

# Las nuevas fábricas de la cultura: los lugares de la creación y la producción cultural en la España contemporánea

Jesús Carrillo

En la introducción al volumen *2015, European Cultural Policies. A report with scenarios on the future of public funding for contemporary art in Europe*, sus editores Maria Lind, Raimund Minchbauer hacían un ejercicio de cultura-ficción situándonos diez años en adelante ante dos escenarios alternativos. En primer lugar, ante una situación en la que el arte y la cultura estuvieran totalmente instrumentalizados por las instituciones públicas y privadas de Europa con distintos fines: el reforzamiento de la identidad local y europea, el desarrollo regional, la generación de empleos en el sector creativo y la provisión de actividades de ocio populares y disuasorias respecto a cualquier cuestionamiento o conflicto.

En segundo lugar, proponían a nuestra imaginación unas circunstancias bien distintas, en las que se hubiera desarrollado una trama de micro-sistemas culturales autónomos, carentes de los interfaces convencionales de la exhibición de la cultura pero comprometidos críticamente con la masa social en la generación y defensa de espacios en la que esta masa social se constituyera libremente.<sup>1</sup>

La nitidez con que aparece dibujado el primer escenario en los múltiples informes y documentos que buscan diseñar las políticas culturales europeas del próximo futuro es equiparable al gradual pero perceptible alejamiento de la posibilidad del segundo, atizado por la sistematicidad, cuando no la violencia, con que se han perseguido por toda Europa los reductos de producción cultural resistentes a la maquinaria capitalista. A pesar de sus diferencias, el principio de verosimilitud que permite a los autores imaginar ambos horizontes tiene que ver con tomar como marco común aquella noción de la cultura como recurso que describiera George Yudice con gran precisión.<sup>2</sup>

El término acuñado por Yudice refleja la noción hegemónica de la cultura en el así llamado capitalismo postfordista, una noción cuyos rasgos son fáciles de reconocer en los principios que han venido inspirando las políticas culturales europeas desde bastante antes de que se propagaran estos términos en el debate crítico. Podemos remontarnos al menos a comienzos de la década de los ochenta cuando Jack Lang, ministro de cultura de los gobiernos de Francois Mitterrand, propusiera aquel conglomerado heterogéneo y difuso de actividades poco capitalizadas y difícilmente regulables, que era la cultura, como una industria autosuficiente y generadora de riqueza en la sociedad postindustrial. La transformación de la noción burguesa

<sup>1</sup> *2015, European Cultural Policies. A report with scenarios on the future of public funding for contemporary art in Europe*, eds Maria Lind y Raimund Minchbauer, Lapsis, Estocolmo, 2005, p.5.

<sup>2</sup> George Yudice, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Gedisa, Barcelona, 2002.

de cultura en la de una industria cultural de proyección masiva dentro de las políticas intervencionistas francesas es, sintomáticamente, contemporánea a la privatización y mercantilización de la cultura en las administraciones conservadoras de Ronald Reagan y Margaret Thatcher.

Pero al traer aquí a colación la cultura como recurso no queremos referirnos únicamente a aquella noción manejada en los despachos de las grandes corporaciones internacionales y de las instituciones que rigen las políticas culturales desde Bruselas a los gobiernos regionales y las corporaciones locales. Aunque con una agenda en principio opuesta a las tesis neoliberales, el discurso crítico de la nueva izquierda también ha abrazado este mismo presupuesto, según el cual la cultura es ante todo un ámbito de producción de riqueza, aquel en el que define el nuevo marco de las relaciones sociales, laborales y económicas en el mundo contemporáneo, constituyendo a su vez el horizonte de lucha y de emancipación de la nueva era. Por lo tanto, no asistimos hoy al antiguo antagonismo entre cultura burguesa y cultura proletaria sino a un debate sobre la titularidad, la gestión y las funciones de ese recurso fundamental reconocido por todos que es la cultura.

Nuestro objeto de análisis y comentario en este seminario es la emergencia y configuración en los últimos años de un nuevo tipo de institución cultural y artística en el Estado español, las que he venido a llamar “fábricas de la cultura”, parafraseando el apelativo utilizado por alguna de ellas, así como de las nuevas disposiciones en la agencia artística y cultural que se están generando alrededor o como alternativa de las mismas.

Los parámetros en que se enmarcan estos nuevos centros en absoluto son una invención hispana. De hecho, excepto honrosas excepciones, las ideas que sustentan sus líneas programáticas son combinaciones eclécticas de las directivas europeas en política cultural y de términos procedentes de debates más profundos sobre el sentido de la cultura que aquí no se han producido o, al menos, no lo han hecho en los circuitos de decisión y ejecución de los que han surgido estas iniciativas. Lo que sí es destacable y específico del caso español es su concentración en el tiempo y su densidad en el espacio, de tal manera que, ante la atónita mirada de propios y extraños, se presentan proyecto tras proyecto y se produce inauguración tras inauguración, a menudo en un radio de pocos kilómetros los centros de Gijón, San Sebastián, Madrid, y los futuros de Santiago, Córdoba, Girona, Tarragona...

