

# El campo del arte en la génesis de las políticas culturales. Poder y gobernanza en la gestión pública del arte

## *The Field of Art in the Genesis of Cultural Politics. Power and Governorship in the Public Management of Art*

Xan BOUZADA

Departamento de Sociología de la Universidad de Vigo  
bouzada@uvigo.es

Recibido: 2.7.07  
Aceptado: 10.10.07

### RESUMEN

El cometido del artículo es el de establecer una cala analítica acerca del papel del arte en la conformación progresiva de las políticas culturales con una atención particular al momento fundacional de este tipo de políticas. En ese aspecto hemos querido subrayar la hasta ahora tan ignorada como precursora contribución de la Segunda República Española a ese momento inicial, situándola al lado de las también innovadoras iniciativas de Inglaterra al crear el Arts Council en el año 1946 o la que condujo con Charles De Gaulle, en 1959, a la instauración del ministerio de cultura en Francia. Como resultado incluimos un análisis comparativo de las tres experiencias reseñadas que en su formulación puede ser considerado un enfoque original e innovador dentro del ámbito reciente del estudio de las políticas culturales. El presente trabajo reseña algunos de los problemas, dilemas y tensiones que ya desde sus inicios han venido jalando la génesis de las políticas del arte y la cultura con el objetivo de contribuir a que podamos entender mejor la manera cómo estas políticas han ido traduciendo y dando contenido a las apuestas de los actores implicados en campo del arte.

**PALABRAS CLAVE:** Sociología del arte, campo cultural, arte y poder, políticas culturales, políticas artísticas, etapa fundacional de las políticas artísticas, Misiones pedagógicas, Arts Council, Ministerio de Cultura, Educación Popular, democratización cultural.

### ABSTRACT

This article sets out to establish an analytical current on the role of art in the progressive forming of cultural policies, with particular attention to the point in time when this type of policy is founded. In this aspect, we have underlined the forerunner contribution of the Second Spanish Republic, to date largely unknown, ranking it alongside the equally innovative initiatives launched with the creation of the Arts Council, in 1946, or the initiative directed by Charles de Gaulle, in 1959, by establishing the Ministry of Culture in France. As a result, we include a comparative study on the three experiences reviewed which,

in their formulation, may be considered as an original, innovative approach, within the field of study of cultural policies today. This work reviews some of the problems, dilemmas and tension that have punctuated the launching of policies on art and culture, since their concept, the aim being to contribute to enabling us to better understand the manner in which such policies have been put in place and have provided content to the approaches of the stakeholders involved in the field of art.

**KEY WORDS:** Sociology of art, cultural field, art and power, cultural policies, artistic policies, founding stage of artistic policies, pedagogical missions, the Arts Council, Ministry of Culture, Mass Education, cultural democratization.

## **SUMARIO**

Introducción. Acerca del momento fundacional de las políticas culturales artísticas. Arte y política cultural en la Segunda República Española. Arte y política cultural en el Reino Unido en la génesis del Arts Council. La creación del Ministerio de Cultura en Francia. A modo de conclusión. Referencias bibliográficas.

## INTRODUCCIÓN

Probablemente uno de los aspectos más claros que ha sido canalizado por el quehacer de la sociología en el análisis del arte, sobre todo a partir de los años cincuenta, haya sido su apuesta progresiva por ocuparse en el rigor y pertinencia de los soportes metodológicos utilizados. Una apuesta que se hace ostensible en la decisión de acotar y definir el alcance de sus cometidos. En esa toma de postura posiblemente haya influido el hecho de que hasta ese momento las tres principales corrientes de análisis del arte de inspiración sociológica: el marxismo, la historia social del arte, o la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt (Heinich, 2001:25), compartiesen una común falta de autonomía respecto del campo del arte, derivada acaso del limitado estadio de desarrollo de la misma disciplina sociológica. En virtud de ello, tanto el fetichismo de la obra que tiende a situarla siempre en el punto de partida de toda reflexión, como aquel sustancialismo de lo social que propende a afirmarse por contraste favoreciendo con ello la instauración de una disyunción de principio entre el arte y lo social, parecen haber pugnado por convertirse en aporía recurrente de los análisis teóricos habituales en este campo. Igualmente arcaizante habría de ser el tercero de los vicios compartidos por estas tres corrientes: una tendencia al causalismo orientada a reducir toda explicación de los efectos por las causas, relegando la posibilidad más limitada, pero frecuentemente más eficiente, de apostar por la realización de elaboraciones más descriptivas y analíticas.

Durante los últimos años hemos optado de manera creciente por asumir el arte como parte del funcionamiento mismo de la sociedad. Desde este punto de vista sociológico, una obra de arte no sería sino un momento en un proceso en el cual se hallarían implicados varios actores llamados a funcionar a través de distintas instituciones sociales y siguiendo unas tendencias históricamente observables (Zolberg, 2002: 25). Su acotación como campo social, permitiría a Bourdieu (1992) aplicar su perspectiva del *campo social* al mundo de la producción literaria. Para otros se trataría de un ámbito *estratégico-organizacional* (Friedberg y Urfalino, 1984), o incluso de un sector específico llamado a ejercer como *un hecho social total* (Chateau, 1998; Dubois, 1999: 302) dotado de capacidad para

abrir nuevos itinerarios al trazado de relaciones entre sociología y arte tanto como desde el arte hacia la sociología. Nuestra visión actual del arte como *sociedad* nos conduce a percibir ese ámbito al modo de un conjunto de interacciones, de actores, de instituciones y objetos, que al evolucionar conjuntamente harían posible eso que hoy conocemos como arte. Un enfoque de este tipo nos permite informarnos no sólo de lo que el arte produce, sino también de cómo este es producido. Muy probablemente en el campo del arte esta exigencia de pertinencia: analizar lo que existe más allá de apariencias y miradas preconcebidas, constituya un requisito hoy ineludible. Esta otra perspectiva estaría llamada a resituar, disolviendo su centralidad y prevalencia esencialista, aquellas viejas querellas de corte metafísico que habían venido confrontando al arte “*puro*” con el arte *social* o la idea de valor intrínseco del arte respecto de la afirmación alternativa del posible relativismo de los gustos.

La comprensión del arte, como la de todo fenómeno social exige trascender los esencialismos y naturalizaciones para adentrarnos en su condición contingente derivada de su carácter de hecho social históricamente construido a través de la historia y las prácticas sociales (Zolberg, 2002: 101 y ss.). Este tipo de abordaje se ha visto propiciado por una dinámica reciente de la disciplina que le ha permitido rehuir todas aquellas llamadas al orden que pretendían recluirla en el ámbito acotado de los valores estéticos o en el de las demostraciones sociologicistas, pudiendo conquistar hoy la libertad de ocuparse en hechos que aún aparentando una menor ambición teórica no resultan por ello menos relevantes. Hechos tales, por ejemplo, como el que en este caso nos ocupa: el modo cómo los actores intelectuales, políticos o administrativos se relacionan con los procesos de producción de la política del arte. Por todo ello, en nuestro acercamiento al análisis de las relaciones entre arte y poder, estableceremos una cala inusual acerca del papel del arte en la conformación progresiva de las políticas culturales con una atención particular al momento fundacional en el que este tipo de políticas se forjaron. En este cometido procuraremos también reseñar algunos de los problemas, dilemas y tensiones que ya desde sus inicios han venido jalonando la relativamente corta vida de las políticas del arte y la cultura. Aprovechando la oportunidad que nos brinda este mismo análisis, y ya con un ca-

rácter más específico, intentaremos aportar alguna perspectiva innovadora a lo acontecido en los momentos fundacionales de este tipo de políticas. En ese aspecto hemos querido subrayar la importante contribución de la Segunda República Española a esos momentos fundadores. Algo que hacemos, respetando sus rasgos específicos y en virtud del declarado y efectivo compromiso de la Segunda República con la cultura, conscientes de que la suya constituye una aportación seminal de gran relevancia que por abuso de los expertos ha prácticamente permanecido relegada al resaltarse casi de manera exclusiva el carácter pionero de iniciativas europeas tales como la de la creación en Gran Bretaña del Arts Council en el año 1946 o aquella que condujo con Charles De Gaulle, en 1959, a la instauración del ministerio de cultura en Francia. Por otro lado, esta misma propuesta analítica incluye un análisis comparativo de las tres experiencias reseñadas que en su formulación puede ser considerado un abordaje en sí mismo original dentro del ámbito reciente del estudio de las políticas culturales.

En una apuesta por recurrir a una elaboración descriptiva y analítica de este campo y ese momento, prestaremos atención a aquel decurso circular que convierte al arte en muñidor de instituciones del mismo modo que éste, a su vez, ha de verse inexorablemente transformado por la acción derivada de las políticas de esas mismas instituciones. En virtud de ello, el hecho de entender el arte como *sociedad* nos ayuda a percibir ese ámbito como un conjunto de interacciones, de actores, de instituciones y estrategias que al evolucionar conjuntamente irán haciendo fraguar el campo social del arte, al tiempo que propiciarán la comprensión del modo como el arte es producido de igual manera que su capacidad para influir, y aún determinar, diferentes momentos y líneas de la acción política institucional. Todo ello contribuirá a que podamos entender mejor el modo cómo las políticas culturales de contenido artístico han ido traduciendo y dando contenido a las apuestas de los actores políticos en su calidad de interlocutores del gobierno respecto del campo del arte.

