


## La era de la degradación del arte y de la política cultural en Cataluña<sup>1</sup>

Por Jorge Luis Marzo (2012). Traducción del catalán de Àlex José Recoder

 **DOMINIO PÚBLICO.** Publicado por [El Tangram](#), Barcelona, 2013.

<u>Índice</u>	<u>Página</u>
<b>1- Introducción</b>	2
<b>2- De la idea de cultura que deriva de la transición</b>	3
Conflicto y cultura	3
El fracaso social del motor cultural	6
El mito de la sociedad civil	8
<b>3- Del imaginario <i>noucentista</i> de la burguesía catalana</b>	11
Ciudad y cultura	12
El <i>Noucentisme</i> : ¿de qué estética estamos hablando?	13
El recelo hacia el arte contemporáneo	14
<b>4- Del paradigma neoliberal de la competencia</b>	16
Subvención <i>versus</i> inversión	17
Arte e industria cultural (o por qué el diseño ganó la partida al arte)	20
Arte e investigación (o el secuestro del I+D)	21
La relación MACBA-la Caixa como paradigma de futuros conflictos	24
<b>5- Hegemonía del populismo cultural</b>	26
El arte en la Institución Cultural	26
Todo al museo	30
"La cultura de hacer cultura": Política cultural <i>versus</i> cultura	33
El secuestro administrativo	34
Hiperinflación <i>versus</i> realidad:	
Barcelona y el circuito de arte contemporáneo	35
Arte y medios	36
Crítica del público	38
<b>6- De la necesaria autocrítica del sector artístico</b>	41
<b>7- Una respuesta: <i>Declaración de la Comisión de Cultura de la AcampadaBCN-15M de la Plaza Cataluña de Barcelona (19 de julio de 2011)</i></b>	44

<sup>1</sup> Muchas han sido las personas que con sus conversaciones, textos, sugerencias y acciones han hecho posible la redacción de este texto. En la Comisión de Cultura de la AcampadaBCN del 15M, reunida durante meses en el palomar de la Plaza de Catalunya de Barcelona, recogí numerosas propuestas y reflexiones muy enriquecedoras. No diré aquí los nombres de los compañeros y compañeras que han participado en un momento u otro en la Comisión por miedo a dejarme a algunos o algunas injustamente. Igualmente importante ha sido la aportación sobre la genealogía de las políticas artísticas en Cataluña del grupo de investigación Sub-Històries, en el que participo con Tere Badia, Guillermo Trujillano, Montse Romaní y Octavi Comerón. También hay que mencionar al grupo de trabajo sobre políticas culturales formado por Jordi Oliveras, Roser Mendoza, Rafa Milán, Rubén Martínez, Ferran Farré y Marta Ardiaca. En cualquier caso, estoy en deuda especialmente con Octavi Comerón, junto a quien inicié originalmente este texto. Por cuestiones ajenas a su voluntad no pudo dedicarse a él todo lo que hubiera querido. Esto no le ha impedido nutrir generosamente las ideas aquí presentes. De hecho, se reproducen algunos párrafos completos de su mano. Le dedico estas páginas.

## 1– Introducción

---

Alguna cosa grave está pasando en el contexto del arte contemporáneo local. Hace tiempo que los creadores sufrimos su degradación. Desde diversos ámbitos, y especialmente por parte de aquellos responsables de la gestión de los recursos públicos, o no se actúa o cuando se hace es para empeorar las cosas, y a menudo sin esconder un claro menosprecio hacia los damnificados. Y no se trata de dinero, o no principalmente. Aquí no hablamos de las consecuencias de la crisis económica o de los recortes en cultura (cerca de un 40% real en los dos últimos años), aunque para muchos esta situación pueda ser ahora la coartada perfecta para hacer lo que siempre han querido hacer.

Sin embargo, los movimientos que estamos presenciando en los últimos meses han tomado una nueva dimensión. Son de un tamaño descomunal, y tienen una voluntad totalizadora y definitiva. Es paradigmático que las transformaciones jurídicas y legislativas que se están llevando a cabo en ámbitos como la educación, la sanidad, los programas sociales, etc., vengán justificadas “coyunturalmente” –la crisis –a la espera de poder volver a la “normalidad” cuando vuelva la tranquilidad financiera (cosa que poca gente se cree). En cambio, los giros de orientación radicales que se proponen en la cultura (y especialmente en el arte contemporáneo) vienen acompañados de un discurso definidor de las que deben de ser, a partir de ahora y en el futuro, las nuevas reglas del juego. O sea: no hay marcha atrás.

Encima de la mesa de juego se ha puesto el MNAC, el MACBA –también la boda de su Fundación con la de la Caixa -, la Virreina, la Capella, el CCCB, el Santa Mónica, el Canòdrom, Fabra i Coats... todo el tejido público del arte contemporáneo de la ciudad. Tal y como nos vienen repitiendo con insistencia, la obsesión de los actuales responsables de políticas culturales es la “ordenación” y la “racionalización” de todo el mapa artístico local. Han cogido la escuadra y el cartabón para diseñarnos un entorno donde todo encaje en un harmónico recorrido trazado desde arriba. El *conseller* Mascarell se refirió en el año 2011 a la necesidad de aplicar “jardinería científica cultural” a la política artística. Un jardín de apariencia perfecta con matorros recortados pulcramente, ninguna brizna de hierba fuera de lugar –cualquier elemento extraño o inoportuno debe ser arrancado -, juegos de perspectivas ópticas o jerárquicas bien definidas, mientras se nos guía por caminos que deberán orbitar alrededor de un único y majestuoso centro: el MACBA.

Pero es evidente que así no surge ni la cultura en general ni el arte en particular. La mirada de esta reestructuración no está puesta en potenciar el tejido creativo ni en facilitar que crezca algo inesperado, sino en un consumo cultural dirigido al consenso y entendido como entretenimiento de turistas o paseo familiar de fin de semana. En el terreno profesional, la carga de responsabilidad se ha hecho recaer en un par de “informes”, uno del Consell de

Cultura del Ayuntamiento y otro del propio MACBA. Ningún debate que incorporase a los creadores y los diferentes agentes del sector artístico –de los que en realidad se desconfía profundamente cuando no se les desprecia -, y ninguna reflexión de fondo que implicase una verdadera revisión crítica de nuestro pasado, de las responsabilidades que se derivan del actual estado de las cosas, o que buscase una prospección de futuro.

El objetivo de este artículo es abrir públicamente este debate. Y para hacerlo, nos iría bien introducir el análisis de algunas de las causas que nos han llevado a donde estamos.

## **2- De la idea de cultura que deriva de la transición**

---

### **Conflicto y cultura**

¿Qué interpretación se hizo del hecho cultural una vez acabada la dictadura? Es importante detenernos en este punto, porque ilumina muy bien el proceso y evolución del neoliberalismo cultural catalán.

Durante el franquismo la cultura sufrió un doble uso, pero bajo una misma lectura funcionalista. Por un lado, las élites del régimen (también catalanas) esgrimieron una visión relativamente integracionista de la cultura como vía alternativa a la política. En la normalidad cultural era más fácil camuflar la excepcionalidad política del régimen y constatar que el consenso era alcanzable fuera de los conflictos políticos y sociales. La cultura debía ser, entonces, un activador de denominadores comunes y un reflejo de la tesis principal del régimen: el bienestar es más importante que la libertad. Por tanto, se trataba de definir la cultura por su capacidad para desactivar conflictos, o en todo caso por su naturaleza endogámica, que hacía posible que el conflicto quedara enmarcado en el producto cultural y que no traspasara el ámbito social. Es así como debe entenderse la aparición de las vanguardias artísticas en medio del sistema político de la dictadura. Cabe decir, pese a todo, que el esfuerzo de estas élites no fue del todo exitoso, dado que una buena parte de las prácticas sociales y culturales estaban encaminadas a cuestionar directamente la situación sociopolítica y la administración que se hacía de la memoria reciente. Sin embargo, esta circunstancia no disminuye la importancia de este discurso en el seno del aparato institucional que, por razones que expondremos a continuación, se filtró una vez acabada la dictadura.

Por otro lado, la cultura fue enarbolada como el estandarte de la resistencia antifranquista. Gracias a la cultura se pudo mantener viva la llama de la libertad y el sueño de la recuperación de las libertades civiles (y también nacionales, en el caso de Cataluña). Pero esta función social y política de la cultura comportaba una contaminación ideológica de las artes que era profundamente contraria a la óptica promovida por las élites culturales catalanas, siempre

anhelantes de una visión nacional unificada, de una cultura al servicio de unos valores comunes, a menudo patrióticos, cuya pluralidad no entrase en conflicto.

Esta cuestión surgió rápidamente a finales de los años setenta, pero no así su formulación: si las artes representan la libertad, ¿por qué nadie se preguntó sobre sus funciones dentro de un nuevo marco de libertades? La garantía institucional ofrecida a principios de la década de 1980 en España y en Cataluña, en el sentido de dar cobertura para que el arte se produzca “en libertad”, ha venido acompañada de un rechazo a pensar en la función que tienen las prácticas culturales en una democracia, lo cual no ha provocado nada más que una política garantista, no socialmente discursiva. Esto ha creado un monstruo, que no es otro que la implementación de la política cultural como sustituto de la cultura: la derivación del conflicto necesario que genera la práctica cultural hacia el consenso impuesto –siempre inflacionario –que determina la política cultural. Una política que admite un solo tipo de complejidad, la que le va bien a su propio método. En esta derivación tortuosa se escondió un recorrido neoliberal que garantizaba de despolitización de las prácticas artísticas y culturales a favor de una marca de gestión y productividad administrativa, que se vendía aderezada culturalmente. La política cultural sirvió para mantener “la marca” por encima de las realidades sociales donde se generan las prácticas culturales. Un arte que se mantiene explorando las tensiones contemporáneas es incómodo y produce desconfianza a las administraciones. Estas celebran el arte, pero no las fuentes de las que emana.

Con la llegada de la democracia, la cultura pasó a representar –de nuevo –una especie de lugar de encuentro donde la política encontraría sus formas referenciales y donde activar nuevos valores de ciudadanía. A principios de los años ochenta, la clase política nacional hizo numerosas manifestaciones respecto al principio rector que debía representar la cultura: debía de suponer un canal de vertebración de la ciudadanía en la nueva etapa que se abría. En Cataluña, tanto derecha como izquierda manifestaron abiertamente que la cultura –más bien determinadas políticas culturales –era el lugar idóneo para superar las tensiones ideológicas y de clase que habían marcado la historia reciente. La cultura tenía que ser el repositorio donde articular una comunión. Se hicieron decenas de museos y se patrocinaron numerosas instituciones culturales. En Cataluña, a diferencia del resto del estado, la expresión “hacer cultura” adoptó otra palabra, pero con los mismos propósitos: “hacer país”. La expresión, acuñada por los más altos dirigentes políticos, proponía que gracias a una mezcla de mecenazgo público y privado las tensiones identitarias siempre presentes en el país podían deshacerse gracias a una construcción cultural colectiva que subrayase la idiosincrasia nacional y la proyectase tanto dentro como fuera del territorio.

Así, la cultura se constituía como eje central de la cohesión social, y la participación ciudadana en un nuevo sistema de valores. En aquellos días el arte, la literatura, el cine, la música o el teatro eran percibidos como activos democráticos durante la larga cuarentena del franquismo.

Nada mejor, entonces, que la cultura para canalizar los impulsos de una sociedad ya democrática. Por lo tanto, la cultura venía a sustituir a la política como lugar de encuentro. La política estaba demasiado contaminada de conflicto, escondía demasiadas perversiones, especialmente cuando la transición de la dictadura a la democracia se había hecho mediante transacciones a veces oscuras. La cultura, por el contrario, estaba mucho más limpia de culpas y sombras. La cultura quedaba exenta de política. El presidente Pujol lo expresó de forma diáfana: "La cultura debe de servir para reconstruir Cataluña, no para hacer política". El presidente reconocía a principios de los años 80 que el imaginario cultural era propiedad de la izquierda, y en consecuencia la cultura debía de servir para encontrar formas de entendimiento. En 1984 se encargó al *conseller* Joan Rigol que estableciera algún mecanismo de encuentro. El resultado fue el Patronato de Investigación Social (PIS) y el Consejo Asesor de la Cultura, dentro del llamado Pacto Cultural.

El Pacto Cultural era la constatación de que el arte y la cultura tenían que ser los motores de la nueva democracia y del urbanismo social barcelonés. Se reconocía la importancia de la cultura como plataforma de diálogo con la intención de aglutinar transversalmente a los creadores más allá de las opiniones políticas de partido; y por otro lado con los planos urbanísticos del Raval, destinados a ordenar socialmente el territorio. El fracaso de ambas políticas a la hora de conseguir sus objetivos es revelador de cómo se tejió este periodo histórico en nuestro ámbito, y acabó siendo determinante para abandonar la idea de situar al arte y la cultura como motores de cambio social. De la ruptura del Pacto Cultural (motivado por las tensiones políticas que se produjeron con el caso Banca Catalana) quedó una percepción, por parte de los sectores conservadores en el gobierno, de que la cultura y el arte contemporáneos estarían siempre en la trinchera contraria, provocando un repliegue hacia las concepciones culturales más tradicionalistas.

Por otro lado, la izquierda catalana había plantado sus raíces en la idea de que la ciudad es la cultura, en una actitud ilustrada que representa la culminación del paternalismo abocado al obrerismo decimonónico (paternalismo no tan lejano al *Noucentisme* conservador, como veremos unas líneas más adelante). La ciudad debía de ser el lugar donde alcanzar un sentimiento de clase, donde disciplinar incipientes burguesías y expresarlas gracias a una nueva educación, también de carácter estético. La propia idea de ciudad ilustrada, donde el orden común habla de su capacidad de consensuar, ha escondido el conflicto del que siempre nacen las prácticas socioculturales. Además, por parte de la izquierda más marcadamente marxista siempre se ha mirado al arte contemporáneo con suspicacia, con una actitud populista y, a veces, profundamente reaccionaria.

El resultado de todo esto es que aquellos discursos nos han situado, de entrada, delante de un binomio prácticamente insalvable. Se nos proponía que el arte se debía constituir como un terreno de bienestar, despojado de conflictos, como un dispositivo sensible que diera calor, que

arropara a la gente, que funcionase como paliativo de las tensiones propias de la sociedad política moderna, un arte que propusiera un espacio de confort: pinturas, esculturas, películas..., que ofreciesen oasis escapistas de sensibilidad.

Ante esta propuesta no había lugar para el conflicto: no había ningún interés en abrir las puertas o en reconocer prácticas culturales que en lugar de ofrecer alternativas de calor explorasen por qué hace frío, cuáles son las razones de fondo por las que necesitamos sustituir las preguntas por las respuestas; unas prácticas artísticas que cuestionasen la lógica de la realidad en lugar de disimularla; unas prácticas políticas, en definitiva, capaces de sumergirse críticamente en las relaciones de producción, distribución, formación y exhibición de las obras de arte.

La existencia de estas dos formas de entender la práctica artística no debe de esconder que, en la práctica, hay un abismo en la forma de entenderlas que tienen las políticas culturales. Solo se ha prestado atención a la primera, y se ha arrinconado la segunda, precisamente por su capacidad para crear conflicto y disensión. Paradójicamente, la política cultural celebra a los iconos culturales del pasado como patrimonio nacional. Figuras como Miró, Gaudí, Dalí, Tàpies o Picasso son canónicas porque fueron capaces de impulsar la complejidad, de introducir el conflicto donde había consenso. En cambio, esta exploración del conflicto ha derivado en olvido, y hasta menosprecio, en las políticas culturales actuales. O todavía peor, las prácticas de conflicto han sido absorbidas desactivando sus motores impulsores y secuestrando las preguntas apropiadas a favor de unas respuestas previamente prefijadas.

No debe extrañar, entonces, que del arte y la cultura como exploración del conflicto o como motor social quede muy poco en los actuales discursos institucionales, vengan de donde vengan, y que de la polarización entre una idea tradicionalista del arte, promovida desde los sectores conservadores, y otra de la izquierda ilustrada, que desconfía del arte acusándolo de expresión elitista de la cultura, haya salido buena parte de la actual desconfianza social respecto al arte contemporáneo. Y de aquí que, para muchos, sólo quede a día de hoy como forma de reconocimiento su función como motor económico o marca de identidad.

### **El fracaso social del motor cultural**

La idea de cultura que tenían los políticos que gestionaron la transición era que ésta generaría ciudadanos mejor preparados para administrar un nuevo orden democrático y el nuevo escenario autonómico. Mediante la cultura se mejorarían los niveles de educación, igualdad, participación y responsabilidad social de los catalanes. Todo el mundo accedería a un conocimiento global de la información y a unas herramientas que habían sido secuestradas durante cuarenta años. Además, gracias al acceso a la cultura, los catalanes harían suyo el legado histórico más importante, la lengua.