A menudo, el lenguaje oficial se refiere a estas epifanías como “mutaciones”, bien con la intención de ocultar su responsabilidad sobre la orientación de las mismas, o revelando de un modo inconsciente su ignorancia respecto a sus fundamentos y su incapacidad para predecir su posible desarrollo. No vamos a hacer aquí una genealogía de las políticas culturales en la España democrática, limitándonos a suscribir las líneas maestras esbozadas por Alberto López

Cuenca en su seminal ensayo “El traje del emperador (La mercantilización del arte en la España de los 80).”<sup>3</sup>

Simplemente recordaremos aquí que la identificación de la cultura contemporánea como cultura oficial, tal como se da en España, es un fenómeno vinculado ideológicamente con la instauración del régimen democrático tras el franquismo, siendo el grado de instrumentalización e ingerencia directa en el ámbito cultural desde las instancias políticas de un grado muy superior al resto de los países de nuestro entorno. Como dijera la anterior ministra de cultura Carmen Calvo: “la creación de infraestructuras culturales ha ido en ocasiones por delante de la necesidad social, anticipándola y haciéndola posible”.<sup>4</sup>

La gradual traducción del arte contemporáneo y sus infraestructuras en términos de industria cultural durante la década de los ochenta y los noventa siguiendo el modelo francés no solo marca el discurso institucional sobre los significados de la cultura y del arte; este “giro” revela, en último término, un viraje de mayor alcance en el discurso oficial sobre lo social. El que la empresa cultural fuera gestionada o no por la cada vez más descentralizada administración del estado era lo de menos, ya que se imponía una lógica “industrial” y “empresarial” de crecimiento y expansión del sector. Aunque este no fuera siempre medible en términos económicos – que a menudo lo es -, lo es en impacto mediático, en imagen pública y en peso simbólico.

Las cifras y las estadísticas publicadas recientemente por el Ministerio de Cultura respecto a la implantación del sector de la cultura contemporánea en la totalidad del territorio, su peso en el PIB general, así como el nivel de inversión institucional, el número de usuarios/visitantes y las cifras de empleo relacionadas directa o indirectamente con el mismo, describen un ámbito consolidado y con niveles comparables a los de otros países del contexto europeo. La red institucional del arte y la cultura contemporánea es tupida y descentralizada, con ayuntamientos, diputaciones y comunidades autónomas colaborando o compitiendo entre sí en la dotación y gestión de centros que suelen repetir el modelo de pequeña colección permanente con salas de exposiciones temporales frecuentemente coproducidas entre varios de ellos.

A pesar de la aparente consolidación del sistema, como decíamos, se aprecia en el último lustro una cierta ansiedad institucional a distintos niveles respecto la obsolescencia de este modelo, percibiéndose una “nueva ola” en la imaginación oficial de la cultura contemporánea y del rol del arte dentro de la misma. El que haya sido precisamente el de Cultura uno de los ministerios en los que el gobierno socialista haya querido visibilizar su voluntad de renovación y

---

<sup>3</sup> Alberto López Cuenca, “El traje del emperador (La mercantilización del arte en la España de los 80).”, *Revista de Occidente*, nº 273, 2004, pp. 21-36.

<sup>4</sup> Declaraciones de la ministra Carmen Calvo en *Construcción de una cultura constitucional*, publicación del Ministerio de Cultura que transcribe la mesa redonda la 13 de diciembre de 2005, <[www.mcu.es/publicaciones/docs/ccd/ccd9.pdf](http://www.mcu.es/publicaciones/docs/ccd/ccd9.pdf)>

cambio en el último tramo de la presente legislatura es indicador en este sentido. Las razones de esta renovada ansiedad son difícilmente desentrañables en unas pocas páginas y aquí nos limitaremos a dar algunos someros apuntes. Como cada caso revela una coyuntura específica, dilataremos nuestra interpretación mediante la descripción de tres de ellos, tal vez los más notorios: La Laboral de Gijón, Tabacalera de San Sebastián y Matadero de Madrid.

Para empezar, remitámonos a los textos programáticos de estos nuevos centros, accesibles a través de múltiples notas de prensa y sus sobreabundantes páginas Web. En los mismos se comprueba la proliferación de las nociones “producción” y “creación”, tomadas como términos equivalentes y asociadas a los adjetivos “cultural” y “contemporánea”; notándose un desplazamiento de la anteriormente omnipresente y auto-legitimada noción de “arte”. Comprobamos cómo el término “arte contemporáneo”, antes exclusivo, se subsume en la noción más amplia de “cultura visual”, apareciendo el arte en sentido estricto como un apartado anexo y equivalente al del cine, los nuevos medios, el diseño o la moda, quedando todos ellos identificados como sectores equivalentes de producción. En estos documentos se anima al nuevo agente de la cultura a que cruce y funda sus experiencias, aptitudes y conocimientos en un pool de diseñadores, músicos, cineastas, científicos y gastrónomos, entrando a colaborar en la tarea colectiva de la innovación y la “activación de la creatividad”.

Es interesante notar cómo esa noción inclusiva, multidisciplinar y productiva de “cultura visual” aparece sistemáticamente vinculada a la de “nuevas tecnologías”, presentándose como los pilares centrales de la definición programática del nuevo museo o centro.

