

ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA



Un nou paradigma de la política cultural

Estudi sociològic del cas barceloní

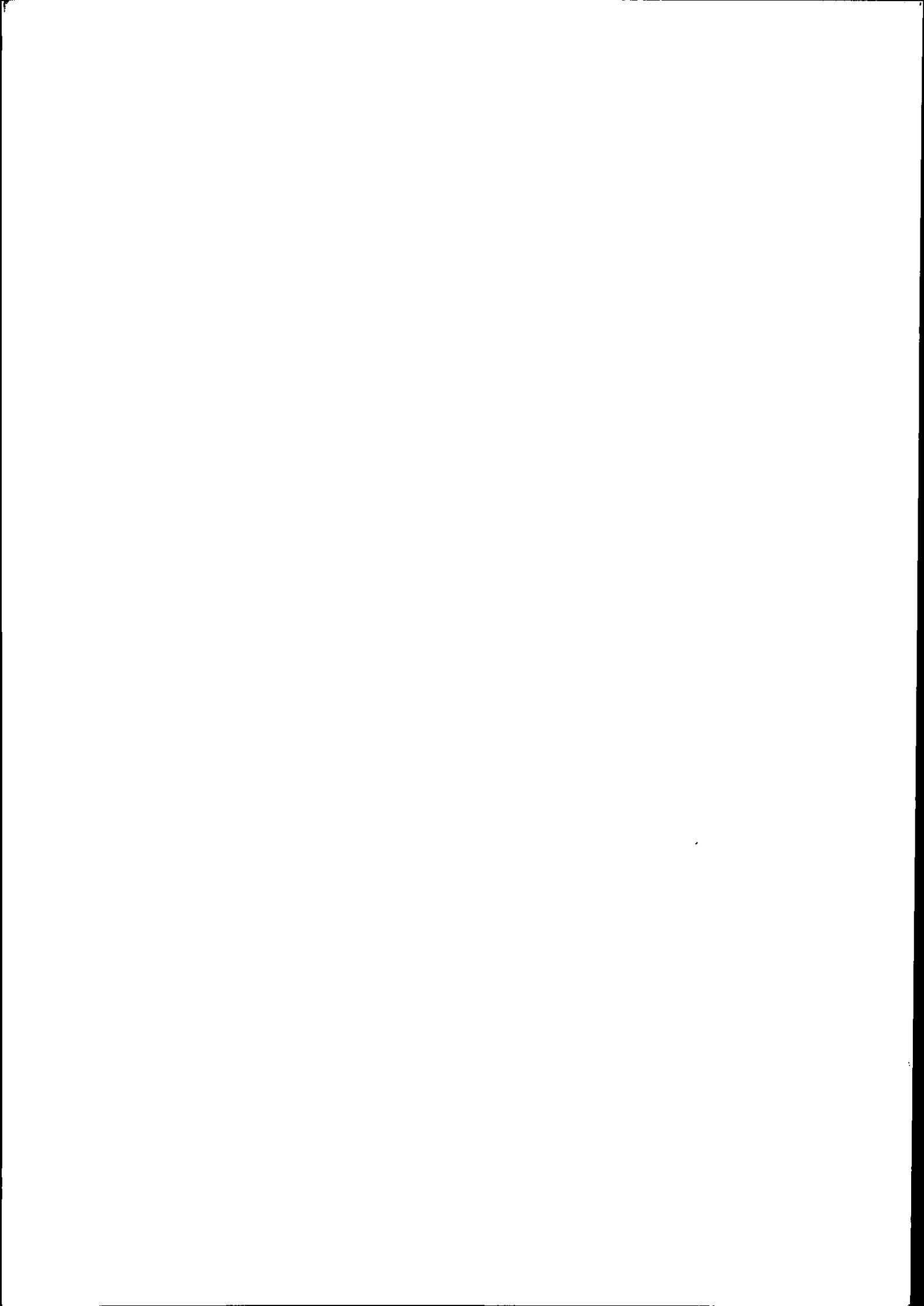
Per Joaquim Rius Ulldemolins

Sota la direcció de:

Pierre-Michel Menger (EHESS) i,

Arturo Rodríguez Morató (UB)

Barcelona, 2004



INDEX

Agraïments.....	10
Introducció.....	14

PRIMERA PART

Elements teòrics i context històric del nou paradigma

1.1 Introducció.....	19
1.2 La sociologia de les arts com a perspectiva d'anàlisi.....	20
1.2.1 La corrent estructuralista i la corrent interaccionista.....	20
1.2.2 La nova sociologia de les arts: mercats, professions artístiques i polítiques culturals..	21
1.2.3 L'anàlisi sociològic de la dinàmica dels sectors culturals.....	22
1.2 Models d'estat i política cultural.....	24
1.2.1 Model d'Estat de benestar i política cultural.....	24
1.2.2 Model d'organització territorial de l'Estat i política cultural.....	27
1.2.3 La descentralització cultural: les lliçons del cas francès.....	28
1.3 La història del sorgiment de la política cultural.....	30
1.3.1 La definició i el sorgiment de les polítiques culturals.....	30
1.3.2 Una sedimentació i la convergència de la idees i les estructures administratives.....	31
1.3.3 La visió post 68 de la democratització cultural.....	32
1.3.4 Les tres ruptures de la política cultural.....	32
1.4 Les etapes de la política cultural (I): de la democratització a la democràcia cultural.....	33
1.4.1 El paradigma de la democratització cultural.....	33

1.4.2 El paradigma de la democràcia cultural.....	34
1.5 Les etapes de la política cultural (II): regeneració urbana i desenvolupament local.....	36
1.5.1 El trencament del consens polític postguerra i la crisi del paradigma clàssic de política cultural.....	36
1.5.2 L'aproximació entre art i economia i el sorgiment de noves orientacions de polítiques culturals.....	37
1.5.3 L'emergència de la política de regeneració urbana i la influència de EEUU i Itàlia.....	38
1.5.4 Dilemes o perills de la política cultural urbana.....	40
1.5.5 La planificació cultural.....	41
1.6 La dinàmica territorial dels sectors culturals i la política cultural.....	45
1.6.1 La regeneració cultural i l'avaluació del seus resultats.....	45
1.6.2 Dues formes de configuració d'un barri artístic.....	46
1.6.3 L'articulació territorial de les indústries culturals.....	46
1.6.4 Els diversos models de districte cultural.....	48
1.7 Les tres desestructuracions: política cultural, ordre cultural i espai urbà.....	52
1.7.1 La desestructuració de la política cultural.....	52
1.7.2 La desestructuració de l'ordre cultural modern.....	53
1.7.3 La desestructuració de l'espai urbà.....	54

SEGONA PART

Hipòtesis, definició de l'objecte d'estudi i anàlisi del cas

2.1 Hipòtesi de partida: el nou paradigma de les polítiques culturals.....	60
2.1.1 Diferències entre les etapes de la política cultural.....	61
2.1.2 Objectius de la política cultural.....	64
2.1.3 Activitat a promoure.....	64
2.1.4 Referent territorial.....	64
2.1.5 Marc d'actuació.....	65

2.1.6 Actitud envers el territori.....	65
2.1.7 Tipus de cultura a promoure.....	66
2.1.8 Actitud envers el sector cultural.....	67
2.1.9 Marc de la política cultural.....	67
2.1.10 Interlocutors de la política cultural.....	67
2.1.11 Receptor fina de la política cultural.....	68
2.1.12 Nivell administració líder.....	68
2.1.13 Relació entre administracions.....	69
2.1.14 Implementació política de la política cultural.....	69
2.1.15 Avaluació dels resultats.....	70
2.2 Definició de l'objecte d'estudi: les noves polítiques culturals.....	71
2.2.1 Els límits de l'objecte d'estudi.....	72
2.2.2 Període estudiat de les administracions culturals.....	74
2.2.3 Les administracions estudiades.....	75
2.2.4 Les institucions culturals: casos d'estudi elegits.....	76
2.3 Desenvolupament de la investigació.....	79
2.3.1 Punts de partida i cronologia de la recerca.....	79
2.3.2 El treball documental.....	80
2.3.3 Entrevistes utilitzades per a la tesis.....	85
2.3.4 Criteris d'elecció dels entrevistats.....	87
2.3.5 L'anàlisi de contingut dels materials documentals i les entrevistes.....	89

TERCERA PART

Introducció a la política cultural a Catalunya i l'estratègia cultural barcelonina

3.1 Introducció a la política cultural a Catalunya.....	92
3.1.1 El sector cultural català a l'arribada de la democràcia.....	92

3.1.2 Models institucionals i orientacions de referència.....	96
3.1.3 El context social i polític.....	102
3.1.4 El marc normatiu.....	106
3.1.5 L'estructura de base del sistema.....	108
3.2 La estratègia cultural de Barcelona.....	111
3.2.1 Orígens i antecedents de l'estratègia cultural.....	111
3.2.2 La cultura com a actiu i com a elecció de model de desenvolupament.....	112
3.2.3 El desplegament de l'estratègia emprenedora i els plans estratègics.....	113
3.2.4 El paper dels mega-events.....	113
3.2.5 Altres elements: anys monogràfics, transformació del teixit productiu i lideratge en les xarxes urbanes.....	115

QUARTA PART

La construcció de les administracions culturals barcelonines i l'emergència del nou paradigma

4.1 Introducció.....	118
4.2 Anàlisi de l'evolució dels organigrames, personal i pressupostos del Departament de Cultura.....	118
4.2.1 Introducció: creació i traspassos.....	119
4.2.2 Evolució dels organigrames del Departament de Cultura.....	120
4.2.3 Els organismes autònoms.....	128
4.2.4 Anàlisi dels canvis organitzatius.....	129
4.2.5 La regulació de la cultura: les lleis culturals.....	131
4.2.6 Els Consellers del Departament de Cultura.....	132
4.2.7 Evolució del personal del Departament de Cultura.....	133
4.2.8 Els pressupostos de la Generalitat per Departaments.....	135
4.2.9 Les despeses del Departament de Cultura per capítols.....	137
4.2.10 Evolució de la despesa per unitats de gestió.....	141
4.2.11 Evolució de la despesa per àmbits d'actuació.....	145

4.2.12 Evolució de la despesa total en cultura i de l'esforç cultural.....	149
4.3 Anàlisi de l'evolució dels organigrames, personal i pressupostos de la Diputació de Barcelona.....	158
4.3.1 Organigrama de l'Àrea de Cultura de la Diputació de Barcelona.....	158
4.3.2 Personal de l'administració cultural de la Diputació de Barcelona.....	159
4.3.3 Evolució de les despeses en cultura per capítols.....	161
4.3.4 Evolució de la despesa cultural per àmbits.....	165
4.3.4 Evolució de la despesa dedicada a l'Institut del Teatre.....	172
4.3.5 Evolució de les aportacions a consorcis i institucions culturals.....	175
4.3.6 Evolució de les despesa total en cultura de la Diputació de Barcelona.....	178
4.4 Anàlisi de l'evolució dels organigrames, personal i pressupostos de la Diputació de Barcelona.....	184
4.4.1 Evolució de l'organigrama de l'administració cultural municipal.....	184
4.4.2 Els responsables de l'administració cultural municipal.....	193
4.4.3 Personal de l'administració cultural de l'Ajuntament de Barcelona.....	195
4.4.4 Estructura de les despeses culturals de l'Ajuntament de Barcelona.....	200
4.5 Comparació de la despesa cultural del Departament de Cultura, la Diputació de Barcelona i l'Ajuntament de Barcelona.....	215
4.5.1 Comparació de la despesa total i de l'esforç cultural.....	215
4.5.2 Comparació de la despesa cultural en pessetes corrents i constants.....	220
4.6 Conclusions sobre el desenvolupament de les administracions culturals.....	224
4.7 Introducció a l'anàlisi dels objectius de les polítiques culturals.....	226
4.8 Els objectius de la política cultural de la Generalitat de Catalunya.....	228
4.8.1 Etapa del Conseller Max Cahner.....	228
4.8.2 Etapa del Conseller Joaquim Ferrer.....	229
4.8.3 Etapa del Conseller Joan Guitart.....	232
4.8.4 Etapa del Conseller Joan Maria Pujals.....	238
4.8.5 Etapa del Conseller Jordi Vilajoana: la creació l'ICIC.....	238

4.9 Els objectius de la política cultural de la Diputació de Barcelona.....	240
4.10 Els objectius de la política cultural de l'Ajuntament de Barcelona.....	243
4.10.1 Segons els Pressupostos Ordinaris de 1981.....	243
4.10.2 Segons la Memòria de la Regidoria de Cultura de 1985.....	243
4.10.3 Segons el Programa d'Actuació Municipal (PAM) 1988-1991.....	244
4.10.4 Segons el Programa d'Actuació Municipal (PAM) 1992-1995.....	244
4.10.5 Segons el Programa d'Actuació Municipal (PAM) 1996-1999.....	245
4.10.6 Segons el Programa d'Actuació Municipal (PAM) 2000-2003.....	246
4.10.7 Segons la Memòria de l'ICUB 1996.....	248
4.10.8 Segons la Memòria de l'ICUB 1997.....	248
4.10.9 Segons la Memòria de l'ICUB 1998.....	250
4.10.10 Segons la Memòria de l'ICUB 1999.....	252
4.10.11 Segons la Memòria de l'ICUB 2000.....	253
4.10.12 Segons la Memòria de l'ICUB 2001.....	254
4.11 Conclusions: l'evolució dels objectius i el sorgiment del nou paradigma de la política cultural.....	256
4.12 El TNC vs la Ciutat del Teatre: comparació de dues actuacions paradigmàtiques.....	261
4.13 Anàlisi sociològic de la història del Teatre Nacional de Catalunya.....	262
4.13.1 Els orígens del projecte del Teatre Nacional de Catalunya.....	262
4.13.2 El Nacional i el personatge de Flotats.....	263
4.13.3 La construcció de l'edifici.....	264
4.13.4 La tempestat...del Nacional.....	265
4.13.5 Les arrels del conflicte (I): el projecte Flotats i la seva gestió.....	267
4.13.6 Les arrels del conflicte (II): la configuració del sector teatral català contemporani.....	269
4.13.7 El projecte de Reixach o tornar a la calma i al consens.....	271
4.13.8 El TNC a l'origen d'un cluster cultural.....	273
4.14 Anàlisi sociològic de la història de La ciutat del Teatre.....	276

4.14.1 Introducció.....	276
4.14.2 Orígens del projecte.....	276
4.14.3 Els tres elements del projecte.....	278
4.14.4 Els orígens i la història del nou Lliure.....	280
4.14.5 Un projecte global pel sector del teatre.....	283
4.14.6 La Ciutat del Teatre en el marc d'altres equipaments culturals.....	284
4.15 Conclusions: TNC i Ciutat del Teatre, les polítiques culturals a prova.....	285

CINQUENA PART

El nou paradigma, del projecte a la realitat: el cas del cluster cultural del Raval

5.1 Anàlisi del Cluster cultural de la Casa de la Caritat.....	294
5.1.1 Origen i evolució de la concepció del cluster cultural del Raval.....	294
5.1.2 Anàlisi dels pressupostos del MACBA i el CCCB.....	299
5.2 Anàlisi sociològic de la història del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).....	302
5.2.1 Introducció.....	302
5.2.2 Els antecedents.....	303
5.2.3 Via consensual, via unilateral.....	303
5.2.4 La creació de la Fundació del Museu d'Art Contemporani: objectius manifestos i objectius ocults.....	304
5.2.5 La visita del arquitecte.....	306
5.2.6 Grans expectatives, grans incerteses.....	307
5.2.7 La presentació en societat del projecte... arquitectònic.....	309
5.2.8 La constitució del consorci.....	310
5.2.9 La fundació, molt soroll per a no res?.....	311
5.2.10 L'objectiu rehabilitador com objectiu i com a legitimació.....	312
5.2.11 La col·lecció (I): definició de la col·lecció, definició de la identitat del museu.....	314
5.2.12 El primer director: Daniel Giralt-Miracle.....	316

5.2.13 La construcció de l'edifici modern en un barri antic.....	318
5.2.14 La col·lecció (II): crisi de la col·lecció, crisi d'identitat.....	320
5.2.15 La compra de la col·lecció Riera o crear la col·lecció a "cop de talonari".....	323
5.2.16 La inauguració d'un museu "buit".....	325
5.2.17 Els efectes i els ritmes. Crítiques al museu nouvat.....	327
5.2.18 La col·lecció (III): col·leccionisme... de frustracions.....	330
5.2.19 Una crisi que s'allarga: la dimissió de Molins.....	330
5.2.20 A la tercera va la vençuda?.....	330
5.2.21 La línia Borja-Villel.....	334
5.2.22 La recerca d'un nou model de museu.....	336
5.2.23 Et soudain després de la denigració... la consagració.....	338
5.2.24 El model MACBA, construcció d'una legitimitat i autonomia.....	340
5.2.25 Una institució amb els pressupostos congelats.....	341
5.2.26 La col·lecció (IV): creixement a través de préstecs o donacions.....	343
5.2.27 Una ampliació... confusa i aplaçada.....	345
5.2.28 Crítiques al model Borja-Villel o la institució com a mode de consagració.....	346
5.2.29 El món al revés o el matrimoni per rapte.....	350
5.2.30 Conclusions.....	351
5.3 Anàlisi sociològic de la història del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB).....	356
5.3.1 Introducció.....	356
5.3.2 Els antecedents del projecte.....	356
5.3.3 L'etapa Subirós.....	358
5.3.4 La dimissió de Subirós.....	361
5.3.5 La etapa Ramoneda: canvi de director, canvi de projecte (or the other way round)..	363
5.3.6 La construcció social de la identitat del projecte.....	364
5.3.7 Cap a la construcció del l'edifici del CCCB.....	367
5.3.8 La inauguració del CCCB.....	369
5.3.9 El CCCB en ruta: la visió del centre "des de dintre".....	371
5.3.10 El CCCB en ruta: La visió del centre "des de fora".....	379
5.3.11 El desè aniversari.....	384
5.3.12 El CCCB avui: un nou model d'institució cultural.....	386

5.3.13 Els col·lectius associats del CCCB.....	388
5.3.14 Comparació amb altres models innovadors.....	390
5.3.15 Conclusions: CCCB, un model d'èxit amb algunes debilitats.....	393
5.4 Avaluació de l'èxit del cluster cultural de la Casa de la Caritat.....	395
5.4.1 Les formes i els indicadors d'avaluació de l'èxit d'un cluster cultural.....	395
5.4.2 L'èxit de les institucions culturals a examen.....	398
5.4.3 La col·laboració entre institucions a examen.....	399
5.4.4 La permeabilitat amb l'exterior a examen: l'institució en interacció amb l'entorn.....	405
5.4.5 La permeabilitat amb l'exterior a examen: l'entorn en interacció amb les institucions.....	409
5.4.6 El públic com a mesura dels resultats.....	411
5.4.7 Participació del sector privat cultural en el cluster cultural: el món de les arts plàstiques.....	416
5.4.8 Participació del sector privat cultural en el cluster cultural: el sector del teatre en el Raval.....	420
5.4.9 Participació del sector privat cultural en el cluster cultural: altres sectors culturals...	423
5.4.10 La Filmoteca, la contribució de la Generalitat al cluster cultural.....	427
5.4.11 El Raval com a tema de creació i producte cultural.....	428
5.4.12 La creació del cluster cultural de la Casa de la Caritat i com a política cultural.....	453
5.4.13 La creació del nou cluster i els efectes sobre el món artístic.....	436
5.4.14 Sobre els efectes socials.....	443
Conclusions.....	448
Bibliografia.....	459

Index de quadres i gràfics

Annexos

Agraïments

Com que “de desagraïts l’infern n’és ple” intentaré que aquestes ratlles facin justícia i no contribueixin a la condemna eterna. En primer lloc cal reconèixer l’immens deute amb l’Arturo Rodríguez Morató, co-director de la tesis. De les llargues converses mantingudes en va sorgir la idea de la present tesis doctoral. La seva ajuda ha estat intel·lectual, metodològica i material, ja que m’ha proporcionat la oportunitat de participar en dues recerques dirigides per ell en el marc del Centre d’Estudis de Sociologia de les Arts i la Cultura (UB), *La dinàmica cultural barcelonina* i, *El sistema de la política cultural*. Cal dir, que algunes de les elaboracions de la tesis són molt deutores de les anàlisis i elaboracions que hem fet en el marc d’aquesta col·laboració i que té com a resultat la presentació en dos congressos de ponències conjuntes.