Sin embargo, los resultados no han sido los deseados. Los niveles técnicos de educación son los más bajos de Europa; la igualdad no ha venido de la mano de la producción artística, sometida a una constante precariedad y a una marcada desigualdad de género; la participación ciudadana en la construcción de los modelos culturales públicos es nula (ya no digamos el acceso de los creadores a mecanismos abiertos de producción y experimentación); la responsabilidad social comunitaria no ha venido a través del ámbito de la cultura sino a través de las luchas diarias de muchos individuos y colectivos en diferentes contextos sociales.

No tenemos “mejores ciudadanos”, al menos en el sentido en que así se definen los objetivos de aquellos primeros años de democracia. El hito de conseguir una ciudadanía participante y generadora de política se ha revelado una quimera. Lo que sí que hay es una ciudadanía que ha entendido el mensaje de fondo que se le ofrecía: la cultura como bienestar y liberalidad, pero despolitizada. Esta es una herencia tanto de transición, de izquierdas y de derechas, como del propio franquismo. La industria cultural ha resultado un factor fundamental en la transformación de los imaginarios y de las representaciones sociales, pero no ha contribuido a perfilar una ciudadanía participante y motivada, sino tan solo a convertirla en un simple consumidor cultural que, en definitiva, legitime con su presencia la auténtica cultura que entendían los políticos: la política cultural. De esta forma, el valor de la cultura produjo una extraordinaria comunión de intereses privados y políticos, cuyo resultado es el de confundir lo público con la gestión de los recursos e imaginarios públicos, provocando al mismo tiempo una profunda interiorización social de que la cultura es solo aquella que ha sido autorizada desde la política cultural.

Por otro lado, el nuevo estado de las autonomías, con la inmediata cesión de la competencia de cultura, supuso la percepción de que se podía desmontar un modelo cultural centralista impuesto desde fuera con el fin de sustituirlo por un nuevo modelo que reuniera tanto los valores de la sociedad civil catalana (la burguesía) como las expectativas de una política nacional catalana. El resultado de este “relato” es doble. Por un lado es evidente que algunas políticas como la lingüística eran necesarias después de décadas de debilitamiento del espacio público de la lengua. Pero al mismo tiempo también supuso desterrar numerosas prácticas sociales y culturales de la política cultural pública, sencillamente porque no cuadraban en el relato prefijado. En el reconocimiento de la lengua como motor cultural del país se produjo el arrinconamiento de lo social ante el hecho cultural. Todo lo que estaba fuera de la cuestión lingüística –y ya veremos más adelante que con esto no solo hablamos de la lengua como de un imaginario lingüístico de las formas expresivas en general –era sospechoso de conflicto y recibía muy a menudo la atención del Departamento de Bienestar Social o de Presidencia, no del de Cultura.

La asunción de que las prácticas creativas sociales no eran del todo prácticas culturales venía a decir que la cultura era un producto que ya venía “cerrado” y que no se contemplaba una

cultura dinámica y en constante proceso de exploración. El error de esta premisa es reconocido implícitamente en el propio Pacto Cultural, al admitir la idea de un territorio cultural que no está presente en el relato institucional. Reconocimiento que nunca llegó acompañado por demasiados gestos de cambio.

Es precisamente este menosprecio hacia la articulación social de la cultura, en clara oposición al valor productivo (tanto en clave nacional como mercantil) de la cultura administrada y autorizada institucionalmente donde podemos fijar algunas de las raíces del discurso neoliberal y mercadotécnico de la política pública. Lo “social” es considerado un lastre que debe de ser cubierto mediante la subvención paternalista (el necesario fondo perdido), mientras que lo “cultural” es definido con el término de “inversión” para mantener el prestigio de una cosa viva que “produce”.

Cuando el *conseller* Mascarell dice que “tenemos que acabar con la subvención e impulsar la inversión” está haciendo un ejercicio de prestidigitación, porque presenta la subvención cultural como un gasto prácticamente asocial, mientras que las subvenciones (multimillonarias) a los fabricantes de coches, de lavadoras, de bancos, etc., se presentan como inversión social, con el objetivo de evitar más paro y desindustrialización. Decir que el rescate de un banco es más social que el rescate de la cultura, ahogada por poderosos enemigos que se jactan de no leer libros nunca –como el actual presidente del gobierno español –sólo puede interpretarse como el cinismo del que hace gala pública el neoliberalismo actual.

### **El mito de la sociedad civil**

Como hemos dicho, para la derecha catalana de la década de los ochenta, la cultura – incluyendo el arte contemporáneo– representaba el vehículo que llevaba a la vertebración de la nación política. Las ideas difundidas desde la primera Conselleria de Cultura de la Generalitat, dirigidas por el *noucentista* Max Cahner, venían de unas personas procedentes de empresas culturales privadas, especialmente editoriales, muy vinculadas a la lingüística, la historia y las humanidades. Se trataba de contagiar el espíritu de la “sociedad civil”, que había mantenido viva la llama del país, de forma más o menos subterránea, en los tiempos del franquismo.

El arte, en el imaginario de estos dirigentes, siempre había estado cerca del fuego, atizando las brasas durante la larga noche. A finales de los setenta el papel del arte derivó en algo ejemplar, heroico, en la medida en que simbolizaba el nexo entre el sector creativo y la preservación de la identidad nacional en tiempos difíciles. Y la verdad es que lo eran, pero también eran muy turbios. Igual que el franquismo hacía la vista gorda cuando veía que “sus” artistas de vanguardia se manifestaban a favor de Cataluña o Euskadi, los políticos catalanes de finales del franquismo y en democracia también han girado la cara ante los indicios colaboracionistas



de algunos de sus artistas nacionales, de sus principales iconos estéticos. En esto coinciden todos: un arte y un artista por encima de los conflictos, dando calor.

Durante las últimas décadas, uno de los grandes mitos del relato cultural es la vinculación de la sociedad civil con la cultura. Con este objetivo se han constituido mil maneras de juntar intereses privados y públicos: patrocinios, fundaciones, etc. En principio, todo haría indicar que se trata de patrocinios privados hacia el sector público. Pero, ¿realmente es así? Con la pornografía con que las crisis muestran las cosas, últimamente todo el mundo puede constatar el estado de total precariedad en el que queda el tejido artístico, hasta el aparentemente privado, como revela la enorme dependencia de los fondos públicos por parte de numerosas instituciones privadas del arte y la cultura. ¿De qué hablaban cuando decían “sociedad civil”? ¿De unas instituciones privadas, ligadas a considerables fortunas, que eran sostenidas por capital público?

Una de las cosas que el *pujolismo* tuvo claro es que había que sustituir el imaginario procedente del estado español. Opuso el término “sociedad civil”. El mismo Pujol proclamó de forma clara su menosprecio al Ministerio de Cultura. Así pensaba deshacerse del lastre de la administración central, manifestando la existencia de un tejido financiero y cultural capaz de llevar adelante por sí mismo toda una política cultural, sin ministerios, a la estela de la vieja utopía *noucentista*. En el fondo, lo que realmente escondía la retórica de la “sociedad civil” era la construcción de un relato sobre la fortaleza de la burguesía.

Se han llenado la boca con el concepto. Lo han utilizado siempre que han querido para justificar la supuesta raíz “civilista” de la burguesía catalana que, sin la presencia de un estado, ha sido capaz de mantener a flote las esencias culturales en el marco de la noción de “país pequeño, cultura grande”. Pero todo era un espejismo. La “sociedad civil”, es decir, el conjunto de burgueses con intereses culturales, acabó jugando un papel determinante en el entumecimiento del tejido artístico al cooptar las relaciones entre las administraciones públicas y el mundo social para su propio beneficio. La hipocresía que se deriva de esto es notable, porque ¿dónde están los impulsos de esta burguesía? ¿Dónde se encuentran? No ha sido capaz de hacer una feria de arte contemporáneo en Barcelona (por el simple hecho de que temían que el ministerial ARCO les diese la espalda). El mundo de las galerías no es lo suficientemente potente y siempre suspira por las subvenciones públicas de última hora. Hay que aceptar que no somos una potencia en coleccionistas particulares –ni se ha hecho nada para generarlos, más bien al contrario, ya que todo el mundo ha contribuido a la devaluación de la imagen social del arte contemporáneo, desde los medios de comunicación hasta altos responsables políticos –ni tampoco hay colecciones de multinacionales. Lo que aquí interesa es un arte de entretenimiento festivo, la celebración complaciente que genera externalidades: marca de identidad nacional y consumo turístico. La burguesía artística catalana siempre ha estado falta de imaginación para pensar cómo potenciar conjuntamente desde las instituciones

e iniciativas independientes alternativas un funcionamiento económico del sistema artístico que está –debería de estar –en proceso de revisión.

Un discurso del arte basado en un impulso burgués que no existe crea una burbuja que solo se puede sostener administrativamente. La ausencia de núcleos burgueses de apoyo a las artes ha facilitado que la pugna entre los diferentes modelos de política cultural (el garantismo republicano francés y la iniciativa privada anglosajona) haya sido estéril. Solo existe el estado, camuflado en instituciones privadas parapúblicas. Además, las marcas más representativas de una sociedad civil artística han sido, casi exclusivamente, las colecciones de arte: la colección Riera, la colección Tous, la colección de la Fundació la Caixa, la colección de la Fundación MACBA o la colección Suñol. Todas ellas han tenido siempre un difícil encaje en las estructuras públicas. Las colecciones Riera, MACBA o la Caixa se han vertebrado a través de relaciones poco claras con las administraciones públicas, precisamente por la obsesión del sistema en visualizar esta supuesta sociedad civil. El hecho de que la colección del MACBA pertenezca a una entidad privada como la Fundación del museo, pero que esté gestionada con dinero público, dice mucho de la turbia interpretación del mecenazgo.

Por todos estos motivos hay que entender apropiadamente la constitución de la Fundación MACBA, la tentativa más paradigmática del sueño de la sociedad civil en Barcelona, y ejemplo de una peliaguda interpretación del mecenazgo. Hay que situar los orígenes del MACBA en los años sesenta, cuando un grupo de burgueses, coordinados por el crítico Alexandre Cirici, se imaginaron un museo de arte contemporáneo catalán. El proyecto no tuvo éxito debido a dificultades con el apoyo oficial y con los propios artistas que debían exponer su obra. Ya en los años ochenta, y en el contexto de los planes urbanísticos de Ciutat Vella, surgió la posibilidad de rescatar la idea. Para Convergència i Unió el proyecto tenía que representar el espejo nacional de unas esencias actualizadas, aunque el arte contemporáneo les fuera totalmente ajeno (como confirmó el mismo presidente Pujol). Para los socialistas, un paso más en la consecución de la marca de la ciudad y una vía de transformación social y urbana en un barrio icónico definido por su degradación. Pero tanto unos como otros estaban decididos a que el museo sirviera de escaparate para visualizar la fortaleza del *joint venture* entre burgueses y políticos. El personaje capital de toda la operación fue el empresario Leopoldo Rodés, quien gracias a sus óptimas relaciones tanto con el alcalde Maragall como con la burguesía convergente, a sus lazos con los *boards* de determinados museos internacionales y al hecho de que fuera el encargado de difundir la buena nueva olímpica por todo el mundo para captar inversores, se convirtió en el articulador de la vieja quimera civil. El resultado fue que el MACBA se constituyó como estandarte del papel soñado de la sociedad civil en la vida cultural catalana.

¿Cómo se articula la relación entre la Fundación y el museo? Aunque ampliaremos nuestra reflexión en el capítulo 4, apuntamos rápidamente que la Fundación, formada por un grupo de

inversores, empresarios y capitalistas, compran con su dinero las obras que conforman su colección, que no es otra que la que muestra el propio museo. La propiedad de esta colección es, por tanto, privada. El museo, público, sólo hace usufructo. Si mañana la Fundación decidiera romper con el museo podría llevarse la colección donde quisiera. Las sombras que provoca esta situación son grandes. La Fundación utiliza la marca pública MACBA para reafirmar su propia posición, privada. El valor añadido que puede alcanzar la colección proviene del museo público, que es quien la gestiona. Los costes de mantenimiento, conservación, almacenamiento y exposición corresponden al museo. Hasta ahora, cuando alguien pregunta hasta qué punto la colección responde a los intereses de la Fundación o a los argumentos profesionales artísticos, todo el mundo se apresura a señalar la independencia de criterios por parte de los técnicos que sugieren qué piezas adquirir. En cambio, nadie se atreve a comentar que fue la propia Fundación quien hizo posible el despido de uno de los directores del museo, Miquel Molins, precisamente por haber favorecido la relación con otra colección “privada” de la ciudad, la de la Fundación la Caixa (de lo cual hablaremos más adelante). Quizás la gente tampoco sabe que cuando otro director, Manuel Borja-Villel, planteó la posibilidad de crear una colección propia del museo, de carácter público, independiente de la colección de la Fundación, casi se destapa la caja de los truenos.

Los últimos movimientos en la programación del museo y las recientes presiones de la Fundación para sacar provecho de la precariedad del sistema museístico promoviendo la expansión hacia otros centros públicos vecinos (como por ejemplo el CCCB, el FAD, etc.), no con la idea de promover el arte contemporáneo sino para hacer más rentable su propia inversión, la colección, son indicadores fiables de que se aviva la vieja esperanza de la sociedad civil de “cortar el bacalao” a costa no de la colaboración institucional sino del aprovechamiento de la estructura pública. En el cuarto capítulo daremos más detalles. Pero, ¿es este el modelo que debemos esperar en el futuro inmediato, un proceso que pone al servicio de los intereses privados unas infraestructuras públicas que ahora están faltas de dinero y de legitimidad social? ¿Será que el anhelo de la burguesía por diseñar su propio modelo administrativo público, que convenga a sus intereses, ha conseguido masa crítica con la total connivencia de unos políticos cuyo peor miedo es la visión de los museos en ruinas?

### **3– Del imaginario *noucentista* de la burguesía catalana**

---

El *conseller* de Cultura del gobierno catalán, Ferran Mascarell, reclamaba no hace mucho la tradición *noucentista* –*deucentista* la llamó –como modelo de expansión cultural del país. Nada nuevo. Ya sabemos que la cosa viene de lejos y que se trata del relato clásico del liberalismo conservador. El *deucentisme* –decía –es la continuación del *Noucentisme* en el momento en que éste ha alcanzado sus metas, cien años después, acabando la ciudad. El *deucentisme* es la “jardinería científica” una vez acabado el parque.

Es interesante que Mascarell se haga heredero del *Noucentisme* en nombre del cierre del sueño cultural de la burguesía decimonónica. La ciudad finalmente ha quedado lista, enmarcada, acabada. Con la construcción del “barrio” del Fòrum (que Mascarell en persona impulsó) la ciudad de Barcelona pinta definitivamente el paisaje imaginado un siglo atrás. ¿Hay que interpretar de estas afirmaciones que todo lo que se ha hecho en la ciudad a lo largo de este tiempo ha sido impulsado por un proyecto utópico burgués que finalmente se ha alcanzado? Por supuesto que no: las circunstancias siempre son mucho más casuales que causales. Sin embargo, sus palabras indican la altura y dimensión del mito *noucentista* en el relato del arte y las culturas catalanas. ¿Por qué la ciudad y los equipamientos urbanos son tan esenciales en el relato liberal catalán? ¿Y qué papel han tenido las artes?

### Ciudad y cultura

El *Noucentisme* es el resultado del salto de la burguesía hacia la ciudad, hacia la “ciudadanía”, durante la segunda parte del siglo XIX. La construcción del Ensanche supuso la conversión repentina del imaginario objetualista de los comerciantes en un lenguaje de ductilidad y liquidez propia del capital global. La nueva ciudad ofrecía la oportunidad de mitificar la vida urbana en clave de nación y ofrecerla como símbolo de civismo y catalanidad. La ciudad era considerada generadora de cultura. Este mito recorrerá el pensamiento urbano catalán a través de las décadas, dándose el caso de que el *conseller* Mascarell es uno de sus redactores más preclaros. El Fòrum 2004 era para el *conseller* “un ejemplo más de constitución de nuevas maneras de vivir”. En la fachada del Instituto de Cultura de Barcelona figuró durante años el eslogan “La cultura de hacer cultura”.