La utilización de la noción de “creación” para enmarcar el campo de las producciones culturales, formó parte del proyecto del ministro francés Jack Lang antes mencionado. La popularización de la noción de creación supone un hábil trasbase semántico que extiende las connotaciones simbólicas y las mistificaciones de lo artístico a campos tradicionalmente industriales, como el diseño o la producción cinematográfica y teatral comercial; a la vez que, en sentido inverso, dota a la práctica artística de la consideración empresarial de aquellos. Unos y otros entran a formar parte de un único sector, el creativo-cultural, cuyo peso en la economía de los países del primer mundo en la era de Lang, solo se empezaba a vislumbrar pero que pronto cobraría el rol de modelo o paradigma de la producción en su conjunto.

Muy relacionado con esta ampliación difusa de lo cultural está otro desbordamiento de los tradicionales límites de la cultura moderna: la separación entre la producción y la exhibición, entre “creador” y “público”. Como ya hemos apuntado, un elemento común en los textos programáticos de los nuevos proyectos de centro está la superposición y permeabilización de estos dos ámbitos. No se imagina al artista individual recluido en su estudio lanzando los productos de su imaginación al mundo al mundo, movido por un impulso incontenible, sino que se le quiere ver trabajando *in situ* en el mismo lugar que visita el público o se identifica el objeto

mismo de exhibición con el proceso de producción. Se anima al artista que interactúe con el visitante. Ello no solamente se traduce en una yuxtaposición de los lugares e infraestructuras cedidos a los “creadores” y los lugares destinados a la exhibición pública de las propuestas artísticas dentro de ese nuevo espacio polifuncional, sino que se habla de una verdadera relación de promiscuidad en que el productor nunca puede olvidar la dimensión extrovertida de su trabajo y, por su parte, el espectador entra a formar parte del proceso creativo, aunque solo sea a modo de juego o entrenamiento. La “demo”, el taller, el feedback, la interacción y el ocio formativo son lugares comunes del ideario de estos nuevos centros.

Otro de los rasgos distintivos de estos proyectos que, no olvidemos, surgen íntimamente vinculados al mapa autonómico, es la voluntad de intensificar las relaciones entre lo local y lo global, haciendo igual énfasis en ambos términos – por ejemplo el proyecto de Tabacalera de San Sebastián prevé un área destinada específicamente a desarrollar una cultura neomediática exclusivamente en euskera - ignorando las mediaciones tradicionalmente impuestas – de naturaleza estatal- y dejando de lado también la cooperación con áreas geográficamente próximas: de Gijón al mundo, de San Sebastián al mundo, de Córdoba al mundo, de Gerona al mundo y, así, sucesivamente. En un mano a mano entre Bartomeu Mari y Vicente Todolí, asesores del proyecto donostiarra, comentaban “Tabacalera tiene que interpretar sus raíces pero con una ambición sin límites”.<sup>5</sup>

El precedente y modelo más cercano de estos aspectos es, por supuesto, el CCCB (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona) no solo en lo que respecta a su definición programática y funcionamiento, sino al modo en que se pretende articular la institución cultural en la dinámica general de la ciudad. Abierto en 1994, en un intento del ayuntamiento y la diputación de exorcizar la posible resaca de las olimpiadas, el CCCB se ofrecía como catalizador y escenario de la cultura urbana de una ciudad que pretendía hacer de dicha cultura uno de sus principales activos. De hecho, la dificultad de reproducir el CCCB a otro lugar radica, precisamente, en su densa articulación en las dinámicas de una urbe que ha hecho del elemento cultural – y particularmente en lo que respecta a lo contemporáneo – uno de los signos distintivos de su modelo de desarrollo urbano: el modelo Barcelona.

Florecente realidad o simulacro disuasorio, el CCCB a la vez disemina y se realimenta de un perfil de “cultura urbana y contemporánea”, a la vez local y cosmopolita, identificada con la generación de tendencias y el eco de las últimas modas. Uno de sus retos actuales es, como confiesa su director y *alma mater* Josep Ramoneda, replantearse la inserción del centro en un contexto urbano como el Raval que ha pasado en los trece años de vida de la institución de un 2 a un 60% de población inmigrante.<sup>6</sup> A pesar de las continuas apelaciones al arraigo urbano

<sup>5</sup> Entrevista recogida el 19 de noviembre de 2006 en en Noticias de Guipúzkoa, <<http://www.noticiasdegipuzkoa.com>>

<sup>6</sup> Entrevista a Josep Ramoneda, UOC, *Digit HVM, Revista Digital d'Humanitats*, mayo 2004, n°6, <<http://www.uoc.edu/humfil/articles/cat/xirau0304/xirau0304.pdf>>

de la cultura producida en el CCCB, su relación con el lugar se hace cada vez más compleja y distante alimentándose de producciones y de públicos cada vez más desterritorializados, habiéndose convertido en lo que se ha venido a denominar un “hotel de proyectos” que aloja temporalmente en sus instalaciones las actividades ofrecidas por las industrias creativas que florecen en Barcelona.

La especificidad de la Laboral de Gijón, inaugurada hace menos de un año, tiene que ver con que Asturias, comunidad uniprovincial, perdió el primer tren de los grandes proyectos culturales del nuevo estado de las autonomías. La personalidad tecnológica y neomediática del proyecto, así como el estímulo explícito a desbordar los límites entre arte y producción industrial tienen que ver con las corrientes hegemónicas de la sociedad informacional, pero su perfil particular deriva de una negociación con la memoria de otro proyecto de modernización densamente cargado ideológicamente, el de la franquista universidad laboral de Gijón que, a su vez, había querido enterrar bajo su enorme mole católico-tecnológica la identidad revolucionaria del proletariado industrial asturiano.