En virtud de ello, el estudio comparativo de los tres casos analizados nos servirá de apoyo para detectar puntos comunes en lo relativo a cuestiones tales como las dinámicas de conformación o los valores y contenidos efectivos que han servido de inspiración y soporte a cada una

de las tres experiencias. En paralelo, la ordenación histórica de los tres casos, dados entre los años 1931 y 1959, nos va a aportar elementos teóricos contrastables para detectar rasgos concordantes y discordantes derivados de los lógicos cambios estructurales acontecidos a lo largo de esas tres décadas.

### ACERCA DEL MOMENTO FUNDACIONAL DE LAS POLÍTICAS CULTURALES ARTÍSTICAS

Las políticas culturales artísticas no son sino el puente susceptible de ser establecido entre las dinámicas de creatividad estética respecto de los estilos colectivos de vida. Su labor ha venido siendo la de ejercer de eje mediador entre una y otra en su condición de guías para una acción sistemática de carácter regulatorio implantada por las instituciones para avanzar en el logro de sus metas. En virtud de ello, lo habitual es que este tipo de políticas aparezcan signadas por un rasgo claro de pragmatismo y burocratismo que con frecuencia interpela y contrasta con el halo sacral que a menudo evoca la idea de arte. La experiencia enseña que las funciones de las políticas del arte incluyen las exigencias de regular procesos de instrucción, distribución de recursos o financiación; aceptando o rechazando a aquellos actores o actividades que figuran bajo el signo de la obra de arte o de la condición de artistas. Por todo ello, este tipo de políticas suelen marcar la impronta de unos criterios o unas metas que normalmente aparecían ya predefinidos en las estrategias iniciales desde las cuales fueron inspiradas y promovidas.

Cierto es que podemos entender que el recorrido histórico de las que pueden ser definidas como protoformas de las políticas culturales se ha mostrado tan denso como dilatado. A lo largo de la historia las formas diversas de *mecenazgo* se han mezclado con distintas configuraciones del *evergetismo*. Desde la Ilustración, también el arte ha desempeñado un papel central en la conformación de las identidades tanto como en la legitimación de los estados nacionales. Ya en la etapa de las políticas culturales plenas éstas han servido de soporte a los procesos de expansión de los derechos ciudadanos (Marshall y Bottomore, 1992), a través del doble ciclo de la *democratización cultural* que incentivaba la difusión y el acceso generalizado al disfrute del

arte y la cultura, tanto como a través de la *democracia cultural* que sirvió al objetivo de ampliar el espectro de reconocimiento de las formas culturales existentes. En paralelo, la afirmación del mercado ubicuo ha ido a través de flujos y reflujos, marcando unas pautas tan insoslayables como ambiguas a las lógicas de producción, reconocimiento y difusión del arte.

Si nos atenemos a los diagnósticos efectuados acerca del nacimiento de las políticas culturales en los países occidentales, puede afirmarse que el período generalmente reconocido como fundacional de aquellas que pueden ser entendidas ya de un modo pleno como políticas culturales sería aquel que se extiende entre la década de los años treinta y los años sesenta del pasado siglo XX. O si se prefiere, el de aquella etapa en la cual se producen iniciativas político culturales como la de la Segunda República Española, la institucionalización del Arts Council, en el Reino Unido o la creación del Ministerio de Cultura en Francia.

Hemos de indicar aquí, al respecto de lo dicho, que la secuencia cronológica que marca esas iniciativas sucesivas no resulta totalmente azarosa, en la medida en la que la última de ellas: la creación del ministerio de Cultura en Francia, constituye de entre todas la experiencia más acabada de institucionalización de la cultura. O si se prefiere, representa el caso más claro de un poder político que apuesta por asumir y orientar la gestión efectiva y emocional de los actores y de los contenidos artísticos. También en el caso francés, el más denso y estudiado de los tres, la nueva política de las artes que se implanta se configura a la contra de las formas decimonónicas de las políticas de Bellas Artes, algo esto en lo que coincide con las otras dos experiencias, sino que también, lo hará sacrificando en parte un legado como el de la Educación Popular, el cual se verá compelido a resurgir tras la crisis del modelo fundacional acontecida diez años después de su inicial implantación en 1959. A pesar de ello, la experiencia francesa habrá de entenderse también como aquella de entre las tres que de un modo más consciente abordó el dilema electivo entre las formas más clasistas y elitistas del arte respecto de la función educativo-popular del arte, intentando conjugar soluciones de compromiso. Frente a el se situarían en dos extremos distintos, el modelo británico de corte más elitista o el español, en su condición de apuesta más decidida a favor de un compromiso político y social del arte.

## ARTE Y POLÍTICA CULTURAL EN LA SEGUNDA REPÚBLICA ESPAÑOLA

El período de la Segunda República Española comprendido entre 1931 y 1939, representa un momento tan genuino como excelente de las políticas culturales españolas. Genuino en la medida en que, a pesar de su brevedad, constituye uno de los períodos más creativos y originales amparado en un impulso propio el cual constituye uno de los escasos momentos en los que la pregnante influencia del vecino francés en este campo, que había sido tan ostensible en etapas de gobierno anteriores como la del ilustrado Felipe V durante el siglo XVIII, habría de verse relegada ante el empuje y la voluntad creativa de las propias propuestas autóctonas. Excelente también por el carácter denso, novedoso e incluso pionero de las iniciativas desarrolladas.

Cierto es también que el impulso alcanzado por este tipo de políticas en ese momento resulta inseparable de un fenómeno sociopolítico muy específico de España durante los años de transición del siglo XIX al XX. La Institución Libre de Enseñanza se había ido configurando desde 1875 como un foco de regeneración ético e intelectual de las múltiples y viciadas inercias que aquejaban a la cultura española. Inspirada, casi como un pretexto, en algunos líneas del pensamiento filosófico del teórico alemán Karl Krause al tiempo que profundamente influidos también por las corrientes emergentes de renovación pedagógica, los miembros de la Institución (F. Giner de los Ríos, M.B. Cossío, G. de Azcárate, N. Salmerón, M. Figuerola, los hermanos Machado y otros) se orientaron en la dirección de repensar y recrear el horizonte de una sociedad como la española aquejada de una profunda crisis que la alejaba de los ejes más dinámicos de la Europa de la razón y la modernidad. Profundamente convencidos de las virtudes de un diagnóstico y una acción congruentemente racionales, los krausistas e institucionistas se mostraban decididos a abanderar el proceso de regeneración ética y política que la España del momento demandaba.

La Segunda República constituyó el momento privilegiado para que este colectivo expresase su potencial creativo y transformador. Sin embargo a pesar de lo limitado de su duración (entre 1931 y 1936 si se tiene en cuenta el carácter excepcional en que tuvo que trabajar el gobierno republicano durante el período de guerra) el

primer bienio 1931-1933, constituyó un momento tan breve como intenso en su compromiso con la política de la cultura y el arte. La política educativo-cultural del primer Bienio (Huerfano Vázquez, 1988: 25) se caracterizó por una gran actividad oficial en la doble dirección educativa y de extensión cultural. Su objetivo central fue el de elevar el nivel cívico y cultural del pueblo. Esa actividad estaba prioritariamente orientada hacia la población campesina con el fin de realizar con ella el cometido de igualar las condiciones de comprensión y disfrute de la cultura entre aquellos ciudadanos residentes en el campo y en la ciudad. Durante esta etapa, la acción de culturización del pueblo es concebida como un proceso gradual, nuevo en sí mismo, cuyo impulso debería de provenir del Estado y ese proceso de culturización popular para hacerse efectivo precisaba de una planificación. Con ese cometido durante la Segunda República fueron potenciadas algunas instituciones que trabajaron en los niveles más elevados y vanguardistas de la cultura tales como la Junta de Ampliación de Estudios o, de manera particular, la Residencia de Estudiantes, con el mismo objetivo fue promovida una amplia labor de difusión a través de iniciativas tales como las Universidades Populares o, en particular, las conocidas como Misiones Pedagógicas.