En segon lloc, he d’agrair a Pierre-Michel Menger haver acceptat dirigir-me el DEA primer i, després la co-direcció de la tesis doctoral, el que m’ha premés. De les curtes però fructíferes xerrades amb ell em va convèncer de que per fer recerca sociològica s’ha d’aportar quelcom nou i concret, estalviant-me anys de divagacions. Gràcies a en Pierre-Michel he pogut entrar en contacte directe amb la tradició francesa de recerca sociològica, especialitzar-me en la sociologia de les arts i, desenvolupar una recerca dins les noves corrents d’aquesta disciplina.

Si ens remuntem en el temps però, no m’agradaria descuidar-me en els agraïments al professor de sociologia de la UAB, Josep Verdaguer, al que li dec en bona mesura d’haver-me decantat cap a la sociologia primer i, de despertar després la meva passió per la sociologia de la cultura. També he de citar a en Salvador Cardús que, a banda d’acceptar ser tutor de la tesis doctoral, em va infondre la idea de la sociologia com una certa perspectiva d’observar la realitat i de fer recerca i, va contribuir a reconduir el meu caràcter “rebel” cap a una vocació crítica però disciplinada com és la d’investigador en ciències socials. No voldria descuidar-me la contribució més recent de Joan Subirats, Catedràtic de Ciència Política i director de l’IGOP, que em va oferir la possibilitat de participar en la recerca *Del Xino al Raval* i, en el marc d’aquesta recerca m’ha proporcionat l’ocasió d’estudiar a fons el

cas del Raval i les seves institucions culturals i m'ha ajudat a analitzar i comprendre les transformacions en les polítiques públiques.

Els meus deutes però no es limiten als professors sinó que també vull reconèixer la contribució que han tingut els diversos companys de recerca que he tingut en aquests anys de recerques doctorals. Vull expressar el meu agraïment a l'equip de la recerca *La dinàmica cultural barcelonina* Mònica Ruz, Ingo Von Sundhal. Una especial menció mereix la Laia Ollé, amb qui he estat colze a colze a la recerca *El sistema de la política cultural* i *Del Xino al Raval* per la seva tenacitat i sistematicitat que amb la seva virtut ha contrarestat els meus defectes. D'aquest darrer equip de recerca volem citar també a la Júlia Humet pel seu treball de camp sobre els efectes del cluster cultural, l'Andrés Scagliola per la seva inestimable recerca sobre el CCCB i les inacabables discussions sobre el efectes d'aquest i, a l'Ismael Blanco per les seves aportacions sobre les orientacions de les polítiques públiques.

Pel que fa a les administracions culturals, voldria també donar les gràcies a en Santi Martínez del CERC (Diputació de Barcelona) per les repetides consultes que ha contestat, molt més enllà de la seva obligació, al Gabinet Tècnic del Departament de Cultura per les dades facilitades i per les correccions realitzades i, al Centre de Documentació del CCCB per la seva eficiència i col·laboració en la investigació. No cal dir que també hem d'agrair a tots els entrevistats/es per cedir-nos unes hores del seu temps i transmetre'ns tots els anys de la seva experiència en aquest camp.

En un ordre de coses més material, però no menys important, cal que citi a l'Associació Catalana de Sociologia – Institut d'Estudis Catalans per haver-nos albergat durant un any en les seves instal·lacions amb tots els costos que això comporta. I, una altra vegada, cal CERC agrair al CERC per haver-nos acollit en la seva seu per tal de que poguéssim desenvolupar la recerca "sota un sostre". Sense les dues beques doctorals de la Fundació Jaume Bofill em va concedir no cal dir que gran part d'aquesta recerca no hagués estat possible. I sense la beca de recerca de l'IGOP-UAB aquesta no hagués arribat fins on ho ha fet.

Finalment, donar les gràcies a la meua família. Un reconeixement que no és retòric ja que han estat esforçats lectors i correctors de la tesis. I també vull reconèixer a tots els meus

amics, pacients oients de les meus monòlegs, víctimes de la curiositat de preguntar –*I de que dius que fas la tesis?*

Com se sol dir, tots els citats només són responsables de les coses bones. De les dolentes... un servidor. Al lector de la tesis li correspon a continuació avaluar en quin sentit es decanta la balança.

Introducció

Any del disseny, BAM, Ciutat del Teatre, Barcelona Plató, 22@... Els darrers anys ens hem acostumat a conuiuïre quotidianament amb una oferta cultural, a vegades fins i tot desconcertant pel "ciutadà ben informat". Darrera tots aquests festivals, cicles, anys temàtics, festes populars, exposicions, plans de dinamització cultural, etc. hi ha algun nexa en comú, quelcom que expliqui la seva proliferació que sembla no tenir fi, alguna lògica que expliqui no només el com sinó el perquè?

D'explicacions, com tot els fenòmens socials en la societat no en falten. Els diaris, webs o llibres acadèmics n'elaboren o se'n fan ressò. No obstant, a Barcelona, tot el que fa referència a les polítiques culturals sembla a vegades protegit per una doble valoració, contradictòria, però que dificulta el seu anàlisi objectiu. La visió majoritària considera que tot el que es faci en cultura és positiu i l'únic problema és que no es fan suficients actuacions, o s'hi hauria de dedicar més diners... De fet, la majoria de crítiques a la política cultural de la Generalitat es basa en la baix percentatge pressupostari que hi dedica.

Una visió minoritària capitanejada per alguns intel·lectuals i assumida per certs moviments socials considera l'actual política cultural com un instrument de control, de legitimació de les institucions, de justificació de operacions urbanístiques, etc.¹. Les dues visions però compartirien una valoració externa, que no examina les administracions culturals en si mateixes, almenys en detall i que no analitza les actuacions concretes de la política cultural sinó que les considera des d'un punt de vista del seu efecte social, econòmic o polític².

Per part de les administracions culturals barcelonines, com veurem, o bé hi ha un silenci sobre els objectius o bé, hi ha unes formulacions en les que s'acumulen els objectius (difusió, augment de la qualitat de vida, dinamització cultural, etc.) a partir de les quals es

¹ Veure els llibres sorgits contra el Forum a on s'ataca el model Barcelona i la política cultural que segons aquesta visió en deriva: Assembla de Resistències al Fòrum 2004 i altres, *La otra cara del "Fòrum de les Cultures S.A."*.

² A Catalunya, a diferència de França no existeix una dreta intel·lectual o extrema dreta que critiqui les polítiques culturals. Malgrat algunes actituds crítiques del PP, les impugnacions a la política cultural gairebé sempre provenen de l'extrema esquerra.

difícil veure a primera vista una lògica de fons. Els discursos de les administracions culturals per tant ajuden poc a analitzar i valorar les seves actuacions.

En el món acadèmic, a nivell internacional, hi ha molts estudis sobre les polítiques culturals. Com descriu Mark Schuster (2002) ha sorgit tot tipus de grups de recerca de les pròpies administracions, acadèmics, observatoris privats o xarxes de treball que han convertit l'anàlisi del sectors i les polítiques culturals en una disciplina plenament establerta. No obstant, tal com observa aquest autor moltes vegades els anàlisis realitzats pequen de inconsistència epistemològica o són realitzats per legitimar les polítiques realitzades. Jo hi afegiria, que la majoria no tenen un objectiu analític sinó descriptiu i, que es centren molt en el com però no en el perquè. Per tant, a banda de les referències que hem fet servir, creiem encara hi ha un llarg camí a fer per explicar i analitzar les polítiques culturals actuals.

La present recerca és la culminació dels treballs doctorals que vàrem començar fa sis anys i, en el transcurs dels que ens vàrem especialitzar en sociologia de les arts i la cultura. La nostra experiència investigadora ens ha portat a analitzar els sectors culturals o les polítiques culturals. I en el primer cas, i seguint els anàlisis de la nova sociologia de les arts, ens vam adonar que per comprendre els sectors culturals a aquest tombant de segle era imprescindible analitzar l'impacte de les polítiques públiques sobre el sector. Concretament en el cas de les arts plàstiques, seguint a la sociòloga francesa Raymonde Moulin, vàrem comprendre que per analitzar la realitat barcelonina calia estudiar detingudament les administracions artístiques.

Més endavant quan ens vam centrar en les polítiques culturals catalanes vàrem comprovar que per comprendre-les realment en la seva dinàmica i en la definició dels objectius calia conèixer els sectors culturals i els seus patrons de relació amb el sector públic. I que en el cas de Barcelona aquesta interrelació potser era més evident que a d'altres indrets. De fet, la perspectiva de la sociologia de les arts, que explicarem a continuació, es basa en combinar l'anàlisi intern de les polítiques culturals (amb el cas destacat d'Urfalino) amb un anàlisi des de la perspectiva interna també dels sectors implicats. Aquesta perspectiva, permetria escapar al reduccionisme o al tecnicisme que hem descrit al principi i, posa les bases sobre el que bastir un espai pròpiament d'anàlisi de les polítiques culturals. Cal assenyalar, que en aquest cas la política cultural seria un cas singular dins les polítiques públiques ja que la seu anàlisi, almenys en el sentit que proposem, no només demanarien un coneixement de les

institucions o del sector públic sinó també del sector privat i de la dinàmica relativament autònoma dels móns de la cultura.

De l'acumulació de coneixement i estudis que vàrem realitzar en el marc del CESAC (UB), dirigit per l'Arturo Rodríguez, i de la recerca pre-doctoral realitzada en el marc del CSA-EHESS dirigida per Pierre-Michel Menger en va sorgir la convicció que darrera de les actuacions i de la proliferació d'events que hi havia a la Barcelona de principis del segle XXI i que hem esmentat al principi hi havia una lògica subjacent, un nou tipus d'objectiu que donava sentit a gran part de les actuacions. Vam acordar anomenar-lo "nou paradigma de la política cultural" sense més precisions: nou perquè consideràvem que havia sorgit tot just feia uns anys, màxim un dècada abans i que encara estava en procés de formació i, paradigma, ja que constituïa una nova forma de concebre, implementar i avaluar les polítiques culturals.

Aquesta serà la hipòtesis que pretendrem demostrar en les pàgines que segueixen. Ha estat com hem dit producte de sis anys de recerca doctoral i de dos anys de dedicació a la recerca. No ha estat una tasca fàcil ja que les polítiques culturals constitueixen un terreny gairebé verge a Barcelona i per extensió a l'Estat espanyol. A banda d'algunes tesis doctorals, dos informes de la Fundació Bofill³ o algun article no existeixen estudis sobre aquestes. Les administracions culturals, no solen tenir organismes permanents de recerca i acumulació de dades sinó que predomina la realització d'informes per encàrrec o el secretisme en les dades.

Malgrat tot, en aquests dos anys hem aconseguit fer una radiografia relativament innovadora i inèdita de la política cultural barcelonina i que compta amb abundant treball de camp. Pel que fa als resultats text, hem organitzat el material de la següent manera: 1/ En primer lloc exposem les eines teòriques que hem fet servir i exposem els elements contextuals que considerem necessaris per entendre el nou paradigma de les polítiques culturals, 2/ Després passem a exposar i desenvolupar la hipòtesis i a relatar com hem construït el objecte d'estudi, hem dissenyat el treball de camp i, com s'ha desenvolupat finalment la recerca. 3/ Al tercer capítol, expliquem com es configura les regles de joc de la

³ Ens referim al inacabat Llibre blanc de la cultura (Salvador Cardús, 1988) però també als informes sobre la situació catalana que inclouen un apartat sobre política cultural: Fundació Jaume Bofill, *Informe per a la Catalunya del 2000*, Mediterrània, Barcelona, 1999 o Fundació Jaume Bofill, *Catalunya 77-88*, La Magrana, Barcelona, 1989.

política cultural catalana a la democràcia i, com sorgeix i configura la estratègia cultural barcelonina, emmarcant d'aquesta manera històricament la política cultural barcelonina, 4/ A continuació ja passem a exposar els resultats pròpiament de la recerca i a analitzar la construcció de les administracions culturals, l'evolució dels objectius i, ens parem a comparar dos actuacions paradigmàtiques: el TNC i la Ciutat del Teatre i, 5/ En darrer lloc, analitzem el sorgiment, el desenvolupament i els efectes de la creació del cluster cultural del Raval i, concretament de les seves dues institucions culturals estrella, el MACBA i el CCCB, amb el que pretenem avaluar el desenvolupament, grau de coherència i d'èxit del nou paradigma de les polítiques culturals.

PRIMERA PART

Elements teòrics i context històric del nou paradigma

Elements teòrics i context històric del nou paradigma

1.1 Introducció

En aquesta primera part presentarem els elements teòrics i històrics que ajuden a comprendre que és el nou paradigma de les polítiques culturals. Començarem per exposar quina perspectiva hem adoptat i en quina disciplina s'emmarca la nostra tesis doctoral. En segon lloc entrarem a relacionar models d'estat i política cultural i, analitzarem el sorgiment d'aquesta nova política pública. En tercer lloc, mostrarem els canvis successius que ha anat experimentant les polítiques culturals. Les tres desestructuracions, política, en l'ordre cultural i de l'espai urbà i, les noves dinàmiques locals de la cultura ens serviran per acabar fixant el context històric, polític i cultural en el que sorgeix el nou paradigma de les polítiques culturals.

1.2 La sociologia de les arts com a perspectiva d'anàlisi

En la societat contemporània les arts i la cultura cada vegada són més importants. No és d'estranyar per tant que des de les ciències socials s'hagi esmerçat cada vegada més esforços per estudiar aquest món social. En aquest capítol, mostrarem molt resumidament com s'ha anat desenvolupant eines teòriques i avançant en el seu coneixement empíric fins a conformar una disciplina, la sociologia de l'art.

Hi ha una discussió sobre si en l'etapa de la fundació de la sociologia l'art va ser ignorat o no. En tot cas, en el que si hi ha acord és que per alguns autors com Marx o Durkheim, les arts ocuparien un lloc marginal perquè posarien en evidència els límits o les dificultats de les seves teories per descriure els fets i els valors artístics (Menger, 1992). Com entendre que una producció individual sigui adoptada com a símbol col·lectiu? Com explicar per una banda la singularitat de la producció de les obres d'art i alhora la universalitat del seu significat i plaer estètic? Per a Weber, les arts vindrien a significar la excepció a la racionalització i a la burocratització de la societat moderna, i l'explicaria amb la noció de carisma que, no obstant, no deixaria de ser una caixa negra dins la seva teoria (Rodríguez Morató, 1995).

No entrarem ara a analitzar en cada autor la seva visió sinó només dir que, segons Menger, Marx i Durkheim han tingut influència sobre els anàlisis posteriors però és sobretot les idees weberianes que tindran més pes en el sorgiment de la sociologia de les arts. En efecte, les idees weberianes les arts no tenen l'obligació normativa de contribuir a la fusió comunitària (Durkheim) o a la lluita de classes (Marx) sinó que la seva noció d'autonomització permet aproximar-se empíricament al procés d'intellectualització, de professionalització o de racionalització de les activitats artístiques. És a partir d'aquesta perspectiva que naixeran segons Menger (opus cit) dues corrents amb dues orientacions en la sociologia de les arts: la estructuralista i la interaccionista.