En 1948, bajo la inspiración del primer ministro franquista del trabajo, José Antonio Girón y la imaginación del arquitecto Luis Moya Blanco, se inicia la construcción de lo que se concibió como una ciudad ideal y autónoma dedicada a generar la energía productiva de Asturias y, ejemplarmente, de todo el nuevo régimen que se ponía en marcha. Regida por los padres jesuitas hasta 1978, el diseño de su patio, sus fachadas y su templo aludían a la ciudad ideal atribuida a Piero della Francesca, pero sujeta a la anamorfosis del sueño fascista. Su fachada principal se situaba estratégicamente de espaldas a la ciudad de Gijón, de tal manera que funcionara simbólicamente como una utopía productiva autosuficiente drásticamente separada del escenario precario de la vida en los años de la autarquía.

El centro de arte y creación industrial, forma parte de un macro-proyecto del gobierno del principado denominado “Ciudad de la cultura”, un conglomerado híbrido de actividades con un marcado perfil económico, productivo y tecnicista. La Ciudad de la cultura integra una sección de la Universidad de Oviedo – el Instituto Jovellanos dedicado a ciencias económicas y empresariales -; las escuelas de arte dramático y música; un auditorio construido sobre el teatro franquista; la televisión autonómica, erigida sobre el antiguo convento de Clarisas que se ocupaba de la manutención y mantenimiento de la escuela; un centro de formación profesional, reducto de la primitiva función docente, y la sede de importantes compañías tecnológicas, fundamentalmente la multinacional alemana Thyssen Krupp. En la visita al complejo, el guía local nos informó de las protestas que se produjeron cuando las autoridades del principado quisieron desplazar al centro de formación profesional por las demandas de la compañía alemana de expandir sus instalaciones en lo que hasta hoy eran los talleres de enseñanza.

---

El centro de arte y creación industrial no solo busca dotar a Asturias de una infraestructura en el *cutting edge* internacional, sino también cortar definitivamente el nudo gordiano que unía tecnología y franquismo en la ciudad de Gijón y así reconciliar simbólicamente el Principado con la modernidad y la innovación. De paso, también debería servir para precipitar simbólicamente el olvido de la Asturias industrial y su recambio inminente por una Asturias neotecnológica todavía en ciernes. El halo rompedor de la vanguardia artística, en su versión más futurista, vendría a reemplazar a la vieja maquinaria pesada que ahora salpica las rotondas del nuevo campus universitario, teñida de vivos colores y sin indicio alguno de su antiguo uso.

La impresionante ambientación futurista del nuevo centro podría hacernos olvidar que la herida de la reconversión industrial aún no está cerrada en Asturias. El mismo día en que visitábamos sus instalaciones nos topamos por causalidad con un mitin ofrecido por Cándido y Morala, dos sindicalistas de Naval Gijón que habían sido encarcelados acusados de haber destrozado una cámara de vigilancia de tráfico utilizada por las autoridades para grabar las asambleas de los trabajadores en huelga. Aquel día también aparecía en los periódicos la noticia del cierre definitivo de la empresa y el traslado de los pedidos a una empresa coreana.

La elección de la vieja estructura franquista, cerrada en sí misma y literalmente a espaldas de Gijón, parece una decisión estratégica en esta nueva Ciudad de la cultura, ciudadela casi, que a la vez se ofrece a la sociedad como modelo y se protege de cualquier contaminación con la misma, tal como lo hiciera el proyecto de Moya Blanco en los años cuarenta. Las secciones *Extensiones/Anclajes* de la programación del centro de arte, que prevén la intervención de la Laboral en distintos rincones de Asturias y la colaboración con artistas locales parecen diseñadas como excusa que disculpe la absoluta desconexión con el ambiente artístico local. La impresión generalizada, recabada *in situ*, es que estas colaboraciones puntuales y controladas están dirigidas a contentar y neutralizar a los sectores más levantiscos del arte en Asturias.

El caso de la Tabacalera de San Sebastián es igualmente peculiar. Se trata de la antigua fábrica de tabacos situada junto a la estación de tren, una edificación industrial decimonónica de 30.000 metros cuadrados adquirida a Altadis por 8.500.000 euros repartidos a partes iguales entre el Gobierno Vasco, el Ayuntamiento de San Sebastián y Diputación de Guipúzcoa.

El desarrollo del arte de vanguardia en Euskadi ha estado íntimamente ligado a la construcción de la identidad política del país. Esa razón, unida a las aspiraciones de modernidad de la sociedad vasca, iba a favorecer la proliferación de múltiples iniciativas de carácter local y la articulación de una densa red de creación contemporánea amparada y protegida en mayor o menor medida por las instituciones. En dicho sustrato iba a arraigar un modelo productivo-colaborativo y generador de redes del tipo Arteleku, antes que un centrípeto "Reina Sofía

autonómico” como los que se estaban proyectando desde finales de los ochenta en otros puntos del territorio del estado.