La cultura fue para la Segunda República una señal de identidad como pocas veces lo ha sido para ningún otro régimen político, un aliento utópico que se hallaba orientado hacia la construcción de una ciudadanía inclusiva y progresista (De Madariaga, 1981: 241; Holguín, 2003: 57 y ss.). Esto acontecía en una España cautiva de la estrechez de miras de unos sectores sociales conservadores atemorizados por el miedo al pueblo y al progreso que tomaba conciencia, con la potenciación de instituciones tales como la Junta de Ampliación de Estudios, de la creciente necesidad de establecer una arena común de intercambios enriquecedores con el resto de Europa llamados a propiciar el itinerario de un avance científico, cultural y democrático compartido. Otra de las instituciones que se veía favorecida por el impulso republicano fue la Residencia de Estudiantes, la cual se configuró en ese momento como un excepcional foco de acción socio-cultural y de promoción de la creatividad innovadora y vanguardista. Su auditorio, inaugurado en 1933, alcanzó un gran dinamismo gracias a una programación diversificada en

ámbitos como la música, la danza, el teatro o el cine. La actividad musical gozó de una particular atención, celebrándose en el auditorio conciertos de algunos de los mejores músicos del momento como Darius Milhaud, Francis Poulenc, Igor Stravinski, Manuel de Falla o Joaquín Turina. En su seno fraguaron iniciativas tales como la de la creación del primer cineclub español. En él se proyectaban las primicias cinematográficas de los cineastas europeos de vanguardia los cuales llegaban a Madrid traídos de la mano de Buñuel. En la residencia también dio inicio la que sería una fecunda relación artística y personal entre Dalí y Buñuel. Ejerció esta institución como espacio llamado a propiciar las relaciones entre creadores fomentando proyectos de colaboración artísticos entre músicos, pintores y poetas. Entre las ideas concebidas en la Residencia estuvo el proyecto de animación teatral, La Barraca, que en ese momento fuera promovido por Federico García Lorca.

Durante esos breves años si los Ateneos y Universidades Populares tomaron villas y ciudades, Las Misiones Pedagógicas se encargaron de acercar la cultura hacia la España más alejada y marginal. Una España que, aherrajada por las carencias y necesidades, se convertía en pasto abonado para la dependencia clientelares y caciquiles. *Las Misiones Pedagógicas*, representaron un esfuerzo pionero por integrar también en los ideales cívicos y democráticos de la República a las grandes masas de excluidos que a la sazón residían aún en la amplia y olvidada España rural de inicios de siglo.

De hacer viable el proyecto de las Misiones (Otero Urtaza, 1982, Dieste, 1983: 104; Otero Urtaza, 2006 ) se encargaría un equipo de intelectuales próximos a las ideas de la Institución Libre de Enseñanza que ejemplarizaban la vitalidad de los ideales del momento. Pensadores y artistas activistas como Manuel Bartolomé Cossío, Lorenzo Luzuriaga, Antonio Machado, Pedro Salinas, Rafael Dieste, Alejandro Casona, Luis Cernuda, Antonio Sánchez Barbudo, Ramón Gaya, o Urbano Luján; compartiendo ideas, y en sintonía con los objetivos artísticos y pedagógicos de las Misiones, Federico García Lorca, promovió la Barraca desde La Residencia de Estudiantes, concibiéndola también como un vehículo de animación cultural que caminaría en paralelo con la labor de Misiones (Holguín, 2003:114-130; De los Ríos, 2006: 456-457). Unos y otros se encargarían de ir tejiendo una tupida red de

entusiasmo, creatividad y espíritu de experimentación pedagógica y cultural que convertiría a la España de esos años en uno de los laboratorios político-culturales más innovadores que estaría llamado a alentar la promoción social del arte y la acción socio-cultural. Por otro lado, los promotores implicados en las misiones tenían claro (“Con todos nuestros respetos para los funcionarios”, Dieste, 1983: 100) que ellos no eran funcionarios sintiéndose más bien de una rara especie de juglares empeñados en recrear la capacidad de doble comunión con el pueblo de la que habían hecho gala los viejos bardos. Con ellos decían compartir la ilusión de transmitir arte y conocimiento, al tiempo que no renunciaban a la pasión de aprender de él.

La metodología de las Misiones consistía en desplazar a un grupo de artistas, intelectuales y promotores culturales hasta los lugares más alejados y marginales de la geografía española para acercarles el aliento de las artes y la cultura. En diálogo con las escuelas, las Misiones tenían una clara conciencia de que ejercían como una semilla y no como una incursión populista coyuntural. De ahí derivaba su esfuerzo por perennizar en la escuela del pueblo todo el impacto positivo de carácter cultural y artístico que las Misiones ejercían.

Múltiples y muy originales en su concepción fueron las realizaciones de las Misiones, pero por su contenido artístico entre ellas podemos subrayar algunas tales como el denominado *Museo del Pueblo* que consistía en una muestra de obras maestras de la pintura española elaborada a partir de reproducciones muy fidedignas de pinturas del Museo del Prado que servían de pretexto para educar, transmitir y sensibilizar acerca del sentido del arte a un auditorio compuesto en una gran parte por personas analfabetas a quienes estos significados a menudo habían resultado tan distantes como inescrutables (Otero Urtaza, 2006: 326-378; Dieste, 1983: 102-103). La difusión de bibliotecas populares<sup>1</sup> como modo de promoción de la literatura en los lugares más recónditos del territorio español constituyó probablemente la iniciativa central y más importante de las promovidas por Misiones. La mayor parte de las bibliotecas de Misiones Pedagógicas se ubicaban en la escuela, aunque

no fueron pocas las que se instalaron en los ayuntamientos. En un caso u otro, éstas eran de carácter público y abiertas a toda la población. Otras bibliotecas, en menor número, también se distribuyeron, cuando así era solicitado, entre casas de beneficencia, Casas del Pueblo y otras sociedades obreras, sindicales y culturales (Salaberría, 2006:312). Las bibliotecas ejercían de centros de difusión literaria y de animación a la lectura, incluyéndose entre sus actividades la realización de lecturas públicas y recitados por parte de escritores y promotores culturales.

El *Teatro del Pueblo* fue promovido por Alejandro Casona para ser presentado en villas y pueblos mientras que el modesto teatro de guiñol, fue concebido por Rafael Dieste y Urbano Lugrís con el objetivo de poder llegar también a las aldeas y poblaciones más pequeñas (Otero Urtaza, 2006: 412-458).

Las proyecciones cinematográficas estaban bajo la responsabilidad de Val del Omar y éstas se llevaban a cabo en plazas al aire libre haciendo con ello posible la presencia del séptimo arte en lugares a los cuales nunca antes había llegado la magia del cine (Saenz de Buruaga, 2006: 381-387). Junto con las proyecciones, los conciertos de grupos pequeños o las audiciones grabadas de música constituían para muchas comunidades el primer contacto con unas actividades culturales pensadas para sensibilizar y aproximar a los públicos más alejados y discriminados en el acceso al disfrute de las obras artísticas.

La atención específica al ámbito del arte constituyó una constante desde los primeros momentos del gobierno de la República. A proyectos ya comentados como el de las Misiones o el de la actividad desarrollada desde la Residencia de Estudiantes, podrían añadirse diversas iniciativas sumamente significativas tomadas durante este período tales como la propuesta realizada a Pablo Picasso y nunca consumada para dirigir el Museo del Prado, efectuada en 1936, o la encomienda de pintar un mural para representar a España en la Exposición Universal de París de Artes y Técnicas de la Vida Moderna, celebrada en 1937, encargo que permitiría al pintor la creación de una obra como el *Guernica*. Por otro lado, a nivel político administrativo la Segunda República llevó a cabo una labor

<sup>1</sup> De acuerdo con algunas estimaciones durante el período que duró el proyecto de Misiones se llevó a cabo la mayor campaña de promoción de la lectura en la historia de España al dotarse en torno a 5.522 bibliotecas con una cifra total superior al medio millón de libros (Salaberría, 2006: 303-315).

de carácter legislativo que pretendió dar respuesta a los desafíos de preservación del patrimonio artístico así como al de su promoción y potenciación. El desarrollo de ese nuevo marco legislativo propició un esfuerzo tan urgente como extraordinario que estuvo orientado a conservar, catalogar y proteger de enajenaciones el Tesoro Artístico Nacional (Huertas Vázquez, 1988:149-155), además de a potenciar el estatuto de los museos existentes promoviendo a su vez la creación de otros nuevos a través de sucesivos reglamentos cuyo núcleo había sido establecido ya durante el primer bienio republicano. Esta labor se desarrolló en paralelo con las políticas de acción cultural y con base en el mandato constitucional que se derivaba del artículo 45.

Esta atención consideramos que alcanzó una de sus expresiones políticas más genuinas en la encomienda que efectúa, en el Decreto de 7 de septiembre de 1938, el Ministro de Instrucción Segundo Blanco González a la ponencia de “Las artes”, de realizar la labor previa de “estudiar el valor humanista y formativo de las creaciones artísticas y de sus técnicas, así como la puesta en práctica de aquellas soluciones que se vayan encontrando” y, más específicamente, a la citada ponencia se le transmitió el encargo de estudiar en concreto los siguientes aspectos:

- a) El de la potenciación y primacía de “este nuevo tipo de educación básica especializada a través de las artes”, sobre la tradicional e ineficaz educación artística.
- b) El de la reestructuración de las dispersas enseñanzas de las artes según los criterios de la Escuela Unificada.
- c) El de la formación del artista pedagogo en sustitución del pedagogo artista.
- d) Y el de la “reincorporación del artista al pueblo, en un plano de estricta libertad”, de forma que sus creaciones “puedan desenvolverse de cara al pueblo, teniendo como horizonte inmediato, la sensibilización de su espíritu, disipándose así para siempre la tremenda injusticia que se cometió al creer que el artista podía prescindir y olvidar al pueblo, al manipular el arte por el arte”.