1.2.1 La corrent estructuralista i la corrent interaccionista

La corrent estructuralista, encapçalada per Bourdieu però composta per molts d'altres investigadors, desenvoluparan nocions com la de camp artístic valuoses per l'anàlisi empíric

dels sectors culturals. Relativament autònoms de la societat en general, en el seu interior estaran atravesats per dos eixos, els que oposa l'art comercial a l'art d'avantguarda, i les avantguardes consagrades a les avantguardes emergents i, en el seu interior els creadors i els intermediaris hi desenvoluparan estratègies per aconseguir conservar o subvertir les jerarquies artístiques. Certament, les tendències a conservadores o revolucionaries dins el camp artístic aniran lligades amb les posicions objectives dins el camp social i a l'establiment d'aliances amb els diferents classes socials però no es tractarà d'una relació determinista.

Pel que fa a la corrent interaccionista es perdrà la producció, el consum i l'avaluació de les arts com una forma d'acció col·lectiva. Aquesta orientació tindrà dues línies de treball: la sociologia dels móns de l'art de Howard Becker i la socioeconomia dels mercats i de les professions artístiques desenvolupada per Raymonde Moulin. Becker (1988) crearà la noció de món artístic que es caracteritzarà, a diferència de la de camp artístic, pel seu caràcter difús, basat en convencions i no explicable en termes d'organització formal. Separant-se de la tradició romàntica de l'art, aquest autor destacarà el caràcter cooperatiu de l'activitat artística tant en la esfera productiva (en la que es contemplaria els autors com executants i les activitats de suport) com en la dimensió de difusió o de creació de marcs generals per aquesta activitat.

1.2.2 La nova sociologia de les arts: mercats, professions artístiques i polítiques culturals

Pel que fa a Raymonde Moulin obre tota una escola d'anàlisi amb la sociologia dels mercats de l'art, en la que, tal com el nom indica aplica els conceptes i eines econòmiques però sense fer un anàlisi economista com els que s'han i (desgraciadament) es continuen fent. En efecte, tal com planteja Moulin i altres autors, la el valor en el mercat de l'art és indissociable del valor econòmic i del valor cultural definit des del món de l'art (Moulin, 1983, Becker, 1994). I, les professions artístiques no es poden entendre amb les categories utilitzades per altres professions (Moulin, 1984, Friedson, 1986, 1989). Els estudis empírics de les professions artístiques mostraran la dificultat en la delimitació de la població, la especial jerarquització d'aquesta, la poca professionalització en termes d'ingressos o la discontinuïtat en el treball i la especial concentració en les grans ciutats o en barris concrets (Menger, 1994-1997, Rodríguez Morató, 1995, Rius, 2002).

Si el 1967 Moulin publicava un estudi ara ja canònic del mercat de l'art i estudiava en profunditat la professió d'artista i de marxant d'art tal com s'havia configurat en la modernitat cultural, el 1992 publicava una segona obra en la que en el mateix títol es feia referència a la institució. La tesis de fons era que el món de l'art no es podia entendre ja sense analitzar l'impacte que les polítiques artístiques hi havia tingut a partir dels anys seixanta⁴. És a finals dels anys vuitanta que es desenvolupa el que podríem dir una sociologia de les polítiques culturals. Autors com Friedberg i Urfalino (1984, 1989) destaca la dificultat d'articular una política pública que, en el cas de les arts, no té criteris clars d'elecció o que aquests estan en discussió pel que es desenvoluparan comitès, comissions o, en les seves paraules "acadèmies invisibles".

Pierre-Michel Menger, a partir del seu estudi de la política envers la música contemporània i la professió de compositor (Menger, 1983) arriba a la conclusió de que la intervenció estatal després a partir dels anys setanta es de tal envergadura que modifica les regles del sector i, es pot parlar, d'un "mercat administrat" (Menger, 1987). També en el seu estudi de les professions artístiques Menger afirma que la política cultural a França dels anys vuitanta persegueix la "socialització del risc artístic", és a dir, l'Estat posa en marxa una sèrie de mesures (seguretat social, atur, llocs de treball a l'ensenyament, etc.) per tal d'amortir la incertesa de vida que prenen els artistes a la hora de dedicar-se a una professió amb alt grau d'atur, intermitència i inseguretat dels ingressos. És a dir, a França ja no podem parlar només de l'Estat mecenes, comprador, difusor sinó que també és un Estat que proporciona llocs de treball, que regula els mercats i que genera un segment nou dins el mercat artístic. N'hi ha que ho consideraran com el sorgiment d'un Estat cultural de tendència totalitària (Fumaroli, 1992). Nosaltres ho considerarem com un fet que transforma els sectors culturals i que obliga alhora a replantejar els objectius de la política cultural així com la visió que els investigadors i els gestors tenen dels sectors culturals.

1.2.3 L'anàlisi sociològic de la dinàmica dels sectors culturals

⁴ En la presentació de *L'artiste, l'institution et le marché*, Moulin deixa ben clar que: *Le marché de l'art ne constituera pas l'objet central du présent ouvrage, dans la mesure même où, depuis vingt-cinq ans, il agit en étroite interaction avec les institutions culturelles. Notre analyse sera focalisée sur la spécificité de la configuration artistique actuelle qui réside dans l'interdépendance accrue entre le marché où s'effectuent les transactions et les champ culturel où s'opèrent l'homologation et la hiérarchisation des valeurs artistiques.* (Moulin, 1992:7).

Arturo Rodríguez Morató en la recerca *La dinàmica cultural barcelonina* (2000) planteja que els sectors artístic s'han d'avaluar com un tot incloent-hi el sector professional però també les empreses del sector, les indústries auxiliars, el sector amateur, les fundacions. La tesi de fons és que les divisions entre art comercial i art pur, avantguarda consagrada i avantguarda emergent s'ha anat debilitant, així com també ho ha fet la divisió entre el sector públic, el sector privat i el tercer sector, o entre productors i consumidors degut a la debilitació de l'autonomia i l'ordre de distinció i distància cultural modern. Així, l'objecte d'estudi hauria de ser no un element del sector considerat separatament i estàticament sinó la dinàmica del sector i, la dinàmica inter-sectorial (produccions híbrides) o la dinàmica extra-sectorial, que es configuraria com una dinàmica cultural local en termes globals i que seria clau en la promoció de la ciutat com a marca o producte simbòlic o cultural.

Pel que ens interessa aquí, de fet es considera que el sector públic i el sector privat a la Barcelona actual estan interrelacionats i en certs sectors hi ha una divisió de funcions i, un alimenta a l'altre. En definitiva, no es tractaria només de veure la història de les polítiques culturals, els pressupostos, l'orientació d'aquesta o la relació entre nivells administratius, etc., sinó l'efecte de les polítiques culturals sobre els mercats i les professions artístiques així com el repartiment de papers entre els dos segments del sector.

Aquesta és la perspectiva que nosaltres prendrem a la hora d'estudiar les polítiques culturals. Evidentment, tal com veurem en els capítols posteriors també adoptarem les aportacions fetes des d'altres disciplines: l'economia, l'urbanisme, la ciència política, la història de l'art o l'antropologia. La sociologia de les arts actual, tal com hem mostrat, ens permet combinar aquestes aproximacions. Tal com mostrarem per a estudiar les polítiques culturals actuals cal relacionar de forma integrada la esfera econòmica, urbana, política, institucional-artística i de modes de vida, el que ens permetrà albirar el sorgiment d'un nou paradigma de les polítiques culturals.

1.2 Models d'Estat i política cultural

1.2.1 Model d'Estat de benestar i política cultural

El sorgiment de les polítiques culturals tal com les definirem sorgeixen en el marc històric de la postguerra, en el que l'Estat del Benestar experimenta una expansió mai abans coneguda en termes de pressupostos i d'àmbits d'actuació. A l'Europa occidental aquest va conèixer desenvolupaments molt diferents, amb diferents tipus de polítiques públiques, relacions amb l'economia de mercat o articulacions amb l'esfera privada. Aquests models d'Estat del benestar condiciona l'aparició i desenvolupament de les polítiques culturals i per això cal analitzar els diversos models que van sorgir i, en quin model ens trobem a Catalunya.

Per tal de distingir els models d'estat de benestar Esping-Andersen (1993) va desenvolupar una tipologia de tres models, el liberal, el socialdemòcrata i el conservador. El model liberal es caracteritza perquè emfatitza la responsabilitat individual front als riscos, minimitza l'estat, compta amb un baix nivell de corporativisme, fomenta el mercat i dona via lliure al desenvolupament del tercer sector. El model socialdemòcrata tracta d'efectuar una socialització global dels riscos, s'esforça per desmercantilitzar el benestar i abolir la dependència del mercat, potencia l'estat universalista i igualitari, desenvolupa polítiques actives d'ocupació i fomenta la desfamiliarització. En conseqüència, els serveis de benestar privats (lucratius o no) tenen un caràcter marginal. Finalment, el model conservador es distingeix pel corporativisme i el familiarisme, és a dir, per assignar les responsabilitats dels riscos a la família (el que no significa les transferències de recursos a la família) i per divisions d'estatuts corporativistes en els sistemes d'accés a la seguretat social; més que en termes d'accés i de seguretat social ho fa en termes de d'assistencialisme i de subsidiarietat.

Referint-se als models d'Estat i política cultura, segons Moulin (1992:111), està clar que certs països com el Regne Unit o Estats Units, des d'una perspectiva anti-intervencionista, ignoren la idea de una política cultural estatal o prefereixen confiar en les forces del mercat les iniciatives del sector cultural. Per contra, a França es donaria el tipus més pur d'un model en el que l'Estat desenvolupa una intervenció directa i potent en la producció de

bens culturals i desenvolupa polítiques de democratització cultural, amb una certa actitud de recel cap als intermediaris culturals (Barthélemy, 2000). Darrerament però, tal com observa Moulin (opus cit) apareixen tendències de convergència entre el model anglo-saxó i la tradició estatista francesa, ja que han crescut les ajudes públiques a la cultura als anys setanta i vuitanta i, a França s'ha establert mesures legislatives i reglaments per tal d'incitar la iniciativa privada en el món de la cultura als anys vuitanta.

En els seus estudis comparatius sobre els sistemes de política cultural que s'implanten en els diferents països occidentals Zimmer i Toepler (1996 i 1998) distingeixen també tres models de polítiques culturals seguint els esmentats tres models d'Esping-Andersen (1993): el europeu-continental, el anglosaxó i el nòrdic. Segons aquests autors, en el model europeu-continental, de profundes arrels absolutistes, existeix una primordial estructura d'institucions artístiques d'excel·lència (elitistes tant per les formes artístiques que cultiven com pel públic) i, alhora, compten amb una forta tradició d'intervenció pública, de vocació normativa jerarquitzant. Contràriament, en el model nòrdic el substrat absolutista va ser profundament alterat des de finals del segle XIX, tant pel sorgiment de potents moviments populars com per la llarga hegemonia sociopolítica del partit socialdemòcrata, el que va produir una estructura institucional particularment diversificada, amb una profusió d'organitzacions populars i comunitàries de gran pes, al costat de les elitistes. En aquells països, d'acord amb les pautes generals del desenvolupament del model socialdemòcrata d'Estat del Benestar, l'acció cultural de l'Estat va adquirir una gran dimensió i un paper molt predominant, però la seva vocació no ha estat normativa ni jerarquitzant, sinó essencialment universalista i igualitària. Per últim, el model liberal, en absència d'una tradició absolutista, el recolzament tradicional de les institucions culturals han estat en mans privades. El mercat constitueix en aquests països el mecanisme de regulació de la vida cultural per excel·lència i l'intervenció de l'estat és escassa.

No obstant, per anar-nos aproximant al cas de l'Estat espanyol, entre els tres models als que ens hem referit, el liberal, el socialdemòcrata i el conservador, podem situar tal com també proposa Esping-Andersen (2000) un tercer model: un model que es donaria als països mediterranis (i potser a altres llocs) que suposa un intervencionisme fins a cert punt arbitrari i discrecional, clientelar i particularista. Es caracteritzaria d'aquesta manera per una absència de línies clares, basades en criteris tècnics i transparents, capaces d'orientar les polítiques públiques i, en una reduïda consciència de la cosa pública com responsabilitat

col·lectiva i un notable familisme. En aquest model, hi hauria el que podríem també anomenar patró llatí de societat civil: és el que en el tercer sector està profundament lligat amb l'Estat, encara que sense una reglamentació clara. Aquest actua en complementarietat funcional amb l'administració pública sinó és directament una simple extensió seva. Presenta alhora un elevat grau d'atomització i segmentació interna i una autonomia precària ja que està condicionat per la dependència financera respecte l'Estat i, les dificultats de coordinació interna. Per altra banda, el fet de que hi hagi una intervenció important de l'Estat i que aquesta no compti amb una veritable política vertebradora de la seva actuació comporta que aquest protagonisme no vaig associat amb un paper legitimador, és a dir, amb lideratge simbòlic com en el model francès. Com diu Fina (1999: 157) (l'Estat) *es un protagonista en tanto que está presente, no porque establezca unas reglas del juego*. Aquesta situació de manca de legitimitat (o en tot cas limitada) es veurà reflexada en el to de les declaracions d'objectius de la política cultural catalana i en les reaccions per part del sector privat davant la definició d'objectius de les noves institucions culturals barcelonines, tal com analitzarem posteriorment.

Segons Rodriguez Morató (2001), el cas de l'Estat espanyol a més, és molt desigual en el seu territori. Certament, a la transició, l'Estat espanyol tenia un marc institucional d'arrel absolutista però aquest marc no havia produït una estructuració institucional del marc cultural mínimament homogènia en tot el contrari. Per contra, en aquell moment hi havia a l'Estat espanyol ciutats o regions que es podrien inscriure en el model europeu-continental, com Madrid, amb les seves grans institucions estatals (el Prado, el Teatro Real), amb altres zones molt més afins al model liberal, el cas de Barcelona, a on les institucions d'excel·lència artística (el Liceu o el Palau) eren de titularitat privada i no rebien cap classe d'ajuda financera al poder central i fins i tot n'hi havia alguns que podrien assimilar-se al model nòrdic, com és el cas de Vitòria (Arpal i Domínguez, 1997:31). En definitiva, la variabilitat abans de l'Estat de les autonomies era molt més gran que la que podria trobar-se a la majoria dels països occidentals. Podem suposar que aquest diversitat s'ha reduït amb l'establiment de les Comunitats Autònomes però faria falta fer un estudi comparat de les polítiques culturals per poder-ho conèixer-ho en claredat quina ha estat la evolució els darrers vint anys.

1.2.2 Model d'organització territorial de l'Estat i política cultural

A l'Europa occidental hi podem trobar diversos models d'articulació territorial de l'Estat. Enric Fossas va realitzar a finals dels anys vuitanta un estudi comparat entre les Regions i el sector cultural a Bèlgica, França, Itàlia, RFA i Espanya i els seus diversos models: l'autonòmic espanyol, el sistema federal alemany, el regional italià, el comunitari belga i l'administratiu francès. Aquesta recerca parteix d'una comparació del dret constitucional i de les estructures administratives. Malgrat que hi ha diferències notables en les constitucions (els textos constitucionals de Bèlgica, Itàlia, RFA i Espanya reconeixen competències culturals a les regions menys la francesa) o en les estructures administratives (la RFA no té una administració cultural federal⁵) Fossas observa que no hi ha un repartiment de les competències culturals degut tant a la elasticitat dels sistemes de descentralització política, que no fixen una llista de competències clara i definitiva com per les *característiques pròpies del sector cultural, en el qual el pes específic descansa preponderantment en normes no escrites o en actuacions tàcites dels poders públics per a la realització de tasques culturals* (opus cit, 203). De fet, la descentralització o bé reconeix moltes vegades una situació de facto o es simplement un reconeixement de la capacitat legal de crear nous serveis culturals de les Regions, el que evidentment depèn de la capacitat econòmica d'aquesta. Rarament però es transfereix la titularitat dels grans equipaments culturals dels Estats a les Regions i, els poders locals segueixen conservant el control i la titularitat de gran part del patrimoni i les institucions encara que siguin d'àmbit supramunicipal.

En aquest sentit, més enllà de les competències és fonamental la titularitat del patrimoni cultural i les institucions culturals i el pressupost de les administracions, ja que com diu Friedberg i Urfalino (1984) fer política cultural és sobretot, gastar. Fosses situa per tant la política cultural en un àmbit de concurrència entre administracions, el que segons aquest autor no garanteix la descentralització real de la política cultural i, recomana una divisió no en termes de titularitat o de competències sinó de rols institucionals diferenciats en el sector cultural per a cada nivell administratiu. Fosses està referint-se en gran part, encara

⁵ Segons la presentació de la política cultural de la web del Ministeri Federal d'Assumptes Exteriors alemany (http://www.tatsachen-ueber-deutschland.de/875_0.html) la cultura és un l'àmbit a on l'autonomia dels Estats Federats és més intensa. Ho justifica per la forta personalitat cultural dels diversos Estats i perquè que el món cultural alemany és policèntric (i no concentrat a la capital). No obstant, amb a la darrera legislatura el Govern Federal ha designat a una Delegada per a Afers Culturals y Mediàtics, integrada a la Cancelleria Federal amb rang de Ministra adjunta. La Delegada coordina les activitats de la Federació en matèria de política cultural i representa els interessos de la cultura alemanya a nivell internacional.

que sense dir-ho explícitament, en el cas de Barcelona i el seu anàlisi ens serà molt útil per tal de comprendre el context i els condicionants del naixement d'una administració cultural regional o semi-federal com és el Departament de Cultura.

1.2.3 La descentralització cultural: les lliçons del cas francès

Per altra banda, per tal de comprendre l'estructuració de les administracions culturals cal que fem referència als processos de descentralització. França constitueix un dels casos més ambiciosos (donada la seva centralització tradicional) i millor estudiats de processos de descentralització cultural i l'analitzarem per tal de comprendre aquesta orientació de la política cultural i els seus límits. Durant la etapa Malraux la descentralització és part fonamental de la política de democratització cultural i va associada a la creació de les Maisons de la Culture. En una segona fase, després del Maig del 1968, l'administració cultural sota la direcció de Duhamel i seguint la nova orientació de la democràcia cultural, la descentralització assumirà l'objectiu d'incentivar les polítiques culturals locals i, les iniciatives culturals de les Regions i els Departaments. No obstant, serà durant la etapa socialista amb les lleis de descentralització votades el 1982 i 1983 que marcaran un salt qualitatiu en aquesta orientació. Posteriorment s'ha posat en marxa un sistema d'acords entre l'Estat central i la resta d'administracions sota la forma de contracte que estableixen una col·laboració reglamentada en l'àmbit de la cultura.