Hemos de tener en cuenta que la misma intensidad del debate arte/identidad política en la sociedad vasca complicaba, además, el diseño de un centro consensuadamente representativo. La espectacularidad de la operación Guggenheim Bilbao iba a retrasar por un tiempo la resolución del binomio vasquidad/modernidad al vincularse la imagen cultural del Euskadi moderno a una marca norteamericana en fase de expansión multinacional. Recordemos que el acuerdo entre Thomas Krens y el Gobierno Vasco iba a determinar el aparcamiento definitivo del proyecto de museo vasco de arte contemporáneo imaginado por Jorge Oteiza para el mismo Bilbao.

Sin embargo, Tabacalera no es simplemente la reedición de una idea temporalmente abandonada, sino que, en una escapada hacia delante, se propone por sus promotores como centro internacional de cultura contemporánea según los parámetros de multidisciplinariedad con predominio audiovisual y de producción/creación que describíamos antes.

A pesar de presentarse como infraestructura moldeada a partir de los intereses y demandas de la ciudadanía, la idea de concentrar en un único centro la biblioteca de Euskadi, la filмотeca vasca, un taller de gastronomía, un laboratorio de arte sonoro, y la así llamada “fabrica de cultura visual”, ha sido percibida con gran desconfianza por distintos sectores culturales locales. Estos han visto cómo sus reivindicaciones específicas se han visto diluidas de nuevo en un macroproyecto de gran impacto mediático pero ajeno a las mismas, y comprobaban impotentes cómo las líneas maestras de la mayor apuesta cultural del país eran encargadas a unas consultoras internacionales (*Bearing Point* y *Locum*), antes de la llegada de su gestor actual Xosean Muñoz, siguiendo criterios de eficiencia empresarial. Temen que, de nuevo, como ocurriera con el Guggenheim Bilbao, se utilice de modo propagandista la imagen de la cultura de vanguardia a costa de desestabilizar las dinámicas ya existentes.

---

Nuestro tercer caso, el Matadero de Madrid, es igualmente peculiar. Su historia y su presente inacabado son reflejo de la dificultad de la capital de dotarse de unas infraestructuras culturales al margen de las centrales del Estado, y de cómo éstas se han desarrollado sistemáticamente al margen de las demandas o necesidades de la población. En Madrid cualquier política cultural ambiciosa ha venido ahogada por la excesiva ambición de poder de los políticos. Cualquier dinámica cultural propia, por su parte, se ha visto sistemáticamente arrollada por la cercanía a dicho poder.

Los vecinos de Legazpi, arrabal sur del viejo Madrid, fronterizo con los suburbios proletarios del sur, recuerdan las sucesivas promesas de transformación de las inmensas naves del antiguo matadero de la capital en infraestructuras culturales desde que este fuera clausurado definitivamente en 1996. Biblioteca municipal, multicines, centro comercial... todos estos usos se



sucedían en las propuestas electorales mientras la vieja estructura industrial, erigida entre 1910 y 1925, iba adquiriendo un aspecto fantasmagórico, de ruina ajena al fragor de la M30, y animada tan solo por la cercana presencia de algunos aventureros en busca de un esporádico encuentro sexual. La administración municipal, que mantenía en funcionamiento el Centro Conde Duque, no parecía tener el fuelle suficiente para devolver la vida a este Matadero. Mientras tanto, en la Casa del Reloj de Arganzuela, centro dotacional del barrio situado en el extremo norte del complejo, se representaban zarzuelas y espectáculos de variedades para amenizar los calurosos veranos de la villa.

El recambio de Álvarez del Manzano por Ruiz Gallardón en el sillón municipal iba a dar un giro inesperado a la situación. Este no iba a estar motivado por la mayor apertura del nuevo edil a las demandas de los artistas madrileños, que habían vivido un proceso de politización y de compromiso público durante los noventa, ni, por supuesto, a las exigencias del vecindario de Legazpi que, por esos mismos años, estaba sufriendo un recambio poblacional acelerado, convirtiendo el barrio en un pequeño y animado Caribe. La causa iba a ser la realización del mayor trabajo de infraestructura proyectado en Madrid desde la construcción de la M30; precisamente, el soterramiento de la misma y la transformación de la ribera del Manzanares en un parque urbano. La “Hausmanización” de la ribera del Manzanares, aún inconclusa, es uno de los proyectos de transformación urbana más fascinantes – y más inquietantes – de los que se están llevando a cabo contemporáneamente en Europa. Como apunta Carles Guerra al respecto de este proyecto “Madrid no se deja modelar. Como mucho se deja interpretar; su esencia está en su dimensión hipertrófica”.<sup>7</sup> Es cierto también, si embargo, que el indómito carácter de Madrid ha incitado tradicionalmente a urbanistas y alcaldes, como es el caso, a hincarle las espuelas con una violencia que pocas ciudades aguantarían.

La vieja ruina dejaba de marcar los márgenes de la ciudad y el inicio de los suburbios proletarios para proponerse como uno de los principales *landmarks* que había de recualificar el nuevo espacio urbano. La concejalía de cultura y artes se ponía pues a trabajar para poner la guinda al trabajo iniciado por las de obras públicas y urbanismo. Ante la perplejidad de propios y extraños el Matadero se ha puesto a funcionar como “sitio” cultural antes incluso de que se pongan en marcha de modo apreciable las obras de acondicionamiento del complejo. De un modo similar a lo que ocurre en Tabacalera se confía a una elaborada página Web y a una programación intensa la misión de generar cuanto antes la impresión de que algo se mueve en aquellos espacios durante tanto tiempo abandonados.