En este planteamiento pueden vislumbrarse algunos principios tales como la defensa de la función social del artista o la subrayada dimensión del carácter social del arte, dentro de un marco de libertad y pluralismo ideológico, los

cuales entroncan sin duda tanto con la ideología libertaria y socialista del gobierno como con el núcleo de valores compartidos por muchos compañeros republicanos e institucionistas.

Probablemente, el hecho de que la ideología que orientaba a los promotores de esta política cultural estuviese apoyada en una red muy establecida de intelectuales y artistas miembros, simpatizantes, o simplemente sensibles respecto de los valores de la Institución Libre de Enseñanza y de los valores de la izquierda, haya sido determinante para explicar el doble impulso caracterizador del programa cultural de la Segunda República. Estos intelectuales y artistas compartían una doble preocupación respecto del arte y la cultura: la exigencia de excelencia, vanguardia y modernización al lado del requerimiento de regeneracionismo cívico y compromiso social que pasaba por una labor intensa de sensibilización y formación cultural que debía ser incrementada en aquellos sectores sociales y en aquellas zonas más relegadas y discriminadas como sucedía con el ámbito rural. Por otro lado, la preocupación por preservar y proteger el patrimonio cultural histórico y artístico español no era sino la secuela del protagonismo identitario y político que la cultura tenía en la idea de España para unos intelectuales que consideraban que un buen trabajo en ese campo constituiría una catarsis para algunos de nuestros males nacionales endémicos derivados del conservadurismo y la mixtificación cultural e histórica (Castro, 1975).

## **ARTE Y POLÍTICA CULTURAL EN EL REINO UNIDO EN LA GÉNESIS DEL ARTS COUNCIL**

Del mismo modo que ha sucedido en los casos de España o Francia, el momento de eclosión de las políticas culturales y artísticas en Gran Bretaña, acontecido hacia mediados del siglo XX, se ha visto precedido de importantes iniciativas precursoras durante los dos siglos anteriores. Por ejemplo, y tras la aprobación en el cambio del siglo XIX al XX de la política de “Educación para todos”, en la ley de Educación del año 1902, se obligaba a los alumnos de las escuelas a visitar los museos, y en particular los de historia natural, como parte de los requisitos curriculares (Coombes, 1994: 124). Del mismo modo, el South Kensington Museum que fue



uno de los ejes sobre los que giró el sistema público de museos desarrollado en el Reino Unido en torno a 1840-1850. En su calidad de museo especializado en el ámbito del arte y el diseño, el cometido gubernamental que le fue asignado consistió en propiciar la autoformación cívica de las personas con apoyo precisamente en sus mismos contenidos de carácter artístico (Purbrick, 1994).

En cualquier caso, el momento fundacional culminante en el ámbito de las políticas culturales en el Reino Unido coincidió con la creación del *Arts Council*. Esta entidad promovida por John Maynard Keynes estuvo en una amplia medida inspirada en los valores e ideas del que se conoce como Grupo de Bloomsbury.

También en el caso británico la innovación en este campo se apoyó en una estimable medida en toda una corriente de opinión que pretendía entre otras cosas desafiar los valores de la sociedad victoriana al mismo tiempo que cuestionar el rutinario sistema académico hacia el que habían ido degenerando los modelos de gestión del arte. La entronización de la razón como telón de fondo legitimador también habría de servir aquí para lubricar y aportar congruencia a los argumentos. El Grupo de Bloomsbury estaba formado por un colectivo de intelectuales, escritores y artistas (Bell, 1957) entre los que se contaban Virginia y Leonard Wolf, Clive and Vanesa Bell, Roger Fry, Lytton Stracey, E.M. Forster, Desmond MacCarthy o Duncan Grant. Entre ellos, Keynes era uno de sus miembros más influyentes y prestigiosos. Ya en torno a 1910, algunos de los miembros de este grupo empezaron a reunirse en casa de los Wolf en sus famosas tertulias de los jueves por la tarde para comentar y debatir acerca de sus ideas. Poco a poco el grupo fue adquiriendo prestigio para acabar convirtiéndose en un importante foco de opinión. Entre los valores postulados por el grupo se hallaban el pacifismo, el feminismo, la amistad, la creatividad, la libertad de expresión y, sobre todo, la defensa de la razón. Su postura hacia las convenciones Victorianas era escéptica e irónica no ahorrándose en ningún caso la libertad de criticar todos aquellos aspectos de su sociedad que consideraban cuestionables. Su influencia en la cultura británica fue transversal incidiendo algunos de ellos como R. Fry, en el campo de la crítica de arte, otros como Virginia Wolf, en la literatura y J.M. Keynes en el ámbito de la teoría económica. Probablemente los que más influencia han ejercido en el desarrollo pos-

terior del modelo político cultural hayan sido: R. Fry, C. Bell, E. M. Forster y desde luego también Keynes. Todos ellos se comprometieron en diversos experimentos de apoyo a los artistas tales como la Asociación de Artistas de Londres, la Sociedad de Arte Contemporáneo, los Talleres Omega o Hogarth Press. El sentido de la experimentación y la flexibilidad del Grupo de Bloomsbury, su capacidad para comprometerse en la creación de nuevas instituciones así como su desagrado hacia la burocracia, se encuentran sin duda en el origen de las posteriores iniciativas promovidas por Keynes para crear un nuevo modelo de apoyo estatal a las artes en 1946 (Upchurch, 2007). Las posiciones por ellos defendidas encarnaron en sus propuestas los valores afirmados de la autonomía del sector artístico, el espíritu antiburocrático y antifuncionario, el cuestionamiento del academicismo, la afirmación de las nuevas formas abiertas e innovadoras del arte y, en definitiva, la convicción de que eran precisas nuevas instituciones capaces de garantizar la libertad de acción y expresión de los artistas. Entre las críticas emitidas por algunos de sus miembros respecto del papel del Estado en la gestión del arte ocupó un lugar central la idea de que éste podía ejercer como propiciador de la mediocridad a causa de su tendencia a contentar los gustos de las mayorías, al tiempo que cuestionaron también el riesgo derivado de la frecuente proclividad propagandística en el modo de gestionar lo cultural por parte de los gobiernos. No obstante, tampoco eran ignorantes del peligro que podía representar el hecho de que el arte quedase al exclusivo arbitrio del mercado, reivindicándose por su parte un claro apoyo a los artistas de manera que se les pudiese garantizar a éstos el ejercicio de su libertad de expresión artística (Keynes, 1982). Como corolario, desde su posición se afirmaba también la necesidad de disponer de una política cultural coherente capaz de contribuir de un modo racional a orientar el gasto público.

En relación con lo que venimos de decir, también debemos reseñar aquí el hecho, en apariencia contradictorio con la refractaria posición del Grupo respecto de la burocracia, de que en 1939 en el umbral de la Segunda Guerra Mundial uno de los miembros más significativos del Grupo, C. Bell, en un artículo en el *New Stateman and Nation* cuyo contenido habría sido previamente consensuado con Keynes (Upchurch, 2007: 211), hubiese llegado a reclamar la conveniencia de

crear un Ministerio de las Artes en el Reino Unido con el objetivo perentorio de establecer barreras espirituales y culturales defensivas ante la amenaza nazi en una sociedad abierta como la británica.

No es sin embargo menos cierto que este tipo de preocupaciones en las que se centró de manera prioritaria su atención no relegaron totalmente otro tipo de opiniones y valoraciones de diferente calado y origen tales como la de la trascendencia educativo cultural de los museos, tan arraigada en la tradición británica, o la más actual relativa a la importancia económico industrial creciente que el diseño artístico estaba llamado a desempeñar en la sociedad moderna (Goodwin, 1998: 202, 210). Del mismo modo, no se hallan ausentes tampoco del discurso de los miembros del Grupo afirmaciones tales como aquellas que hacían hincapié en la relevante influencia del arte en la conformación de la civilización a través del importante papel desempeñado por la “vida imaginativa” como propiciadora simbólica de la vida social (Goodwin, 1998: 77).