No obstant, tal com mostraran diversos anàlisis que explicarem a continuació les lleis i les estructures administratives no portaran a una descentralització efectiva ja que cal tenir en compte la implementació de la política, les instàncies de consagració artística i la particular dinàmica territorial dels sectors culturals.

Segons Friedberg i Urfalino (1986) la posada en marxa i aplicació de la descentralització a França als anys vuitanta va tenir com a efecte (sens dubte no desitjat) de desestabilitzar les estructures existents de poder polític local i regional i de debilitar les grans ciutats en benefici de les administracions i de les autoritats departamentals i regionals. Per altra banda, la situació professional dels representants del poder central que dirigien les noves estructures d'acció cultural descentralitzada, i la posició dominant i incontestada del món

cultural parisenc que té la legitimitat per determinar les jerarquies artístiques van portar en realitat a una recentralització més eficaç que el centralisme d'abans.

I aquesta no és la única paradoxa: tal com demostra Menger (1993) després de vint anys de polítiques descentralitzadores, les professions artístiques i les indústries culturals no estan més repartides pel territori francès sinó al contrari més concentrades a la capital francesa⁶. Aquesta hegemonia parisenca, que Menger (opus cit) compara amb un efecte gravitatori ve causat, a banda de la tradició administrativa centralista, per la concentració a la capital de les institucions de formació, producció, conservació per una banda, i per la concentració de les professions artístiques i els altres actors dels sectors agents culturals amb qui els creadors tenen relacions de interdependència. El mateix passa amb les indústries culturals que es localitzen allà on tenen més aprop els serveis auxiliars, la mà d'obra i les instàncies de poder i decisió, a més de buscar la interrelació amb les altres empreses del sector.

Pel que acabem de dir, cal relativitzar els efectes de la descentralització cultural: aquesta pot tenir efectes contraris als buscats ja que no només és important a on es localitzen els serveis i les institucions culturals sinó allà a on es prenen les decisions i a on es situa la legitimitat cultural per prendre-les. I alhora els esforços descentralitzadors poden topiar amb la tendència a la concentració de les professions artístiques i les indústries culturals que a sobre s'accentua amb la globalització i la competència entre ciutats de la que parlarem més endavant. Una estructura administrativa descentralitzada, federal o autonòmica no porta a una estructura sinó que es poden donar fenòmens de recentralització com en el cas de l'Estat espanyol amb el sector de la premsa (Cardús, 1996).

⁶ Segons observa Menger (1997) de la població d'artistes del 70 al 80% viuen a París i la seva regió (dels quals dos terços viuen a París ciutat) mentre que segons el cens de 1990, el 20% de la població activa viu a la Regió parisenca i només un 4% a París. Pel que fa a l'enquesta sobre els actors donava resultats semblants: el 74% vivia a París i la seva Regió.

1.3 La història del sorgiment de la política cultural

1.3.1 La definició i el sorgiment de les polítiques culturals

Fer la història de la política cultural topa d'entrada amb una dificultat primera i fonamental: la de la definició de que és la política cultural. Segons Rodríguez Morató (2001):

La definició d'una política pública sectorial suposa, per principi, la delimitació per part del govern d'un àmbit específic d'actuació i d'unes feines o objectius en relació amb aquest, i juntament amb això la implantació d'un sistema coherent i eficaç d'intervenció. Això últim significa la creació d'una administració (capaç de desenvolupar normatives, prestar serveis i realitzar actuacions) i l'ús d'uns determinats pressupostos. En aquest sentit, es pot afirmar que l'aparició de la política cultural és un fet bastant recent, que no es remunta més enllà dels anys 60.

No obstant, aquesta definició s'enfronta al debat de si les polítiques culturals tenen quelcom de singular i en que es diferencien de les polítiques de mecenatge reial, del lleure o d'educació artística. Cal dir que les noves administracions culturals no van néixer del buit. A gran part d'Europa, entronquen amb tradicions d'intervenció de caràcter aristocràtic que tenen diversos segles d'existència (Zimmer i Toepler, 1996). A Espanya, a França o a Suècia, per exemple, la regulació normativa de la vida artística, l'acció mecenàstica i de foment de les arts o la protecció del patrimoni artístic són temes que s'incorporen a l'acció de govern des dels segles XVII i XVIII. Hi ha autors com Pascal Ory que destaquen les polítiques culturals "avant la lettre" des de la Revolució fins al Front Popular francès. També a Catalunya hi hagué un Departament de Cultura establert el 1933 durant la Segona República tal com potser una de les primeres unitats administratives que s'anomenaren "culturals" (ningú ho ha reivindicat massa) encara que en aquest Departament es barrejaven les qüestions educatives amb les que avui en dia considerariem pròpiament culturals⁷.

Per tant, quina és la singularitat de les polítiques públiques sobre la cultura que apareixen als anys seixanta? El llibre d'Urfalino (1996) reconstitueix el que ell anomena la "invenció de les polítiques culturals" i, es basa en identificar i descriure la singularitat de la política cultural. El llibre parteix d'una doble tesis. La primera és que *ce que l'on peut raisonnablement*

⁷ En efecte, tal com podem veure al llibre de Rossell (1977) la major part de l'atenció d'aquesta administració partides pressupostàries anaven dedicades a l'ensenyament superior o tècnic. Malgrat tot el Departament agrupava el que avui anomenariem política cultural de conservació i difusió del patrimoni històric i artístic (arxius, biblioteques, patrimoni i museus) així com els ensenyaments artístics en el camp de les belles arts i el teatre.

appeler une "politiques culturelle" a été inventé en 1959, avec la création d'un ministère chargé des Affaires culturelles, et se dissipe depuis le début des années 1990. I la segona que la singularité de cette invention réside dans l'opposition, que la majeure partie des initiatives du ministère a manifestée, entre l'idée de project et celle d'institution. (Urfalino, 1996, pag. 9)

A partir d'aquestes tesis afirma que el que hom pot raonablement anomenar una "política cultural" ha estat inventat el 1959, amb la creació d'un ministeri encarregat dels *Affaires culturelles* i, es dissipa després dels anys noranta. Malraux va inventar la política cultural com un projecte, al mateix temps social, estètic i reformista, alimentat per una oposició a la institució. Una oposició que avui en dia hauria desaparegut i per tant hauria deixat pas a un altre tipus de polítiques culturals.

1.3.2 Una sedimentació i la convergència de la idees i les estructures administratives

Segons aquest autor la història de la política cultural és una història de sedimentació. La política cultural ha evolucionat per sumes: addició de competències, de segments administratius, d'iniciatives, d'organismes, de sectors artístics interessants. El mateix passaria amb les idees i les creences. Malgrat que les idees canvien amb els diferents ministres integrant nous elements, també s'agafen i s'adapten les idees i creences anteriors. Per això és important que l'estudi de les polítiques culturals sigui històric, per tal de distingir les diverses capes sedimentades i per això és important com ell ha fet en el seu estudi identificar el nucli inicial.

Per a Urfalino la noció de la política cultural es situa en la convergència entre les representacions del rol que pot fer jugar a l'art i la cultura en relació a la societat i, per altra banda, l'organització de l'acció pública, encara que l'acció mai no té la "bella coherència de les idees". Pel que fa a les idees, segons aquest autor, a França hi ha hagut tres filosofies de l'acció pública en cultura des de 1959 a la finals dels anys vuitanta: l'acció cultural amb André Malraux, el desenvolupament cultural amb Jacques Duhamel i el vitalisme cultural amb Jack Lang. Vista així, la política cultural depèn tant de les idees i de les representacions que d'una història de l'Estat. No obstant, la història que avui en dia podem fer d'aquella etapa fundacional ve molt condicionada per la ruptura que es va produir al Maig del 68 i la revisió que es va fer del període aquell moment.

1.3.3 La visió post 68 de la democratització cultural

Els anys Malraux són percebuts a través de les categories i els judicis forjats aquells anys en els que es va oposar creació artística i animació socio-cultural (la orientació que va imposar-se) i, en el que es va convertir en un tòpic el tema del inevitable fracàs de la democratització cultural. Segons Urfalino no és cert que la política cultural de Malraux participes del mateix esperit que els moviments d'Educació popular que eren presents a França a la mateixa època. L'amalgama pot semblar fundada pel fet que el ministre i aquest moviment compartien el mateix objectiu: l'accés a la cultura per a tots. Els dos van ser condemnats per naïfs o per hipocresia. En aquest sentit van tenir un impacte important els estudis de la sociologia crítica de Bourdieu (Bourdieu i Darbel, 1985) que es van convertir en un lloc comú en la crítica de l'esquerra a la política cultural gaullista. No obstant, en realitat l'acció cultural es diferencia de l'Educació popular ja que proposa posar en relació el públic i l'art sense cap mediació pel mig.

1.3.4 Les tres ruptures de la política cultural

Tal com reconeix Urfalino, la creació d'un ministeri d'Affaires culturelles té en bastants aspectes un caràcter imprevist i contingent. No obstant, sense sobreestimar aquest fet, l'autor afirma que en aquell moment es produeixen tres ruptures:

1/ Ideològica, amb la afirmació a nivell d'Estat, de una filosofia de la acció cultural: crear una comunitat entre les persones a través de posar-los en contacte directe amb l'art. 2/ Artística, amb la creació d'un sector artístic professional subvencionat amb una política selectiva del nou ministeri que prioritzava descartava els artistes amateurs. 3/ Administratiu, amb, a més de l'autonomia pressupostaria, la formació d'un aparell administratiu i la invenció de modes d'acció específic. És la conjunció d'aquestes tres ruptures que confereixen al període Malraux, fins 1968, la coherència i la base d'una fundació.

Es per tot això que la creació d'aquest ministeri i la política d'acció cultural no pot ser vista com una nova versió de l'Estat-mecenes, distribuïdor de subvencions als artistes sinó que ha de ser vist com la tendència a crear nous vincles socials, motor de la igualitarització, la preocupació per substituirà una cultura universal "l'esperit de província" i a la tendència recurrent de l'Estat francès d'instituir a la nació.

1.4 Les etapes de la política cultural (I): de la democratització a la democràcia cultural

Un cop analitzat l'origen i l'especificitat de la política cultural ens proposem estudiar l'evolució de les polítiques culturals, les que dividirem en paradigmes en el sentit de que varia tant els objectius, els modes d'actuació i la visió que es té sobre el terreny sobre el qual s'actua. Començarem pel pas del paradigma de la democratització cultural al de la democràcia cultural. Aquest es tracta d'un canvi relativament ben estudiat i hi ha un grau força alt de consens entre els investigadors sobre el seu contingut i significat. Després ens endinsarem en un terreny més inexplorat descrivint l'aparició de noves orientacions en la que per una banda, apareix les orientacions que tendeixen a inscriure la política cultural dins una voluntat de regeneració urbana o de promoció econòmica. De fet però, nosaltres considerarem aquesta no com un nou paradigma sinó com l'inici d'una desestructuració de les orientacions precedents que, juntament amb canvis en l'esfera cultural i el nou paper de les ciutats, que examinarem al seu torn, portaran al sorgiment del nou paradigma de les polítiques culturals, que és l'objecte d'estudi de la present tesis doctoral.

1.4.1 El paradigma de la democratització cultural

Per tal d'establir la diferència entre el paradigma de les democratització cultural i la democràcia cultural ens basarem en l'obra de la sociòloga Raymonde Moulin (1992) en la que analitza les evolucions del món de l'art fins als anys noranta. Com Urfalino, Moulin (opus cit) i Menger (1987) el paradigma de la democratització cultural es basa en una concepció universalista de la cultura y la idea d'un cos social unificat. Moulin en el seu estudi sobre el món de l'art i les polítiques artístiques insisteix en la legitimitat de la intervenció pública en les arts: la concepció de l'art com alliberament dels filòsofs de les Llums, la concepció de l'Estat "maître d'école" i del progrés per l'educació artística de l'escola de la IIIa República o la de l'igualtat davant la cultura del Front Popular francès.

La sociòloga francesa insisteix però en que la poderosa intervenció de l'Estat en cultura a França es basa també per una banda en una centralització de l'activitat cultural a la capital i, per altra banda, en una administració unificada i centralista que irradia la cultura des de

Paris fins a el que els francesos en diuen, "la Province"⁸: *La politique de démocratisation culturelle a trouvé sa concrétisation institutionnelle avec la création par Malraux, en 1959, d'un ministère d'État chargé des Affaires culturelles. Si ce modèle a pu s'imposer en France avec moins de résistances qu'ailleurs, et qu'aux États-Unis en particulier, c'est que la centralisation culturelle s'y est conjugüée, jusqu'à une date récente, avec la centralisation administrative et que la culture nationale y est partie intégrante de la conscience nationale* (Moulin, 1992. 90). En aquest sentit la configuració de la política cultural està condicionada per l'estructura de l'administració i també per la dinàmica territorial dels sectors culturals.

Segons Moulin l'estratègia de la democratització compren dos objectius: per una banda, conservar i difondre les formes de la cultura cultura; per altra banda, recolzar la creació contemporània. La democratització de la cultura és una acció de proselitisme, s'intenta que el conjunt de la societat arribi a apreciar les obres consagrades o les que estan en vies de ser-ho. La qüestió que es planteja és sobre els mitjans d'aquest tipus d'acció "missionera" i sobre si es possible predicar als que no estan ja convençuts.

Si la democratització cultural ha constituït el paradigma dominant de los anys seixanta, els anys setanta han vist com es desenvolupava paral·lelament l'estratègia de democràcia cultural (encara que la primera ha continuat essent la primordial en particular per la part del pressupost que se li dedica). El gran debat de los anys setanta, després dels moviments de 1968, ha oposat creació i creativitat, obres i expressió, pedagogia i animació, cultura, en el sentit restringit i jerarquitzat de cultura culta, i cultura en el sentit extensiu i relativista de cultura antropològica. La distinció entre estos dos usos del terme "cultura" ha arribat a ser objecte de controvèrsia en el si de la comunitat científica, al mateix temps que una batalla ideològica i política en els ambients culturals. Així com el principi de la democratització no posava en dubte la cultura culta, sinó simplement la desigualtat en la seva repartició, el principi de la democràcia cultural ha contestat, en el nom d'un relativisme igualitarista, els privilegis de la cultura culta.

1.4.2 El paradigma de la democràcia cultural

⁸ Alain Corbin, "Paris-province" a Pierre Nora (sota la direcció), *Les lieux de la mémoire*, Volum II, Gallimard, 1997: *En outre, la notion de province se fonde, non pas sur l'analyse d'une différence, voire d'une inégalité, mais sur la perception d'une carence, d'un éloignement, d'une privation, celle de la capitale. Plutôt que d'un partage comme celui qui sépare le Nord et le Sud, il s'agit ici d'un rapport. Ainsi conçue, la province ne se confond ni avec la campagne ni avec les provinces, unités territoriales qui possèdent leur histoire, leurs privilèges, leurs institutions, leur administration et dont s'esquisse alors l'identité géographique* (pags. 2851-2852)

El principi de la democràcia cultural ha trobat la seva justificació en els límits etnocèntrics de l'objectiu de la democratització. Els anàlisis sociològics han fet sortir el desfasament entre la generositat dels objectius i la mediocritat dels efectes d'una política de democratització fundada sobre la hipòtesis de la difusió i del miracle de la trobada amb l'art. Aquests treballs, ara ja clàssics, constaten que l'augment del públic s'efectua empenyent a les classes mitjanes: el nombre de practicants culturals sorgits d'aquestes classes augmenta i el consum artístic de les seves fraccions més practicants augmenta (Bourdieu, 1985). Un altre factor, igualment assenyalat per les investigacions sociològiques, ha contribuït a disminuir la legitimitat de la política de democratització de la cultura cultivada: el replegament de l'alta cultura, cada vegada menys influent i cada vegada més aïllada, comporta un desfasament creixent entre l'oferta institucional i la demanda social.

La concepció relativista de l'acció cultural es tradueix de dues maneres: rehabilitació de cultures específiques als grups socials infra o extra-nacionals i revisió de les jerarquies artístiques establertes. La primera empresa es proposa revitalitzar les formes col·lectives d'expressió simbòlica que tenen com tasca la construcció o la reconstrucció de les identitats socioculturals (cultura popular, obrera o rural; cultures minoritàries, ètniques, regionals o locals; cultures de grups, dones, joves, quart-món). La segona té com objectiu la desjerarquització del corpus artístic i l'extensió del concepte d'art.

Cal dir però que les dues lògiques que venim d'evocar, la de la democratització i la de la democràcia cultural que s'han succeït en el transcurs dels anys seixanta i setanta són menys concurrents que complementaries i que la seva coexistència depèn de l'amplitud dels pressupostos disponibles. Aquests paradigmes estaran presents tal com veurem en la política cultural barcelonina, amb la singularitat de que quan es posin en marxa les administracions culturals als anys setanta adoptaran, sobretot en el cas de la política cultural municipal, el paradigma de la democràcia cultural. No obstant, ràpidament aquest paradigma entrarà en crisi amb la irrupció de les noves orientacions de regeneració urbana i desenvolupament que abordarem tot seguit.