La peculiaridad del caso madrileño estriba en que la multidisciplinariedad y la plurifuncionalidad del nuevo modelo, no responde aquí a una línea programática o a un programa rector predeterminado. Ya sea por incapacidad o por una voluntad neoliberal de limitarse a repartir entre aquellos que el gobierno municipal reconoce como agentes de la cultura, el complejo del

---

<sup>7</sup> Carles Guerra, “Salir de Madrid”, *La Vanguardia*, 2 de mayo 2007.

Matadero se articula – o mejor dicho, se desarticula – en lotes que parecerían incompatibles entre sí de haberse concebido como una entidad orgánica: Colección de la Fundación Arco, Centro del Colegio de Arquitectos, un centro dotacional para artistas, un centro dedicado a la lectura a cargo de la Fundación Ruipérez, un espacio escénico gestionado por el Teatro Español recientemente puesto en marcha, los locales de la Compañía Nacional de Danza y, por último, *Intermediae* una entidad de novedosa indefinición a la que se ha otorgado la difícil misión de servir de mediación entre la institución y los movimientos culturales de base, por un lado, y, por otro, entre el futuro complejo cultural y el barrio en que se instala.

El aparente no intervencionismo y la consiguiente “lotización” polifuncional de los espacios del Matadero por el Ayuntamiento se justifica, como dijimos, desde una perspectiva neoliberal como respuesta a las pulsiones y demandas de los “activos” de la cultura de la ciudad. Sin embargo, desde un análisis crítico, parece más bien que el Ayuntamiento, incapaz o carente de voluntad para generar un proyecto cultural de las dimensiones necesarias para recualificar la nueva zona del Manzanares, decide reunir las fuerzas de los agentes más poderosos del sector sin preocuparle demasiado el perfil global del conjunto.

La clave está en uno de los elementos definidores del proyecto Matadero: su vocación manifiesta de intervenir en el entorno. Mezclando la retórica de servicio municipal a la comunidad con la del arte público activista de finales de los noventa, Matadero y su cabeza de puente *Intermediae* han orientado sus primeras actividades, por un lado a cartografiar el territorio - han encargado a la consultoría sociológica *Antígona* un estudio de campo sobre el mismo - y, por otro, a dejar constancia de su instalación en el barrio mediante la subvención y acogida de proyectos de intervención urbana como el de *M.A.D.R.I.D. 28045*, o el wikimap *Todo sobre mi barrio* coordinado por Laboratorio Urbano. Durante el verano pasado tuvo lugar *Celebrando* un conjunto de talleres y actividades destinados a establecer vínculos con el vecindario con motivo del definitivo traslado de *Intermediae* desde el Conde Duque. Esta proyección pública y local puede convertirse a medio plazo en una manzana envenenada si tenemos en cuenta que el fin último del complejo cultural Matadero en su conjunto, así como de toda la operación M30 en el Manzanares Sur, no es tanto servir al vecindario existente, sino convertirse en una cuña para su transformación.

A pesar del color local con que hemos teñido cada uno de estos tres casos, los términos que aparecen en los textos y declaraciones programáticas de estos nuevos centros y la orientación de sus primeras actuaciones parecen sacadas de un modo literal, como anticipábamos antes, de los múltiples informes y recomendaciones al respecto que está emitiendo con creciente insistencia la Comisión Europea.<sup>8</sup> La identificación de la cultura y o la creación como recurso,

---

<sup>8</sup> Los documentos emitidos en los últimos tiempos son innumerables. Ver el informe de *The economy of culture in Europe* presentado por KEA en octubre de 2006 o el documento *Comunicación de la comisión al parlamento europeo, al consejo, al comité económico y social europeo y al comité de las regiones. Comunicación sobre una agenda europea para la cultura en vías de globalización*, Bruselas 10.5.2007.

bien sea como producción de riqueza o como instrumento de cohesión social y su interdependencia con las nuevas tecnologías de la comunicación de las que debe ser abanderada, son los lugares comunes del discurso europeo sobre el arte y la cultura que parecen querer materializarse apresuradamente en estos proyectos. La ciudad, la vieja ciudad europea reconvertida en nueva urbe globalizada, es el escenario por antonomasia de la actualización de esta noción de cultura, como foco de riqueza, por un lado, y como instrumento de cohesión en un campo social cuyas discontinuidades, desigualdades y disimetrías quieren abordarse ahora desde una perspectiva “culturalista”. El papel de la cultura como pilar fundamental de la sostenibilidad de la ciudad globalizada queda articulado en un documento tan frecuentemente citado como es la *Agenda 21*, emitido por el IV Foro de las Autoridades Locales para la Inclusión Social de Porto Alegre en el marco del Foro Universal de las Culturas de Barcelona de 2004.

Esta noción de cultura como producción y recurso no se revela exclusivamente en las estrategias y los proyectos de los gobiernos y las instituciones internacionales sino que domina todos los aspectos del debate actual acerca qué es, de quién y cuál es el sentido de la cultura. Notemos la insistencia con que las así llamadas “industrias creativas” pretenden definir los términos de este debate dando valor absoluto a los derechos de autor que gestionan en España entidades como la SGAE y VEGAP. En nombre de los autores y de la sacrosanta cultura de la que éstos supuestamente serían titulares, tales entidades están definiendo un nuevo perfil para aquello – el autor, el creador o el artista - que defienden, un perfil que poco tiene que ver con los principios ilustrados que aún utilizan para legitimarse.