Desde 1907, J.M. Keynes, que había preservado una estrecha relación con los intelectuales y artistas del Grupo de Bloomsbury a lo largo de toda su vida, siguió cultivando una proximidad al arte y a los artistas que lo llevaría a poner con frecuencia sus recursos financieros a disposición de iniciativas innovadoras en ese ámbito. Así, por ejemplo, entre 1925 y 1933 colaboró con el experimento de la London Artists Association, una entidad que había sido concebida por Keynes como una cooperativa de artistas plásticos. Una de las novedades de este proyecto era el de establecer con el apoyo de diversos mecenas unas garantías mínimas de ingresos para aquellos artistas miembros del colectivo. De igual manera, la cooperativa permitiría apoyar a los artistas hasta el momento en que estos se hallasen en condiciones de defenderse por sí mismos en la arena del mercado. Después de apoyar distintas iniciativas en este ámbito, Keynes es convocado en 1942 para dirigir la CEMA (Consejo para la Promoción de la Música y las Artes). Esta entidad, creada en 1939 por filántropos americanos a través de dos fundaciones (Pilgrim y Carnegie) sirvió para apoyar la actividad artística y para garantizar las condiciones de vida de los artistas en el período de guerra (Witts, 1998: 55). Durante la etapa de responsabilidad de Keynes en el CEMA, éste

apostó por garantizarle a los grupos de teatro la producción de sus obras en vez de subvencionarle las giras. La reconversión del CEMA en lo que habría de ser el Arts Council se fue gestando a lo largo de varios años acabando por ser aprobado en 1946, algún tiempo después del repentino fallecimiento de Keynes. Su idea respecto de la conveniencia de crear un organismo más flexible que los restantes departamentos de dependencia gubernamental le llevaría tanto a renunciar a la idea de luchar por un Ministerio de las Artes como a proponer que el *staff* profesional de la institución estuviese integrada por personal asalariado a tiempo completo, el cual no debería ostentar la condición de funcionarios del Estado. El modelo administrativo implantado por Keynes en el cual se encomendaba a varios expertos la coordinación de las áreas de música, teatro y artes plásticas, estaría llamado a servir de inspiración a diversos países del ámbito de influencia anglosajona durante las décadas siguientes.

Los principales cometidos hacia los que se iría decantando el funcionamiento del *Arts Council* sería el compromiso de crear equipamientos de tipo cultural así como el apoyo a los grupos activos manteniendo circuitos de difusión de las obras artísticas de distinto orden aunque renunciando progresivamente a la condición de productor de obra artística. El objetivo declarado sería el de apoyar a los artistas en lugar de competir con ellos. De ese modo el nuevo *Arts Council* estaba inicialmente orientado a actuar de un modo independiente respecto del poder político y la burocracia para desarrollar una labor dirigida a proporcionarles a los artistas y a las organizaciones artísticas equipamientos, asesoramiento y fondos. No obstante, también es preciso indicar que la primera y principal tarea del *Arts Council* consistió en recuperar el edificio de Covent Garden y restituirlo a sus orígenes como Opera Real. Este énfasis en la alta cultura y la centralización duraría hasta mediados de los años sesenta momento en el que empezará a tomar cuerpo una política de regionalización de las políticas culturales (Miller y Yúdice, 2004: 39).

En resumen, la propuesta británica de política del arte tenía como soportes fundamentales valores tales como el del antiburocratismo y la independencia respecto del poder político, el despliegue de recursos garantizadores de la libre expresión y de la capacidad creativa de los artis-

tas o la relevancia otorgada al papel de la alta cultura. Entre sus cometidos centrales se encontraban el apoyo decidido a los creadores para el mejor desempeño de una capacidad innovadora imprescindible para el desarrollo de la civilización, así como la voluntad definida de propiciar a través de distintos medios el avance educativo y el desarrollo cultural de la ciudadanía.

## LA CREACIÓN DEL MINISTERIO DE CULTURA EN FRANCIA<sup>2</sup>

La política de Bellas Artes fue la que durante el siglo XIX estuvo llamada a recoger el testigo del mecenazgo de los príncipes y notables. Para ella, las actividades artísticas formaban parte del decorado de la soberanía. Ejercían como ornamentos del poder y sus allegados. El XIX y los inicios del XX verían como sus fulgores se iban rindiendo accesibles a la fracción cultivada de la población. Sin embargo, la política de Bellas Artes nunca contó entre sus ambiciones con la de hacer accesibles las artes a la mayoría de la población. Ciertamente es que durante las últimas décadas del XIX y las primeras del XX se produjeron algunos intentos de institucionalización de las políticas artísticas todos los cuales tuvieron un carácter bastante efímero. El primero de ellos, promovido por Napoleón III en 1870, duró apenas siete meses. El segundo, tuvo lugar durante el gobierno de Gambetta en 1881 y el tercero de ellos, en 1947, fue encomendado a un joven político procedente de la Resistencia, Pierre Bourdan, el cual no dispuso tampoco del tiempo suficiente para que su obra pudiese ser evaluada (Brichet, 1996: 338-339).

Pocos años antes de que André Malraux asumiese la responsabilidad de darle forma a un Ministerio de Cultura, la cifra de franceses que se hallaban en condiciones de disfrutar de la cultura y las Bellas Artes no excedía apenas la cifra de los dos millones de personas (Laurent, 1955: 35). Por ese motivo la política cultural de Malraux se vio compelida a tomar cuerpo en contra de una política de las Bellas Artes heredada la cual confundía la misión cultural de la colectividad con sus actividades artísticas y veía en ella una especie de complemento bastante acce-

sorio al sistema educativo (Bernard, 1989: 30). En relación con esa constatación, en su propuesta favorable a una política más decidida en pro de las Bellas Artes, Jeanne Laurent, la que fuera subdirectora de los espectáculos y de la música del Secretariado de Estado de las Bellas Artes entre 1946 y 1952, afirmaba que “las propuestas que haremos serán inútiles si las Bellas Artes se siguen sacrificando en el marco de la Instrucción Pública en la cual han estado situadas desde 1871, salvo dos breves interrupciones en 1881 y en 1947”. Con una mirada simultáneamente intuitiva y precursora, Laurent se preguntará si no habría llegado ya el momento de “construir en las periferias de las ciudades salas en las cuales millones de ciudadanos privados de una vida espiritual en común, puedan descubrir a Molière, Corneille, Shakespeare, escuchar conciertos o ver exposiciones” (Laurent, 1955:167). Un año más tarde, R. Brichet, el que había sido jefe de servicio de Juventud y de la Educación Popular, en un artículo publicado en *Les Cahiers de la République* en 1956 (Brichet, 1996), titulado “Por un ministerio de las Artes” abogaría también por la creación de un departamento ministerial específico para encargarse de ese cometido “La IVª República debe resurgir, devenir una gran República democrática y designar un ministerio responsable de la alta misión de elevar el nivel cultural de la nación” (Brichet, 1996: 335 y ss.) al mismo tiempo que rechazaba una política cultural dirigista entronizaba objetivos tales como los de elevar el gusto del público, ayudar a los artistas, conservar el legado del pasado, facilitar la difusión del arte construyendo salas de concierto o el de apoyar la edición musical y el teatro, realizando todo ello a través de una apuesta que estaría llamada a ortorgar una posición de mayor protagonismo cultural a la provincia. No obstante, hemos de reconocer que no fueron al cabo las fundadas orientaciones de Laurent o de Brichet las que lograron hacer avanzar el proceso propiciando el advenimiento de Malraux. Mayor protagonismo en ese tránsito parece haber tenido la voluntad del propio Charles DeGaulle al recomendarle a su primer ministro Michel Debré que le invitase a formar parte de su gobierno: “Le resultará útil contar con Malraux en su gobierno. Arréglele un minis-

<sup>2</sup> Debemos indicar aquí que nuestro análisis de la experiencia francesa es deudor del excelente y cuidado trabajo de producción investigadora y bibliográfica desarrollado por el el Ministerio de Cultura francés a través de su Comité d’Histoire du Ministère de Culture et des Institutions Culturelles.

terio, por ejemplo, un agrupamiento de servicios que podría denominarse de Asuntos Culturales, Malraux le dará relieve a su gobierno...”

Más allá del perfil polisémico y multidimensional en base al cual puede ser analizado el modelo político cultural entronizado por Malraux, hemos de reconocer que el recién nombrado ministro accedió a su cargo en un país que se hallaba derrotado y maltrecho en su dignidad en un momento en el cual entre otros requerimientos parecía anhelarse una aportación de elementos de esperanza y dignidad colectiva, algo esto que Malraux aportará al poner en marcha un proceso claro y oportuno que supo transmitir de manera eficaz gracias a sus contrastadas dotes de comunicador. Por otro lado, el nuevo ministerio surgió también en un contexto hostil el cual requería su reconocimiento como un nuevo campo competencial frente al preexistente ministerio de educación, arrogándose un perfil diferenciado que más que real era posicional ante los retos derivados de la coyuntura. En ese aspecto, la apuesta asumida por Malraux va a intentar simultanear el objetivo de la *democratización cultural*, dirigida a hacer accesibles las grandes obras del espíritu a la mayor cantidad posible de franceses, con una renuncia, al menos aparente, al recurso educativo. También sus prejuicios de intelectual, acaso tanto como su afán por distinguirse de algunos rasgos que habían definido el modelo de Educación Popular durante la etapa de Leo Lagrange con el Frente Popular, le habrían llevado también a considerar espúreas aquellas formas de arte y cultura que no estuviesen mediadas por la ambición de la excelencia. No obstante, cuando observamos la concreción de sus ideas podemos comprobar como las matizaciones nos aproximan a la exigencia inexorable de que los objetivos e ideas procuren un pacto con la realidad. Por ejemplo, su proyecto central de las *casas de la cultura* no era sino una vieja idea que había gestado en la cercanía de amigos intelectuales de los tiempos de la Resistencia como Luis Aragon o Gaëtan Picon a quien invitaría a compartir responsabilidades en el nuevo ministerio. Más aún, resulta sorprendente comprobar, y esto es algo que no suele aparecer en los libros sobre su experiencia ministerial, el hecho

