a su disfrute.*

*Por último quisiéramos subrayar la responsabilidad que los medios de comunicación tienen al respecto. La información es inexistente o escasa y se centra ante todo en lo grandilocuente, importado o lo que ellos denominan "conocido", o bien está dedicada a los aspectos más frívolos y ajenos al hecho cultural en sí.*

*Esta serie de factores están provocando (sic) una calculada y evidente desmovilización cultural de la ciudadanía, un cierre del flujo de ideas, una ausencia de debate en el seno de la sociedad, una creciente insensibilidad y ausencia de valores éticos, de proyectos colectivos, de aspiraciones respecto al desarrollo cívico y humano de las mujeres y hombres de nuestro país. La (sic) sociedad española padece numerosas enfermedades y la cultura sufre las consecuencias patógenas del contagio.*

*Nosotros, por el contrario entendemos la cultura como una necesidad primaria e intrínseca en el ser humano, como un derecho inalienable del individuo que le ayuda a enriquecer su personalidad, a desarrollar su actitud crítica y su capacidad de decisión. La salud mental y cívica de los ciudadanos depende, en gran medida, de la posibilidad de acceder y disfrutar de la cultura. En las circunstancias actuales, la defensa de la cultura adquiere además dimensiones de resistencia humanista ante el fanatismo, el dogmatismo, la superstición y la sinrazón generalizada que asolan nuestro mundo, investidos de síntomas de la nueva barbarie. Por todo ello entendemos que la cultura constituye un bien social que debe ser protegido y apoyado por los poderes públicos de un Estado democrático, como lo son la educación o la sanidad.*

**LA PLATAFORMA DE LA CULTURA como consecuencia de todo ello RECLAMA:**

*Primero.*

*Que el gobierno de la nación refuerce la capacidad de acción y operatividad del Ministerio de Cultura. Que se incrementen los presupuestos y se definan específicamente sus programas en los diferentes ámbitos culturales, tendentes a promover la producción cultural española, favorecer su difusión entre todos los ciudadanos y eliminar el colonialismo, propiciando los intercambios auténticos entre los diferentes países.*

*Consideramos un grave error por parte del gobierno que la carencia de una política coherente, democrática y progresista, se intente ocultar con una serie de "magños acontecimientos", de gastos megalómanos, cuya relación entre inversión y rentabilidad social es bien escasa.*

*Segundo.*

*Que el Ministerio de Cultura lleve a cabo su gestión manteniendo un diálogo serio y constructivo con las asociaciones y sindicatos representativos de los diferentes sectores de la práctica cultural, creando instancias y articulando*

*mecanismos para que dicha colaboración se establezca de forma constante y fructífera.*

*Tercero.*

*Que las administraciones autonómicas y locales incrementen a su vez los presupuestos de cultura, dedicando prioritariamente sus recursos a infraestructura y producción cultural españolas, eludiendo la evasión gratuita de recursos en acontecimientos de dudoso interés y escasa rentabilidad social, como en tantas ocasiones se hace.*

*Instamos a dichas administraciones a que realicen su gestión en cooperación igualmente con las asociaciones y sindicatos representativos de los diferentes sectores, articulando mecanismos para que con ello pueda llevarse a cabo. Consideramos imprescindible así mismo que se pongan en práctica líneas de actuación que coordinen la inversión y difusión culturales, abandonando la actitud de aislacionismo que mantienen con frecuencia en la actualidad.*

*Cuarto.*

*Urgimos a las fuerzas políticas y sociales a que elaboren programas coherentes y concretos de política cultural y planteen un debate consecuente y enérgico en los diferentes parlamentos, sobre los temas culturales, dejando al margen los lugares comunes a que han reducido hasta ahora sus planteamientos y dándole importancia y lugar prioritarios.*