La ciudad se define en una clave cultural preexistente en las realidades sociales que la hacen posible. Esta clave no es otra que el “sentimiento nacional”, lleno de historia, de lengua y de mortificación. Ante la “imposibilidad nacional”, la cultura serviría de paliativo, personificada en la ciudad. El *Noucentisme* quiere decir exactamente esto. Hay que construir los palacios urbanos de la cultura nacional para dotar al país de una piel que la proteja del conflicto, de la tensión. Todo tanto en nombre del “pueblo catalán” como de la “sociedad civil” –la civilidad burguesa que fue financiada por la propia ciudad -. Pocas veces en nombre del “pueblo” a secas. Se legitimó el imaginario nacional *noucentista* gracias a la ciudad, porque era ofrecida en un discurso paternalista que hablaba de eliminar conflictos, cosa que siempre suena bien. Cultura, ciudad, consenso.

La sociedad civil pregonada por los *noucentistes* es la de los barceloneses de pasta que han hecho de la cultura una religión. La mayoría de las macro operaciones urbanas en Barcelona han venido siempre de la mano de algún evento internacional: 1888, 1929, 1992, 2004. Las fortunas que se han hecho son proporcionales a la magnitud del discurso cultural dedicado a envolver el producto. Urbanismo entendido como “urbanidad nacional” que deja extramuros –

fuera del jardín– todo lo que no es considerado cultural y que pasa a ser “social”, el nombre del conflicto.

Así las cosas, nos encontramos que esta lectura del hecho urbano comporta un silogismo muy definidor a la hora de pensar la estructura pública de las artes en Barcelona: si la ciudad hace cultura, los museos harán ciudadanos. Los continentes son los que hacen de catalizadores de la cultura. En este sentido, la clase política catalana posterior a la transición ha vivido en la reivindicación de un espíritu *noucentista* altamente idealizado. Este movimiento de principios del siglo XX es visto como un momento glorioso de reconstrucción nacional –urbana – llevado a cabo, a través de la cultura, por las instituciones políticas y la sociedad civil en una actitud de consenso.

### **El Noucentisme: ¿de qué estética estamos hablando?**

Pero, ¿qué estética comporta el *Noucentisme*? El *Noucentisme* es un movimiento que ignora y se autoexcluye del debate entre la euforia imaginativa del modernismo –o *Art Nouveau* –y la modernidad racionalista de Loos, replegándose en un clasicismo idealizado y cerrado en la búsqueda de una identidad igualmente idealizada: un movimiento, por tanto, no solo conservador sino abiertamente reaccionario. Si se puede definir estéticamente al *Noucentisme* por algo es por el menosprecio manifiesto hacia formas artísticas que no comulguen con un modelo cultural ramplón, romántico y que dé calor nacional. De aquí deriva buena parte de la desconfianza hacia las formas críticas y conflictivas del arte contemporáneo que podemos ver hoy con tanta crudeza. En su *Glosario* de la primera década del siglo XX, Eugeni d’Ors definía el carácter del *Noucentisme* y lo describía afirmando: “La acción civilista en que tenemos puestos cuerpo y alma es esencialmente inseparable de una estética clásica [...]. En esto se expresa la característica principal de una raza, nunca como ahora tan numerosa y activa”.

¿Hay que obviar que en aquellos momentos una parte importante de la cultura y la burguesía europeas están explorando los caminos de la modernidad y la vanguardia? ¿Hay que esconder que Josep Maria Folch i Torres es de un racismo que asusta? ¿Qué los artistas Josep Clarà y Frederic Marès eran franquistas? ¿Hay que olvidar que d’Ors acabó equiparando *Noucentisme* y fascismo en la Bienal de Venecia de 1938, que abrazó abiertamente el “Alzamiento Nacional” y que se hizo cargo de la Jefatura Nacional de Bellas Artes?

Y aquí podríamos hacer algunas preguntas: ¿es combinable esta recuperación del espíritu *noucentista* –refractario a las vanguardias, de orden institucionalizador y de gusto decimonónico –con, por ejemplo, la línea de trabajo que ha desarrollado el MACBA y que le ha valido el reconocimiento internacional del que presume? ¿No es, en realidad, un presupuesto abiertamente contradictorio? ¿Cuál es el *Noucentisme* que se reivindica, cuando sabemos que no va a producir nada relevante en el ámbito artístico? ¿No es esta institucionalización

*deucentista* una fórmula completamente desertizadora de la cultura, pese a construirse con una retórica de su defensa?

### El recelo hacia el arte contemporáneo

La derecha catalana siempre ha recelado de la modernidad artística, con sus referencias al internacionalismo y a la reflexión crítica sobre la identidad. De hecho, el arte no es, ni mucho menos, el principal imaginario de los burgueses catalanes. A la burguesía barcelonesa no le interesa el arte. No lo colecciona. En las casas de los burgueses del Ensanche no encontraréis obras contemporáneas. Les interesa, sobre todo, la arquitectura, el urbanismo y las artes aplicadas, los terrenos de la quimera *noucentista*. En Barcelona se admira y hacen propia la arquitectura moderna, pero no el arte. Hay una señal de identidad de país en los edificios que no encuentran en el arte. Identifican sus imaginarios con la arquitectura, el urbanismo, la literatura, el cine, el teatro, la industria editorial, la moda, la música y el diseño. Pero no con el arte. ¿Por qué? Como vino a decir el presidente Pujol, nunca se sabe si un cuadro completamente negro es catalán o no. Por eso, la burguesía del país solo compra obras de arte contemporáneas si tienen palabras escritas en catalán.

Paradójicamente, buena parte de los esfuerzos para articular una política cultural catalanista, en los primeros años de la nueva Generalitat después de la dictadura, pasaron por actuaciones en los ámbitos editoriales, del diseño, del cine, de la música, del teatro y hasta de la arquitectura. Pero, en cambio, no fue posible su aplicación en el ámbito de las artes plásticas. Mientras que en los años ochenta algunos gobiernos autonómicos potenciaron como marca identitaria y comercial la “nueva escultura vasca”, la “nueva escultura valenciana”, el “atlantismo” gallego o la “nueva figuración” madrileña, el gobierno catalán no encontró la forma de convertir ninguna coyuntura artística en algo “rentable” como logo. De entrada, porque las marcas del pasado ya estaban hechas y funcionaban a toda máquina (Gaudí, Picasso, Dalí, Miró, Tàpies). También porque no sabían cómo catalanizar determinadas prácticas: ¿qué hacer con el Conceptual, poco amante del nacionalismo y muy sospechoso de izquierdismo? ¿Cómo vender una pintura contemporánea practicada por artistas no catalanes que vivían en Barcelona? ¿Cómo colocar la insulsa pintura de los sesenta y setenta en un momento de búsqueda de una nueva imagen de país? ¿Cómo gestionar que un enorme número de artistas catalanes viviesen en el extranjero, en París, en Nueva York?

La apuesta por el arte contemporáneo en Barcelona sufrió el recelo de unos políticos que no sabían como encajar en su modelo de país unas prácticas que, en general, no estaban muy pendientes de los problemas del catalanismo. El Ayuntamiento socialista se dio cuenta de esto rápidamente y se llevó el gato al agua. La catalanidad fue sustituida por la internacionalidad. El arte debía de estar al servicio de la ciudad en tanto ésta era la verdadera metáfora del país. El arte como marca de la política cultural, no como espejo directo de la nación. La urbanización

del arte en Barcelona sirvió también, finalmente, para que CiU entendiera las ventajas de la solución socialista, porque respondía bien a los objetivos de crear infraestructuras que diesen la imagen apropiada de una gran capital catalana. Sin embargo, al sumarse a esta interpretación la derecha no cancelaba de ninguna de las maneras sus sospechas hacia el arte contemporáneo. Sólo asumía una actitud táctica. Será en este tira y afloja donde se definirá en pocos años el relato que la política cultural hará de las artes visuales.

La burguesía liberal siempre había soñado con un museo que reuniera la historia del arte catalán: un lugar donde construir el relato artístico de la nación, donde constatar las progresivas actualizaciones de las esencias. El MACBA tenía que representar originalmente esto. Para el nacionalismo de CiU, el museo debía de empezar en Rusiñol y acabar, como mucho, en Barceló. Tenía que representar una genealogía clara y diáfana, orientada a partir de los principios señalados por Alexandre Cirici y otros liberales en los años sesenta. Pero no fue posible. En primer lugar, ¿cómo hacer un museo de los grandes artistas catalanes cuando cada uno de ellos ya tiene uno propio? Picasso, Miró, Dalí, Tàpies... Y en segundo lugar, ganó la orientación internacionalista del PSC, con Maragall, Subirós, Mascarell y Rodés tomando cursos acelerados de fuegos artificiales ofrecidos por “directores estrella” como Jean-Louis Froment, en esos días el rutilante jefe del CAPC de Burdeos.

Las tensiones larvadas en la consecución de este “museo – casa mayor” del arte catalán han acabado produciendo un renovado rechazo hacia una complicidad con el arte contemporáneo, precisamente por el hándicap que supone a la hora de trazar una línea argumental catalanista. El arte contemporáneo es visto por la derecha como el responsable de no tener el gran Museo de Arte Contemporáneo de Cataluña. El MACBA nació con una tensión interna que marcaría su estatus. Para los socialistas de Barcelona tenía que ser un museo posmoderno, internacional y dentro de la red global de este tipo de centros, icónicos en un gran número de metrópolis europeas. La fuerte apuesta del ayuntamiento socialista y los vínculos internacionales creados gracias a una burguesía que estuvo a su lado durante el periodo de transformación urbana preolímpica les hizo ganadores. La herida que provocó esto entre los nacionalistas fue profunda y ha acentuado, todavía más, su tradicional menosprecio a las lecturas más contemporáneas del arte. Los ataques actuales a la independencia del MACBA y las presiones para desgastar las aristas críticas que pudieran permanecer en los programas del museo indican que la alianza entre sus intereses privados y los intereses nacionalistas pueden cambiar el signo del museo tal y como fue configurado. Puede ser la oportunidad –dada la magnitud del icono que representa al MACBA –que unos y otros esperaban para acabar con un imaginario artístico independiente que, por las diversas razones que han sido expuestas, siempre había sido una enojosa molestia.

#### 4 - Del paradigma neoliberal de la competencia

---

De este imaginario de recuperación del maridaje entre administraciones y sociedad civil, con intereses compartidos de orden económico y social, procede la idea de querer ver el arte como parte de la “industria cultural”.

En el redactado del Anteproyecto de Ley de Simplificación, Agilidad y Reestructuración Administrativa y de Promoción de la Actividad Económica (2011), propuesto por Convergencia i Unió en el Parlamento y conocido con el nombre de leyes “ómnibus”, se declara que “se entiende por empresas culturales las personas físicas o jurídicas dedicadas a la producción, la distribución o la comercialización de productos culturales incorporados a cualquier soporte, y también las dedicadas a la producción, la distribución y la comercialización de espectáculos en vivo”. Se incluyen dentro de este concepto a “las personas físicas que ejercen una actividad económica de creación artística y cultural”.

También el Ayuntamiento de Barcelona, en su Plan de Acción Municipal de Cultura (2012), habla de la cultura en términos de “agentes económicos” y de “centros de conocimiento”; apunta a la necesidad de transformar la “cultura del gasto en una cultura de los resultados”, con la finalidad de “liberar recursos culturales para otros programas prioritarios”; “garantizar la productividad en todos los niveles de la organización cultural”; “promover actuaciones en los diferentes ámbitos de la cultura que trabajen en contenidos creativos para consolidar las industrias creativas como motor del progreso económico y social”.

La obscenidad de estas ideas sobre la cultura hay que entenderla no sólo en el hecho de que estén escritas en documentos legislativos –resultado que da la comodidad de que ningún grupo parlamentario se haya opuesto y del aval proporcionado por las políticas de recortes –sino de la justificación que se hace “en nombre del progreso económico y social”. Que se atrevan a pasar por el Parlamento estas nociones y que sean aprobadas solo se puede entender porque hay en marcha, quizás por primera vez desde la transición política española, una verdadera revolución conservadora, que se ha implicado de lleno en la construcción de un relato determinado para apropiarse de determinados conceptos, términos y significados. Un proceso análogo al que la derecha de Estados Unidos y de la Gran Bretaña hizo a partir de los años ochenta.

Estos textos gubernamentales proponen que los artistas pasen a ser considerados “empresas o industrias culturales”, incluso a título individual, por lo que es fácil deducir que solo aquellos creadores que sean capaces de producir obras comercializables recibirán financiación pública. Pocos días después de la publicación del Anteproyecto, el *conseller* Mascarell manifestaba en la radio: “Queremos acabar con la subvención e impulsar la inversión”, haciendo alusión a que



las subvenciones las entienden como “a fondo perdido” y las inversiones como forma de productividad económica.

### **Subvención versus inversión**

Ciertamente, el debate entre la inversión y la subvención viene de lejos. Ambos términos reflejan, dependiendo de la interpretación, caballos de batalla sobre cómo entender la relación entre lo público y la cultura. Es en la interpretación de esta terminología donde podemos descubrir los “fangos ideológicos”. La subvención viene definida tradicionalmente entre dos acepciones distintas: la francesa y la norteamericana. La primera señala una voluntad del estado en garantizar las prácticas culturales en el marco de una cierta noción de cobertura social derivada de las políticas keynesianas posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Al mismo tiempo, también reproduce el interés “nacional” en proporcionar los medios para el mantenimiento de la expresión de las herencias culturales.

La segunda, desarrollada principalmente en los Estados Unidos, propone la subvención como una forma de impulsar la producción de iniciativa privada y civil en el ámbito cultural, la cual, dependiendo de la capacidad para alcanzar masa crítica por sí misma, sea capaz de constituirse en bien común, en un polo de conectividad ciudadana.

Las dos acepciones han recorrido los debates culturales en Cataluña, siempre en relación al recurrente papel de la sociedad civil esgrimido por derechas e izquierdas, que como hemos visto ha sido más bien escaso. Las subvenciones se han interpretado bajo un paraguas singular. No podían cargarse las subvenciones a esos inútiles llamados “artistas” porque, entonces, era difícilmente justificable la enorme cantidad de dinero disponible para las élites culturales catalanas, o sea, la sociedad civil, marca tradicional del país. La inversión, por su parte, se ha fomentado en clave de creación de industrias culturales; bueno, de una curiosa interpretación de las industrias culturales: empresas que operan gracias a los contratos públicos que reciben: películas, obras de teatro y danza, que ya tienen asegurada su participación en los programas de las instituciones públicas. En realidad se trata de instituciones culturales parapúblicas, no tanto por su propiedad sino por la condición de su operatividad.

Pues bien, llegada la crisis se plantea un cambio radical de paradigma. Podríamos sostener cómodamente que estamos ante el fin del modelo francés y de un cierto triunfo del norteamericano, pero nos quedaríamos a medias. La ausencia de dinero en la caja pública supone, evidentemente, la adopción de discursos justificadores de nuevos criterios de distribución de recursos, de los que, naturalmente, todos sabemos quién saldrá malparado y quién beneficiado: la subvención pasa simplemente a asociarse a los vestigios de una práctica artística gremialista, incapaz de conectarse con la ciudadanía, obsoleta en sus criterios

funcionales; en la inversión, al contrario, todo el mundo concede el beneficio del “beneficio”, la capacidad de explorar terrenos de lo verdaderamente “moderno”, de lo que siempre está al día, de los vínculos de las nuevas industrias tecnológicas del espectáculo, siempre rodeadas por un público entusiasta.

La inversión (industria cultural) pasa a denominarse I+D en detrimento de la subvención (arte), subvirtiendo profundamente el papel del mismo I+D propio de la creación contemporánea y el de su capacidad –ahora injustamente arrinconada –para definir imaginarios colectivos, que al fin y al cabo son los que utilizan las élites para ponerse medallas y generar marcas. La inversión se ofrece en detrimento de una visión potencialmente posible, también inversionista del arte, que diera soporte a proyectos de investigación de larga duración, no exclusivamente centrados en objetos o exposiciones.

Hay que interpretar en esta dirección las palabras neoliberales de Ferran Mascarell en una reunión con algunos representantes de entidades culturales catalanas, preocupadas ante el nuevo giro general. Dijo: “Sois conservadores. Impedís el crecimiento y la transformación del sistema cultural”. Él representa la “modernización” y la “liberalización” del discurso cultural.

Este nuevo diseño cultural, organizado de manera piramidal y con verticalidad descendente a partir de los grandes centros institucionales, excluye un flujo horizontal o ascendente. Excluye también, por tanto, la posibilidad de un arte crítico. De una manera muy parecida al modelo neoliberal thatcheriano que marcó el funcionamiento del sistema artístico de los años ochenta y noventa, esta estructura en forma de embudo está concebida para estimular la competencia entre los artistas. Unos artistas individualizados que deberán de entrar en una competición entre ellos para poder encajar en un marco de reconocimiento único, bien definido y no cuestionable. Todo lo contrario de lo que ahora tendría sentido como apuesta: interrogar y explorar los marcos de cooperación –de lo común, entre lo público y lo privado –y de vínculo social de la práctica artística, articulando múltiples sectores no predefinidos y conectando comunidades diversas de artistas.