de que la gran importancia otorgada por Malraux a la estrategia de facilitar el acceso del gran público a las grandes obras plásticas de la cultura francesa le había llevado en un breve momento en el que tuvo responsabilidades político-culturales como ministro de información con DeGaulle, entre 1945 y 1946, a diseñar un plan para reproducir algunas obras maestras del tesoro artístico francés para ser enviadas a distintas prefecturas, departamentos y lugares donde estas pudiesen ser admiradas. Muy probablemente esa idea que evoca en gran medida el proyecto del *Museo del Pueblo*, promovido por las Misiones Pedagógicas en la Segunda República Española, quizás no resultase totalmente ajena a su experiencia previa como luchador antifascista en la Guerra Civil Española. La diferencia entre ambas iniciativas acaso fuese la de que lo que para la Segunda República Española fue de manera pertinente un recurso pedagógico popular dirigido a propiciar un primer conocimiento de esas obras; para la propuesta cultural de Malraux, convencida de la capacidad sacral y catártica de la obra de arte, el recurrir a unas copias carentes del aura de la originalidad resultaba sin duda un medio de eficiencia mucho más dudosa. Esa dimensión religiosa<sup>3</sup> que el arte, en opinión de Malraux, entrañaría, se mostraba como un soporte propicio para reconstruir y re-ligar simbólicamente una comunidad nacional como la francesa aquejada a la sazón de una profunda crisis histórica y política.

Por otro lado, eje fundamental de su programa habría de ser también la de apostar decididamente por impulsar la creatividad y el espíritu de vanguardia artística que la añeja política de Bellas Artes había ignorado dejando la innovación al albur de la iniciativa de los propios artistas sin mayor amparo que el de su propia energía. Estas orientaciones se hacían corresponder también con un escrupuloso proceder para evitar todo dirigismo, “Malraux conseguirá demostrar sin embargo que las demandas públicas, las exposiciones nacionales no incluyen obligatoriamente la afirmación de un arte oficial” (Anthoiz, 1996:38).

Todo ello fue presentado por Malraux desde un aura de grandilocuencia la cual se hallaba

<sup>3</sup> En el discurso de Malraux en 1965 ante la Asamblea Nacional afirmaba que si la ciencia había sustituido a la religión, en nuestro mundo existía algo que la ciencia no podía llenar, “La única fuerza que permite al hombre ser tan poderoso como las potencias de la noche, es un conjunto de obras que tienen en común un carácter a la vez estremecedor y simple, ser obras de arte que han escapado a la muerte...”

inscrita no sólo en su propia personalidad y en su experiencia en el arte de la propaganda, adquirida durante su etapa de militancia en el RPF, sino también como una convicción derivada de su filosofía del arte (Urfalino, 1997:57).

Hasta aquí hemos hablado de Malraux sin hacer apenas referencia al hecho de que lo que su persona representa se halla estrechamente vinculado a, al menos, dos círculos de amigos con los que compartió algunos momentos de su vida y sobre todo sus experiencias en la Resistencia y en el RPF (*Rassemblement du Peuple Français*) promovido por DeGaulle en 1947. Una camaradería intelectual compartida que le habría ido ayudando a fraguar una idea política de la cultura que resultaría determinante para dar forma a su propuesta político cultural. Tampoco habremos de ignorar la tan azarosa como determinante contribución al desarrollo práctico de su política cultural aportada por algunos administrativistas retornados de las colonias francesas como E. Biasini o su amigo Jean Autin, gracias a cuya destreza y flexibilidad en la gestión burocrática, las *casas de la cultura*, como apuesta central de su política, pudieron acabar por convertirse en una realidad. Con algunos de sus primeros compañeros de viajes como Gaëtan Picon compartía ya desde 1935 (VV.AA. 1996: 39) ideas acerca de cómo habría de ser un ministerio de cultura. Pierre Moinot, consejero técnico de su gabinete y Director General de Artes y Letras, Bernard Anthonioz, Inspector General de la creación artística, se conocían también desde hacía bastantes años, del mismo modo que Georges Loubet o Albert Beuret, compañeros en el RPF, o Marcel Brandin, viejo amigo desde el Collège Turgot, todos ellos formaban parte de la que era una auténtica fraternidad fundamentada por profundos valores humanistas que se fue manteniendo a lo largo del tiempo (Foulon, 1990:32). Esa línea de acción humanista y combatiente ayudaba a entender el sentido y los logros, acaso tanto como las limitaciones, de la experiencia tal como era asumida por el grupo y liderada por Malraux.

André Malraux, a quien se encomienda la gestión del ministerio de cultura para con su inclusión reforzar la imagen de un gobierno para tiempos de crisis y cambio, vio como los objetivos del ministerio recién creado se concretaban en el Decreto de 24 de julio de 1959. Un texto clave que orientará durante diez largos años el quehacer del departamento. En su contenido se subrayaba que “el ministerio de Asuntos Cultu-

rales habría de tener como misión el hacer accesibles las obras capitales de la Humanidad, y en primer lugar de Francia, al mayor número posible de franceses, de garantizarle la más vasta difusión a nuestro patrimonio cultural, y de favorecer la creación de las obras de arte y del espíritu que lo enriquecen.” La reivindicación democrática triunfa en virtud de las expectativas de este decreto fundacional y a su lado la noción de *Estado estético* (Urfalino, 1996) va a caracterizar esta filosofía de la acción cultural que pretende asegurar la democratización cultural en base al encuentro entre el público y la obra de arte. Esta reivindicación de un derecho del pueblo a la cultura y la promoción de las vanguardias conducen a una triple ruptura con los ámbitos de la educación nacional, las bellas artes y la educación popular.

El soporte central de su política lo constituyó el proyecto de las *casas de cultura*. Ellas fueron el principal cometido al tiempo que la más clara diana crítica a la que habría de verse sometida su gestión. Para Malraux, que consideraba que el “arte era la herencia de la nobleza del mundo”, las casas de la cultura dirigidas por dramaturgos y artistas debían actuar como la espoleta de una democratización que trascendiendo territorialmente el alcance limitado de la gran metrópolis parisina se abriese para convocar a aquellos ciudadanos sensibles al llamado de la auténtica aristocracia del espíritu. No obstante, la misma periodización de las etapas que marcan la vida del proyecto nos indica como más allá de los enfáticos enunciados de sus apuestas culturales, el proyecto de las casas de la cultura no empezó a avanzar sino cuando el pragmatismo y la eficiencia de unos gestores avezados, a la cabeza de los cuales se hallaría E. Biasini, lograron a partir de 1961, embridar el discurso y traducir en acciones concretas la grandilocuente voz del ministro intelectual y artista.

En virtud de ello, y tal como nos lo ha recordado Urfalino (1996), hemos de evocar también el hecho de que sin embargo, la que habría de ser la práctica efectiva escogida por los responsables de las casas de cultura no iba a seguir siempre las orientaciones teóricas y espirituales de una propuesta política tan genuina y genérica como la que había venido siendo postulada por André Malraux. Muchos directores de casas hicieron en realidad una política de educación popular, aunque fuese a hurtadillas, preparando a sus públicos y promoviendo actividades de sensibilización ar-

tística y cultural. Pese a ello, su idea de *democratización de la cultura* no estará sin embargo exenta de varias ataduras, entre ellas, la de su declarado rechazo de cualquier aroma de didacticismo y su convicción de que era preciso relegar el amateurismo de los “pintores domingueros” y de los eruditos locales, para que el arte pudiese brillar en todo su esplendor. Para ello, mejor que contar con la *culta latiniparla* local o con voluntariosos educadores, su apuesta de partida consistió en encomendar a los “auténticos artistas” la dirección de las casas de la cultura locales en un momento en el cual la profesión de técnicos o gestores locales no había aún entrado en los contenidos curriculares de la universidad.

En pocos años de funcionamiento las casas empezaron a mostrar sus puntos débiles, siendo criticadas por su elitismo (Djian, 1996:71-72), acaso inexorable en un país como Francia que en 1970 contaba con un 58% de ciudadanos que no practicaba la lectura, un 87% que no acudía nunca al teatro al lado de un 78% que no había asistido jamás a un concierto. El final de la década de los años sesenta iba a marcar una revisión de prioridades y un claro cambio de perspectivas entre la ya importante cifra de técnicos, gestores y animadores que trabajaban en el campo de la cultura. De la centralidad de las obras de arte y su potencial impacto en la sensibilidad de los públicos se retornará al objetivo social y político-cultural de elaborar estrategias dirigidas a transformar una situación marcada por una clara asimetría de la población en el acceso y disfrute de las destrezas culturales. De un arte que se miraba en el espejo impactante de su excelencia a un arte que como también había querido la Segunda República Española, habría de cobrar sentido en su plena asunción del desafío social y educativo popular.

