



Carnaval brasileño organizado por Carlinhos Brown en las calles de Barcelona. / JOAN SÁNCHEZ

DE LA PUREZA A LA CONTAMINACIÓN

Del cerrado mundo de la cultura a los grandes eventos. Con décadas de retraso, se pasó de las críticas, reseñas o recomendaciones elitistas a las listas impuestas por el consumo de masas. Toda una transición cultural que exigió reconversiones muy precisas. **Por Juan Cueto**

Hay muchas maneras de resumir lo sucedido en la cultura española en estos tres últimos decenios, que, por cierto, no dejaron teoría con cabeza, ni ideología con abonados ni mayúscula trascendental en su sitio. Mi imagen favorita es seguramente la más frívola de todas, pero no me la puedo quitar de la cabeza cada vez que echo la vista atrás. Y es una imagen gráfica, más sencillamente tipográfica. Un día impreciso de los ochenta, seguramente muy a finales de la década en la que las calles españolas hicieron pop con dos décadas de retraso sobre el horario previsto y con entusiasmo nocturnidad, las cosas de la cultura empezaron a contarse en forma de listas. De repente, en las páginas culturales, los suplementos, las revistas, los

programas de radio y televisión, las guías del ocio y las carteleras de espectáculos, hasta entonces colonizados por el gusto de las élites en forma de críticas, reseñas, recomendaciones estrelladas o adjetivos calificativos de reconocible procedencia académica, empezaron a utilizar el método de *Los 40 Principales* o del Pichichi. Fue el momento en el que el hasta entonces cerrado mundillo de la cultura adopta la exacta tipografía de las listas impuesta por la lógica del consumo de masas, siempre pronunciadas en inglés y en forma de cuadro: las clasificaciones de los *best sellers*, el *box-office* del cine, el *ranking* de las exposiciones, el *hit parade* de la música, los índices del *share*.

Aquella profanadora irrupción de las tablas sagradas de la ley popular en medio de una elitista cultura case-

ra que hasta entonces funcionaba como burbuja inmunitaria o como discurso de la resistencia y en la que sólo contaba la pureza (lo específico, pronunciábamos entonces), quedó irremediadamente contaminada por el mundo exterior. Ésa fue una transición cultural de la que se habla poco y que, como la propiamente dicha, nos pilló en un momento de bifurcación planetaria que exigió en este país dos reconversiones muy precisas: la de la normalización democrática al cabo de la dictadura y las de las enormes mutaciones ocurridas a mediados del siglo pasado. Para decirlo rápidamente: la modernización política, pero también, al mismo tiempo, la modernidad del siglo, que aquí llamamos posmodernidad. Y de confundir o mezclar esas dos transiciones (con poca

alevosía, es cierto, pero con mucha nocturnidad) nos viene la mayor parte de los malentendidos culturales, los de antes y también los del momento.

Porque las mutaciones tecnoculturales que empezaron a ocurrir en el globo hace unos 30 años, las que no dejaron teoría con mayúscula singular, partían todas de dos hechos irreversibles que simbolizaron aquello que en este país brotaba como sarpujido de la modernidad y con tanto retraso: la llamada cultura de masas, en contra de lo que creía la Escuela de Frankfurt, no fue un acontecimiento anecdótico y entró a formar parte inextricable del discurso en el que se hablaban y se reconocían las sociedades contemporáneas, incluso contaminó las mejores vanguardias del siglo; y dos: la irrupción de las nuevas tecnologías de información y comunicación en la cultura, sin distinción de galaxias de MacLuhan ni de viejas especificidades decimonónicas de tarima académica, hizo estallar la burbuja de una cultura que, ya digo, era producto inmunológico de minorías y para minorías y que sólo estaba atenta a la pureza, lo específico, la autorreproducción intransitiva y casera.

Los minoritarios salones se transformaron en salas de concierto de dimensiones mayores

Sucedió lo mismo, a fin de cuentas, con la revolución musical ocurrida en el siglo XVIII. Un mero asunto de creación de nuevos públicos y espacios, que es lo que siempre ocurre con las nuevas máquinas: amplificar y democratizar audiencias. El nacimiento de la orquesta sinfónica, la creación de las maravillosas sinfonías, fue simplemente resultado de la ampliación técnica de los auditorios en los que se escuchaba la música, hasta entonces concebidos solamente para el público de las cámaras aristocráticas. Con la llegada del nuevo público, la burguesía, los minoritarios salones se transformaron en salas de concierto de dimensiones mucho mayores que exigían, por tanto, mayor volumen de sonido, más instrumentos e intérpretes y otra estructura musical para llenar el nuevo espacio, y de ahí a las sinfonías de Beethoven, Schubert, Brahms o Mendelssohn no hubo más que un paso.