1.5 Les etapes de la política cultural (II): regeneració urbana i desenvolupament local

1.5.1 El trencament del consens polític postguerra i la crisi del paradigma clàssic de política cultural

Franco Bianchini és un dels investigadors de referència en el camp de les polítiques culturals. Concretament el seu treball es centra en el canvi que experimenten aquestes polítiques públiques a principis dels anys vuitanta amb el que ell anomena política cultural urbana. Amb l'estudi *Urban Cultural Policy in Britain and Europe: Towards Cultural Planning* (Bianchini, 1993) publicat el 1993 analitza com i perquè sorgeix aquesta nova orientació a la Gran Bretanya i com s'estén per tota la Europa occidental. Com Urfalino, Bianchini també insisteix en el fet que les polítiques culturals han ampliat els objectius però uns no anul·len els altres sinó que s'acumulen els objectius: *The remit of urban cultural policy has been considerably expanded since the 19th century. However, the process has not been one of a simple progression with a new policy replacing the old. Rather there has been a multiplication of arguments and policy justifications. This means that arguments made, for example, in the 1950s are still used today alongside numerous others* (opus cit, pag. 2). No obstant, el seu text es centra en destacar la crisi del paradigma modern a les noves orientacions de polítiques culturals que comencen a sorgir als anys vuitanta.

Des del seu punt de vista, la visió que ell anomena "romàntica" de les arts que creu en el valor de les arts com element civilitzador i creador de integració social (una visió compartida per Malraux) ve del període Victorià i perdura, en l'orientació de l'Arts Council i de les responsables culturals municipals, fins als anys setanta. Aquesta orientació venia caracteritzada per una visió restrictiva de la definició de les arts i en un èmfasis en la necessitat d'aconseguir que la cultura sigui accessible per a tota la població. Bianchini, situa el canvi al mitjans dels anys setanta de la mà del Consell d'Europa que promou els debats entorn de la anomenada "democràcia cultural". L'objectiu clau de la política cultural havia de ser la integració social responnent al moviments artístics comunitaris i ètnics, que qüestionen la divisió entre alta i baixa cultura. L'Arts Council però sempre intenta reconduir aquests moviments cap a una major participació en l'alta cultura, una orientació "integracionista" que també compartia el Partit Laborista. Aquesta orientació però, des del punt de vista de Bianchini, no comprenia el potencial de desenvolupament econòmic local.

1.5.2 L'aproximació entre art i economia i el sorgiment de noves orientacions de polítiques culturals

La separació tradicional entre la esfera cultural i la econòmica entrarà en crisi als anys vuitanta en el marc de l'esfondrament del consens polític de la postguerra. Això ve motivat per dos fets polítics contradictoris: els governs conservadors dirigits per Margaret Thatcher i la presa de control del Greater London Council (GLC, el govern metropolità londinenc) per part de l'esquerra laborista. El govern conservador de Thatcher redueix els fons dedicats a la cultura i força a les institucions culturals a trobar nous arguments per justificar les despeses culturals, apel·lant sovint a l'impacte econòmic de la cultura. Per exemple, l'informe de l'Arts Council redactat el 1985 com un document empresarial marca tot una fita en el canvi d'actituds respecte la economia i la cultura i, reivindica com a mèrits de la cultura la regeneració dels centres urbans, el reclam turístic i la creació de llocs de treball. L'altre font important de canvis ve de la mà del GLC des del 1981 fins a la seva desaparició el 1986.

El GLC implementa la seva política cultural a través de dos organismes que tenen orientacions de política cultural diferent: el *Arts and Recreation Committee* (ARC) i el *Industrial and Employment Comitee* (IEC). Els dos però comparteixen elements importants: una definició molt més ampla que la de l'Arts Council que prioritza la creació contemporània i inclou fotografia, vídeo, música electrònica i radio comunitària. I, segons Bianchini, els dos organismes del GLC utilitza la política cultural com una estratègia política. L'ARC inclou la cultura en campanyes pacifistes, antiracistes o de creació de llocs de treball en àrees urbanes, amb una aproximació crítica de la voluntat integracionista envers les cultures comunitàries i reivindica la importància d'aquestes. Va ser innovadora deixant nivells d'autonomia de gestió importants a grups comunitaris però la seva visió de la economia i la cultura va ser bastant tradicional. En canvi l'IEC va trencar esquemes en aquest sentit: en la seva estratègia de creació de llocs de treball va incloure les indústries culturals, definint-les com les pràctiques socials que tenen com a objectiu principal la transmissió de coneixements, incloent-hi aquí, les arts de l'espectacle, els esports, l'indústria musical, la publicitat, el cinema, el vídeo, la indústria fotogràfica i la indústria editorial. La seva innovació va ser però més important a nivell conceptual que a nivell pràctic. El EPG va fer estudis sobre la importància de les indústries culturals a l'economia londinenca i, va realitzar una crítica a la

tradicional fórmula de subsidi als dèficits de les indústries culturals posant en marxa programes de suport per a empreses culturals viables: *It supported (l'IEC) only the organisations which seemed likely to become commercially viable enterprises, and provided them with "common services" typical of the commercial sector –marketing, management, consultancy, advice on the introduction of new technology. These services were aimed at strengthening the general infrastructure or particular points of the production chain of each sector of the cultural economy.* (opus cit, pag. 4).

1.5.3 L'emergència de la política de regeneració urbana i la influència de EEUU i Itàlia

La importància del model IEC és que va mostrar que la política cultural podia formar part d'una estratègia de desenvolupament econòmic local. No obstant, segons Bianchini (opus cit) va fallar en integrar la política cultural en un projecte de regeneració urbana que incorporés no només els objectius econòmics sinó també els urbanístics i socials. Per a trobar exemples d'utilització de les arts en un procés global de revitalització urbana s'ha de buscar a ciutats mitjanes com Glasgow, Birmingham, Sheffield, Liverpool, Bradford, Swansea, Newcastle o Cardiff (ciutats a les que Bianchini –opus cit- va estudiar).

L'emergència d'estratègies urbanes basades en la cultura és part d'un procés de canvi dels objectius de les polítiques culturals observable no només a la Gran Bretanya sinó també a molts països occidentals. En les polítiques culturals es passa de prioritzar objectius socio-polítics els anys setanta a prioritzar objectius econòmics als anys vuitanta. Al principi es tracta d'una estratègia defensiva dirigida a preservar la despesa cultural dels retalls dels pressupostos públics comuns a la època, acompanyada d'una racionalització de les administracions i millora de la gestió dels serveis culturals locals. Després d'aquesta fase inicial els gestors culturals se'n van adonar de que la reconfiguració de les estructures econòmiques urbanes, que s'expressava de forma brutal en la crisi de les activitats industrials clàssiques, proporcionava l'ocasió de fer servir arguments més positius i agressius per tal de defensar un creixement de la despesa cultural. Tal com analitza Bianchini (opus cit):

The 1970s emphasis on participation and community development was replaced by language of "investment", which highlighted the positive contribution cultural policy could offer to implement a range of strategic goals.

- (i) *to reconstruct a city's external image*
- (ii) *to attract new investment and skilled personnel;*
- (iii) *to trigger off a process of physical and environmental renewal;*
- (iv) *to boost retailing and the tourism industry*

Les estratègies de regeneració urbana basades en les arts combinaven l'aproximació d'indústries culturals amb models més d'intervenció més basats en el consum. Una inspiració important va venir de l'experiència als EEUU dels anys setanta. A Pittsburg, Baltimore, Boston, Lowell i altres els governs locals es va posar d'acord amb les institucions culturals que buscaven noves seus per tal de rehabilitar el que s'anomena el *downtown areas* utilitzant així les arts per donar valor cultural a les districtes centrals. En aquest marc van sorgir formes novedoses de partenariat en les que el "districte cultural" es combinava amb una varietat d'activitats comercials. Es reconeixia així que les arts exerceixen un magnetisme per a la gent, fent més segurs els carrers, creant un ambient a la moda i, revaloritzant els lloguers i les propietats de la zona. A canvi d'aquests beneficis, les institucions artístiques en alguns casos van ser recompensades amb part dels beneficis generats per les activitats comercials, els quals eren utilitzats per fundacions pel desenvolupament cultural.

Una altra influència en el sorgiment d'aquesta nova orientació de les polítiques culturals ve de l'utilització d'aquestes per transformar el centre ciutat com a focus d'identitat cívica. Aquesta perspectiva prové de l'experiència de ciutats on el govern local estava controlat per l'esquerra a Itàlia (particularment Roma i Bolonya) i altres ciutats del Sud d'Europa a finals dels anys setanta. El principal objectiu d'aquestes polítiques no era el desenvolupament local sinó animar als ciutadans d'aquestes ciutats a "redescobrir" el centre ciutat i la seva vida social ciutadana. Es defensava aquesta política per contrarestar la tendència a l'atomització social que impulsava les noves formes de consum cultural domèstic (la tele, el vídeo, etc) i per tal de promoure el sentiment de comunitat agregant persones de diferents edats, classe social, gènere, estils de vida o orígens ètnics. Per tal d'aconseguir-ho es van posar en marxa festivals o altres programes d'animació socio-cultural, combinats amb altres polítiques públiques com la creació de nous espais públics, "posant guapa la ciutat", peatonalitzant zones o creant serveis (transport, llum, neteja, seguretat). Aquest tipus de polítiques reflexen un nou tipus de teories de planificació urbana que revisen críticament les teories modernes de zonificació funcional de la ciutat i la revaluació de certes característiques de les ciutats pre-industrials com la densitat, la peatonalitat i la superposició d'activitats i usos socials, culturals i econòmics de la ciutat.

Finalment hi ha altres ciutats que van utilitzar aquest nou tipus de polítiques culturals per reduir les diferències entre la potència econòmica i el prestigi cultural i simbòlic. És el cas de Rotterdam, Frankfurt, Rennes i Montpellier.

1.5.4 Dilemes o perills de la política cultural urbana

El sorgiment del nou paradigma de la política cultural urbana planteja nous dilemes o perills per a aquesta política pública. Bianchini n'identifica uns quants:

1/ Gran esdeveniment prestigiós vs petites accions orientades localment: en el context de la competició entre ciutats moltes vegades els ajuntaments prefereixen les grans esdeveniments prestigiosos. Quan aquesta tendència es combina amb retalls a les ajudes a les petites organitzacions culturals locals es pot produir un rebuig envers les grans accions de política cultural per part dels ciutadans.

2/ Efecte final vs contingut artístic: hi ha un perill que la política urbana (social, econòmica, simbòlica) estigui més interessada en l'impacte final que en la qualitat de la producció cultural. A més, la incorporació dels artistes a estratègies globals amb les forces econòmiques pot reduir la llibertat creativa o anular la capacitat de crítica.

3/ Efímer-esdeveniments vs Permanent-edificis: segons Bianchini és fals oposar institucions permanents i festivals quan aquests es fan any darrera any i aconseguen (a vegades amb més eficàcia que un centre cultural) animar la vida cultural de la ciutat durant tot l'any. Ara bé, si que cal tenir en compte que les despeses fixes orientades a la promoció urbana a vegades absorbeixen una part molt important de les despeses culturals.

4/ Local vs internacional: les polítiques culturals moltes vegades són posades com l'únic instrument per defensar-se de l'homogeneïtzació cultural o, més en positiu, per tal de promoure els productes culturals locals en el mercat internacional. Ara bé, les estratègies d'imitació no tenen èxit a llarg terme i, la majoria de vegades, en termes d'arquitectura s'ha optat per "l'estil internacional". En tot cas, les aliances inter-regionals són essencials per l'èxit de la promoció nacional i internacional.

5/ Passat-patrimoni-nostalgia vs futur-modernitat-experiment: Un dels perills de la política de regeneració urbana és caure en la celebració del passat que museïtza la ciutat i construeix un patrimoni que té poc a veure amb el passat.

6/ Arts vs media: La majoria de ciutats no han desenvolupat polítiques adreçades als media. Però les que ho han fet, en la major part dels casos, aquestes no solen estar coordinades. Les polítiques artístiques estan administrades per l'administració cultural i les mediàtiques

per departaments de desenvolupament econòmic. La conseqüència és que no s'exploten les sinèrgies entre els dos àmbits.

7/ Consum vs producció: les estratègies culturals orientades al consum cultural solen crear llocs de treball precari, mal pagats, poc qualificat i amb una baixa satisfacció laboral. Per això és important també promoure la producció cultural (una estratègia de suport a les indústries culturals per exemple) pel seu potencial de creació de llocs de treball de qualificació elevada en sectors d'alt valor afegit.

8/ Centre ciutat vs perifèria: les polítiques dirigides exclusivament al desenvolupament al centre ciutat estan enfocats als turistes i a les classes altes i en certs casos expulsen de la vida ciutadana als residents dels barris pobres i o de les mateixes àrees centrals i, aquests veuen els processos de revitalització com un procés d'aburgesament.

9/ Districtes culturals i gentrificació: L'establiment de certes parts de les ciutats com a "districtes culturals" pot generar la gentrificació: expulsió de dels antics habitants, elevació dels lloguers i els preus dels habitatges, elevació del cost de la vida. Aquest procés afecta a barris a on s'han establert museus o a on hi ha concentració de productors culturals. Les zones guanyen tant prestigi cultural que els mateixos són al seu torn progressivament expulsats.

Aquests dilemes plantejats per Bianchini als que aboca la regeneració urbana s'intentarà resoldre a partir de l'anomenada planificació urbana. No obstant, des del nostre punt de vista, serà la impossibilitat de resoldre'ls des d'una perspectiva purament pública, institucional, urbanística o economicista la que portarà la recerca de noves orientacions. Només una orientació integral de tots els elements cada sector cultural, transversal del conjunt dels sectors culturals, estratègica en aliança amb el sector privat i amateur i, centrada a nivell local es capaç de superar els dilemes esmentats: es tractarà del nou paradigma de les polítiques culturals.

1.5.5 La planificació cultural

El que proposa Bianchini per superar a aquests dilemes o per allunyar els perills és la planificació cultural. Aquest concepte, sorgit als EEUU als anys vuitanta, per ell ha de centrar-se en aprofitar el que anomena "recursos culturals" que serien habilitats culturals i artístiques, tradicions i productes culturals, espais públics i sociabilitat, patrimoni històrico-artístic

El sorgiment de la perspectiva de la planificació cultural ve associat a l'interès dels gestors polítics per la cultura i l'efecte que té en el desenvolupament urbà i econòmic del que es poden veure els resultats. En alguns casos aquests han estat positius però en d'altres no s'ha aconseguit els resultats esperats. No tot en cultura funciona. En aquest sentit la planificació cultural serviria per analitzar i gestionar el risc de la posada en marxa d'iniciatives culturals ja siguin equipaments, festivals o programes de recolzament al sector privat. L'objectiu doncs seria en primer lloc, aprofitar tots els recursos existents per tal de desenvolupar una acció cultural eficient. I en segon lloc, tenir en compte els condicionants socials i polítics de l'acció cultural i els efectes sobre l'entorn urbà: *the adoption of cultural planning approach would enhance the effectiveness of cultural policy, by ensuring that it is properly co-ordinated with and supported by policies on public transport, lighting, environmental improvements and urban design* (Bianchini, 1993a: 27).

Com podem veure però els recursos culturals són concebuts en termes de cultura antropològica (formes culturals, tradicions, habilitats, etc). Hannerz també destaca el potencial que signifiquen les formes de vida per a la creació i el sorgiment de productes culturals (Hannerz, 1998:125-126). Però per a que això passi hi ha d'haver creadors professionals o en vies de professionalització, empresaris que inverteixin en la promoció, canals de difusió, crítics n'elaborin la presentació i valorització. És a dir, ha d'existir la cadena d'elaboració cultural que estudia Becker (1988). En la perspectiva de la planificació cultural no es considera a la hora de dissenyar les polítiques culturals el sector privat com a un recurs cultural mobilitzable i l'únic agent actiu és l'administració cultural. Aquest menysteniment dels sectors culturals pel que suposen de recursos o condicionants a l'acció pública, tampoc no es tenen en compte, com hem vist, a la hora de fixar els objectius o avaluar-ne els resultats.

En aquest sentit el llibre d'Evans, *Cultural Planning* (2001) reflexa la extensió a nivell mundial d'aquesta orientació i mostra una evolució en el concepte de planificació cultural. Evans mostra l'evolució de la planificació en la que s'ha inscrit la cultura. Town-City Planning, Strategic Planning, Arts Planning i el Cultural Planning en el que: *Mechanisms employed include consideration of urban design, public art, transport, safety, cultural workspace and industry quarters and the linkage concept of the creative "production chain" and "scale hierarchy of facilities"* (opus cit, pag. 7). Aquesta orientació que apareix a mitjans dels anys noranta té en

compte doncs la cadena de producció creativa, però no entra en el detall d'analitzar el sectors culturals en si mateixos.

De fet, el llibre (Evans, 2001) en un cas exemplar del Consell Australià de cultura que té en compte per tal de dissenyar la planificació cultural els següents indicadors o elements:

- *Use demographic (e.g. census) data to indentify relevant characteristics of the local population*
- *Examine the cultural and social needs of different groups within the population.*
- *Categorise and list / or map the are's cultural ressources, including facilites, projects, community services / facilities, economic activities and information.*
- *Consider the relationship that exist between the are's various cultural resources.*
- *Identify barriers of accesss to cultural developement activities by different population groups.*
- *Examine the actual or potential leadership and suport roles in cultural developement of civic, social, educational, religious, business and the other organitsation.*
- *Overview strenghts and weaknesses in community cultural activity.*
- *Evaluate existing facilities / programs and needs for new or expanded ones.*
- *Evaulate the outcomes and appropriateness of previous cultural projects and activities.*
- *Consider relationship between cultural developement and other areas of activity (e.g. tourism, employment).*
- *Cultural assessment needs to be a consultative and participatory process involving all interested gropus within the local and artistic community. Community arts and other cultural activities can be used to stimulate ("tasters") interest.*

Font: Guppy (ed.) *Better Places, Riches Communities*, Australian Council, Sydney, 1997, citat per Evans, 2001: 109.

La perspectiva de la planificació cultural per tant s'ha anat fent més complex i cada vegada té en compte més variables que fan referència a àmbits més diversos que poden tenir influència a la hora de desenvolupar la política cultural.