En virtud de ello los años setenta van a marcar ya la llegada de los Centros de Acción Cultural como una alternativa latente de carácter educativo popular que la grandilocuencia malrauxiana había mantenido en cuarentena. En ese momento la política de desarrollo cultural va a encargarse de secularizar (Bouzada, 2007) las latencias miméticas de carácter religioso y sacral que hasta ese momento habían estado influyendo en el modelo de André Malraux.

Aún a pesar de las críticas recibidas es de justicia reconocer el papel paradigmático y referencial que las casas de la cultura cumplieron como contenido e insignia de las políticas culturales nacientes. Además de ello, las casas tuvie-

ron un impacto muy positivo en provincias en las que no existían precedentes de equipamientos culturales de ese tipo y donde algunos de los que habían existido (teatros, etc.) habían sido destruidos a causa de la guerra.

Su misma dinámica de funcionamiento fue propiciando el desarrollo de las profesiones culturales al tiempo que fue impulsando una demanda nueva que permitía traer a provincias espectáculos que antes estaban reservados sólo a la gran capital. En paralelo irán también articulándose grupos de presión a favor de la cultura en el ámbito municipal. En conjunto, las casas constituyeron sin duda un factor que contribuyó al progresivo desarrollo de un campo específicamente cultural a través de todo el territorio nacional.

Como corolario también hemos de subrayar el hecho de que desde que B. Anthonioz, pusiese en funcionamiento en 1962 el servicio de creación artística, la posición distante y elitista del Estado hacia los artistas va a tender a irse transformando, según sus propias palabras, en una *amigable camaradería* la cual va a propiciar una reubicación estatutaria de la profesión artística.

## A MODO DE CONCLUSION

El momento en el que nacen las políticas culturales y artísticas, tal y como ya apuntamos, va a coincidir con un momento histórico de marcada relevancia en la sociedad occidental. Entre los años treinta y sesenta del siglo pasado se produce un tránsito de particular trascendencia delimitado entre la crisis del 29 y el nacimiento del fordismo, el desarrollo del modelo de sociedad del bienestar y la eclosión de la sociedad de consumo. Ese significativo período coincidió además con una etapa sumamente fecunda en el desarrollo de los derechos económicos, sociales y culturales de los ciudadanos.

Si nos detenemos a observar las características de cada una de las tres experiencias reseñadas, y aún estimando las distancias temporales bastante determinantes que separan a unas y otras: años treinta, en el caso español, década de los cuarenta en Inglaterra y finales de la década de los cincuenta en Francia, podemos comprobar como existen estimables coincidencias entre las tres experiencias, tanto como significativos matices diferenciales entre ellas.

Una de las primeras semejanzas contextuales que pueden ser resaltadas es la del papel jugado

por grupos de opinión o corrientes de pensamiento de militancia humanista y cultural en los tres casos analizados. Si en la experiencia española la línea de pensamiento encuadrable en los entornos de la Institución Libre de Enseñanza, en particular y en las ideas de carácter progresista de un modo más general, marcaron una pauta determinante; en el caso inglés este papel iba a ser desempeñado por el activo grupo de Bloomsbury apoyado en la influyente personalidad de J.M. Keynes. En el caso francés, por su parte, esa responsabilidad recaería en el grupo de próximos a André Malraux, quien habría de recabar apoyos entre sus antiguos compañeros del RPF y de la época de la Resistencia así como entre sus viejos amigos intelectuales y artistas.

Por otro lado, en las tres experiencias también aparece muy subrayado *el papel del arte*. En el caso español, el arte es objetivo central en las labores pedagógico artísticas de las Misiones tal y como confirma la experiencia del Museo del Pueblo, del mismo modo que el protagonismo otorgado al artista pedagogo, frente al pedagogo artista, resultan significativas junto con la atención prestada a las manifestaciones artísticas de vanguardia a través de instituciones como la Residencia de Estudiantes o aún aquellos cargos y encomiendas en su momento otorgados a creadores como Pablo Picasso. Como un rasgo bastante genuino de la experiencia española estaría el enfático reconocimiento, sobre todo en algunos momentos durante la Segunda República, del papel comprometido socialmente del arte. En Inglaterra, las políticas culturales nacientes subrayaron de manera particular, la importancia del arte como guía y espoleta del proceso de civilización. Además, el énfasis en la idea de libertad y el derecho a la libre expresión de los artistas se encaminó hacia la doble procura de disolver el obsoleto papel controlador y formalista de las academias tanto como hacia la defensa de las formas artísticas más innovadoras y vanguardistas. Objetivo éste que figuraba en el eje de las preocupaciones centrales de Keynes y los miembros del grupo de Bloomsbury. Respecto de lo acontecido en la experiencia francesa, ya hemos hecho hincapié en la extraordinaria importancia que el arte estuvo llamado a desempeñar en el modo de entender su política cultural. Podríamos añadir incluso que en el caso francés el arte como revelación o si se prefiere, como comunicación, pareció llamado a desempeñar un papel central. El impacto de las

grandes obras de la cultura se presentaba como la garantía vertebradora de la nación al tiempo que como resorte de desarrollo de la civilización. Todo ello, además fue presentado de un modo bastante genuino al hacerse con apoyo en fórmulas de manifiesta grandilocuencia.

Otro de los ejes que nace con las políticas del arte y la cultura a mediados del siglo XX diferenciándolas de las precedentes pioneras del dieciocho y el diecinueve, será el énfasis compartido en la exigencia de ampliar públicos recurriendo a los equipamientos y a un primer impulso inicial de vocación descentralizadora. Si en España, su atraso cultural en la década de los años treinta obligó a priorizar aún la creación de equipamiento escolar, y en virtud de ello, a maximizar este tipo de dotaciones utilizándolas también para cometidos culturales, ya en las posteriores experiencias británica y francesa, los equipamientos específicamente culturales pasaron a ostentar un claro y novedoso protagonismo. Justo resulta subrayar aquí la circunstancia lógica de que los equipamientos culturales que marcan una tendencia más renovadora en este aspecto van a ser aquellos de más reciente implantación. Las *casas de la cultura* francesas reflejaron una política de transición al tiempo que representaron un modelo de equipamiento concebido desde el centro para la periferia, capaz de transmitir una acción cultural elevada que pudiese dar inicio a un proceso de desconcentración hacia las provincias aunque sin llegar en ese momento a plantearse aún la posibilidad de una auténtica descentralización efectiva de políticas y equipamientos.

En relación con la política de gestión de los recursos culturales y artísticos, podemos subrayar también el hecho de que uno de los rasgos que prima en el desarrollo del modelo inglés, y que hasta cierto punto le resulta genuino, es el del *espíritu antiburocrático* y antifuncionario. Hemos de reconocer que este aliento también se hallaba presente en la experiencia española, la cual se había cuidado explícitamente de que el encargo de las Misiones estuviese atribuido a personas con dedicación a tiempo completo, pero sin una vinculación de tipo funcional. De igual manera, en el caso francés, para la dirección de las Casas de Cultura se prefirió optar por un perfil profesional de artistas y dramaturgos y no por el de técnicos de la Administración.

Algunos otros de los rasgos prevalentes discernibles nos muestran sin embargo una cierta

convergencia al tiempo que elementos de diferencialidad. En ese sentido, podemos evocar aquí el hecho de que tanto en la experiencia británica como en la francesa no estuvo ausente un marcado *sesgo elitista* encarnado en gran medida en la apuesta por la centralidad y la excelencia artística. Si en el caso inglés se ejemplifica en la relevancia del cometido de la recuperación del Covent Garden y la Opera de Londres, en el caso francés se subraya en el modo de entender las Casas de la Cultura como plataformas de difusión de la cultura del centro hacia la periferia más que como potenciales afirmadoras de los rasgos culturales de las provincias. Justo resulta aquí reconocer que respecto de este sesgo, la política cultural de las artes de la Segunda República se mantuvo tan discreta como ajena.

En congruencia con lo que venimos de decir, podemos argüir también que la relación entre arte, política cultural, identidad y ciudadanía presenta asimismo matices diferenciales estimables. Si en el caso español resultó de gran trascendencia la voluntad regeneracionista y la lucha contra el sistema caciquil como estímulo al desarrollo cultural de un país enraizado aún en los estrechos límites de la ruralidad tanto como la muy cons-

ciente apuesta por preservar y dignificar el legado artístico y patrimonial heredado; en el caso británico la afirmación identitaria y ciudadana se jugó tanto en la apuesta de modernización de sus élites como en la de la resistencia a la embestida propagandística caracterizadora del régimen nazi, la cual despertó todas las alarmas de sus valores culturales. En el caso francés, por su parte, la apuesta vertebradora se sustentaba en la exigencia de recuperar el orgullo y la identidad herida de un gran país desarbolado tras la Guerra que se veía compelido a acudir a una *religio* laica para recuperar sus vínculos y el impulso patriótico y ciudadano de la república.