Es lo mismo. Aquella irrupción de la moral del *ranking* en nuestra aislada cultura de los años ochenta nos estaba hablando de los nuevos públicos, de los nuevos auditorios de la cultura y de las nuevas creaciones gracias a la multiplicación de esas tecnologías digitales que tardaron más de la cuenta en instalarse aquí (por rechazo intelectual, sobre todo) y que no entienden de especificidad, pureza de medios; mucho menos de intransitividad (todavía escucho decir impunemente que escribir es un verbo intransitivo), y que lo mismo pueden crear telebasura que las sinfonías del nuevo milenio. En cualquier caso y en el ámbito de las vanguardias actuales, la metáfora dominante es exactamente todo lo contrario a la de aquella cultura de élites, militantemente anticomercial y antitecnológica, que era inquestionable cuando nació este periódico: ya no es pureza, es contaminación. Contaminación de las artes, los medios, las culturas, los géneros, los públicos, las técnicas, las pantallas, las escrituras, las músicas, las modas, lo que se ponga por delante.

Aquel *underground* se ha transformado en *ciberground*; aquellos grandes relatos explicatodos que no explicaban nada, en videoclips o cortos que pueden narrar en tres minutos algunos fragmentos del mundo actual; aquellas generaciones de españolitos que les tu-

Pasa a la **página 158**

MUSEOS Y VISITANTES

Número de museos y colecciones

1994	2000	% variación
1.192	1.438	20,6

Número de visitantes al Museo del Prado

1994	1997	2000	% variación
1.630.554	1.709.771	1.820.348	6,5

Número de visitantes al Centro de Arte Reina Sofía

1997	2000	% variación
860.906	1.436.967	66,9

Número de visitantes a la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza

1997	2000	% variación
485.115	533.243	9,9

Fuente: Ministerio de Cultura.

EL PAÍS

Viene de la página 156

vieron tanto miedo a las tres pantallas del siglo (la del cine, la de la televisión y la del ordenador), en las actuales generaciones de *screen-agers*; aquel público local, en público global. Así se puede leer la irreversible mutación cultural ocurrida en estos 30 años y se pueden adoptar legítimamente las dos posturas que por aquellos mismos tiempos popularizó Umberto Eco, pero para no decirlo otra vez como él: la de los puristas y/o la de los contaminados. Dependiendo del punto de vista, ya que no de las ideologías y las teorías. Eso sí, en minúscula, plural y bastardilla, por favor.



Cola de visitantes para acceder al Museo del Prado de Madrid. / BERNARDO PÉREZ

El privilegio de la contemplación

MIGUEL ZUGAZA

EN VERDAD, la misión original del museo no ha cambiado mucho desde su creación contemporánea a finales del siglo XVIII, cuando se inició el saludable camino de la democratización del arte. Esa misión no es otra que, recordémoslo, en primer lugar, conservar y enriquecer el patrimonio artístico heredado para el presente y para las nuevas generaciones y, en segundo lugar, favorecer el disfrute social más amplio del mismo. En todo caso, y fundamentalmente en la segunda mitad del siglo XX, lo que ha cambiado no es tanto el museo como la sociedad y su forma de relacionarse con este tipo de instituciones, que de ser lugares poco frecuentados se han convertido en focos preferentes de atención pública.

Si bien ese cambio sociológico es un fenómeno internacional, España lo ha experimentado con un ligero retraso, pero también con una singular intensidad. Intensidad y singularidad frutos del ilusionante despertar de una sociedad democrática, de un legítimo deseo de homologación internacional o simplemente de la íntima necesidad de recuperar el tiempo perdido.

Como en otros órdenes de la vida de nuestro país, España ha dado un salto gigantesco en el ámbito de los museos, reformando y modernizando los existentes, creando nuevas instituciones —para lo cual no pocas veces se ha convocado el talento de los principales arquitectos nacionales e internacionales—, a la vez que se han propuesto nuevas fórmulas de comunicación cultural e innovadores modelos de gestión públicos y privados.