Asimilar el concepto de artista/creador a una empresa cultural es asimilar la creación al entretenimiento. Es desactivar la capacidad crítica, cuestionadora, emancipadora, de investigación e innovación consubstancial a la actividad creadora y artística. La concepción neoliberal que inspira el Anteproyecto abandona la viabilidad de la producción artística al mando de los mercados, a su capacidad para absorber la producción cultural y reducirla a una mercancía banal, a un éxito comercial.

La industria cultural, tal y como está formulada por esta visión ultraliberal, solo está interesada en el engorde de los vasos comunicantes entre espectáculo, consumo y marca, dejando a un lado cualquier noción de exploración crítica del territorio social y político. Condenar al artista a

ser una mera cantera de las actividades de la marca política y comercial significa abandonar el territorio de la imaginación y suplantarlo por el de la fantasía, entendiendo la primera como la facultad necesaria para revelar la relación secreta de las cosas y la segunda como la simple oferta de realidades sustitutorias y desligadas de lo real.

La competencia neoliberal también busca un objetivo político: privar a la práctica creativa de su independencia de criterios y herramientas, presentando la desconexión entre arte y financiación pública como un acierto, al venderlo como la forma más idónea para una justa aplicación de las leyes de mercado, que “pone a todo el mundo en su sitio”. Situar al artista solamente en el mercado asegura la desresponsabilización de la política pública en el sostenimiento de las exploraciones del entorno social, y favorece la degradación del arte en un contexto como el catalán, de escaso soporte privado al arte.

Por último, se obliga al artista -¡legislativamente, atención! -a adaptarse “a la fluidez, a la pérdida de identidad, a volverse indiscernible, multimedia e interactivo, a triunfar de la manera más rápida y radical, a descentrarse, a diluirse, a licuarse, ya que solo así será compatible con el mercado”.<sup>2</sup> El pensamiento conservador hace suyos algunos de los términos de la estética y de la sociología contemporáneas, distorsionando gravemente sus significados para que encajen con un modelo social basado en la obsolescencia programada del derecho que los ciudadanos tienen de pensarse a sí mismos y en la negación del hecho cultural como algo común a todas las capas sociales y económicas.

La política cultural en Cataluña ha pasado a depender de la información, no de las prácticas que constituyen la cultura. La información es la tecnología privilegiada del neoliberalismo, ha señalado David Harvey. Resulta mucho más útil para la actividad especulativa y para la maximización a corto plazo del número de contratos celebrados en el mercado institucional que para la mejora de la producción. Como también señalaba Harvey, resulta interesante el hecho de que las áreas de producción que más crecen con políticas neoliberales son las industrias culturales (películas, diseño, vídeos, videojuegos, música, publicidad y espectáculos), que utilizan la tecnología de la información como base para la innovación y la comercialización de sus productos, así como para el sostenimiento de la marca de “modernización” más allá del debate sobre lo moderno. La expectación que suscitan estos sectores desvía la atención sobre la ausencia de inversión en el tejido de base de la producción cultural, que a menudo es el auténtico vivero de la exploración de las realidades sociales y donde se constituyen muchas de las herramientas de construcción crítica de imaginarios.

---

<sup>2</sup> Boris Groys, *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*, Pre-Textos, Valencia, 2008, p. 20-21.

### **Arte e industria cultural (o por qué el diseño ganó la partida al arte)**

Sin embargo, la aplicación del adjetivo “industrial” a los fenómenos de creación no es nueva, y en el caso específico de Cataluña tiene unas raíces muy significativas que, al ser rastreadas, pueden iluminar el proceso de vertebración de estas nociones en el pensamiento conservador y liberal catalán.

Hal Foster, en su libro *Diseño y delito* (2002), trazó las analogías entre la función del diseño a principios tanto del siglo XX como del siglo XXI. Para Foster, el diseño es “cómplice de un circuito casi perfecto de producción y consumo, sin margen de maniobra para mucho más”. No puede haber una radiografía del imaginario de la sociedad civil *noucentista* catalana más precisa que esta. Los modelos de creatividad impulsados mayoritariamente por la burguesía catalana siempre han girado en torno a formas utilitaristas, abocadas a formar parte del engranaje mercantil y del universo de la productividad comercial. El arte contemporáneo, en este marco, no ha podido ubicarse con comodidad.

El diseño fue ganando la partida al arte. La universidad ha ido desplazando al arte a favor del diseño en sus planes de estudios. En Bellas Artes o en las escuelas de arte, el negocio del diseño ha creado un imaginario de fertilidad creativa y proyección laboral que ha acabado arrinconando a la creación artística, situándola en la periferia del universo de la “producción”. Un ejemplo de esta situación fue la campaña de la escuela de diseño Elisava, la cual mostraba la ilustración de un estudiante sudando delante de la pantalla de un ordenador, acompañada del lema “I’m not an artist”. Una manera de decir a los padres que sus hijos saldrían preparados y currantes, no como los artistas.

El diseño en Barcelona –las artes aplicadas y decorativas –está profundamente anclado como referente estético, con un valor añadido del cual esta exento el arte: su capacidad de crear inmediatamente riqueza, industria, escaparate. Bajo la quimera de una nueva ciudad, base para la creación de una ciudadanía comercial catalana, las artes aplicadas prometían un horizonte de marca de clase y una iconografía urbana de base del país. El *Noucentisme* y el Modernismo fueron los ejemplos originales más genuinos y la Barcelona del 92, su colofón posmoderno. El diseño ofrecía la posibilidad de generar industria, de racionalizar el impulso creativo de una sociedad en formas útiles que hablasen del sentido común, del supuesto espíritu economicista del país. Mientras la ciudad de principios del siglo XX se entregaba en cuerpo y alma a la consecución de una belleza de puertas adentro (los estuches burgueses cubiertos de terciopelo, como ataúdes, comentados por Walter Benjamin) y también de puertas afuera, con un arte urbano decorativo que pretendía barroquizar la ciudad fusionando diferentes formas y medios, el arte contemporáneo quedaba ya marcado por su falta de habilidad para vehicular estas mismas ilusiones. El arte de vanguardia, con sus propias quimeras de rupturismo social y transformación social, no tenía cabida en la idea de una

belleza representativa de la “civilidad” catalana capaz de expresar el ansia industrialista y cohesionador del renacimiento nacional.

Durante los años sesenta y setenta, una gran parte del tejido creativo catalán más avanzado se desarrolló en ámbitos propios del diseño o muy cercanos a él. La vinculación al diseño – editorial, industrial– de relevantes críticos de arte como Alexandre Cirici i Pellicer o Daniel Giralt-Miracle marcaron una profunda relación entre los artistas contemporáneos y los imaginarios utilitaristas de la burguesía. El hecho de que numerosas prácticas avanzadas de la vanguardia artística de aquellos años –los discursos semióticos, el arte conceptual, el accionismo –tuviesen lugar en las escuelas de diseño Eina y Elisava, en la escuela Massana, en el COAC (Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya), en las salas del FAD (Foment de les Arts Decoratives) o en la sala de exposiciones de una de las tiendas de diseño más emblemáticas de la ciudad, Vinçon, es sintomático de un constante trasvase entre arte contemporáneo e industria del diseño.

Sin embargo, esta situación, que podría parecer muy apropiada para crear flujos de conocimiento entre ámbitos creativos, acabó ahogando las posibilidades del arte contemporáneo en la ciudad. En los años ochenta y noventa, el impulso industrial e institucional del diseño como icono principal de la nueva época democrática se reveló paradigmático en este sentido. El diseño se convirtió en “la herramienta que permitió visualizar el cambio de la Barcelona de la transición”.<sup>3</sup> Incluso, cerca del año olímpico, prácticamente todos los programas de arte contemporáneo de la ciudad se definieron en la conversión de obras de arte en tótems ornamentales y monumentalizantes de la nueva marca urbana.

Arquitectura y diseño: una interpretación de la marca cultural al servicio de los intereses de los que la pagan, porque hay gente que la compra. Este argumento rentabilista y vinculado al consumo ha sido un mecanismo poderoso en el éxito del diseño entre la llamada “sociedad civil” catalana. En el año 2013 se abrirá en la Plaça de les Glòries el Museo de Diseño (DHUB), una obra de 25.000 m<sup>2</sup> que, a día de hoy (2012), ha costado 100 millones de euros. Los apodos que va teniendo el edificio son divertidos: la “grapadora” del funcionario y el “yunque” donde el diseño forja el dinero.

### **Arte e investigación (o el secuestro del I+D)**

Uno de los conceptos cuyo significado reúne más tensiones en el marco del falso debate inversión / subvención cultural es el de “investigación” (I+D+i: Investigación, Desarrollo e Innovación). En boca de los actuales promotores de este debate, “investigación” se entiende como aquella cualidad procedente de la ciencia y la tecnología que, en el contexto de la

---

<sup>3</sup> Viviana Narotzky: <http://vimeo.com/6278875>

sociedad de la información, es capaz de conducir a resultados de aplicación objetiva y cuantificable que dan réditos en el campo de la competitividad industrial, además de crear polos magnéticos que atraigan inversión y trabajo y exporten marca. Todo humo, como ya sabemos, porque cuando las cosas se ponen un poco difíciles lo único que acaba contando son los hoteles en primera línea de playa cercanos a Salou y su parque de atracciones.

En todo caso la investigación, bajo este paraguas conceptual, se define como *hub*, como un conector de entornos, disciplinas y capitales: universidad y empresa, creatividad y tecnología, público y privado. Es por tanto del todo sorprendente que estos binomios se apliquen solo en el ámbito de la industria del conocimiento, incluyendo ahora el de la industria cultural, y que quede excluida la actividad artística, donde detectan el anacronismo de la política de fondo perdido, inútil y ajeno a los procesos de investigación. Y es sorprendente porque, durante tantos años de una política artística manifiestamente tuteladora y administrada con los criterios de fomento de la ciudadanía fijados en los años ochenta, ningún gobierno hizo nunca el esfuerzo de conectar universidad y centros de arte (algo tan habitual en el resto de Europa); de favorecer lazos entre la industria, servicios públicos y la comunidad artística; de proponer herramientas (fiscales, por ejemplo) para que los propios artistas encontrasen fórmulas autogestionadas de sostenimiento, como pasa en otros segmentos profesionales. Ahora nos dicen que el sistema artístico, desposeído de estas vinculaciones, tiene los días contados. Haríamos bien en recordar que fueron las instituciones públicas las que hicieron posible esta situación de debilitamiento. No se puede aceptar que actual relato que hace de la práctica artística un anatema de la sociedad de la información camufle de una forma tan grosera la responsabilidad de tantos gobiernos en este proceso, siempre de espaldas a la mayoría de productores reales de cultura.

Por otro lado, situar el arte en las antípodas de la investigación –o como dirían algunos hoy en día, crear un banco de activos culturales “tóxicos” (artísticos) para salvar los “buenos” (industriales)– supone un ejercicio de prestidigitación cuyo objetivo es crear una narración del arte que no solo cuestiona la exploración crítica y conflictiva independiente de la realidad hecha por muchos y muchas artistas, sino que busca reescribir la propia historia del arte en beneficio de las premisas que han fijado para el presente. Si ya a principios de los años ochenta la clase política (y también a menudo artística) se apresuró en sustituir el término “vanguardia” (tan contaminado ideológicamente) por el de “posmodernidad” (tan *diver*), ahora incluso dan un paso más y desplazan el arte (el lastre de la impotencia) hacia la industria cultural (el valor de la potencia). Difundir la aceptación de que la investigación artística sufre un síndrome de estancamiento masturbatorio falsea gravemente el papel de la investigación en las artes contemporáneas. Investigación de todo tipo: política, social, estética, psicológica, urbana, comunicacional, antropológica, tecnológica, biológica... ponedle el nombre. Muchos de estos procesos de investigación se insertan en ámbitos de la vida cotidiana, tanto a título físico como simbólico. Muchas de estas dinámicas empiezan siendo investigaciones artísticas que más

tarde crecen en fenómenos extra artísticos, por voluntad conceptual de los proyectos o porque justamente no pueden sobrevivir en el terreno estrictamente artístico. Estas investigaciones nacen ya de conexiones interdisciplinares y con la previsión interiorizada de su multilateralidad. Ahora bien, que no todas ellas busquen convertirse en dinero, en mercancías estrictamente museables, en productos que engorden las cuentas vinculadas al IBEX35, en medallas que los políticos se puedan colgar en el pecho, no quiere decir en absoluto que no representen algunos de los grados más altos en la excelencia de la investigación. ¿O es que la investigación solo deja de ser tóxica en la medida en que conduce al simple mercado? ¿En qué marco es pensable una idea de “rentabilidad” de la investigación? ¿Es el sector artístico el que saca provecho o es el conjunto social? Es decir, la creación artística que requiere financiación, ¿debe de ser contabilizada en relación a sus frutos dentro del propio proyecto o ámbito sectorial, haciendo una equivalencia con la empresa? Y cuando desborda el perímetro de este ámbito, ¿debe de ser valorada solo en relación a las externalidades económicas generadas?

Por otro lado, también hay que entender la investigación como una clave para referirse al tiempo y al trabajo a menudo no visible en la materialidad de resultado final: una interpretación de visualidad material, todavía muy a menudo determinada por valores y procesos tradicionales de las bellas artes, que todavía se espera por parte de muchos. ¿Cuál es, si no, el lugar conservador que da el programa del Arts Santa Mónica a la idea de arte para distinguirlo de cultura, ciencia y comunicación? Aquí el tema de la investigación es, por encima de todo, un problema de adscripción institucional y administrativa del arte. Dado que ahora piden (y se les pide) la “rentabilidad” de la propia gestión cultural como políticos culturales, dan por hecho que también hay que pedirselo al objeto de su actividad, confundiendo de nuevo política cultural y cultura. Si la nueva voluntad es “vertebrar la innovación en las artes” –como el Arts Santa Mónica manifestó para justificar el relevo del arte por el de la investigación en su programación, y como igualmente subraya el informe del CONCA 2010 -, entonces dejen de justificarse en una práctica artística decimonónica (paradójicamente *noucentista*) que muy a menudo no tiene nada que ver con numerosas prácticas actuales, capaces de explorar el conflicto que ellos mismos representan.

Si se desea interacción, fluidez, intercambio y complejidad –como muchos piden -, hay que reconocer a los creadores como articuladores de sinapsis social, cultural y también política; hay que pensar en ellos a largo plazo, igual que dicen que dan miles de euros a investigaciones hechas por pequeños nodos de investigadores en campos de investigación científica: no se espera que acaben el trabajo de un día para otro y se les reconoce la independencia. El valor de la “artisticidad” de un fenómeno no reside solo (o casi nada, a saber) en el producto, sino en el proceso que lo articula, en la investigación específica que hace posible explorar como exploran las imágenes “artísticamente”. Es un proceso de una gran complejidad que no se deja dominar fácilmente. Sin embargo, el universo de conceptos artísticos presentes en el resto de imaginarios y maquinarias sociales es fabuloso. Decir que este proceso de investigación es

“tóxico” (institucionalmente hablando) es de juzgado de guardia. Lo peor es que probablemente el jurado popular que dirimiese la cuestión acabaría por dar la razón al acusado con aquello de: “si no eres capaz de vender lo que haces es mejor que no hagas nada”. Así estamos.

### **La relación MACBA - la Caixa como paradigma de futuros conflictos**

Son tiempos de bruscos movimientos en el juego de equilibrios entre el ámbito público y privado de la cultura, y de paso en la propia idea de cultura. La reducción del gasto en cultura por parte de las administraciones públicas, según se nos repite en todos sitios, es inevitable y deberá de suplirse con una mayor participación del sector privado. Y esto no es solo “inevitable”, también es bueno según dicen, ya que aportará más pluralidad y menos dependencia de la cultura respecto a la política. El modelo, se nos insiste, debe de fundamentarse en el mecenazgo y el patrocinio en lugar de la subvención. La maquinaria discursiva se ha puesto en marcha con todas sus herramientas para fijar esta idea. Solo en ella encontraremos las claves para potenciar la calidad –estimulando la competencia –y filtrando de manera *natural*<sup>4</sup> lo que merece visibilidad de aquello que no necesita llegar a ser, racionalizando el gasto.