No obstant, malgrat que les darreres concepcions de la planificació són un pas en la visió sistemàtica i global del món cultural continua excloent de l'anàlisi i, per tant de la planificació, els agents del sector privat, els subsegments del món cultural, la dinàmica d'innovació cultural, etc. Per veure tal tipus de plantejaments haurem d'esperar al nou paradigma com plantejarem més endavant. L'administració cultural barcelonina beu sens dubte beu d'aquests exemples i d'aquests models de planificació però com veurem més endavant suposa un pas endavant o un gir en la concepció, disseny i implementació de la política cultural, el que hem anomenat el nou paradigma de la política cultural.

Abans però d'entrar a parlar del nou paradigma examinarem la qüestió de la regeneració artística, la creació de barris culturals, la qüestió de la articulació territorial dels sectors culturals i discutirem la noció de districte cultural i els diferents models que han anat apareixent.

1.6 La dinàmica territorial dels sectors culturals i la política cultural

1.6.1 La regeneració cultural i l'avaluació del seus resultats

Dues dècades després de l'aparició de la política de regeneració cultural i la creació de barris artístics ha començat a aparèixer anàlisis sobre els processos i els resultats. Fins i tot han aparegut models per tal de mesurar l'impacte de les arts sobre l'economia local (Infometrica Limited, 1997). Es mesuren tres categories d'activitat econòmica: efectes directes, indirectes i induïts. Els efectes directes resulten d'un esdeveniment que estimula la economia, o sigui, en el nostre cas, la presència d'un organisme artístic. Aquests nous ingressos que el l'institució crea dins l'economia local formen els efectes directes. Aquesta injecció de diners és igualment la font d'efectes indirectes i induïts. Els efectes indirectes deriven de les compres efectuades pels organismes artístics en matèria de productes i serveis. Els efectes induïts provenen de la despesa dels ingressos guanyats directament per les persones que treballen pels organismes artístics i els proveïdors de productes i serveis que aquests mateixos compren dins la localitat.

No obstant, aquests anàlisis han estat criticats per la seva imprecisió i arbitrarietat. És el cas, per exemple, del Guggenheim on dos investigadors discutien en la revista *International Journal of Urban and Regional Research* sobre si la inversió en el museu es justificava o no en termes del impacte econòmic (Plaza, 1999). No obstant, hi ha autors que aposten per un altre tipus d'anàlisis que tingui en compte altres efectes que l'econòmic: *What three study-cases analysed above demonstrate, is that the level of success of urban regeneration policies cannot be adequately measured in solely or physical or economic terms. Museums and art galleries are also a very successful investment if they become catalysts of further urban regeneration when an "arts district" emerges closeby.* (Lorente, 1999: 9). Els indicadors passarien de ser els efectes econòmics directes, indirectes o induïts per passar a ser una llista d'indicadors de la creació d'un barri cultural com tallers d'artistes, galeries, comerços regentats per joves, etc.

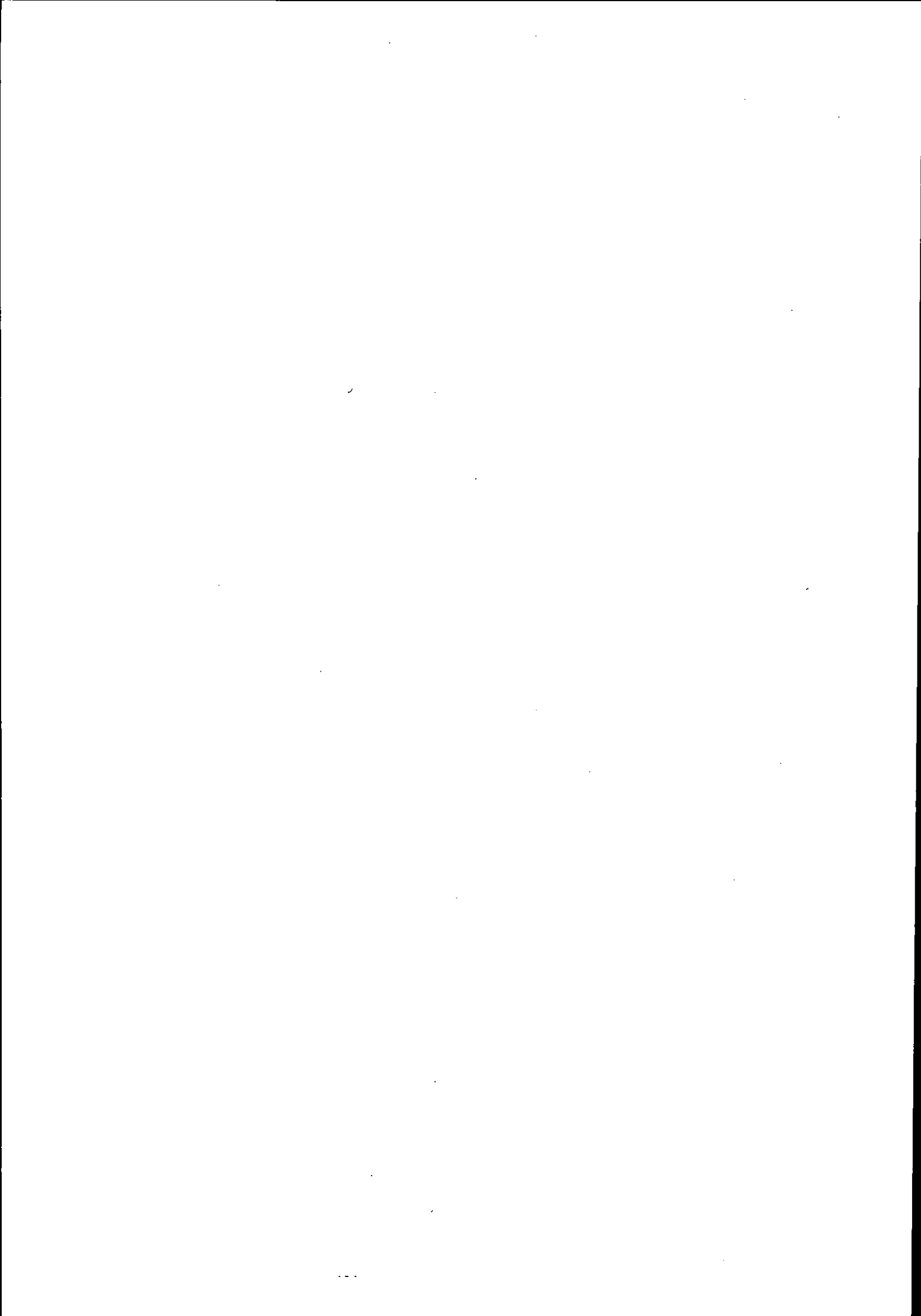
Lorente oposa les operacions de regeneració urbana a través de la cultura amb la instal·lació de grans museus nacionals com a Liverpool que han atret milions de visitants anuals que a nivell econòmic no és clar que siguin un èxit (es tracta de visites d'un sol dia que no deixen molt més ingrés que la entrada al museu, i als restaurants o bars del voltant),

a altres casos d'institucions culturals La Vieille Charité on segons el seu punt de vista s'ha generat en major o menor mesura una nova dinàmica artística al voltant, un ambient jove i cosmopolita o una imatge positiva del barri i la ciutat. Aquest fet que a curt termini és difícil d'avaluar pot tenir a la llarga un efecte molt beneficiós també per a la economia local i la qualitat de vida dels seus habitants. No obstant, no només podríem parlar d'efectes positius de la regeneració urbana sinó que en alguns casos també podríem parlar d'efectes negatius com la conversió del barri revitalitzat en un espai per turistes o el desencadenament del fenomen de la gentrificació. En tot cas, hauríem de distingir en dos models de barris culturals, un creat "des de baix" i uns altres "des de dalt"

1.6.2 Dues formes de configuració d'un barri artístic

Hi ha exemples històrics com Montmartre o Montparnasse durant el Paris de la *Belle Époque* de la creació des de baix de barris artístics. Han estat estudiats processos semblants en el districte del SoHo a Nova York entre els anys 1971 i 1981 (Simpson, 1981 i Zukin, 1989) o la àrea de Temple Bar de Dublín (Rains, 1999) als anys vuitanta que mostren processos en barriades deprimides en un el següent procés: primer de tot, alguns artistes no consagrats descobreixen la existència d'espais per a tallers barats per llogar en edificis en desús (el Bateau-Lavoir a París, els magatzems Victorians en el downtown de Manhattan, etc). En segon lloc els marxants d'art instal·len les seves galeries a l'àrea on altres empresaris privats arriben amb els seus negocis alternatius-joves com tendes de moda, bars a la moda, restaurants, clubs, etc. A vegades, també s'hi instal·la un museu o un teatre públic o un centre d'art que "oficialitza" la zona com un barri artístic. La culminació tràgica de tot plegat a vegades es la instal·lació d'apartaments per a yuppies, mentre els artistes han sortit rebotats de mica en mica de la zona a causa de la pujada exorbitant dels lloguers del barri. Aquesta dinàmica pot ser descrita finalment com un procés de gentrificació. Aquest seria segons l'anàlisi de Zukin el cas del SoHo de Nova York (opus cit).

Però un altre esquema pot ser possible: els museus arriben primer com a conseqüència d'una decisió política de donar una nova vida als barris històrics i el seu patrimoni cultural. Aleshores es desencadena un efecte de dominó: els edificis en desús esdevenen centres culturals o museus d'art i, finalment els artistes traslladen els seus estudis revitalitzant una zona que estava mig abandonada. Potser el primer cas va ser el Centre Georges Pompidou,



però en aquell cas el efecte revitalitzador encara no era tant clar. Més conscient era el cas de Liverpool, Marsella o també Barcelona. Podem concloure que la regeneració urbana basada en la cultura no sempre és un procés espontani originat pels "bohemis" i que finalment beneficia als especuladors del mercat immobiliari. En certs casos aquest procés pot començar per una decisió política d'obrir un museu en una zona degradada. Aquest va ser com veurem el cas del MACBA i del Raval i, en aquest sentit, estaria en discussió sobre si ha provocat un procés de gentrificació⁹.

1.6.3 L'articulació territorial de les indústries culturals

La qüestió de l'articulació territorial dels sectors culturals artístics i la seva tendència a formar agrupacions ha rebut l'atenció dels investigadors de manera creixent des dels anys vuitanta. Aquests estudis estan fets des de diverses perspectives com l'economia de la cultura, l'urbanisme, el desenvolupament regional i urbà i fins i tot des de l'història de l'art.

Un dels focus d'atenció d'aquestes investigacions es analitzar la centralització dels sectors culturals en algunes regions o localitats, la formació de clusters o agrupacions de empreses creatives. Un dels investigadors destacats en la distribució territorial dels sectors culturals és A.J. Scott que ha realitzat un estudi sobre la indústria discogràfica (Scott, 1984) i la indústria audiovisual d'animació (Scott, 1988). En el primer cas estudia la situació territorial i les relacions entre les empreses del sector i el seu efecte sobre la producció i la creativitat. I en el darrer cas estudia la reproducció territorial i la transformació d'un mercat laboral per a la indústria de dibuixos animats de Los Angeles. Finalment Scott ha publicat un llibre (Scott, 2000) en el que ordena i teoritza sobre la geografia i el camp creatiu, partint de l'economia de la cultura però també atenent-se a aspectes simbòlics per a entendre les sinèrgies de les agrupacions en els sectors culturals.

⁹ Jorge Ribalta (2004), dels serveis educatius dona una visió d'aquest perill de la gentrificació però atribueix a la política de l'Ajuntament una voluntat de gentrificació, anàlisi amb el que no estem d'acord a manca de proves que ho justifiquin. Veiem però com ho presenta: *The museum in Barcelona is located in the Raval, a complex neighborhood in the historical center of the city, which is currently a site of struggle between two opposite forces: first, the force towards gentrification. Since the mid-eighties the local power has promoted a social transformation of the neighborhood, historically constituted by a working class and sub-proletarian population. In this context art and cultural institutions (like universities, theaters, art centers, MACBA itself...) have played a crucial role in this social transformation. (...) In the last few years it is clear that some parts of the historical center of Raval have been conquered for the new urban middle classes.* No obstant, tal com ell reconeix la aparició de la immigració en el barri contrarresta l'entrada de classe mitjana i no està clar que es converteixi en una zona gentrificada.

De manera semblant aquesta temàtica ha estat treballada per Crewe (Crewe 1995) sobre el desenvolupament d'un barri, un cluster en la indústria de la moda a Gran Bretanya. I Erik Hitters (Hitters 2.000) destaca que els beneficis de l'aglomeració en el cas del que ell anomena les indústries creatives no disminueix amb la globalització sinó que al contrari augmenta ja que aporta recursos competitiu per a fer-se un lloc en el mercat global. No obstant, un dels conceptes que ha anat prenent força darrerament per a estudiar aquests fenòmens és el del districte cultural, al que dedicarem a continuació la nostra atenció.

Paral·lelament a l'anàlisi anglosaxó de les tendències a l'agrupament de les indústries culturals s'ha desenvolupat a França un anàlisi de la dinàmica territorial de les professions artístiques. En aquest sentit cal destacar a Moulin (1983 i 1992) que, amb els seus dos grans estudis sobre el sector artístic mostra l'evolució dels barris de galeries a París. Nosaltres (Rius, 2003) vam mostrar en la nostra tesina com aquest aspecte es produïa també a Barcelona i vam analitzar com els factors que expliquen la agrupació dels galeristes en alguns carrers són una combinació de factors d'adaptació a la demanda, de trajectòria professional, de prestigi i d'altres de tipus simbòlic com estar associat a un cert tipus d'art. Menger també ha realitzat estudis sobre els patrons de residència de les professions artístiques (1993) i, concretament, sobre els actors (1997) i ha mostrat la tendència majoritària a viure a les grans ciutats (el seu anàlisi es refereix a París però podria ser extensible a altres casos) per la recerca del que podríem dir un ecosistema favorable que ofereix recursos pels creadors (mercat de treball, xarxes de interdependència, institucions de consagració, etc).

1.6.4 Els diversos models de districte cultural

El concepte districte cultural és molt ambigu com ho pot ser indústria cultural. No obstant, si entenem per aquest la densitat de institucions o agents creatius que podem dir que avui en dia, tal com descriu Justin O'Connor (2001) en dia hi ha quatre diferents models de districte cultural. Models que han articulat les estratègies territorials d'algunes ciutats europees, són producte d'una certa orientació de la política cultural i que en certa manera s'han anat succeint temporalment: el model del parc científic, el model de districte cultural amb densitat d'equipaments, el model de districte industrial i el model de districte cultural

amb densitat d'agents culturals. L'anàlisi d'aquests models ens servirà per a comprendre quin model s'ha seguit a Barcelona i si hi ha hagut alguna evolució en aquest sentit.

A. El model de parc científic

És un model que apareix als anys 1970s amb un objectiu clar de promoure la innovació. La hipòtesi central que sosté aquest model és que la concentració de personal tècnic qualificat comporta una millora de la capacitat d'innovació en un territori. Es tracta d'una aproximació top-down i on la paraula clau és concentració. Sovint aquesta concentració va derivar en un cert "aïllament". Peter Hall i Manuel Castells (1994) han assenyalat que aquest model, en els casos en què ha tingut èxit, ha estat més degut al dinamisme de la ciutat que els acull, i no tant als processos que ells mateixos, els parcs científics, han sabut generar. Moltes antigues àrees industrials van seguir aquest model.

B. El model de districte cultural amb densitat d'equipaments

Implica la densitat d'equipaments i és un model que apareix al començament dels anys 1980s. El fonament d'aquest model rau en la voluntat que la nova localització d'institucions culturals en un territori deprimat serà l'àncora de estratègia de regeneració urbana. Aquest model ha estat adoptat en àrees centrals de grans ciutats sotmeses a processos de degradació i empobriment. Un dels seus màxims exponents és el Temple Bar (1985) de Dublín, però també respon a aquest model la nova instal·lació de la Tate Modern al South Bank a Londres (2000).

Segons O'Connor (2001) aquest seria el tipus de procés implementat al Raval de Barcelona, en l'àrea del MACBA. Aquest és un model molt "urbanista" i ha trobat els seus màxims defensors en aquest àmbit. La regeneració, i la consegüent creació d'un districte tan sols resulta un èxit, en un procés llarg sempre, si la inversió privada acaba acompanyant la inversió pública inicial.

C. El model de districte industrial

Aquest model que apareix als darrers anys 1970s. El concepte clau d'aquest model és la xarxa i la cooperació. En un teixit productiu format per petites i mitjanes empreses.

Aquestes aconseguixen generar, per elles mateixes, complexes xarxes on articulen relacions de competència en determinades etapes del procés de producció, però que també saben formular moments de cooperació (per exemple en el moment d'exportar o en el moment de negociar conjuntament amb proveïdors externs). La intervenció dels poders públics és baixa i segueix més una dinàmica bottom-up, a partir de la demanda dels agents productius. El mode ha estat articulat a partir dels treballs d'economistes, més o menys especialitzats en el economia regional o urbana.

L'exemple clàssic és l'Emília Romagna i el Vèneto, a Itàlia. En el camp cultural, potser Sheffield (Gran Bretanya) en seria l'exponent que més s'hi acostaria. També el cas de Milà, amb els intents d'associar la indústria del moble (localitzada en la perifèria) amb la indústria del disseny i la moda (localitzada al centre de la ciutat). Tanmateix, altres indústries culturals no s'adapten segons l'opinió de O'Connor (opus cit) a aquest model.

D. El model de districte cultural amb densitat d'agents culturals

És un model que es comença a formular amb claredat a mitjans dels anys 1990s, i està en sintonia clara amb els conceptes de societat-xarxa (Manuel Castells, 1997), societat del coneixement, i d'altres de similars, apareguts en l'anàlisi de l'impacte de les noves tecnologies de la comunicació en el procés productiu. L'aplicació d'aquest model és molt recent, i encara no es poden avaluar els processos.

Si aquest model ha de tenir èxit, caldrà que els districtes culturals tinguin en compte la realitat del funcionament de les indústries culturals: petites empreses de pocs treballadors, amb aliances "fluïdes" entre elles, amb una concepció intuïtiva dels mercats (per tant amb un gran buit en termes d'estratègia), amb molts contactes internacionals, i on els contactes "cara a cara", més o menys informals, són la manera de validar els projectes.