Donde sin duda se ha manifestado un especial énfasis ha sido en lo referido al arte contemporáneo. Del panorama desértico de las décadas de 1960 y 1970, durante las cuales las escasas plataformas artísticas, fundamentalmente privadas, se figuraban como aislados oasis —me refiero a la Fundación Juan March en Madrid, la Fundación Miró en Barcelona o el Museo de Arte Abstracto de Cuenca, entre otras—, hemos pasado a un febril dinamismo institucional con la creación de multitud de museos, centros y plataformas de promoción del arte contemporáneo por todo el territorio nacional, entre los que se cuentan el propio Reina Sofía, el Guggenheim de Bilbao o el flamante Museo Picasso de Málaga, por citar tan sólo los ejemplos más extremos de este fecundo

proceso. En las últimas décadas, las distintas Administraciones (estatales, autonómicas y locales) han tomado el relevo desplegando un esfuerzo inversor tan inédito como desconcertante. El paisaje se ha visto indudablemente modificado con la aparición de más de 25 museos y centros de arte contemporáneo repartidos por toda la geografía española, así como con la no menos importante incorporación de nuevas generaciones de profesionales de museos. Pero todo este esfuerzo puede convertirse en un puro espejismo si no sabemos cargar de contenido y actividad a todas estas modernas y, en algún caso, bellas infraestructuras, dotándolas de una función y personalidad propias y facilitando a sus responsables, ahora más que nunca, la independencia y los medios necesarios para su desarrollo y consolidación.

De un desigual dinamismo y un empeño sin duda más tardío se han beneficiado los llamados museos históricos, incluido el más veterano y reconocible de todos ellos, el Museo del Prado.

España ha dado un salto gigantesco en el ámbito de los museos, con especial énfasis en el arte contemporáneo

No deja de ser paradigmático que el Museo del Prado aborde en estos momentos el ambicioso y necesario proceso de ampliación y modernización que otros museos internacionales del mismo rango han culminado hace ya décadas. El ejemplo del Prado puede servirnos para reflexionar sobre la situación y necesidad de modernización del importante y variado conjunto de museos históricos españoles cuya puesta en valor se debe convertir, a mi juicio, en uno de los más importantes retos de cara al futuro. Personalmente pude comprobar hace pocos años en el Museo de Bellas Artes de Bilbao el beneficio que reporta la atención a este tipo de museos a la hora de asumir nuevas responsabilidades ya no sólo como meros almacenes de obras de arte, sino como auténticos centros de actividad científica, educativa y de intercambio cultural.

En realidad, los museos de cualquier especialización y de cualquier lugar compartimos en la actualidad, además de una misma misión, idénticos problemas e incertidumbres. En estos momentos, España se muestra como un gran laboratorio de experiencias museísticas que, nos consta, se observa con un gran interés desde fuera de nuestro país. Desde aquí nos encontramos ofreciendo variadas respuestas a los principales retos a los que nos enfrentamos los museos públicos europeos, como son, fundamentalmente: la identidad científica y educativa del museo, la transversalidad de sus programas, la fidelización del público, la búsqueda de un modelo estable de financiación, o la relación entre el ámbito público y privado. Somos conscientes de encontrarnos en una nueva frontera y, evidentemente, no existe una fórmula magistral. Cada museo, según su patrimonio, tradición, dimensión, especialidad y ubicación, debe ensayar sus propias soluciones. Sin embargo, todos debemos defender un principio general sobre cuáles son las prioridades y la misión de los museos para no perder literalmente el norte.

En este sentido, y a mi juicio, lo principal es no olvidar que los dos protagonistas indiscutibles en un museo son la obra de arte y el visitante. Todo lo que hacemos debe estar a su servicio. Al servicio de la mejor conservación material e intelectual de la obra de arte, responsabilidad que en sí misma justifica la existencia del museo como servicio público. Pero además debemos ser conscientes de que gestionamos para la sociedad ese gran privilegio que, como decía al principio, no hace tanto tiempo estaba reservado a un grupo social restringido, como es el privilegio de la contemplación.

En el Museo del Prado, es Velázquez, con su particular elocuencia, quien nos informa sobre esta última misión, al situar al espectador, a cada uno de nosotros, en la posición en la que supuestamente se encuentran los reyes, cuyo difuso perfil se refleja en el espejo del taller del artista en ese tratado artístico y sociológico que son *Las Meninas*. Diariamente, cuando abrimos las puertas del museo, Velázquez nos recuerda que administramos ese privilegio.

Miguel Zugaza es director del Museo del Prado.