Si este discurso se está haciendo pensando en todos los ámbitos de la cultura, el de las artes visuales parece ser el banco de pruebas donde este proceso se está imponiendo de manera más rápida y contundente. Solo como ejemplo, podemos rastrear con facilidad algunos movimientos recientes. El 4 de mayo de 2012 se firma un convenio de colaboración entre la Fundación Macba y la Fundación del grupo AXA, “con la voluntad de ser estable y a largo plazo”, que de momento se concreta en una inyección de 125.000 € que permite salvar *in extremis* la retrospectiva dedicada a la artista Rita McBride y a su inauguración prevista para el 18 de mayo de 2012. A la presentación del convenio asistieron el *conseller* de Cultura Ferran Mascarell y Lluçia Homs, en representación de la Generalitat y el Ayuntamiento. Solo unos meses antes, Javier de Agustín, el mismo consejero delegado del grupo de seguros AXA que ahora firmaba el acuerdo con el presidente de la Fundación Macba Leopoldo Rodés, declaraba abiertamente: “La crisis y los recortes que se están aplicando en el sector público también nos ofrecen oportunidades: es un buen momento para comercializar planes de pensiones o seguros de salud, por ejemplo”.<sup>5</sup>

El 2 de mayo de 2012 se produce el anuncio del acuerdo entre la Fundació la Caixa y la Fundació Miró de Barcelona, por el que suman esfuerzos y acuerdan organizar de manera conjunta las dos próximas ediciones del Premio Joan Miró, que pasa a estar dotado con 300.000 €. El convenio se firma al más alto nivel por Isidre Fainé, presidente de la Caixa, y el

<sup>4</sup> Sobre el imaginario “natural” en el pensamiento liberal, ver <http://www.octavicomeron.net/lo-mas-natural-del-mundo.pdf>

<sup>5</sup> Rosa Salvador, “Axa limita el seguro de vida en España por la eurocrisis”, *La Vanguardia*, 7 de diciembre de 2011.



presidente de la Fundació Joan Miró, Jaume Freixa. Según la nota emitida por la entidad bancaria después de la firma, el acuerdo se inscribe en la línea de actuación impulsada por la Obra Social de la Caixa en los últimos años con la intención de “promover alianzas estratégicas con grandes instituciones del ámbito cultural”. Antes de este acuerdo, la entidad ha suscrito otros con centros como el Louvre –concretado en la exposición en CaixaForum de Delacroix –o el Museo del Prado, para la exposición de Goya.<sup>6</sup> Quizás tiene sentido poner aquí en paralelo la futura dotación del premio (sí, ¡300.000 €!) concebido para artistas internacionales ya consagrados y la escasa atención que la Fundació Miró está poniendo en la creación local o de carácter más experimental, o que la ganadora de la última edición, la artista de origen libanes Mona Hatoum, quizás con más sensibilidad en este aspecto que la propia Fundació, donara la integridad de su premio en ayudas para que los jóvenes artistas estudien en escuelas de arte británicas.<sup>7</sup>

Pero el acuerdo de colaboración sin duda más importante y significativo es el que la Fundació la Caixa concretó en julio de 2010 con la Fundació MACBA (extendido posteriormente al Consorcio) para juntar sus colecciones. Este acuerdo, firmado por Isidre Fainé y Leopoldo Rodés, ha estado muy presente en los medios de comunicación como consecuencia de los movimientos del MACBA por ocupar los espacios del CCCB o de la Plaça del Àngels, un tema todavía no cerrado del todo. Según se declara –al menos en público –por parte de los presidentes de las fundaciones y del actual director del MACBA, todo el mundo parece encantado de tener “una de las colecciones más grandes de Europa” (*el tamaño les importa*). Menos se ha hablado, sin embargo, del concepto artístico divergente, o incluso opuesto, con el que han sido concebidas las dos colecciones, un aspecto que sí ha recalcado Manuel Borja-Villel, y que lleva a una importante pérdida de carácter o señal diferenciadora de cada una de ellas. Tampoco parece que les preocupe demasiado la “ocupación” que harán las colecciones de las salas de museo, en detrimento de otro tipo de proyectos más vinculados a la producción. Así, además de la ya presentada exposición *Volum*, la colección ocupará de nuevo todas sus salas desde el próximo octubre hasta febrero, y culminará con una “gran” presentación de la colección prevista para finales de 2013, simultáneamente en CaixaForum y el MACBA.

Las conexiones entre todos estos movimientos parecen cualquier cosa menos oscuras. Son diáfanas. La apuesta por la participación del sector privado en el control de las estructuras públicas de la cultura está marcado por una batería de campañas con el objetivo de impulsar nuevas leyes de mecenazgo que hagan posible que los ricos desgraven en masa sus activos culturales gracias a su integración en los programas públicos. Los actores económicos que se encuentran detrás son perfectamente reconocibles. Por ejemplo, una de las principales fundaciones que promueven estas nuevas legislaciones es la Fundación Arte y Mecenazgo, puesta en marcha por la Caixa y presidida por el propio Leopoldo Rodés (acompañado por las

<sup>6</sup> Ver El País, 2 de mayo de 2012.

<sup>7</sup> <http://www.fundacionmiro.org/premiediciones.php?idioma=4>

Koplowitz, casa de Alba, etc.) para crear un *lobby* a favor de las desgravaciones por mecenazgo (así se indica directamente en la web de la fundación<sup>8</sup>). Quizás habría que mencionar la entrada en 2009 de Rodés en el Consejo de Administración de la Caixa.

El problema es que –y esto no es del todo nuevo –el ámbito público también va operando con los mismos parámetros de utilitarismo que el privado: sus argumentos más repetidos para dar apoyo a la cultura son el hecho de ser el principal “recurso” de una nación sin estado y el impacto económico que se genera alrededor de la cultura, sus museos y sus festivales. Que el sector privado, ya sea a través de fundaciones o de manera individual, persiga beneficios o se mueva a través de sus gustos e intereses económicos es, si no del todo deseable, sí perfectamente legítimo. Que los responsables de recursos públicos den soporte a intereses privados o a imaginarios artísticos desertizadores sí que es, en cambio, totalmente denunciante. Y es que, más allá de la cantidad de recursos públicos que se puedan o quieran invertir en cultura, lo que hace falta es definir y defender la idea de arte y de cultura que da sentido a la implicación de lo público en la cultura. Y esto, hoy en día, debería pasar inevitablemente para abrir el estrecho binomio público / privado incluyendo el ámbito de lo común.

Por cierto, y respecto a la Caixa: ¿habría que pensar en una reclamación inversa a la lógica que aplica la entidad respecto a sus activos culturales? Podríamos reclamar perfectamente que la colección de la Caixa pase a ser de titularidad pública, ya que se había hecho con unos fondos de obra cultural a los que las cajas estaban obligadas por ley como devolución al conjunto social. Y dado que ahora, como bancos, ya no lo estarán, habría pedirles desde la sociedad “lo que es nuestro”.

## **5 - Hegemonía del populismo cultural**

---

### **El arte en la Institución Cultura**

Sigamos en el terreno específicamente local. ¿Podemos hablar, en Barcelona, de algún tipo de notoriedad, de alguna hegemonía del hecho artístico o de la “Institución Arte”? Más bien parece que no. O en todo caso no en relación a muchas de las capitales europeas. Si hay alguna hegemonía real en el contexto barcelonés, muy institucionalizada por cierto, es la de una cosa difusa que se llama “cultura”. Una cultura que, en parte, se conecta con prácticas artísticas pero que también –de forma casi estructural –se nutre del recelo y hasta de la animadversión frente a lo que, a falta de otros términos mejores, solemos llamar “sector artístico”. Pero aquí se abre un terreno ciertamente resbaladizo.

---

<sup>8</sup> Ver pdf de presentación en <http://fundacionarteymecenazgo.org/presentacion/>

Tratemos de matizar empezando por señalar tres factores que intervienen de forma natural en esta cuestión. En primer lugar, si hay un modelo de centro institucional que haya cuajado en el tejido ciudadano no parece haber sido el MACBA, que siempre ha tendido a verse como una isla (con playa para *skaters*), ni la de otros centros de arte presentes y pasados, sino un centro de cultura, el CCCB. Y si es así hay que reconocer que en buena parte se debe a sus aciertos, aunque también ha impulsado una cierta “diseñitis expositiva cultural” que se ha contagiado a otros centros de la ciudad. En segundo lugar, el alcance de las instituciones locales artísticas ha dado para poco más que para nutrir pequeños cotos locales, siendo su poder de influencia en el panorama internacional para la proyección de artistas y propuestas realmente escaso. Y por último, también es cierto que entre lo más interesante ocurrido en los últimos años en el campo artístico muchas cosas proceden de prácticas que encuentran cierta dificultad a ser consideradas estrictamente artísticas.

No obstante, este proceso no se ha producido solo en lo que tiene de espontáneo desplazamiento de intereses por parte de los artistas y productores culturales. Durante el largo proceso de constitución del Consell de les Arts i de la Cultura (CONCA) que finalmente tomó cuerpo (mutilado) en 2009, Josep Ramoneda, director del CCCB hasta 2012, manifestó en un artículo de 2004 que cuestionaba la necesidad de un consejo de las artes y la necesidad de que la cultura fuera gestionada por sus profesionales, acusando a los a los artistas de “querencia aristocrática” por querer hacerse oír en las cuestiones que les afectan, cuando “la cultura y la creatividad están en todos lados”, transmitiendo por parte de lo que podríamos llamar “Institución Cultura” una fuerte desconfianza hacia el arte contemporáneo. Esta desconfianza se ha acabado contagiando a una gran parte de la sociedad, pese a que son muchos los motivos y que también hace falta una autocrítica del sector.

Tampoco está de más recordar que todo el asunto del nuevo centro de arte del Canòdrom surge de un gesto impetuoso del *conseller* Tresserras quien, considerando irrelevante un centro de arte situado en Las Ramblas, lo transformó en un centro de cultura. En este marco, ya sea provocado por la incomodidad con una noción demasiado estrecha del arte o por el brillo encantador de las economías de las nuevas industrias del conocimiento y del *entertainment*, tal vez quepa preguntarse si el desplazamiento hacia esta idea más difusa de cultura no es también un movimiento altamente hegemónico y sospechosamente bien acogido por el gobierno actual, sobre el cual quizá no se está ejerciendo suficiente atención crítica.

En uno de los numerosos momentos de inspiración de su novela inacabada, Robert Musil escribió: “Las palabras saltan como los monos de un árbol a otro”. Y es cierto. Pero a veces olvidamos de que somos nosotros quienes las empujamos a saltar, o dejamos que lo hagan. Debatir cómo queremos usar la noción de arte, y en un plano más concreto plantear, por ejemplo, qué debería distinguir un centro de arte de un centro de cultura no debería suponer, como podría pensarse, un desperdicio de energías encaminado a reforzar el habitual circuito

cerrado del arte. Más bien podría ser lo contrario. Tal vez sea la mejor manera de tratar de conceptualizar un centro de arte que no se constituya como tal por su simple transmisión del movimiento en cadena generado por el circuito de ferias, bienales y otros centros de arte (tal y como defiende sin rodeos el último informe del Consell de Cultura de Barcelona sobre el arte contemporáneo, al declarar al MACBA el eje central y objetivo final de todas las producciones artísticas en la ciudad). Es decir, habría que pensar este centro como un modo de evitar que se defina por la pura adscripción y reducción a lo que suele llamarse “el sistema” de la Institución Arte.

Y es que la incorporación de prácticas culturales diversas en las actividades de un museo de arte contemporáneo tiene clara su lógica: en tanto que museo tiene su colección, que por definición “es arte”, y es más que razonable contextualizarla con los procesos culturales que se dan a su alrededor. Pero un centro de arte, sin colección, ¿en torno a qué articula su *apertura cultural*? ¿Por un simple *me gusta esto o me parece interesante aquello*? Diríamos –y lo hacemos a modo de hipótesis abierta a la discusión- que sólo puede llevar a cabo con seriedad esa apertura a lo cultural, lo “creativo” o incluso “lo político” desde un fuerte posicionamiento sobre la noción de arte que propone.

Probablemente, lo que esto vendría a reclamar es un debate “de estética”, que por lo menos acompañe otras cuestiones más instrumentales o de funcionamiento: reflexionar, en fin, sobre la función que ocupan las prácticas artísticas en el terreno que habitamos como seres políticos y productivos. Una interpretación que, evidentemente, incluye la reflexión y toma de partido sobre la propia noción de arte, su definición y sus usos, así como sobre sus recursos y espacios, ya sean éstos físicos o simbólicos.

Creemos que precisamente por la precariedad estructural de nuestro sector artístico –que no perdemos oportunidad en recordar –esta reflexión podría encontrarse con un escenario más ligero y fácil de interrogar y revisar, justamente por estar menos sometido a las poderosas inercias estructurales y económicas que tal vez marquen otros contextos de manera más determinante. En este sentido no hace falta tanto apelar a grandes teorías históricas como invitar a posicionarse a todos los implicados en el desarrollo de la escena artística, ya sean artistas, críticos, comisarios, o cualquiera los múltiples agentes que intervienen en el espacio de trabajo artístico.

Como apuntábamos, el cambio de orientación del Centre d'Art Santa Mònica (CASM), a raíz del golpe de estado administrativo llevado a cabo en el año 2008 por la Conselleria de Cultura dirigida por Joan Tresserras –de la mano de Vicenç Altaió –, es un buen ejemplo del proceso populista que está guiando la aculturación administrativa del arte contemporáneo. Esta sala era lo más parecido a una “kuntshalle” o centro de arte con una vocación más exploradora hacia el tejido que está naciendo, ciertamente con sus defectos, a menudo motivo de críticas del propio

sector artístico. Su drástica desaparición, con la excusa de falta de público, representó el miedo de las instituciones públicas catalanas a perder el control de la política cultural con la aparición del CONCA. Y también indicó hasta qué punto el arte contemporáneo dejaba de ser un activo político, dando todo el peso a la exposición populista como forma de generar marca cultural. Precisamente a raíz del cambio en el CASM surgió el culebrón del Canòdrom. El Canòdrom representaba nuevamente el entusiasmo de la burguesía por los edificios, pero no por el arte contemporáneo. La solución final de la fábrica Fabra i Coats responde al mismo imaginario. De la misma forma, la desaparición de la Sala Montcada y de la Mediateca de la Fundació la Caixa, capitales en la formación de profesionales del arte y pioneros en la constitución de un marco de derechos del trabajador artístico y abierto a las producciones locales, se produjo por la victoria del ala más conservadora de la entidad bancaria que, antes que nadie, reconocía que el arte ya no le garantizaba el estatus específico que buscaba, a no ser que estuviera perfectamente autorizado bajo el techo del museo. Se desvincularon del tejido local y abocaron todos sus recursos en CaixaForum, sello distintivo de un neoliberalismo paternalista y “turistizante”. Hace años que la Fundación la Caixa no programa ninguna exposición mínimamente conflictiva o que se sitúe en un debate actual, quedándose en el comfortable desfile de obras de su colección, de movimientos y grandes figuras históricas o de civilizaciones ya desaparecidas.

El desmantelamiento en los últimos años de las iniciativas de escala intermedia o independiente es abrumador. A la desaparición de las salas de la Fundació la Caixa hay que sumar al CASM, Metrònom, el Canòdrom, la sala Zero de Olot, Espais de Girona, los talleres de la QUAM de Montesquiu, Centre d'Art del Priorat y tantas pequeñas salas de colectivos independientes de todo el territorio. Sin olvidar la precariedad en la que hace mucho tiempo que viven el Espai13 de la Fundació Miró (falseando gravemente el legado de Miró cuando la construyó como Centro de Estudios de Arte Contemporáneo, tal como figura en la fachada del edificio), la Capella, Can Felipa, la Sala d'Art Jove, el Bòlit de Girona, el Centre d'Art de Tarragona, l'ACVIC de Vic, Can Xalant de Mataró, la Nau Estruch de Sabadell, el Espai Dos de Terrassa, Roca Umbert de Granollers, la ODA de la Diputació de Barcelona, etc...

Pero la cosa no acaba aquí, ya que si estos espacios pequeños o intermedios, con un “adn” marcado por su carácter experimental, han desaparecido o han visto muy limitada su capacidad de actuación, otros centros con más recursos también han abandonado abiertamente la vocación experimental que habían tenido. Es significativo el caso de la Fundació Miró, como acabamos de comentar, o el mismo proceso que parece estar reproduciéndose en la Fundació Tàpies.