*Quinto.*

*Exigimos la continuidad y consolidación del sector público de la radio y la televisión, que entendemos constituye una garantía y posibilidad de que la cultura se produzca en el ámbito audiovisual. Reclamamos a las televisiones y radios públicas la creación o ampliación de los espacios de información y debate cultural, el abandono de los criterios dominantes en donde (sic) se da más valor a ciertas individualidades que a los conocimientos que poseen sobre la cuestión que se aborda, y se incrementen los programas dramáticos de producción propia elevando su calidad, así como los de las series y películas que se emiten, a fin de establecer un contrapeso a la caída hasta cotas ínfimas que se ha producido en las programaciones, tanto en contenidos como en elaboración formal, con la aparición de las televisiones privadas.*

*Sexto.*

*Reivindicamos ante los editores y directivos de los medios de comunicación escrita, que amplíen (sic) los espacios de información y opinión cultural, modificando los criterios actualmente existentes que los limitan en gran parte sólo a los "magnos acontecimientos", con frecuencia de carácter especulativo, mercantilista y colonizador o se circunscriben endogámicamente a lo que consideran como "conocido".*

*Exigimos que los acontecimientos culturales se reflejen con veracidad informativa y sin frivolidad, para que esta no se confunda con las realidades de la práctica cultural.*

*Planteamos igualmente que se garantice una labor crítica rigurosa, capacitada*

y solvente, que elimine la arbitrariedad y sirva de instrumento movilizador y no disuasor de los ciudadanos hacia las diferentes prácticas culturales.

*Séptimo.*

*Las asociaciones y sindicatos firmantes de este MANIFIESTO, son conscientes de la cuota de responsabilidad que compete a los trabajadores y creadores de este estado de cosas. En consecuencia se comprometen a transmitir a sus integrantes la voluntad de esforzarse por elevar su capacitación técnica y profesional para conseguir mayores niveles de calidad, así como a procurar una mayor conexión de sus realizaciones con las esperanzas y anhelos de sus públicos potenciales.*

*Octavo.*

*Entendemos que este conjunto de circunstancias exigen pronta respuesta. Instamos a las instituciones y entidades a que hemos hecho referencia, que concierten reuniones con las asociaciones y sindicatos representativos de los diferentes campos de la práctica cultural, a fin de abordar pormenorizadamente los diferentes problemas.*

*Madrid, 26 de noviembre de 1991»*

Se trata de un «manifiesto» que en lo referente al análisis de la situación suscribiría casi al ciento por ciento; de hecho, lo he recogido porque, a mi juicio, completa y desarrolla lo que he planteado a propósito de la arquitectura oficial y de la política museística. Sin embargo, también lo he recogido porque, en su vertiente positiva —es decir, en las «soluciones» que propone—, me parece un dato de primerísima mano para ilustrar la situación de «esperpento kafkiano» a la que también me he referido.

Porque en las condiciones políticas y sociales actuales, si el Estado incrementa el «apoyo» a la cultura, necesariamente, tendrá que incrementar su control —aunque ese control simplemente sea «técnico»— y ese control, tal y como se viene ejerciendo, ha culminado en los vicios que se critican<sup>56</sup>. Porque, con el perfil «democrático» de nuestra sociedad, proponer que la generación de cultura surja de un pacto entre el Ministerio de Cultura y «*las asociaciones y sindicatos representativos de los diferentes sectores de la práctica cultural*» me parece, cuando menos, una «ingenuidad», comparable a la de quienes creyeron que, con la llegada de la Democracia, se resolverían todos los problemas de la sociedad española. Rebajar la capacidad decisoria de las distintas administraciones en

---

<sup>56</sup> A mi juicio, la solución de este problema es muy simple. Para evitar toda intromisión que sobrepase ese necesario control técnico, bastaría con que se eludiera la discrecionalidad de la política de subvenciones y se arbitraran «reglas del juego» capaces de resolver los problemas del «amigueteo» y de los juegos de influencias. Pero como esas reglas del juego tendrían que ser dictadas por quienes con ellas perderían «poder», mucho me temo que tardarán en ser formuladas.