Como apuntábamos al inicio, éste es también el ámbito en que se inscriben el discurso crítico y las prácticas de aquellos agentes – artistas, teóricos y activistas culturales – que se sitúan en la resistencia al programa ideológico neoliberal. Aquellas iniciativas que promueven la superación del sistema jurídico basado en el principio de propiedad, mediante nuevos marcos como *Creative commons* o la fórmula *Copyleft*, definen la cultura en idénticos términos productivos, aunque basculando polémicamente el sentido de la misma hacia nuevos modos de titularidad colectiva que priman la libertad de acceso e intercambio.

Los ensayos recogidos recientemente en el volumen *Producta50*, editado por YProductions y publicado por la Generalitat de Catalunya, abordan desde distintos ángulos este nuevo marco hegemónico de consideración de la cultura, revelando la ambivalencia y la inestabilidad semántica y política que implica.<sup>9</sup> Por un lado, como hace Emmanuel Rodríguez en la “Riqueza y la ciudad” se identifica en las “cuencas de cooperación” de la ciudad contemporánea la principal fuente de riqueza que explota el nuevo capitalismo cultural mediante fórmulas de

---

Ver, también, los documentos generados en el congreso “Institucionalización de la Cultura y Gestión Global” organizado por el Ministerio de Cultura de España en noviembre de 2007.

<sup>9</sup> *Producta50. Una introducción a algunas de las relaciones que se dan entre la cultura y la economía*, YProductions eds, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2007.

“captura o incluso en la imposición brutal y arbitraria que en las clásicas formas de salarización del trabajo” (Rodríguez, 2007, p.207-8). Por otro lado, la denuncia de los procedimientos específicos por los que se produce dicha “explotación”, tal y como hacen María Ruido y Jaron Rowan en el mismo volumen,<sup>10</sup> parece realizarse, sin embargo, en nombre de los autoidentificados como productores culturales *sensu estricto* más que en nombre de la cooperativa colectividad mostrenca objeto de expropiación, acercándose de nuevo al perfil de creador preconizado por la SGAE y VEGAP. En cualquier caso, se insiste en el sentido de la cultura como recurso, ya sea cooptado a la colectividad, o vampirizado a los creadores precarios. El hecho de abordar la cultura según presupuestos similares a los manejados por el capital marca un escenario de conflicto y de contestación, pero a la vez favorece y facilita los trasbases y las apropiaciones espurias.

En un texto que me pidieron unas amigas y que titulaba con un guiño irónico a Walter Benjamin y al constructivismo: “El artista como productor...cultural”, yo mismo intentaba apuntar algunas de las claves que el pensamiento de izquierdas había dado a la fusión semántica actual entre las nociones de creación y producción.<sup>11</sup> Este proceso no era simplemente el resultado de la tendencia insaciable del mercado a traducirlo todo a términos que pudiera pesar, medir y valorar como producto. Lo que habría ocurrido, más bien, como apuntaba Maurizio Lazzarato, es que las dinámicas generales del trabajo en la economía contemporánea, en su proceso de expansión y flexibilización se habrían acercado hasta confundirse con las que anteriormente distinguían a la excepción artística.<sup>12</sup> En este contexto los términos “creación y creatividad” habrían dejado de ser patrimonio exclusivo del artista tocado por el genio, un ser marginal y bohemio dedicado desinteresadamente a seguir su impulso de experimentación, para convertirse en una verdadera obligación aplicable a todos y cada uno de los miembros del cuerpo social.

Isabell Lorey ha descrito cómo la voluntaria precarización de sí con que el artista de vanguardia marcaba tradicionalmente su excepción respecto a la normalidad burguesa ha devenido instrumental dentro de la “gubernamentalidad”, recogiendo un tema foucaultiano, de la sociedad postfordista, marcando el perfil del nuevo sujeto productor del primer mundo - flexible, autoempleado y precario –, aunque éste no esté ya necesariamente vinculado al sector cultural y creativo.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> María Ruido y Jaron Rowan, “In the Mood for Work ¿Puede la representación alterar los procesos de valorización del trabajo cultural?”, *Producta50. Una introducción a algunas de las relaciones que se dan entre la cultura y la economía*, YProductions eds, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2007, pp.212-223.

<sup>11</sup> “El artista como productor...cultural”, *UEM- Testmadrid*, Helena Cabello/Ana Carceller, eds, Universidad Europea de Madrid, Madrid, 2006, pp. 49-58.

<sup>12</sup> Maurizio Lazzarato, “Traducción cultural europea y nuevas formas de producción y transmisión del saber”, *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2004, pp.129-145

<sup>13</sup> Isabell Lorey, “Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales”, *Brumaria* 7, 2007, pp.237-250.