También se podrá decir que si bien muchos espacios han cerrado o malviven también se han abierto algunos nuevos, como la Fundació Godia, la Fundació Sunyol y Can Framis de la Fundació Vila Casas en Barcelona, o el Museu Bassat en Mataró. Pero estos procesos no

representan nada más que la sustitución de espacios independientes y experimentales por espacios donde solo entra un arte concebido como mercancía, desgravación, entretenimiento y autocomplacencia de rico. Y es que haríamos bien en no equivocarnos pensando que los cambios que se están produciendo en todo este escenario son una consecuencia más del enfriamiento general de la economía y del afloramiento de los imaginarios del capital privado. En primer lugar porque es un proceso que viene de lejos, ya presente en la llamada época de vacas gordas (que tampoco fueron gordas para todo el mundo). Y más importante todavía, porque no se trata tanto de una cuestión de recursos invertidos como de la imposición de una única idea de arte que viene a liquidar a otra basada en el conflicto y la experimentación. Se trata, entonces, de un giro abiertamente conservador, llevado a cabo tanto por las administraciones públicas como por las instituciones privadas (apoyadas a menudo con dinero público) que planta sus raíces ideológicas en los imaginarios que estamos rastreando.

### **Todo al museo**

Hay que interpretar la “ordenación” actual del sistema público del arte en Cataluña, vertebrado alrededor del “museo”, en la doble acepción de “poner orden” y “dar órdenes”.

Mantener como eje de referencia los imaginarios creativos abiertamente reaccionarios del *Noucentisme* lleva a no tener demasiada dificultad en encajar el valor de la industria cultural –y al diseño como paradigma de singularidad y “novedad” cultural –, pero, en cambio, sí a un notable conflicto con el arte contemporáneo. Pese a todo, este hecho no implica que la administración deje de pensar en el arte, también el actual, como un elemento destinado a ocupar un lugar importante dentro de su maquinaria de producción simbólica. Lo que sí comporta es que, para la administración, el arte solo será aceptado como tal si está recluido en el ámbito del museo, y siempre que el museo cumpla obedientemente las órdenes y funciones discursivas que le ofrece la administración. El museo se ha reconvertido en el custodio cortesano de la práctica artística.

Como ya hemos señalado, el modelo de estado cultural basado en la promesa de que las infraestructuras culturales crearían ciudadanía y país provocó su hiperinflación, mediante las constates apelaciones a la cultura como el ADN de la nación y de la ciudad. De esta forma, las administraciones públicas han conseguido secuestrar el debate de lo cultural a la gestión de los recursos públicos y parapúblicos. Así, el debate de la cultura se dirime ya en la economía política, el ámbito privado por antonomasia del estado. La situación actual, incitada por las políticas de recortes, habría que entenderla desde esta óptica: las administraciones no saben qué hacer con los paquidermos que han creado en nombre de lo suprapúblico, la cultura, y ahora corren a cobijarse en los museos como última línea de defensa.

Tiene museos y no saben qué hacer con ellos. Pero, al mismo tiempo, disponen de una sociedad que son incapaces de percibir excepto cuando una parte de ella, llena de frustración, exige el fin del arte por considerarlo el colmo de la injusticia social y laboral en una situación de precariedad. Este es el debate: pocos recursos para grandes equipamientos que nunca fueron pensados en clave de sostenibilidad, tanto social como económica, y cuyos esqueletos, ya desprovistos de legitimidad, se reflejan doblemente en la indiferencia (o simplemente rechazo declarado) de la población, que ve al arte como un servicio más del catálogo de actividades de recreo y entretenimiento y, por tanto, restringido a un mero consumo privado, del cual se puede prescindir rápidamente.

El proceso de museización del arte contemporáneo en Cataluña impulsado por los actuales gobernantes y sus apoyos “civiles” va en contra de uno de los pilares de la producción artística de las últimas décadas: cuestionar el contexto social, institucional y económico en que se produce el arte, aún siendo conscientes de que en esta reflexión se producen no pocas paradojas e hipocresías. No puede haber una estrategia más abrumadoramente censora que reducir todo el cuerpo de la política artística al espacio museístico, donde se autoriza la marca artística a costa de degradar su fuerza social.

El simple hecho de que todos estos últimos planes ordenadores hayan sido aplicados sin consultar a los actores que forman el tejido artístico (directores de centros pequeños, artistas, comisarios, críticos) indica fehacientemente que no hay ninguna voluntad de transformar los museos en lugares activos de exploración de las realidades socioculturales y creativas del país, sino que sólo buscan potenciar la creación de una cadena de transmisión piramidal orientada a una mayor legitimación de los grandes centros y destinada a disciplinar la creación más joven en tanto que posibles productores de contenido museístico. El hecho de que en boca de muchos de los gestores oficiales aparezcan constantemente las palabras “artista emergente” se debe, en realidad, a que ya no hay nada entre el MACBA y cualquier sala pequeña; ningún espacio intermedio donde se puedan ofrecer soluciones de complejidad sin pasar por la instrumentalización más chapucera. Esto representa un intento evidente de adiestramiento administrativo y simbólico de los artistas que empiezan, combinado con un populismo bastante soez, porque han sido las administraciones las encargadas de derribar las pocas estructuras medianas que funcionaban. Además, el proyecto totalizador que representan estos planes supone la supresión de los criterios de independencia y autonomía en la creación de contenidos por parte de los centros, que verán a sus programas automáticamente lastrados a la ideologización de una lógica administrativa centralizada.

La administración creó la “burbuja cultural” durante treinta años, en tanto que pensó que sólo dentro de ella se podía generar la imagen de un jardín ordenado. Hicieron centros que raramente fueron pensados para las prácticas culturales que se producen en la precariedad o que simplemente se desarrollan en la periferia administrativa. La solución final que plantean

ahora es la medievalización administrativa: hacer del vicio virtud, vivir en la fortaleza, tener castillos vasallos alrededor y no preocuparse demasiado por el paisanaje. Por el contrario, abandonan radicalmente la posibilidad de reconducir estos centros en lugares abiertos a la vida social, a la exploración de ideas, a la posibilidad de transformar las lógicas mecanicistas que posibilitaron la trágica situación del modelo institucional que hoy en día lloramos.

Mediante estos programas, el poder solicita un acuerdo de la sociedad: se permite que se haga arte, pero al precio de degradar su conflictividad y complejidad: debe de ser rentable y museizable. Según la terminología utilizada por el actual neoliberalismo catalán, el papel de los museos tendrá que ser el de la creación de “relatos” de la realidad. Por ejemplo, el MACBA tendrá que construir el relato de la contemporaneidad –el que marca el mercado civil– y el MNAC, el relato de la identidad catalana. Si el museo solo se erige en el factor relator de la mercancía y de la marca difícilmente se podrán explorar las herencias culturales. Si se admite que la salud cultural de un país se mide por su capacidad para explorar críticamente, incluso cuestionar, si es necesario, el patrimonio común que hace posible el presente abierto de una comunidad, no parece ser el museo, tal y como lo han definido, el lugar adecuado para ejercer este derecho. Si abandonamos la experimentación constante de las herencias, no condicionada por sesgos absolutistas y transmitida en cualquier espacio posible, y se prefiere un acotamiento a los museos regido por una autoridad moral, estética y administrativa, entonces damos por hecho el fin del proyecto exploratorio de la cultura.

La museización del arte contemporáneo ejemplifica bien la frontera que han marcado los neoliberales catalanes: cultural *versus* social. Fuera de los círculos del museo, nos dicen, no hay nada. En el museo contemplamos la cultura, autorizada por la jardinería administrativa. Extramuros solo queda el mundo feo de la vida social, improductiva e incapaz de hacerse valer en el mundo de la mercancía, tanto comercial como administrativa. El viejo sueño *noucentista* de una ciudad de la cultura nacional, que debe de servir para poner orden en el bosque salvaje del extrarradio, toma una nueva forma en la ilusión de un golpe de estado administrativo que lo haga realidad.

Lo que en realidad se reclama es que el museo ponga a trabajar a los artistas, que les oriente, dado que –dicen– solos no lo consiguen: “los artistas son mediocres y hay que hacer algo con ellos”. El arte y la cultura deben de ponerse a trabajar. Pero, ¿cuál es el trabajo al que se hace referencia? ¿No ha sido siempre la labor del arte y del artista una forma de trabajo? De hecho, la tendencia actual no es tanto la de cuestionar el valor social del arte –valor que más bien es ignorado– como la total eliminación de cualquier forma de trabajo atípica o excepcional, en el trabajo del artista o en cualquier otra esfera laboral. La museización del arte está estrechamente relacionada con la voluntad de disciplinar la forma de trabajar de los artistas para hacerles entender que la productividad y la liquidez de su función son los últimos recursos que les quedan si quieren sobrevivir.



### **"La cultura de hacer cultura": Política cultural versus cultura**

La verdad es que hemos creado un monstruo. Lo hemos alimentado durante años con quimeras y sueños de excelencia, de calidad, de marca, de país, y se nos ha vuelto en contra. Hemos engordado una política cultural que ha acabado devorando a la cultura. Ahora, con las nuevas legislaciones impulsadas desde arriba, se constata todavía más este hecho pavoroso: la administración cultural se declara propietaria de la cultura, asumiendo plena potestad para definir lo que es cultura y lo que no. La creación pasa a ser un mecanismo de rentabilidad administrativa y mercantil: "empresas culturales que ejercen una actividad económica". En nombre del derecho colectivo a la cultura, los gestores culturales la han patrimonializado situándola en un imaginario privatizado y vendido mediante un populismo industrial. Este monstruo empezó a nacer en forma de una ingente y voluminosa administración cultural que se arrogaba la facultad de decidir lo que podía ser y lo que no. La política cultural ya no se definía por dar soporte a las prácticas culturales, sino que la cultura era el producto de las políticas culturales. Lo que hablábamos de la "cultura de hacer cultura". Ahora la máquina cultural declara que la cultura es industria cultural o no es. Declara sin rubor que ya no necesita a la cultura, sino tan solo los productos que legitimen y justifiquen su mera existencia administrativa y economicista. Proclama que la cultura se establece en el espectáculo, el cual, por su propia naturaleza, siempre es rentable, obviando olímpicamente que la rentabilidad de las prácticas culturales se encuentra en la pluralidad de los imaginarios sociales que todos creamos cada día, en el I+D intelectual, sensorial y colectivo con el que nos expresamos cotidianamente y nos imaginamos.

El monstruo se nos ha rebelado, con el apoyo consciente o inconsciente de mucha gente, porque nos hemos olvidado de que la cultura actúa también en contra de la sociedad que la acoge, que la cultura es también el mecanismo del que disponemos para recordar la fragilidad y la inestabilidad de nuestros relatos, para proponer preguntas y respuestas imaginativas, hagan caja o no. Hemos borrado de la definición de cultura su capacidad de exponer las falacias que su propia definición ha creado. Y lo hemos hecho simplemente porque constatamos acriticamente la contradicción que representa que esta exposición tenga lugar en los escenarios creados por los mismos propietarios de los relatos que se quieren reconstruir: pagamos para que nos expliquen que no deberíamos pagar: consumimos productos que parecen destinados a hacernos críticos del consumismo. Delante de esta paradoja, la política cultural se siente legitimada para gestionar también las críticas y ofrecerlas como expresión máxima de integración. De esta manera, la política cultural alcanza la máxima *noucentista* de la cultura: la garantía de estabilidad, o sea, el garantismo de la quietud.

### **El secuestro administrativo**

Los gestores culturales, salidos de los *ThinkTanks* de la Diputación o de empresas de servicios municipales y promotores de una izquierda ilustrada, han asumido la gerencia por encima de la apuesta intelectual, abandonando la exploración de las ideas y centrándose en homogeneizar la gestión. El triunfo de la política cultural por encima de las prácticas reales ha promovido la subjetivación de los mecanismos y tiempos administrativos por parte de los creadores. El arte ha pasado a ser el proyecto que puede ser presentado a una subvención, asumiendo los procedimientos institucionales. El arte trabaja para la administración, no al revés. La capacidad de respuesta y oposición del arte queda, entonces, muy maltrecha. El CONCA, que fue el resultado de una continua demanda para independizar la cultura de los intereses partidistas y para construir una red de información y comunicación sobre las necesidades reales del territorio, y que ha acabado siendo una “ventanilla única de subvenciones”, representa el espejo más diáfano para observar hasta qué punto las clases dirigentes del país disciplinan a los creadores, claves ahora en la legitimación populista de la identidad y en la defensa de una estructura cultural siempre a disposición de la marca turística, diplomática o política.

El mundo del arte sanciona la “representatividad” de sus propias prácticas: museos, centros, profesionales y mercados establecen la estructura artística y fijan los parámetros. Esta cuestión es importante, porque se encuentra justo en medio del problema: ¿quién controla la estructura artística y al servicio de qué la pone? La estructura artística ha perdido independencia porque, gracias a las infraestructuras, su valor “imaginario” ha crecido tanto que simplemente no puede pagarlo. La Institución Arte ya no opera a favor de unos intereses de clase, social o profesional. Ahora está al servicio de alguien más: el estado, el mercado.

El acceso al control de los parámetros de ejercicio y excelencia de la práctica artística por parte de administradores “no artísticos” comporta, obviamente, unos efectos. Por un lado, la progresiva “gestión empresarial de marca” del tejido artístico ha generado una sensación paralela respecto a cómo los agentes artísticos “son o no capaces” de moverse apropiadamente por la estructura. Un buen ejemplo de esto es el caso de los concursos para direcciones de centros culturales. Y no nos referimos solo al penoso e indisimulado espectáculo de convocar aparentes concursos públicos mientras los diarios ya publican el nombre del designado un mes antes, sino de la absoluta grosería de nombrar personas que se jactan de saber controlar a los artistas en sus demandas, señalando la necesidad de una mejor gestión delante del malbaratamiento “propio” del sector, cuando todos sabemos que el modelo de gestión que defienden es el que ha producido la lenta destrucción de una parte importante del tejido creativo.

Por otro lado, el desconocimiento indiferente de las plataformas y gestiones más locales, pequeñas y autónomas, y la falta de tensión que algunos de estos colectivos y espacios

también han mostrado, ha supuesto una mayor aceptación por parte de los artistas y gestores del restringido y corrosivo marco institucional a la hora de desplegar las investigaciones y de buscar las fuentes de financiación, además de favorecer el silencio y la autocensura de gestores, artistas e intelectuales, incapaces de o desinteresados por cuestionar los mecanismos y condiciones que rigen su propia práctica profesional.

Los parámetros de eficiencia fijados por los nuevos operarios del mercado institucional no tratan, en último lugar, de someter a los creadores al efecto mercancía, sino de someterlos a una dinámica competitiva, precisamente gracias a los procedimientos administrativos que, desde hace años, pasan por la meta de la internacionalización, eufemismo para referirse a la espectacularización y mercantilización. No solo es que se apueste por el mercado, sino que se hace con la intención de que los creadores se den cuenta de que solo son mercado.

### **Hiperinflación versus realidad: Barcelona y el circuito de arte contemporáneo**

Barcelona no es una ciudad grande y tiene que importar una buena parte de lo que tiene. Aun así, vive con el permanente deseo de verse como gran capital cultural. Todo, cualquier pequeño festival, feria de vídeo, etc., siempre es catalogado como el más importante del mundo. Pero en la mayoría de los ámbitos de la cultura esto es un espejismo evidente, a no ser que entendamos como un éxito cultural que nuestro museo más visitado sea el del Barça o que la Noche de los Museos reúna a un montón de gente. Y es que competir por ser capital cultural es imposible sin atraer creadores de fuera ni cuidar el tejido local de base. Ningún artista que decida desarrollar su trabajo creativo en Barcelona lo hace por las oportunidades profesionales que ofrece la ciudad o por las facilidades que recibe de los organismos públicos. La percepción en este sentido es más bien la de vivir en una pequeña isla y con claros signos de desertificación, y los motivos de la elección a menudo estarán mucho más vinculados a ciertas dinámicas sociales que no son, precisamente, muy bien vistas por las administraciones.

La ciudad se ofrece como terreno abonado para la cultura, pero lo cierto es que no lo es más que en el sentido de espectáculo de la cultura. La necesidad que las administraciones señalan constantemente de internacionalizar la cultura catalana responde, además de contrarrestar la sensación de país pequeño y de servir de tractor del turismo, al abandono político hacia los diversos tejidos locales. Internacionalizar la cultura, con todo lo que puede tener de positivo en términos de intercambios de información y experiencias, esconde en este caso la voluntad de convertir determinados productos culturales locales en logos que den una determinada imagen de la ciudad en clave culturalista, pero sin responder a toda la pluralidad de experiencias culturales.