beneficio de los sindicatos y las «asociaciones profesionales» —¿dónde están esas asociaciones y cuál es su carácter representativo?—, en el mejor de los casos, sólo puede conducir a incrementar el componente populista de la acción institucional. ¿Cómo evitar que esas «bases», que son clientela de los «culebrones», impongan sus criterios culturales y refuercen el proceso de «cutrificación» cultural implícito en éstos? La pretensión de que las *«administraciones autonómicas y locales incrementen a su vez los presupuestos de cultura, dedicando prioritariamente sus recursos a infraestructura y producción cultural españolas»*, resulta sencillamente candoroso, porque asimismo, dichas administraciones se encuentran más presionadas que la Administración del Estado por factores populistas; esos factores que se concretan en una concepción de la cultura tan amplia como la que pasa por la promoción de «las vaquillas», y los bailes en la plaza del pueblo y los «genios» locales. Urgir a *«las fuerzas políticas y sociales a que elaboren programas coherentes y concretos de política cultural y planteen un debate consecuente y enérgico en los diferentes parlamentos, sobre los temas culturales»*... ¿para qué? ¿para que creen «comisiones parlamentarias» que lleguen a lo que ordene la cúpula del partido dominante?

Dejando a un lado las «buenas intenciones» de los puntos sexto y séptimo, lo único que parece razonable es lo que se formula en el quinto, que se incremente la producción de las radios y televisiones públicas. Y digo que «parece razonable» porque ello supondría sacar de la dinámica competitiva a esas entidades y, a su vez, ello se traduciría en un inmediato incremento de los costes globales que debería ser financiado por el contribuyente..., en beneficio de quienes firman el manifiesto, porque ¿quién garantiza al contribuyente que, de esa manera, surgirán productos de mayor calidad? ¿Quién garantiza que por esa vía no sucedería lo mismo que con la reciente política de subvenciones al cine?

Sin embargo, desde mi punto de vista, el «manifiesto» resulta muy positivo como testimonio de una actitud crítica que compensa sobradamente lo más negativo, lo que le emparenta con la situación sociológica a la que me he referido: su inclinación del lado de los intereses particulares, en este caso, sectoriales...

### 3. EN SÍNTESIS

En síntesis... las circunstancias de conducta que rodean al fenómeno artístico no hacen sino recalcar los rasgos que proporciona el análisis político y social... Y es que, sabiendo que los subsistemas político (social) y estético están interconectados mediante lazos de realimentación, no podía ser de otro modo. Lo único que cabe destacar es que, a propósito de las circunstancias señaladas en la

introducción, como es habitual para cualquier momento histórico, los fenómenos relacionados con la «cultura material» se muestran especialmente elocuentes, sencillamente, porque la «elocuencia» —la capacidad significativa— es atributo fundamental de todo ente concebido con intencionalidad estética. Por ello, no debe extrañar que, al igual que sucediera en la alta Antigüedad, en el Imperio Romano, en la Edad Media, en el Renacimiento, en las sociedades del Barroco, se use el hecho arquitectónico o, en general, el fenómeno artístico como elemento cosmético de primerísima magnitud, en conjunto de recursos que ha variado muy poco en cinco mil años de historia: cuando interesó —o interesa— proyectar imagen de poder omnímodo se recurrió —se recurre— a la arquitectura grandiosa; cuando las pretensiones eran más sutiles, se optaba —se opta— por fórmulas «persuasivas»... cuando interesa proyectar la idea de «respeto a la tradición», se cuidan —o mitifican— los restos del pasado... Aunque ello implique contradicciones que aquí son mucho más sensibles que en cualquier otro aspecto de la actividad cultural global.