Pero la noción de producción no solo habría engullido a la de creación apropiándose de sus atributos, sino que también lo ha hecho simultáneamente con otra noción: la de acción o agencia, que durante los últimos años noventa había sido rescatada y reivindicada por aquellos individuos que pretendían recuperar el potencial transformador de la práctica artística o discursiva. En ese sentido exprimíamos ese campo semántico en el libro que editáramos allá por 2001 *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*.<sup>14</sup> Lo hacíamos desde la convicción de que una reactualización radical del hacer autónomo, eje del arte moderno, serviría para romper el impás y devolver la dimensión política y la capacidad subversiva a unas prácticas artísticas que se alimentaban de los mismos modos de cooperación y subversión en funcionamiento en la masa social. El factor productivo no estaba, al menos explícitamente, en nuestra agenda de entonces.

Quien mejor nos ha explicado el porqué del desplazamiento de la noción de acción por el de producción ha sido Paolo Virno en su seminal ensayo “Virtuosismo y revolución”. Para él el que ambas nociones sean hoy difícilmente separables no se debe a que las energías de la acción para la transformación social hayan sido absorbidas por la fiebre capitalista por producir bienes materiales. De hecho, el proceso podría interpretarse en sentido inverso: “En la época postfordista, es el trabajo el que cobra las apariencias de la Acción: imprevisibilidad, capacidad de empezar algo de nuevo, *performances* lingüísticas, habilidad para la elección entre posibilidades alternativas.”(Paolo Virno, 1993).<sup>15</sup>

Las transferencias semánticas entre acción, creación y producción dibujan un panorama en que nadie puede reivindicar ya de un modo legítimo la figura tradicional del artista sin autoidentificarse simultáneamente como trabajador subcontratado de modo precario, normalmente por las instituciones culturales, o como gestor de recursos ajenos, los generados por las cuencas de cooperación de que habla Emmanuel Rodríguez.

Queríamos, para finalizar, lanzar algunos interrogantes acerca del papel de las nuevas “fábricas” de producción cultural dentro de este contexto. ¿Son catalizadoras de la intrínseca potencia cultural autónoma de la colectividad o meras diseminadoras de un modelo social que se pretende constituir en hegemónico? ¿Son respuesta a las demandas reales de una sociedad en transformación, o son meros simulacros al servicio de intereses espurios? ¿Son fermento de cohesión e inclusión u operadores de espionaje social? Las respuestas no pueden ser aún definitivas y esta misma ambivalencia e indefinición debe tomarse como síntoma de apertura y de la existencia de un espacio para la negociación. Debemos advertir, sin embargo, que la tradicción de instrumentalización de la cultura en nuestra historia reciente, así como la

---

<sup>14</sup> *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte, Marcelo Expósito, eds, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.

<sup>15</sup> Paolo Virno, *Virtuosismo y revolución. Notas sobre el concepto de acción política*, <<http://www.sindominio.net/biblioweb/pensamiento/virno.html>> original italiano de 1993.

verticalidad institucional con que se normalmente se ha producido la implementación de las políticas culturales nuestro país nos recomienda mantenernos alerta.

---

## Bibliografía

Carrillo, Jesús, "El artista como productor...cultural", *UEM- Testmadrid*, Helena Cabello/Ana Carceller, eds, Universidad Europea de Madrid, Madrid, 2006, pp. 49-58.

Entrevista a Josep Ramoneda, UOC, *Digit HVM, Revista Digital d'Humanitats*, mayo 2004, nº6, <<http://www.uoc.edu/humfil/articles/cat/xirau0304/xirau0304.pdf>>

Entrevista a Vicente Todolí y Bartomeu Marí publicada el 19 de noviembre de 2006 en *Noticias de Guipúzkoa*, <<http://www.noticiasdegipuzkoa.com>>

Guerra, Carles, "Salir de Madrid", *La Vanguardia*, 2 de mayo 2007.

Lazzarato, Maurizio, "Traducción cultural europea y nuevas formas de producción y transmisión del saber", *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2004, pp.129-145.

López Cuenca, Alberto, "El traje del emperador (La mercantilización del arte en la España de los 80).", *Revista de Occidente*, nº 273, 2004, pp. 21-36.

Lorey, Isabell, "Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales", *Brumaria* 7, 2007, pp.237-250.

Ruido, María y Rowan, Jaron, "In the Mood for Work ¿Puede la representación alterar los procesos de valorización del trabajo cultural?", *Producta50. Una introducción a algunas de las relaciones que se dan entre la cultura y la economía*, YProductions eds, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2007, pp.212-223.

Virno, Paolo, *Virtuosismo y revolución. Notas sobre el concepto de acción política*, <<http://www.sindominio.net/biblioweb/pensamiento/virno.html>> original italiano de 1993.

VVAA, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte, Marcelo Expósito, eds, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.

VVAA, 2015, *European Cultural Policies. A report with scenarios on the future of public funding for contemporary art in Europe*, eds Maria Lind y Raimund Minchbauer, Lapsis, Estocolmo, 2005.

VVAA, *Construcción de una cultura constitucional*, publicación del Ministerio de Cultura que transcribe la mesa redonda la 13 de diciembre de 2005, <[www.mcu.es/publicaciones/docs/ccd/ccd9.pdf](http://www.mcu.es/publicaciones/docs/ccd/ccd9.pdf)>

VVAA, *Producta50. Una introducción a algunas de las relaciones que se dan entre la cultura y la economía*, YProductions eds, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2007.

Yudice, George, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Gedisa, Barcelona, 2002.