Las administraciones celebran los nombres capitales del arte catalán: Miró, Dalí, Picasso, Tàpies..., cuando muchos de ellos tuvieron que vivir fuera, atraídos por focos mucho más

potentes que el tenue alumbrado que ofrecía Barcelona. Durante las últimas décadas la situación no ha cambiado mucho. La potencia creativa que representó en España la Barcelona de los años sesenta y setenta se diluyó poco a poco a lo largo de los años ochenta y noventa, trasladándose a Madrid y a otras capitales. La pujanza del galerismo barcelonés de los años sesenta y setenta se convirtió en una diáspora abierta hacia Madrid a partir de la segunda mitad de los años noventa, una vez acabaron las olimpiadas. Una buena parte de los artistas considerados “potentes” viven o despliegan sus trabajos en el extranjero. Las razones son diversas y complejas, pero en todo caso no se puede esconder la escasez que el arte contemporáneo proyecta desde Barcelona.

Al mismo tiempo, tampoco podemos dejar de observar que mientras todo el mundo celebra el conflicto y la ruptura de los *statu quo* que aquellos artistas de vanguardia representaron en sus respectivas sociedades, no hay la misma voluntad de advertir las mismas razones sociales y culturales que muestran muchas de las actuales obras de arte. Todo el mundo disfruta del producto final del conflicto, llegando a ser icono cultural, pero se menosprecian los motivos que lo configuraron originalmente.

Esta contradicción entre relato oficial y realidad es clave, ya que nos sitúa delante de un rasgo característico de nuestro entorno, dado que probablemente encontraríamos pocos contextos políticos que pongan en su discurso tan en primer plano a la cultura (como cimiento de la identidad y como recurso y motor económico) y en cambio hagan tan poco para darle apoyo o ni tan siquiera valorarla. Y para explicar algunos matices de esta situación nos conviene confrontarla con algunos elementos de nuestra historia cultural reciente.

De aquí a unos años quizá solo encontremos el substrato que durante las últimas décadas ha sostenido a la narrativa del funcionamiento socioeconómico del arte y de las grandes capitales del sistema artístico en Dubai, Shanghai o Miami. ¿Es necesario competir, entonces? Y la pobre alternativa que nuestras administraciones parecen querer dejarnos para revitalizar el sentido de su función simbólica, la de un arte como repliegue para la reconstrucción de un imaginario local o social, ¿es realmente la única? Pero lo cierto es que vivimos tiempos de una convulsión intensa en el espacio social de la cultura, y que en las aguas turbulentas hay que estar al acecho y sumar colectivamente análisis críticos que nos den herramientas, tanto para construir nuestras alternativas como para responder con rapidez a las poderosas dinámicas reaccionarias que tenemos delante.

### **Arte y medios**

¿Cuál es la razón de que no haya habido ningún programa de televisión dedicado al arte contemporáneo en las dos últimas décadas? El interés de los medios públicos por el arte ha sido notablemente débil, a no ser que algún artista se muera o se produzca una inauguración

especial. Si, como las administraciones culturales proclaman, el arte debe de venir acompañado de una estructura educativa y pedagógica, parece contradictoria la poca atención que dedican nuestros medios a los procesos artísticos. Las causas son varias. Primero: tenemos el populismo de los medios que considera el arte contemporáneo un aspecto elitista de la realidad social y prefieren difundir aspectos de la cultura tradicional, como la cocina o el folclore, o del espectáculo cultural, como conciertos o deporte, muy a menudo vinculados a aspectos identitarios. Segundo: muchos artistas y críticos también han menospreciado a los medios por su capacidad de enajenar, de superficializar sus prácticas, fomentando una lectura autista y romántica del artista. Tercero: la poca presencia de intelectuales vinculados al mundo artístico en los medios de comunicación. Es mucho más fuerte la presencia de profesionales reconocidos de la escritura, del teatro o del cine que de las artes. Esto podría explicarse por la conexión entre los medios públicos y las administraciones que marcan la agenda de las llamadas industrias culturales como la editorial, la del diseño, la de la moda, la del cómic, la teatral o la cinematográfica.

Por su lado, los medios escritos han reducido en general sus aproximaciones a simples crónicas de aquellas actividades vinculadas a las grandes infraestructuras artísticas, como grandes museos, o susceptibles de tener un gran número de visitantes; actividades que, muy a menudo, vienen patrocinadas por los mismos medios de comunicación. Si unos quince años atrás todavía se podían encontrar articulistas y críticos que escribían textos de fondo sobre cuestiones artísticas en medios generalistas, hoy en día es difícil encontrar alguno. Una de las razones de este proceso de liquidación de la presencia del pensamiento artístico en los medios tiene que ver con la tendencia a la autocensura, tanto de estilo como de contenido, que se produce cuando los potenciales autores y autoras asumen la "connivencia" con el discurso institucional solo por el hecho de trabajar con instituciones o con determinadas empresas culturales o editoriales. Pese a esto, hay que apuntar la proliferación de blogs y páginas web que por suerte vienen a equilibrar la inactividad que se percibe en el resto de medios.

Desde luego, en los últimos años, todo el mundo puede visualizar fácilmente un marcado cambio de tono en las noticias de prensa referidas a cuestiones artísticas. Muchos medios han empezado campañas de desprestigio del tejido artístico aprovechando la actual crisis financiera, pidiendo literalmente el cierre de determinados centros y experiencias, y atacando duramente las condiciones laborales de muchos de los trabajadores culturales en un marco de recortes generalizados. Se trata de un populismo tosco y reaccionario, instigado desde la sombra por grupos y personas todavía perturbadas por ciertas derivas del arte contemporáneo, por posiciones de izquierda que mantienen una interpretación del arte como elitista, o por actitudes nacionalistas que esperan más patriotismo de los artistas locales.

Otro factor clave para entender este proceso de desposesión reside en el papel asumido por la crítica. No se ha desarrollado una crítica artística independiente y autónoma debido a la

dependencia de los medios de comunicación de la publicidad institucional, lo que ha comportado una ausencia de canales de reflexión que explorasen caminos entre el arte y el público. Además, la mayoría de críticos potenciales han entrado en el circuito del comisariado institucional, un entorno que favorece el autocontrol de las reflexiones críticas profesionales y que, en cambio, no favorece el intercambio público de opiniones sobre temas que vayan más allá de la propia exposición de turno.

Las asociaciones de críticos, por su parte, se han definido por una gran subsidiaridad a los discursos institucionales, seguramente por la propia precariedad de un sector que difícilmente puede sobrevivir con textos en diarios y revistas especializadas, ya no digamos dando apoyo a aquellas prácticas más alejadas de los mercados. Pero tampoco han sido capaces de articular relatos alternativos a los oficiales, ni han tenido ninguna voluntad de utilizar los canales a su alcance para influir en la reflexión independiente de las políticas culturales o acercarse a las prácticas menos institucionalizadas. Siempre parece más bien dispuesta a recibir las felicitaciones institucionales en forma de textos de catálogo o de encargos comisariales que a ejercer una verdadera exploración crítica del entorno creativo.

Por último, habría que indicar un hecho de gran relevancia en este ocaso de la crítica. Una parte importante de la producción de arte contemporáneo reciente ha asumido la crítica social, cultural, económica y política como algunos de los ejes vertebradores de su práctica. No solo en forma de procesos de investigación y visualización, sino también haciendo suyos formatos y argumentos procedentes de la crítica tradicional del arte. Pero el sector profesional de la crítica (escrita e independiente, se entiende) no ha estado muy interesada en esta dinámica de las artes ni tampoco ha querido desarrollar nuevas herramientas para dibujar con éxito discursos que ayuden a contextualizar mejor determinadas realidades del arte del presente. A una parte importante de la crítica le horroriza la idea del arte coqueteando con la política. Todavía se espera alguna declaración o manifestación con la que hablen de la situación actual de las cosas. Todo parece indicar que no les afecta demasiado.

### **Crítica del público**

Entre un 8 y un 10% de los catalanes va a los museos, aproximadamente la misma proporción que las personas que trabajan en los sectores culturales. Probablemente son estos los que más visitan los centros y museos de arte, y el resto son turistas. Da igual. Que el público está divorciado del arte contemporáneo es un hecho incontestable y que viene de lejos. Pero también es igual de cierto que el imaginario producido desde el arte inunda la vida social del público, le guste a este o no.

Últimamente es muy fácil encontrar comentarios en los diarios digitales que ponen a parir al arte contemporáneo y a los artistas. Cuando un diario saca una noticia sobre "la poca

vergüenza” que supone el gasto público en un determinado proyecto artístico, el conjunto de comentarios de usuarios es abrumadoramente favorable a la cancelación del apoyo público a las artes. Se está produciendo una coyuntura especial entre medios, administración y público para condenar la práctica artística como si esta fuera una tomadura de pelo en un momento de recortes generales; como si ejercer el arte fuera especialmente insultante ante la precariedad de los mundos educativos o sanitarios. Esta conjunción tiene una trayectoria larga, pero es ahora, gracias a las posibilidades de opinión de los medios digitales, que se hace más evidente. Es más: si desde el mundo de la cultura se producen cada día manifestaciones públicas en contra del recorte de derechos laborales de muchos ámbitos sociales y profesionales, son pocas las voces que desde fuera de la cultura expresan apoyo a las demandas propias del sector cultural. Esto se ha podido ver, incluso, en el movimiento del 15M.

¿A qué se debe este menosprecio abierto hacia las artes contemporáneas? Naturalmente, no podemos establecer aquí todas las razones de este proceso. Deberíamos tocar muchas teclas que afectan a la propia estructura artística, educativa, política, económica, social, etc. La crítica y la sociología del arte se han hecho esta pregunta durante muchos años. Pero intentaremos, al menos, apuntar algunas cuestiones que pueden iluminar la situación tal y como se da en el presente y en nuestro contexto.

En primer lugar, hay que entender el problema en la clave que ofrecemos en algunas secciones de este texto. Si la política cultural de los tiempos de la transición se articuló mediante la idea de que la cultura serviría de cola, de aglutinante, para crear ciudadanía, alejando el tradicional conflicto y disensión de la realidad política y social española o catalana, los ciudadanos fueron invitados a entender las producciones contemporáneas también bajo criterios desconflictuadores. Lo que había en los museos eran los ejemplos de una sensibilidad homogenizadora (la política cultural) capaz de adiestrar la pluralidad conflictiva de la creación (cultura). En este camino, la oferta de arte contemporáneo ha sido asumida en clave de bienestar o de ejemplo de relatos identitarios (que también incluyen visiones rebeldes y anti institucionalistas como iconos de los artistas nacionales). Ha triunfado una percepción del arte actual que desmotiva las aproximaciones críticas y explorativas respecto a las obras; percepción que, en un momento de intenso cuestionamiento sobre la productividad de las mercancías, sale reforzada al interpretar de un modo todavía más ornamental (cierto bienestar que no es prioritario) la práctica artística.

En segundo lugar, la cualidad de bienestar asumida por las artes la hacen, paradójicamente, mucho más próxima a una actividad de carácter estrictamente privado. En los años ochenta se produjo un consenso alrededor de la idea de que la cultura y el arte eran un “plus” colectivo (en parte ganado por el papel de la cultura en la lucha antifranquista) que había que mantener lejos de condicionamientos productivos y comerciales y que se manifestaba incluso con dinero a “fondo perdido” (de aquí la gran cantidad de museos construidos). El papel de los productores

artísticos recibía legitimación pública, tanto administrativa como de las audiencias, porque representaba un valor “común” en un nuevo espacio de expresión democrática. El arte no era solo una experiencia de carácter privado: era un imaginario colectivo. Ahora la cosa es un poco diferente. Este plus se ha desvanecido. El público ha pasado a identificar el arte solo con los mercados. Cuando se trata del mercado público, buena parte de las cada vez más presentes actitudes anti-institucionales tocan de rebote el arte joven expuesto en los centros, por su proximidad a la oficialidad. Cuando se trata de mercados privados, todo el mundo considera que la práctica artística no se corresponde con el tejido social y sus anhelos, por lo que la experiencia artística no tendría ninguna condición diferenciada respecto a otras actividades culturales de recreo. El arte, por lo tanto, no es un mero bien común que traspasa la actividad privada, sino entretenimiento, ocio, actividades de fin de semana asociadas al espectáculo. El espectáculo no exige ningún “retorno social” de la actividad en cuestión. Es simplemente una opción privada regulada por un mercado determinado. ¿Por qué habría que pedir, entonces, ningún soporte público especial para un segmento profesional equiparado a cualquier otro, vinculado además a la industria del ocio, y que además, supuestamente, no genera puestos de trabajo?

En tercer lugar, el aparato crítico de las artes tiene mucho que decir en esta deriva social de la percepción del arte contemporáneo. Cuando decimos “aparato crítico” nos referimos tanto al sistema educativo como a las actitudes y posicionamientos “interpretativos” ofrecidos por artistas y críticos. Los programas escolares que tratan el arte están basados fundamentalmente en el cultivo de la “sensibilidad”, de la cocina del arte: no hay ninguna atención sobre cómo operan las imágenes en general, qué funciones vehiculan y qué respuestas provocan. Una escuela más enfocada a analizar las funciones de las imágenes y menos orientada hacia una mera sensorialidad (a menudo autoreferente) daría pie a entender, al final de la cadena educativa, la más compleja de todas las funciones que transportan las imágenes, la artística, que a menudo se contempla exenta de contexto, rodeada de cuatro paredes blancas. Los cambios continuos de planes educativos, efecto del intervencionismo político y de las luchas económico-moralistas que hacen de la escuela su campo de batalla, no ayudan mucho a perfilar programas a largo plazo donde construir experiencias y experimentos sobre formas de sensibilización respecto a la comunicación contemporánea en todos sus formatos.

Tampoco podemos dejar de hacer mención al hecho de que la precariedad en la formación artística del profesorado en las escuelas, de la precariedad general en la escuela pública, y la paulatina desaparición de las humanidades en los planes de estudio, ha provocado que cada vez sean más los departamentos pedagógicos de los propios centros de arte y museos los responsables de conectar al alumnado con el arte, con los riesgos que supone instalar la idea de una práctica artística estrictamente vinculada a los espacios museísticos institucionalizados.



Por parte de los artistas hay dos causas principales por las que ellos y ellas también son en parte responsables de la situación. En primer lugar la idea, muy de aquí, de que dar clases es un demérito, una muestra del fracaso como artista. Esto es realmente sorprendente en comparación con otros países del entorno europeo o de los Estados Unidos, donde impartir clases, transmitir el conocimiento y compartir experiencias supone todo un reconocimiento social. En segundo lugar, ciertamente las teorías formalistas del arte, donde los productos creativos solo responden a sí mismos, a su propia realidad, han hecho que a menudo el artista enmudezca delante de la posibilidad de hacer públicos sus procedimientos, referencias y objetivos. La influencia, en este sentido, de los artistas más significativos socialmente, desde Tàpies a Barceló pasando por Plensa –entre muchos otros –no ha ayudado demasiado a interpretar y debatir abierta y públicamente los procesos creativos.

Otro aspecto que puede explicar el desinterés displicente de las audiencias hacia el arte se encuentra en el hecho de que una parte importante de las prácticas creativas actuales han asumido funciones de activismo social y político, o de inserción en otros medios no artísticos, cosa que desorienta, cuando no molesta, a una ciudadanía enseñada a percibir las obras de arte en el sentido sensibilista que hemos comentado, y a consumirlas solo congeladas en el espacio. La retórica del consenso cultural que se ha difundido durante años sobre las personas por parte de las instituciones y de muchos intelectuales choca de lleno con unas prácticas encaminadas a cuestionar más o menos abiertamente esta retórica.

En este sentido no está de más recordar aquí que la incomodidad del público ante una parte importante del arte contemporáneo no es consecuencia del arte, sino su principal motivación. Así, no será un problema plantear que si se declara la guerra al arte, el arte tendrá que ir a la guerra. Total, si no había público antes, cuando dominaba el consenso, tampoco pasará nada ahora que se ha cancelado. La idea de público ha estado demasiado sometida a las quimeras de civildad y ciudadanía de unas clases dirigentes ilustradas, y una buena parte del tejido creativo también ha caído en esta trampa. Ahora ya sabemos que cuando se decía “público” se quería decir “visitantes”. El público no debería ser ninguna razón para aplazar una reflexión a fondo por parte de los actores artísticos. Sin público, habrá que analizar las ventajas de la invisibilidad, que no son pocas.

## **6 - De la necesaria autocrítica del sector artístico**

---

El conjunto de agentes artísticos en Cataluña (artistas, comisarios, críticos, gestores, etc.) sufre en *Síndrome del Muñeco del Ventrílocuo*. Tiene una doble y notoria falta de control sobre lo que hace, sobre su actividad. No controla ni la gestión ni el relato. Y esto pasa por la contradicción de intentar sacudir el malogrado sistema institucional del arte y tener que depender de él al mismo tiempo, y por tanto exigiendo también con complicidad la constante

mejora y eficiencia. Esta dependencia se debe a que también los artistas, en general favorecidos en los años ochenta y noventa como emblemas de la nueva democracia, hicieron suyo por completo el discurso sobre la función de la cultura, que la presentaba disociada de lo social, con la contaminación posfranquista añadida de valorar el bienestar del arte por encima de la libertad. Esto ha producido una gran falta de tensión. Falta tensión social en el sentido de entender políticamente (y no necesariamente haciendo política) su propia actividad, tanto individualmente como en colectivo. Falta tensión en el debate, en la confrontación de ideas.