Com podem veure, la perspectiva pública sobre la creació de districtes culturals ha passat d'una concepció economicistes (parc científics, districte industrial) o urbanística (densitat de institucions) a una orientació que té en compte les especificitats del sector cultural i les condicions necessàries per a la creació de valor pròpiament cultural. Es tracta per tant d'un salt qualitatiu en la visió i en el tipus d'actuació que es té sobre els sectors culturals que

revela una vegada més, des del nostre punt de vista, l'adopció d'un nou paradigma en les polítiques culturals.

1.7 Les tres desestructuracions: política cultural, ordre cultural i espai urbà

El sorgiment del nou paradigma de la política cultural es situa en el context de tres desestructuracions: el de la desestructuració de la política cultural, el de la desestructuració de l'ordre cultural modern i el de la desestructuració de l'espai urbà.

1.7.1 La desestructuració de la política cultural

Com hem vist la política cultural ha passat del paradigma de la democratització cultural a la de la democràcia cultural i, posteriorment, ha també adoptat els objectius que anomenem desenvolupament o regeneració cultural. Segons Urfalino (1996) aquesta és la història de la dissolució de la política cultural: en la crisi de la democratització cultural, la irrupció de la orientació de la democràcia cultural post 68 i d'allà al vitalisme cultural de Lang, conciliador de l'economia de la cultura segons aquest autor s'ha perdut la coherència conceptual de l'acció cultural del Ministeri de la Cultura francès. El doblement del pressupost, la creació de multiplicitat de nous organismes i dels sectors subvencionats mostra segons Urfalino que els mitjans, els repertoris d'acció i els grups d'interessos creats per aquest mateix sistema tenen més importància que les finalitats suposades a la política cultural. Moulin (1992) mostra com es dona a nivell de la política artística un creixement dels sectors recolzats (fotografia, audiovisual, còmic, etc.) i subvencionats per la voluntat de reconèixer una dignitat igual a totes les formes de creació. Aquesta ampliació del camp successiva de noves disciplines artístiques comporta mitjançant la subvenció comporta el reconeixement de la dignitat artística i aquesta al seu torn justifica el que sigui subvencionable en una dinàmica de retroalimentació que Friedberg i Urfalino (1984) han anomenat, el "joc del catàleg"¹⁰. La dinàmica imposada per la revisió d'objectius pel paradigma de la democràcia cultural hauria desestructurat la política cultural i, en segon lloc, hauria alterat també la jerarquia dels valors artístics i dels sectors culturals.

Al seu torn, la legitimació de la política cultural per l'economia ha suposat també un segon factor desestructurador de la política cultural. La divisió administrativa lligada a la voluntat

¹⁰ Aquesta dinàmica inflacionista de les polítiques culturals no només ha passat a nivell nacional sinó que com han mostrat aquests autors Friedberg i Urfalino, en un estudi sobre les polítiques culturals dels ajuntaments de les ciutats mitjanes (1984) mostra com la lògica d'expandir els sectors recolzats per la política cultural per tal de no haver d'elegir entre els sectors a prioritzar també es dona en els nivells locals.

de donar resposta a clientele artístiques, professionals i a les diverses indústries culturals impedeix segons Urfalino (1996) un programa d'actuació coherent o una dimensió transversal a la política cultural. Aquest procés significaria per aquest autor la dissolució de la política cultural a la que passa a anomenar polítiques públiques de la cultura. No podem com voldríem, descriure com aquest procés s'ha donat a la resta de països i, suposem que ha pres formes diferents en relació amb el tipus de model de política cultural i tipus d'Estat de benestar tenen. Ara bé, tots els indicadors de les investigacions comparades de polítiques culturals donen a entendre que aquest procés de desarticulació de les polítiques culturals, més tard o més d'hora, s'ha donat a la resta de societats avançades en les que s'havia adoptat una política cultural. Cal dir que aquest procés, a més, ha anat acompanyat i s'ha alimentat retroactivament amb un procés de debilitació de l'ordre cultural modern que explicarem a continuació.

1.7.2 La desestructuració de l'ordre cultural modern

Una característica fonamental del nou ordre cultural que avui s'està configurant és la difuminació dins d'ell de totes les fronteres i l'atenuació també de tots els contrastos. A la coneguda perspectiva de Bourdieu (1979, 1992), la imatge de l'ordre cultural modern era la d'un ordre de la distinció (entre els consumidors), de les distàncies (entre els creadors) i de les oposicions (entre productors i consumidors). Avui, en canvi, els sectors de l'art pur i de l'art comercial tendeixen a convergir (en ells les carreres dels creadors poden ser igualment curtes i fulgurants, les maneres d'actuar dels intermediaris tendeixen a ser cada vegada més semblants i ja no és gens estrany el trànsit entre gèneres de diferent legitimitat). Les pràctiques i els consums culturals són cada vegada menys exclouent (Peterson i Kern, 1996) i el pas de la posició de consumidor a la posició de creador s'ha fet molt més fàcil a moltes activitats artístiques característiques de l'època (Willis, 1990).

La distensió de l'univers artístic, és a dir, la relativa desactivació de les seves oposicions, que és un factor fonamental en el procés d'ampliació del territori de l'artístic (per assimilació d'activitats abans jutjades com il·legítimes o com impures), és també un element clau en el canvi de les relacions entre les diverses disciplines artístiques i entre el món de les arts i el conjunt de les pràctiques que componen els estils de vida de la població. Si el paradigma de la modernitat artística preconitza l'aprofundiment en les essències del propi codi disciplinar,

l'època actual encoratja totes les formes de la promiscuïtat, tant entre gèneres com entre disciplines artístiques. I si en un altre temps la tendència havia estat cap a la depuració de tota funcionalitat aliena a la lògica artística del món de l'art, avui dia veiem com proliferen en aquest àmbit tot tipus de contaminacions. De fet, fins i tot pot dir-se que la pròpia dinàmica de la innovació artística es situa actualment de forma predominant en aquests espais intersticials, interdisciplinaris i supradisciplinaris.

El nou ordre cultural dóna lloc, així, al sorgiment d'un espai de connexions i relacions interdisciplinàries cada vegada més dens i decisiu. És un espai que es conforma a partir de la creixent intersecció dels mercats de treball artístic i de la proliferació i potenciació actual de processos culturals transdisciplinaris de tot tipus (processos de producció en els que es vinculen diferents sectors, com la TV i el món editorial, o el sector de la joguina i el cinema d'animació; o processos en els que s'entrellaça l'activitat de sectors disciplinaris específics i l'activitat cultural informal). En aquest espai pren forma una nova lògica de la creativitat cultural. És una lògica que ja no opera de manera lineal i unívoca, a partir d'estímuls i de recursos projectats des d'una societat passiva, refractats i revaluats després culturalment per un univers de creadors omnipotents. El dinamisme cultural contemporani es xifra ara en processos de contorns flexibles i de caràcter no lineal. La dinàmica de la creació i del consum cultural depèn, de forma cada vegada més decisiva, de les interrelacions i retroalimentacions entre diferents sectors i processos: és abans que res una qüestió de sinèrgies i ressonàncies interdiscursives. Les vibracions creatives, així com les dinàmiques d'atenció valoritzadora i de ressonància i reelaboració simbòlica, tenen lloc contínuament a molts diferents punts de la matriu cultural. En un context semblant, es dona una situació paradoxal: l'univers artístic veu erosionada la seva autonomia i disminuïda la seva autoritat, però augmenta enormement la seva influència, ja que constitueix ara el centre neuràlgic del sistema.

1.7.4 La desestructuració de l'espai urbà

Les diverses parts d'una ciutat tal com ha mostrat Bourdieu (1977, 1995) poden representar el camp artístic en els seus diversos sub-camps. Desestructurat l'ordre social modern (divisió de la societat en classes i de l'espai polític en esquerra-dreta) l'ordre cultural modern es desestructura també (Arturo Rodríguez Morató, 1999) i de retruc l'espai urbà. Les dinàmiques socials i posmodernes desarticulen l'associació de l'espai amb una classe social i

amb un contingut cultural. Aquest fenomen tindrà tres dimensions: 1/ La reutilització dels centres històrics normalment considerats com espais burgesos i dedicats a les arts consagrades. 2/ La revaluació dels espais obrers o fabrils convertint-los i 3/ Una inestabilitat simbòlica de l'espai i una rotació dels agents culturals.

1/ Tal com explica Lash i Myles (2000) el centre de Londres era dominat per l'ordre Imperial fins als anys setanta quan es va trencar el consens socio-polític de postguerra. És el mateix moment en que sorgeixen les noves polítiques de regeneració urbana (Bianchini, 1993b). Als anys noranta les antigues institucions artístiques començaran a exposar art contemporani, trencant així l'associació de centre històric-art tradicional. En el cas de Barcelona aquest procés també s'ha pogut veure parcialment amb l'obertura de les institucions clàssiques a la modernitat artística (el Liceu en seria un cas paradigmàtic).

2/ Com observa Lash i Myles (opus cit) les grans metròpolis han caminat durant tot la modernitat cap a l'Oest. Els barris burgesos s'expandien cap a l'Est i els barris obrers i fabrils quedaven a l'Est. El dinamisme cultural es trobava a l'Oest i la tradició a l'Est. Amb les dinàmiques urbanes i culturals posmodernes és a l'inversa: l'innovació cultural i urbana camina cap a l'Est, recuperant els barris obrers. A Europa aquest és un procés visible a les grans capitals: pensem amb l'East End de Londres (on es situa la famosa galeria White Cube¹¹), l'Est de Berlín, el de París (Marais i la zona de Bastille). Aquest procés l'ha protagonitzat al principi des de baix el sector artístic (artistes i marxants d'art) o, a vegades l'ha iniciat les administracions culturals copiant els processos precedents al situar als antic barris fabrils o de classe baixa una institució cultural. Barcelona en aquest sentit constitueix l'exemple de ciutat que en el seu desenvolupament la burgesia (i la modernitat artística, si prenem com a tal els museus i les galeries d'art) han avançat fins als anys setanta cap al nord-oest. I, encara que ha estat menys dinàmica en aquest procés que altres capitals europees, s'ha vist fenòmens semblants de tornada de la modernitat artística a Ciutat Vella (al Born als anys vuitanta i, sobretot al Raval als anys noranta). En aquest sentit cal destacar la iniciativa pública com a impulsora d'aquests projectes amb la constitució del cluster

¹¹ La galeria White Cube es va fer famosa per la promoció dels Young British Artists i s'ha convertit en una de les zones artístiques més dinàmiques d'europa. Veiem que diu la seva web com a presentació de la galeria i la zona on es troba: *Hoxton is a vibrant cultural area of London, taht has seen a profusion of comercial galleries, public art spaces, restaurants, bars and clubs opening up over the past few years. Whit its commerical and industrial character and abundance of disused warehouses available for studio space, it has always drawn a large community of artists. Many of the London-based artists that White Cube has shown over the ast years live and wordk in the surrounding area and the East End of London I general is know to have the highest concentration of artists in Europe.* Font: <http://www.whitecube.com/>, 2004

cultural de la Casa de la Caritat (Raval), el Districte 22@ i el Fòrum de les Cultures 20004 que es troben.... a l'Est de la ciutat.

3/ Una de les característiques de la desestructuració de l'espai és que la revaluació dels espais és inestable i es produeix una rotació d'espais. Per exemple, el SoHo es va convertir en un barri artístic a finals dels anys setanta i els vuitanta, però el barri va ser abandonat pels galeristes als anys noranta per Chelsea i, després han sorgit altres focus de moguda artística a Williamsburg¹². És produeix com un cicle de consum de les zones, els artistes i els marxants arriben en una zona, aquesta es rehabilita i es reavalua, finalment l'èxit a nivell turístic i immobiliari impulsen a buscar altres zones, en un cicle que sol durar de deu anys. Res a veure doncs amb les zones artístiques, com la Rive Gauche parisenca, que duraven cinquanta anys. Europa en aquest sentit és més estable però si que hi ha certs símptomes de que es poden donar fenòmens de circulació semblants.

Aquestes tres tendències que hem esmentat són producte de la confluència de dos fenòmens que avancen paral·lels i que es retroalimenten: 1/ La crisi de l'ordre cultural modern i 2/ La crisi de l'estructuració urbana moderna. 1/ Hem ja analitzat les característiques de la crisi de l'ordre modern però n'apuntarem les interrelacions amb l'espai urbà. La inestabilitat de les reputacions artístiques que s'accentua als anys vuitanta obliga als marxants i altres agents artístics a estar a la "cresta de la ola" si no volen quedar marginats. Al marxant de l'art modern que com Kanweiler esperaven pacientment a la seva galeria (Moulin, 1982) s'ha passat al marxant d'art que com Leo Castelli o Illeana Sonnabend ha anat abraçant els estils successius que (pop, nova figuració, etc.) i paral·lelament s'ha anat traslladant de barri buscant no perdre posicions en el mercat. Pel que fa a les institucions artístiques, aquestes s'adapten a aquestes tendències, obrint noves seus amb la voluntat de participar en els processos de rehabilitació cultural o, pel que fa a institucions ja establertes encara que no es traslladin, en alguns casos han obert delegacions en zones fabrils en procés de revitalització¹³. I en el context d'un món artístic que a partir dels anys setanta l'àmbit privat i l'institucional col·laboren en la definició de les reputacions

¹² Williamsburg compta actualment amb una trentena de galeries d'art, el que el converteix en un dels centres galerístics de NY: *Williamsburgh (una zona de Brooklyn) se ha convertido en una de las zonas de más vitalidad para el arte y los artistas jóvenes de la ciudad de Nueva York. Los vecinos la llaman "la nueva bohemia". No sólo hay muchas galerías, espacios alternativos, bares, cafés, sino que también encontramos allí la mayor concentración de jóvenes artistas internacionales de EEUU.* El Periódico del Arte, 28, desembre 1999, pag. 47.

¹³ Un cas paradigmàtic és el MOMA que va obrir el 1976 el PS1 un centre d'art contemporani associat en una antiga escola a Long Island, una zona perifèrica de NY.

artístiques (Moulin, 1992) els dos sectors tendeixen també a associar-se espacialment, el que reforça aquests processos de reconfiguració cultural de les ciutats.

2 / A partir dels anys setanta es produeix la crisi en la estructuració urbana moderna i es critica la teoria que els sustentava, l'urbanisme modernista que es basava en la divisió funcional de les ciutats en zones separades i per tant s'efectuava també una jerarquització de valor entre zones. Aquesta tendència es trenca als anys setanta amb una valorització dels centres urbans, la superposició d'usos (comercials, residencials, productius i d'oci) i la barreja de grups socials que s'hi produeix (Sennet, 1975 i Bianchini, 1993b). Els artistes seran els primers en seguir aquest retorn al centres urbans i a zones populars, barrejant així espai residencial i espai laboral (Simpson, 1981 i Zukin, 1989) al que els seguirà les noves capes mitjanes relacionades amb les noves professions intel·lectuals (Zukin, 1989 i Chalvon-Demersay, 1984 -1ª ed-).¹⁴ El fet que aquestes professions tinguin una gran inestabilitat i que el seu patró residencial vaig lligat a la carrera professional (Menger, 1997) fa també que siguin capes socials molt mòbils. A tot això cal afegir-li el cada vegada més gran contingent de estudiants estrangers que solen anar a viure als centres històrics o als barris centrals econòmicament més accessibles fa que la població dels barris centrals en procés de renovació sigui particularment inestable i mòbil.

Com a conclusió podem dir que el fenomen de la creació dels barris artístics i dels clusters culturals es basa en un tipus de política cultural que assumeix la desestructuració de l'ordre social, cultural i espacial i que l'utilitza pels seus objectius de promoció local i desenvolupament cultural. Simbòlicament els barris artístics ja no estan marcats com ho estaven durant la modernitat cultural en termes d'avantguarda jove, avantguarda consolidada o sector comercial però tampoc no són culturalment neutres. Barris com el Williamsburg, l'East End o el mateix Raval estan connotats amb el seu origen popular, representen un trencament amb l'ordre cultural modern i amb els valors conservadors, abracen les tendències culturals posmodernes (hibridació de disciplines, multiculturalisme, etc.), acullen els nous tipus d'estils de vida i de consum i representen els sectors més avançat en la creació contemporània.

¹⁴ De fet tal com descriu Chalvon Demersay (1981) en el seu estudi del canvi d'un barri parisenc amb la entrada de noves capes mitjanes, el canvi no només es produirà en el comportament residencial sinó en la mateixa distribució i ús de l'espai domèstic. A la divisió funcional de les habitacions segons els usos es passarà a una barreja d'espais i d'usos que reflexarà els nous estils de vida post-68 i la barreja d'espai d'oci i de treball.

En aquest sentit podem veure com les administracions, sobretot els ajuntaments amb caràcter emprenedor, han buscat la complicitat de les institucions artístiques, els sectors culturals més avançats i les noves capes mitjanes per tal de buscar una nova vida i revitalitzar els barris cèntrics (Born i Raval) o donar nous usos i regenerar els barris fabrils (Poblenou, Glòries o La Mina). En aquest sentit més endavant veurem el paper de l'Ajuntament en aquests processos i estudiarem concretament el cas del Raval.

SEGONA PART

Hipòtesis, definició de l'objecte d'estudi i anàlisi del cas

2.1 Hipòtesi de partida: el nou paradigma de les polítiques culturals

Nosaltres partim de la hipòtesis de que s'està gestant un nou paradigma en les polítiques culturals. I aquest es caracteritza pels següents trets fonamentals:

1/ El nou paradigma es caracteritzaria per la diversitat dels seus objectius. A les tradicionals tasques de protecció del patrimoni i de foment de l'activitat artística, s'hi haurien afegit més tard temes com el del reconeixement de la diversitat cultural i la promoció social i econòmica del territori, o preocupacions com la de la globalització cultural. Tots aquests objectius es combinarien en una perspectiva cada vegada més explícita de potenciació global de tots els recursos culturals de la societat i de promoció general de la creativitat.