Llegados a este punto, podríamos añadir aquí que mientras el modelo español de la Segunda República enfatizaba la responsabilidad social y educativo-popular de los artistas e intelectuales, el británico, desde una mirada de talante pequeño-burgués, propendía a hacer hincapié en su libertad creativa; mientras que, por su parte, el francés tuvo como preocupación central la de reconocer y afirmar el papel del arte como referente catártico y simbólico de la legitimidad e identidad nacional, asignándole en ese cometido un rol ejecutor privilegiado al artista.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABBING, Hans (2004) *Why are artist poor? The exceptional economy of the arts*. Amsterdam, Amsterdam University Press.
- ABIRACHED, Robert (2005) *Le théâtre et le prince. II: Un système fatigué, 1993-2004*. Arles, Actes du Sud.
- AILLAGON, Jean-Jacques (2006, e.o. 2002) "Présentation du plan gouvernemental sur le mécénat et les fondations", en G. Gentil y Ph. Poirrier, *La politique culturelle en débat. Anthologie, 1955-2005*, 2006, p. 163-167.
- ANTHONIOZ, Bernard (1996) "Le pari de la récréation contemporaine". En, *Les Affaires culturelles au temps d'André Malraux, 1959-1969*. Paris, Comité d'histoire du Ministère de la Culture, pp. 35-47
- ARNOLD, M. (1875) *Culture and Anarchy*. Nueva York, Smith Elder.
- BELL, C. (1928) *Civilization*. Chicago, Chicago University Press.
- BELL, C. (1957) *Old Friends: Personal Recollections*. Nueva York, Harcourt Brace.
- BENNET, Tony (1998) *Culture: A Reformer Science*. Londres, SAGE.
- BERNARD, Antoine (1989) *Le ministère des Affaires culturelles et la misión culturelle de la collectivité*. Paris, La Documentation Française.
- (1996) "Réflexion sur la politique culturelle", en *Les Affaires Culturelles au temps d'André Malraux 1959-1969*. París, Comité d'histoire du Ministère de la Culture, pp. 423-447.
- BOURDIEU, Pierre (1992) *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- BOUZADA, X. (2007) "Acerca de algunos cambios recientes en los escenarios de la cultura: secularización y globalización" en Arturo Rodríguez Morató (ed.), *La sociedad de la cultura*, Barcelona, Ariel, pp. 123-153.
- BRICHET, Robert (1996 e.o 1956) En, VV AA *Les Affaires Culturelles au temps d'André Malraux 1956-1969*, Comité d'histoire du Ministère de la Culture, París, pp. 329-342.
- CASTRO, Américo (1975) *De la España que aún no conocía*. (2 tomos), México: Finisterre.
- CHATEAU, Dominique (1998) *L'art comme fair social total*. Paris: L'Harmattan.
- COOMBES, Annie E. (1994) *Reinventing Africa: Museums, material Culture and Popular Imagination in Late Victorian and Edwardian England*. New Haven: Yale University Press.
- DE LOS RIOS, Laura (2006) "El Teatro del Pueblo de Misiones Pedagógicas y El Teatro Universitario de La Barraca", en E. Otero Urtaza (ed.). *Misiones Pedagógicas, 1931-1936*, pp. 456-457.



- DE MADARIAGA, Salvador (1981) *Españoles de mi tiempo*. Barcelona, Planeta.
- DESHAYES, Sophie et LE MARREC, Joëlle (1997) “Évaluation, marketing et museologie”, *Publics et musées*, n° 11-1.
- DIESTE, R. (1983) *Testimonios y homenajes*. Barcelona, Laia-B.
- DJIAN, J.M. (1996) *La politique culturelle*. Paris, Le Monde Ed.
- DRUON, Maurice (2006) “Extraits du discours budgétaire à l’Assemblée nationale, le 9 novembre 1973”, en Genevieve Gentil e Philippe Poirrier (comps.) *La politique culturelle en débat, Anthologie, 1955-2005*, pp. 72-77.
- DUBOIS, Vincent (1999) *La politique culturelle: genèse d’une catégorie d’intervention publique*. Paris, Belin.
- FARCHY, Joëlle y SAGOT-DUVAROUX, Dominique (1993), “Plaidoyer pour un soutien public à la création artistique”, *Esprit*, n° 195, octobre 1993.
- FOULON, Charles-Louis (1990) “Des Beaux Arts aux affaires culturelles (1959-1969)”, *Vingtième Siècle. Revue d’histoire*, vol. 28, número 28, pp. 29-40.
- FRIEDBERG, E., URFALINO, Ph. (1984) *Le Jeu du Catalogue. Les contraintes de l’action culturelle dans les villes*. Paris, La Documentation Française.
- FUMAROLI, Marc (1991) *L’Etat cultural. Essai sur une religion moderne*. Paris, Editions de Fallois.
- GENTIL, Geneviève y POIRRIER, Philippe (2006) *La politique culturelle en débat Anthologie, 1995-2005*. Paris, Comité d’histoire du Ministère de la Culture / La documentation française
- GOODWIN, C. (1998) *Art and the market: Roger Fry on commerce in Art*. Ann Arbor M. I., University of Michigan Press.
- HEINICH, Nathalie (1998) *Le Triple jeu de l’art contemporain*. Paris, Minuit.
- (2001) *La sociologie de l’art*. Paris, La Découverte.
- HENNION, Antoine (1993) *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris: Métailié.
- HOLGUIN, Sandie (2003) *República de ciudadanos.Cultura e identidad nacional en la España republicana*. Barcelona: Crítica.
- HUERTAS VÁZQUEZ, Eduardo (1988) *La política cultural de la Segunda República Española*. Madrid, Ministerio de Cultura.
- KEYNES, J. M. (1982) *The Collected Writings of John Maynard Keynes, vol. 28*, Londres, Macmillan Press.
- LASH, Scott y MYLES, John (2007) “De la acumulación a la circulación: el Joven Arte Británico y la sociedad de la cultura” en A. Rodríguez Morató (ed.), *La Sociedad de la cultura*, Barcelona, pp.107-123.
- LAURENT, Jeanne (1955) *La République et les Beaux-Arts*. Paris, Julliard.
- MARSHALL, T.H ; BOTTOMORE, T. (1992) *Ciudadanía y clase social*. Madrid, Alianza.
- MILLER, T. y YÚDICE, G. (2004) *Política Cultural*. Barcelona, Gedisa.
- MULCAHY, K. V. (2000) “The Abused Patron of Culture. Public Culture and Cultural Patronage in the United States”, *Boekmanhier* 12 (44): 169-81.
- NEGRIER, E. y FAURE, A. (dirs.) (2004) *La lecture publique à l’heure intercommunale*. Paris, l’Aube.
- O’HAGAN (1998) *The State and the Arts. An Analysis of Key Economic Policy Issues in Euripe and the United States*. Cheltenham, Edward Elgar
- OTERO URTAZA, E. (1982) *Las Misiones Pedagógicas: una experiencia de educación popular*. Sada, O Castro.
- (ed.) (2006) *Las Misiones pedagógicas, 1931-1936*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones/Residencia de Estudiantes.
- POIRRIER, Ph. (1998) *Société et culture en France depuis 1945*. Paris, Seuil.
- PURBRICK, Louise (1994) “The South Kensington Museum”, in Marcia Pointon (ed.) *Art Apart: Art Institutions and Ideology in England and North America*. Manchester, Manchester University Press, pp. 69-86.
- RASSE, Paul (1999) *Les Musées à la lumière de l’espace public*. Paris, L’Harmattan.
- ROCHE CÁRCEL, J.A. (ed.) (2007) *Espacios y tiempos inciertos de la cultura*. Barcelona, Anthropos.
- RODRIGUEZ MORATO, A. (ed.) (2007) *La sociedad de la cultura*. Barcelona, Ariel.
- SAEZ, Jean-Pierre (2003-2004) “Les politiques culturelles au tournant”, *L’Observatoire*, n° 25.
- SAENZ DE BURUAGA, Gonzalo (2006) “Val del Omar multimístico en Misiones”, en E. Otero Urtaza (ed.), *Misiones Pedagógicas, 1931-1936*, pp. 381-387.
- SALABERRÍA LIZARAZU, Ramón (2006) “Las bibliotecas de Misiones pedagógicas: medio millón de libros a las aldeas más olvidadas”, en E. Otero Urtaza (ed.), *Misiones Pedagógicas 1931-1936*, pp. 303-315.
- TREBOUL, René y CHAMPARNAUD, Luc (1999) *Le public des musées, Analyse socio-économique de la demande muséale*. Paris, L’Harmattan.
- UPCHURCH, Anna (2007) “Jonh Maynard Keynes, the Bloomsbury Group and the origins of the Arts Council Movement”, *International Journal of Cultural Policy*, vol. 10, n° 2, 2004 ps. 203-217
- URFALINO, Philippe (1996) *L’invention de la politique culturelle*, Paris, La Documentation Française.
- URFALINO, Philippe (1997) “Quelles missions pour le ministère de la culture?”, *Esprit*, n° 228, enero 1997, pp. 38-60.
- VV.AA. (1996) *Les Affaires Culturelles en temps d’André Malraux 1959-1969*. Paris, La Documentation Française.
- WITTS, R. (1998) *Artist Unknown: An Alternative History of the Arts Council*. Londres, Little, Brown and Co.