El sector artístico catalán no tiene sentido comunitario y despliega una escasa capacidad por conseguir una masa crítica entre los creadores por la defensa de sus puntos de vista y condiciones profesionales. El asociacionismo profesional de los artistas en Cataluña se ha ido convirtiendo más bien en una retórica que una realidad activa –salvo algunas actuaciones puntuales –, lo que hace visible la gran debilidad del sector creativo de base. En las manifestaciones a favor de los derechos laborales y profesionales nunca veréis más de cincuenta personas, siempre cuestionadas institucionalmente. Esto da que pensar. Posiblemente el tipo de vertebración de este asociacionismo no convence a una buena parte de los artistas, que han empezado a no ver tan claro el beneficio de la dependencia de estas asociaciones de la financiación pública para su operatividad, que más bien afecta gravemente a su autonomía. Cada día más creadores se cuestionan el estado general de las cosas, el auténtico entramado de fondo que favorece una situación tan clara de desposesión cívica respecto a las políticas culturales, en lugar de hacerlo desde posiciones estrictamente culturales. Estos artistas, vinculados artísticamente o no a otras realidades culturales o sociales, encuentran corta, personalista y demasiado gremialista la mirada y la finalidad de este tipo de entidades profesionales. Todo muy en sintonía con una percepción cada vez más generalizada sobre la ineficacia y obsolescencia de las estructuras sindicales tradicionales y la necesidad de generar nuevas. Es evidente que hay que hacer una profunda reflexión sobre el formato, funcionamiento y objetivos de este tipo de asociaciones profesionales si queremos hacerlas no solo operativas sino autónomas y comprometidas con las necesarias demandas de orden social y político que una parte importante del sector, y de la sociedad en general, demanda.

También hablamos de un sector que no tiene demasiado diálogo interno, un hecho grave ya que se trata de una actividad que exige un alto nivel de debate intelectual. El mundo de las artes en Cataluña es un conjunto de capillitas sin conexión entre ellas. Es curioso, haciendo un juego de palabras, que las “capillas”, entendidas como círculos sociales cerrados y por los nombres de algunas salas públicas municipales, parecen ahora el único espacio artístico que le queda al arte joven en su camino hacia el MACBA, tal y como indican los últimos planes museísticos de la ciudad y del gobierno catalán. Estos grupos atomizados desarrollan a menudo proyectos de gran interés (exposiciones, publicaciones, blogs, actividades...) pero raramente cruzan determinadas líneas fronterizas con otros grupos, reflejando nuevamente la

falta de tensión social e intelectual del sector. Además, hay un miedo extremo a expresar críticas y argumentos de oposición, como si, al hacerlas, se corriera el peligro de hundir el supuesto andamio de la estructura artística, cuando no hay ningún andamio. Las pequeñas dimensiones de los círculos artísticos en Barcelona y Cataluña parecen jugar un papel muy negativo en la construcción de debates públicos sobre el arte, por temor a quedar retratados y expuestos públicamente, cuando de hecho estas dimensiones reducidas podrían ayudar mucho a convergencias de intereses y estrategias.

Por su parte, el “proyectualismo” de la producción contemporánea derivado de la escasa disponibilidad expositiva de espacios y recursos ha fortalecido un individualismo muy marcado entre los artistas catalanes. A la falta de una cultura de intercambio de información, promovida por una educación que no valora la transmisión del conocimiento o el cuestionamiento crítico de las herencias culturales y sí el genialismo creador, se ha de sumar una actitud de sumisión ante el estado (*no jugársela*, si es que hay dinero público) y la ya mencionada falta de reflexión sobre las funciones sociales de la práctica artística en el marco de una comunidad específica. El resultado de todo esto es una falta de compromiso respecto al valor real de la experimentación y la producción, especialmente en el orden colectivo, en el ámbito de lo “común”, que acaba provocando una atomización de intereses parecidos. Tal y como comenta Roberto Expósito, es del todo necesario vincular la idea de lo “común” con el conflicto, planteando el primero no como un recurso natural o bien de propiedad colectiva sino como una deuda y lazo social en permanente construcción y negociación, como lo recibido y al mismo tiempo todavía por hacer.

También, tal y como comentábamos cuando hablábamos de “secuestro administrativo”, buena parte del tejido creativo de la ciudad ha asumido los procedimientos institucionales impuestos por las agencias públicas como única forma de acceso a los circuitos de exposición y producción. Que los artistas, en lugar de expresar un claro rechazo sobre las condiciones en las que pueden recibir financiación pública para desarrollar sus proyectos (subvenciones anunciadas en mayo, concedidas en octubre y ejecutadas antes de que acabe el año) sigan minuciosamente este calendario puramente contable dice mucho del poco interés del sector creativo por reflexionar sobre la gestión de su propia actividad, y de su anuencia a la hora de plasmar las agendas administrativas en sus producciones. En este sentido se echan en falta actitudes y reflexiones que asuman un determinado “riesgo”: nuevas formas de financiación colectiva (que poco a poco se empiezan a dar, también con sus contradicciones), la conjunción de recursos y espacios independientes, además de la capacidad de influencia en determinados círculos burgueses, que teniendo ganas de colaborar no encuentran interlocutores.

Tampoco es ajena a la precariedad del sector artístico catalán la desorientación que se percibe en muchos de sus círculos respecto a las nuevas dinámicas que ha iniciado una parte importante de la producción en los últimos tiempos. Estos procesos se definen por abandonar

los territorios estrictamente artísticos, ya sea hacia actitudes y posicionamientos sociales y políticos o porque buscan confundirse conscientemente en otros ámbitos de la comunicación audiovisual, o bien porque tienden puentes hacia entornos técnicos o tecnológicos. Es evidente que una parte de la comunidad artística no ha sido capaz de formular con claridad sus argumentos y presupuestos conceptuales en referencia a estos procesos, despojando a las audiencias de referencias de interpretación y también a los propios creadores de plataformas de debate donde sostener debates plurales y retroalimentados.

**7- Una respuesta: Declaración de la Comisión de Cultura de la AcampadaBCN-15M de la Plaza Cataluña de Barcelona (19 de julio de 2011)**

---

*La Declaración de la Comisión de Cultura de AcampadaBCN de Plaça Catalunya de Barcelona para un Modelo de Cultura es un documento de principios y propuestas debatidas, consensuadas y redactadas asambleariamente a lo largo de dos meses en la Plaça Catalunya de Barcelona dentro del marco de la Acampada 15M. Este documento se considera permanentemente abierto y en proceso.*

**DECLARACIÓN DE LA COMISIÓN DE CULTURA DE ACAMPADA/BCN DE PLAÇA CATALUNYA**

**La política cultural no es la cultura.**

**Las instituciones públicas no hacen la cultura.**

**Las instituciones públicas gestionan los recursos públicos destinados a la cultura.**

**La cultura es un bien común y un proceso en constante transformación que refleja las dinámicas sociales, el resultado del cual no tiene que ser necesariamente una obra o un producto mercantil.**

**La cultura tiene que ser libre y plural, y las políticas culturales tienen que reflejar, fomentar y garantizar esta libertad y esta pluralidad.**

**La política cultural tiene que dotar de recursos las actividades de investigación, producción, exhibición, difusión y educación cultural, desde una óptica sostenible y en base a su valor social.**

**La política cultural no puede estar orientada a una mera consecución de beneficios económicos.**

**Hay que desarrollar modelos culturales a largo plazo, inclusivos, participativos, sostenibles y exploratorios.**

### **1.0 – Por una redefinición social de las políticas culturales**

1.1- Replantear el modelo de políticas culturales impulsado por el Govern de la Generalitat de Catalunya mediante las llamadas Leyes Ómnibus, en que se penalizan los procesos culturales no mercantiles y se favorecen las producciones culturales destinadas a la espectacularización de la cultura y a la ganancia económica, mediante un proceso de mercantilización de los imaginarios colectivos. La ganancia cultural es fundamentalmente social y colectiva. La ganancia económica es complementaria.

1.2- Constituir un organismo de gestión cultural independiente a partir de un debate horizontal, transparente y participativo con todos los sectores implicados. La trayectoria fallida de los organismos existentes hasta ahora (CONCA, ICIC...) no puede ser excusa para un regreso al dirigismo político hacia las políticas culturales ni para una vertebración del tejido cultural en base únicamente al concepto de Industrias Culturales.

1.3- Intensificar el apoyo a las prácticas culturales de base que se dedican a la investigación y a aquellas plataformas que dan cobertura a la creación “emergente”, más que a aquellas centradas en la producción cultural de consumo masivo. Al mismo tiempo, hay que adaptar las políticas culturales a los tiempos productivos propios de la investigación y la producción culturales.

1.4- Favorecer una política de inversiones en que la Investigación, el Desarrollo y la Innovación cultural (I+D+I) funcione como motor de un modelo sociocultural no basado necesariamente en la creación de obras y su exhibición y difusión. Hay que favorecer inversiones adecuadas a las realidades culturales y a los nuevos apoyos que estas presentan, dejando a un lado las inversiones en nuevas infraestructuras, aprovechando viveros ya en latencia o existentes, universidades, etc. y optimizando así los recursos existentes.

1.5- Conceder a los creadores y creadoras el poder para gestionar los recursos públicos vinculados a sus actividades desde protocolos flexibles y transparentes. Los organismos públicos de gestión cultural son gestores de recursos, no sus propietarios. La cultura no está al servicio de la administración, la administración está al servicio de la cultura.

### **2.0 – Por un nuevo modelo de gestión de los recursos públicos**

2.1- Redimensionar los actuales ajustes presupuestarios sin orientarlos hacia el recorte de actividades sino hacia una política de planificación sostenible de los recursos a largo plazo que salvaguarde prioritariamente el tejido cultural de base.

2.2- Redimensionar los sueldos de los cargos públicos de las instituciones culturales de acuerdo con la actual realidad socio-económica.

2.3- Hacer que los recursos públicos invertidos en cultura reviertan al dominio público. Las actividades de los productores culturales que reciban subvenciones públicas tienen que devolver valor social añadido a la sociedad. Esta devolución puede tomar forma de socialización de sus procesos y resultados, a través del acceso gratuito, mediante la exigencia de uso de licencias libres o compartiendo públicamente estos activos.

2.4- Limitar la privatización de la ganancia generada con ayudas públicas y suprimir las subvenciones a los proyectos, empresas y entidades culturales que pueden mantener su sostenibilidad y autonomía económica sin la contribución de estas ayudas públicas. Hay que reconsiderar las subvenciones a las empresas y entidades culturales que extraen un beneficio económico desproporcionado, mediante la limitación de esta ayuda o del regreso al dominio público de parte de esta ganancia.

2.5- En cuanto las instituciones culturales privadas disfruten de financiación pública, estas tienen que estar sujetas a los mismos protocolos que afectan los organismos íntegramente públicos. Denunciamos que los precios de entrada a un centro cultural privado impidan la visita de una parte importante de la población, cuando es esta misma ciudadanía la que facilita con sus impuestos parte de la financiación de esta institución.

2.6- Que la externalización de los servicios culturales no implique la privatización encubierta del servicio, su mercantilización ni la precariedad de los trabajadores y trabajadoras culturales.

2.7- Que la aplicación del 1% Cultural contemplado en la Ley de Patrimonio Histórico —que establece la obligación de destinar a los contratos de obras públicas una partida del 1% a trabajos de conservación, enriquecimiento del patrimonio histórico y fomento de la creatividad artística— sea transparente y cogestionado con el tejido cultural local.

2.8- La obligación de que las entidades culturales públicas y privadas con participación pública programen una cuota significativa de producciones procedentes del tejido local, autonómico o estatal en base a criterios contextuales.

2.9- Potenciar los departamentos de actividades, en comparación con los departamentos expositivos en los centros culturales públicos, como marco donde se de visibilidad preferentemente a los fenómenos sociales emergentes y la vocación de servicio público de estas instituciones.

2.10- La consideración de una nueva ley del mecenazgo que favorezca la colaboración de entidades privadas a la creación artística.

### **3.0 – Por un modelo de cultura libre**

3.1- Abolición inmediata y completa de la Disposición Final Segunda de la Ley de Economía Sostenible, también llamada Ley Sinde, y del Canon Digital, sin que esto suponga la pérdida del derecho a copia privada ni que se tenga que grabar un canon sobre la conexión a Internet.

3.2- Prohibición del cobro por parte de las entidades de gestión colectiva de los derechos de obras que no pertenezcan a sus socios y socias, así como de los impuestos no atribuibles.

3.3- Liberación al espacio público, bajo licencias libres, de los fondos audiovisuales de las corporaciones públicas de radio-televisión estatales, autonómicas y locales.

3.4- Uso y fomento por parte de las instituciones públicas —estatales, autonómicas y locales— de sistemas operativos libres y, en general, de software libre.

3.5- Establecer mecanismos legales que garanticen la obligación de retorno al dominio público y que favorezcan el uso de licencias libres de aquellas obras financiadas con fondos públicos, y estipulación de programas de ayudas públicas a la creación para aquellas obras que se amparen legalmente bajo esta clase de licencias.

3.6- Fomentar, por parte de las administraciones públicas, la cultura del paradigma del “procomún”, de los proyectos sociales que inciden en operativas procomunitarias y de las empresas del procomún. Desarrollar institucionalmente proyectos orientados a la sostenibilidad social y a la posibilidad de compartir colectivamente los recursos disponibles, como por ejemplo el aprovechamiento de infraestructuras y espacios en desuso o la creación de almacenes de materiales reutilizables por la comunidad de creadores y creadoras y por los centros de producción.

#### **4.0 – Por unas políticas culturales transparentes**

4.1- La total transparencia informativa en la gestión y adjudicación de los recursos de las instituciones culturales, tanto públicas como privadas, y de los criterios de adjudicación de becas y subvenciones, así como de los presupuestos.

4.2- La exigencia de que los altos cargos de la administración cultural tengan un conocimiento solvente del contexto cultural local.

4.3- La convocatoria de concurso público para los puestos directivos de las entidades culturales públicas y privadas que reciban financiación pública.

4.4- La articulación de una legislación que regule el traspaso de los gestores y gestoras entre el ámbito público y privado para prevenir el conflicto de intereses.

4.5- La aplicación obligatoria del “Código de Buenas Prácticas Profesionales a las Artes Visuales” a las instituciones culturales, públicas y privadas. Las entidades tienen que hacer contratos a los creadores y productores, y es necesario que su papel primordial en la actividad quede reflejado en el conjunto del presupuesto.

#### **5.0 – Por una redefinición política del espacio público**

5.1- El fin de las políticas municipales de privatización del espacio público. Hay que poner freno al favorecimiento por parte de la administración pública de aquellas manifestaciones en el espacio público vinculadas exclusivamente a iniciativas privadas y mercantiles.

5.2- La derogación de la Ordenanza Municipal de Civismo de Barcelona y re-escritura de los usos culturales del espacio público con objeto de fomentar prácticas culturales plurales e inclusivas, particularmente aquellas no tuteladas por las administraciones.

5.3- La modificación de la legislación sobre el diseño de los espacios públicos y mobiliarios urbanos para favorecer la recuperación social de los usos del espacio público.

5.4- Modificación de la gestión y del modelo de propiedad del espacio radio-eléctrico público. Apertura de canales de libre producción y acceso, tanto en televisión como en radio.



## **6.0 – Recursos para una sensibilización cultural a la educación**

6.1- Intensificar la educación en las escuelas en base a la experimentación y al fomento del reconocimiento plural de la sensibilidad, no del consumismo y de la espectacularización.

6.2- Transformar y ampliar los programas de primaria y secundaria sobre las artes y las prácticas culturales en base al espíritu crítico y la libertad de expresión, introduciendo transversalidad cultural, cruce de disciplinas y fomentando la exploración de la herencia cultural en detrimento de una transmisión mecanicista de la misma.

6.3- Revisar la aplicación del Plan Bolonia en la universidad, y su categorización del alumnado únicamente en función de una supuesta competencia para sostener el mercado, sancionando severamente aquellas disciplinas consideradas “improductivas”.

**Este documento está en constante proceso de constitución y abierto a la participación.**

**Plaça Catalunya, Barcelona, en las escaleras detrás del monumento a Macià.**

**19 de julio de 2011**