Porque ese carácter significativo acentúa los rasgos aparentes de la contradicción hasta el extremo de la «caricatura». De manera que esa preeminencia de la «formalidad democrática», aparece propiciando un conflicto entre forma y función, que se ha saldado invariablemente en detrimento de esta última, conformando una situación que se ha querido hacer emblemática de la posmodernidad y de la «convergencia con Europa», pero que, sin embargo, nos remite a fenómenos predemocráticos (franquistas). Porque, contra maximalismos y tópicos para uso de medios de comunicación de masas oficiales u oficiosos, resulta muy difícil conciliar esos planteamientos formalistas con lo que sucede en cualquier país occidental desarrollado. Es más, esa preeminencia presupone un rasgo de a-racionalidad, que es cualidad sustancial de la sociedad española y que en el resto de los países de nuestro entorno sociocultural fue superado en el decurso histórico, en tiempos de la Ilustración, precisamente, cuando se comenzó a sustanciar lo más característico del ordenamiento político de nuestro tiempo; cuando quedaron configurados el sistema capitalista y el sistema democrático y, sobre todo, cuando las estructura de pensamiento se desligaron (o marginaron al plano de la conducta religiosa en sentido estricto) de los componentes míticos o a-rationales, que aquí siguen siendo factor de caracterización cultural.

Acaso, por ello, resulte una surrealista y cruel paradoja que con muchos de los proyectos concatenados para conseguir la «imagen de modernidad» perseguida, se vuelva la mirada hacia fenómenos históricos institucionales del pasado y se busque dar continuidad al intento ilustrador de Carlos III y en el proyecto de crear una zona «cultural» en torno al paseo del Prado (al Salón del Prado de san Jerónimo), invirtiendo el sentido de aquella iniciativa que se trataba de funda-

mentar en el desarrollo científico. De ahí la curiosa imagen —cargada de connotaciones simbólicas— que arroja el gesto emblemático del Partido Socialista Obrero Español: recuperar la idea de desarrollo cultural que suponía la Ilustración valiéndose de aspectos que, en su traducción al ámbito de las conductas sociales, implica mayor grado de conservadurismo o, si se quiere, de a-racionalidad<sup>57</sup>.

Pero lo más lamentable es que todos los aspectos negativos que he señalado tienen una raíz social tan sólida que sería una ingenuidad cargarlos exclusivamente en el «debe» del Partido Socialista Obrero Español, porque si en la sociedad española existieran sectores sociales con cierta capacidad crítica, los dirigentes políticos se verían obligados a hilar fino. De manera que, contra lo que parece presuponer el «Manifiesto» citado, sería muy ingenuo creer que la solución puede venir por la vía del «diálogo social», o del desarrollo de los cauces formales democráticos..., mientras las circunstancias de la sociedad española sigan siendo las que, por desgracia, son. Mucho me temo que, hoy por hoy, las iniciativas positivas que es posible acometer son dramáticamente limitadas... Acaso, aplicando el «sentido común» (social), a los mecanismos educativos que, por desgracia, sólo serán operativos a largo plazo y, si ello fuera factible, aplicando una política cultural menos sujeta a patrones de interés inmediato (a factores cosméticos)... que, en cualquier caso, debería regularse según procedimientos decisorios objetivos (no discrecionales), que destierren para siempre ese inefable e indeseable «amigueteo» que ha imprimido carácter a la política cultural (de subvenciones) de los últimos años y que, junto al auge de los «culebrones» y la política de «grandes fastos», ha sido factor decisivo en el proceso de «cutrificación» que sufre la cultura española de nuestros días...

---

<sup>57</sup> Las conductas estéticas forman parte de lo que podríamos denominar el componente autoconservador del sistema cultural. Ver DOMÍNGUEZ PERELA, 1992, p. \*\*. Por lo demás, la implantación de los modelos de pensamiento propios de la Ilustración apenas fructificó en un «retoque» de la retícula urbana madrileña, a todas luces insuficiente para alterar un proceso histórico que también entonces estaba lastrado por el pasado más inmediato, y que culminaría en las «peripecias» del siglo XIX y en una «base social» —y, por supuesto, en una estructura económica— que apenas experimentó cambios a pesar de las reformas del período liberal y de las iniciativas regeneracionistas...