2/ El camp d'intervenció que ara es plantejaria és més ampli, ja que comprendria no només el segment professional de l'activitat artística tradicional, sinó també el de la cultura més comercial (les indústries culturals) i l'activitat cultural informal (l'activitat amateur i la de base comunitària). I a la vegada, la perspectiva d'intervenció tendiria a cobrir moltes noves qüestions, com temes fiscals i financers, de regulació de drets, de política comercial, tecnològica o de competència; temes tots ells que incideixen globalment sobre una gran diversitat d'activitats creatives i que impliquen també a una gran diversitat d'administracions.

3/ Ara, la concepció del món cultural en el que es pretendria incidir és molt més complexa i sistemàtica. Si ens referim als professionals de la política cultural a Nordamèrica, Cherbo i Wyszomirski (2000) constaten, per exemple, que existeix "una creixent consciència sobre les interseccions i vincles existents entre el sector artístic no comercial, el sector de l'entreteniment i el sector artístic informal (Cherbo i Wyszomirski, 2000: 15) i afirmen que d'aquesta consciència està emergint actualment un *enfocament sistèmic* de la política cultural. La "unitat d'atenció" ja no seria, en aquesta perspectiva, ni un artista individual, ni una organització o projecte concret, ni tan sols una disciplina artística en particular, sinó tot el sistema cultural. El seu estudi global permetria, segons les autores, "avaluar la importància relativa de cada component i el seu potencial, comprendre quines són les seves imperfeccions i poder així corregir-les, i plantejar-se com incrementar les capacitats del

sector cultural” (op. cit.: 18). Si bé aquest enfocament no ha estat plenament desenvolupat encara, constituïria a tot arreu –no només als EUA- la perspectiva creixentment dominant.

4/ En consonància amb aquesta representació, ara les formes d’actuació de la política cultural tendrien a ser, per una banda, més complicades, combinant mesures de caràcter molt divers (per exemple, mesures de caràcter fiscal i financer i mesures de promoció artística o de quotes de programació), i per una altra, molt més estratègiques, en el sentit que els poders públics tractarien ara de vincular les seves actuacions a la multiplicitat d’agents que operen en el camp cultural (creadors, empresaris, intermediaris, fundacions, associacions, etc.).

5/ La posada en marxa d’aquest nou tipus d’orientació demana en si mateixa un coneixement dels diversos móns artístics en els que vol actuar, de tots els elements de la cadena que el componen. D’aquí vindria l’espectacular increment de centres de recerca, observatoris culturals o xarxes d’investigació sobre les polítiques culturals que s’ha vist la darrera dècada i que descriu Schuster (2002). La desculpabilització d’elitisme als creadors i la desresponsabilització als gestors culturals de l’eliminació de la desigualtat social té com a contrapartida com apunta Urfalino (1996: 338) l’exigència d’eficàcia i d’eficiència en la utilització dels fons públics, i en els objectius culturals i extra culturals d’aquestes. La necessitat de ser capaços de medir els resultats ha de poder desafiar però l’obstacle de la multidimensionalitat de l’objecte, d’aquí que les noves perspectives s’esforcin a tenir una perspectiva global i sistèmica, per tal de poder assessorar als gestors culturals.

2.1.1 Diferències entre les etapes de la política cultural

Arribats a aquest punt hem cregut interessant fer un quadre mostrant les característiques de les tres etapes de les polítiques culturals pel que fa a onze aspectes: Objectiu política cultural, activitat a promoure, referent territorial, actitud envers el territori, tipus de cultura a promoure, actitud envers els sectors culturals, marc de l’activitat cultural, interlocutors de la política cultural, receptor final, implementació política i avaluació.

Cal advertir, com ho han fet molts altres analistes, que la història de les polítiques culturals (Bianchini, 1993b, Moulin, 1992, Urfalino, 1996) que no és la d’una substitució o canvi total

d'objectius sinó la d'una sedimentació. Els objectius nous es superposen amb els antics formant així una capa per tant més gruixuda i complexa. Per tant s'ha de llegir el quadre de forma que la nova etapa hereta en major o menor mesura el contingut de l'anterior.

Segons la nostra opinió el quadre que presentem a continuació resumeix els principals canvis en la política cultural entre els tres paradigmes:

QUADRE 1 – Canvis en els tres paradigmes de la política cultural

PARADIGMA	DEMOCRATITZACIÓ CULTURAL	DEMOCRÀCIA CULTURAL	NOU PARADIGMA
Objectiu política cultural	Creació comunitat nacional i distància crítica	Integració i expressió diferències	Producció cultural, societat de la cultura
Activitat a promoure	Difusió i creació	Participació i creativitat	Sector cultural (Indústries culturals, Tercer sector)
Referent territorial	Nació, àrea d'influència	Comunitat territorial o local	Indefinit: interrelació local i altres nivells territorials
Territori d'actuació	Nacional	Regió, Barris	Ciutat, zona metropolitana
Actitud envers el territori	Difusió, Descentralització	Descentralització, Deconcentració	Centralització, cluster
Tipus de cultura a promoure	Alta cultura (arts plàstiques, teatre, etc.)	Cultura antropològica	Cultura industrial, productes híbrids i multicultural
Actitud envers els sector cultural	Autonomia	Promoció, legitimació	Lideratge mancomunat
Marc de l'activitat cultural	Escenari	Carrer	Infraestructura, xarxa, festival
Interlocutors de la política cultural	Experts, creadors professionals	Moviments socials i associacions culturals	Agents culturals
Receptor final	Ciudadania (nacional)	Grups i comunitats	Ciudadans i consumidors (global)
Nivell administració líder	Estat central	Regional i local	Local i metropolità
Relació entre administracions	Jeràrquic	Autònom	Interdependència
Implementació política	Burocràtica	Associativa	Autònoma, relacional, transversal
Avaluació	Públics i creadors (eficàcia)	Efecte social	Sistèmic i global (eficiència)

Font: Elaboració pròpia

A continuació explicarem i justificarem les diferències en cada eix.

2.1.2. Objectius de la política cultural

El fet que les polítiques culturals en els darrers quaranta anys han anat canviant d'objectius ho hem explicat. Però potser no ens hem referit a la finalitat última que justifica la política artística en cada etapa: en el cas de la democratització aquesta era la de la creació d'una comunitat entre les persones i la de donar una distància crítica envers la indústria cultural; pel que fa a la democràcia cultural pretenia una integració social de totes les comunitats i grups i facilitar la expressió de la diversitat; en darrer lloc, el nou paradigma perd en certa manera aquests "alts objectius" per buscar promoure la producció cultural i fomentar la societat de la cultura (Rodríguez Morató, 2001).

2.1.3 Activitat a promoure

La difusió de les obres de la cultura culta i el suport a la creació dels artistes professionals seria els dos eixos en el que es basaria el paradigma de la democratització cultural. Per contra, als anys setanta, amb la democràcia cultural l'èmfasi es posaria en la participació i la incentivació creativitats de tota la ciutadania. El canvi amb el nou paradigma serà aquí important ja que la política cultural es plantejarà potenciar el sector cultural en el seu conjunt (no només d'un artista) incloent-hi les indústries culturals i el tercer sector, és a dir, tota la cadena que participa de la creació de valor cultural.

2.1.4 Referent territorial

La Nació serà la idea que tindran en ment els responsables de les polítiques culturals en el període de la democratització cultural. L'Estat central pretindrà protegir el patrimoni nacional, difondre els grans creadors i les obres consagrades nacionals i construirà institucions nacionals, encara que sigui a les províncies. A nivell internacional, s'intentarà projectar aquestes polítiques culturals a les zones d'influència (en general es tracta de les antigues colònies o els països limítrofes, com la francofonia en el cas francès, o Hispanoamèrica en el cas espanyol). Per contra, el referent territorial de les polítiques culturals de la democràcia cultural serà la comunitat territorial (sigui definida com a regió o com a nació sense Estat) o, la comunitat local (ciutat o barri). En el nou paradigma de

la política cultural aquest referent territorial serà molt més difús. Encara que predominarà el nivell local, de fet, s'intentarà interrelacionar diferents nivells territorials: local, nacional, estatal, blocs territorials (p.e. Europa) o global.

2.1.5 Marc d'actuació

El marc d'actuació de les polítiques culturals, és a dir, la unitat territorial pel que es dissenyen les polítiques i a on s'implementen, va canviant durant a les tres etapes. A de la democratització cultural és nacional, és a dir, l'Estat-nació. La difusió cultural ha d'arribar a tots els racons del mapa nacional i els continguts d'aquesta és igual per totes les parts sense distincions¹⁵. La paraula regió o barri estarà en boca de tots a la etapa de la democratització cultural. No es que es perdi la referència nacional però si que es prendrà molt més en consideració la diversitat cultural que sempre ha existit, la de la perifèria de la nació, la regional. I la diversitat cultural que cada cop és més present a les perifèries de les ciutats, la dels barris d'immigrants. Amb l'aparició del nou paradigma la unitat d'anàlisi de la concepció, planificació i acció cultural seria menys la l'Estat-nació, les regions com la Ciutat en el seu conjunt i la seva zona d'influència, la zona metropolitana, encara que això no vol dir que no es prengui en consideració marcs més micro com un barri o un conjunt de barris.

2.1.6 Actitud envers el territori

Posar els canals per a que la cultura del centre arribi a la perifèria. Aquesta seria l'actitud envers el territori que hi hauria en el període de la democratització cultural. L'objectiu lloable contra les desigualtats geogràfiques no ens hauria d'amagar que descentralitzar en aquella època seria un procés en una sola direcció i es descentralitzaria les infraestructures de la cultura, però no els seus mecanismes de decisió o la capacitat de decidir que és legítim culturalment¹⁶. És a partir de la democratització cultural que es planteja el fet de

¹⁵ Encara que es faci un festival a una ciutat de províncies és la cultura nacional (i per tant la de la capital) la que es difon. Aquest és el cas del Festival d'Avinyó tal com ho analitza Jean-Louis Fabiani (Fabiani, 2000).

¹⁶ No en va Urfalino 1986 titula un dels seus articles "La descentralització al servei de la cultura nacional" (Urfalino, 1986). Un dels bucs insígnia de les polítiques culturals recentment "inventades", les Cases de cultura, son concebudes com aparadors a les províncies del que passa a Paris: *Cela veut dire qu'il faut que, par ces maisons de la culture qui, dans chaque département français, diffuseront ce*

descentralitzar seriosament la despesa cultural (encara molt centrada a les capitals) i donar a les regions o els municipis capacitat de decidir els continguts a promoure.

En el nou paradigma, com que el marc d'anàlisi de la política cultural ja no és tot l'Estat, ni tant sols les seves regions sinó les ciutats (i les seves zones metropolitanes, això sí) la qüestió ja no es planteja entorn a descentralització si/no o com descentralitzar sinó com convertir la ciutat en un focus creatiu. Per tant l'actitud envers el territori canvia radicalment. A la hora de localitzar un equipament ja no es mirarà el mapa mirant a quina població en falta, quin barri degradat és un desert cultural, sinó a on aquell equipament pot enllaçar amb una dinàmica creativa preexistent o generar ell, amb l'ajuda del sector, una impuls regenerador per la zona. Així doncs, ja no es voldrà repartir, sinó al contrari concentrar els equipaments culturals per tal de que es generin sinèrgies entre ells.

2.1.7 Tipus de cultura a promoure

El tipus de cultura a promoure també canvia amb els diferents paradigmes: si en la democratització cultural la cultura a promoure és l'alta cultura, és a dir, la cultura en el sentit restringit de cultura culta, amb el canvi de paradigma vers la democràcia cultural s'adopta un punt de vista més relativista sobre la cultura i es promouran les cultures comunitàries o de grups socials minoritaris.

Pel que fa al nou paradigma de la política cultural, a tot el que hem dit se li afegiria la cultura comercial. Si bé és veritat que en el paradigma de la democràcia cultural ja s'opera una certa rehabilitació de la cultura popular i comercial (el cinema sobretot) és en el nou paradigma que aquestes divisions perden el sentit i fins i tot com afirma Rodríguez Morató (2001) es promouen els productes híbrids: cultura amb cultura popular o productes a cavall de diverses disciplines. També es promourien produccions culturals multiculturals (o barrejes entre cultura autòctona i la dels immigrants)¹⁷ que per la seva singularitat estarien en bona disposició per competir al mercat global.

que nous essayons de faire à Paris, n'importe quel enfant de seize ans (...) puisse avoir un véritable contact avec son patrimoine national (...) Discurs d'André Marlaux a l'Assamblea Nacional, 17 Novembre de 1959 (citada per Urfalino, 1996).

¹⁷ No es tractaria tant de promoure la barreja de cultures en abstracte sinó les mescles i elaboracions que passen, seguint l'esquema de Ulf Hannerz (1998) de les formes de vida al mercat de productes culturals. Els exemples podrien ser molts però potser el terreny musical és el més propici per aquests fenòmens: Rai, Bangra, Raggamuffin i altres en serien un bon exemple.

2.1.8 Actitud envers el sector cultural

En el moment del naixement de les polítiques culturals, l'actitud era de respectar l'autonomia del món artístic, encara que sigues gairebé impossible complir allò de "incentivar sense intervenir". Posteriorment es pendria una actitud en certa manera més intervencionista al voler promoure i legitimar les cultures minoritàries o els sectors culturals no consagrats.

Amb el nou paradigma això canvia fortament i encara que a nivell discursiu es mantingui la idea de l'autonomia de l'art, l'administració ha pres una actitud de lideratge del sector cultural. No es tracta només de difondre el treball dels artistes o animar als ciutadans a expressar-se artísticament sinó que l'Estat dissenya i porta a terme grans projectes que impliquen a tot el sector artístic per desenvolupar-lo en el seu conjunt. Ara bé, l'Estat en aquest cas no pren les decisions sol sinó que en aquest nou tipus de política cultural implica a les élites ciutadanes en general i al sectors culturals en particular a través de consells culturals, comissions d'experts o plans estratègics. Per tant podem parlar d'un lideratge mancomunat.

2.1.9 Marc de la política cultural

Podríem dir molt resumidament que, mentre que el marc de la política cultural democratitzadora és el l'escenari, la sala d'exposicions, el museu, en el sentit de que allà és on es veu el seu producte, la democràcia cultural acostava la cultura i l'art al ciutadà posant-la al carrer, acostant-la als llocs de vida i de treball o a la places, centre de la vida cívica de les ciutats. En el cas del nou paradigma l'escenari de la política cultural serà la xarxa d'infraestructures, com a espai polivalent de l'activitat cultural o la xarxa d'esdeveniments en diferents llocs de la ciutat o el gran esdeveniment, que inclou la participació de diversos agents, privats, públics i del tercer sector.

2.1.10 Interlocutors de la política cultural

Per tal d'elaborar la política cultural democratitzadora, els interlocutors seran els experts en cada sector artístic i els creadors professionals. Això es capgirarà en el període de la democràcia cultural a on es donarà veu als moviments socials i les associacions culturals

moltes d'elles amateurs. Amb el nou paradigma els interlocutors de la política cultural, en la lògica de mancomunar les preses de decisions a les que hem fet referència, seran el que s'anomena agents culturals i que recobreix totes les empreses i professionals que participen en la cadena de producció artística.

2.1.11 Receptor fina de la política cultural

En el cas de la democratització cultural es parteix de la idea d'un cos social unificat (Menger, 1987), la política cultural es dirigeix al ciutadà, a la ciutadania com un tot, però segons la visió liberal d'unió d'individus. El ministre de cultura de De Gaulle, Malraux, defensava que no s'havia de difondre una cultura per tots sinó una cultura per cadascú, una relació individual a la cultura universal¹⁸ No obstant, la idea de ciutadania s'ajustarà a les fronteres de l'Estat-nació. El paradigma de la democràcia cultural concep la societat com fragmentada i plural i per tant els receptors d'aquesta política és els ciutadans en plural o els diversos grups socials o comunitats que la componen. Pel que fa al nou paradigma es parteix d'una visió més parcial de la societat en general (una ciutat) però més global de les diverses peces componen l'univers cultural. En conseqüència, el receptor de les polítiques culturals no només seran els ciutadans sinó també els "agents culturals", els intermediaris en aquest cas entre els poders públics i els ciutadans. Finalment, també es depassarà el marc nacional de les anteriors visions i es considerarà el mercat global com a públic o consumidor dels productes de les polítiques culturals.

2.1.12 Nivell administració líder

Si en el cas del paradigma de la política cultural democratitzadora el nivell administratiu que assumia el rol líder era l'Estat central, en el cas de les polítiques de democràcia cultural es posarà l'accent en la descentralització i a donar més paper als governs regionals o locals, encara que aquest com hem vist no sempre serà efectiu. En el cas del nou paradigma el nivell local no només tindrà la responsabilitat d'implementar la política cultural sinó que prendrà la responsabilitat de dissenyar i planificar aquesta política

¹⁸ La "culture pour chacun" qu'il oppose à la "culture pour tous" de la société communiste suppose no pas des cultures singulières mais une appréhension ou une relation individuelle à une culture universelle. Urfalino, 1996, pag. 53.

pública, tot buscant aliances amb altres poders locals per tal de desenvolupar una política cultural metropolitana.

2.1.13 Relació entre administracions

En el període de la democratització cultural la relació entre administracions culturals és jeràrquic. L'Estat central decideix quins són els continguts a promoure i impulsa els instruments de l'acció cultural. En canvi, en la democràcia cultural prima la descentralització i la autonomia. Moltes vegades sorgeixen altres organismes culturals territorials (regió, municipal o de barri) sense o amb molt poca relació amb les administracions culturals dels altres nivells administratius. Una característica del nou paradigma de la política cultural és la interdependència entre nivells d'administració. El nivell local serà líder en la majoria dels casos però no hi haurà una jerarquia o un actor que pugui imposar el seu criteri sobre els altres. S'abandonarà la autonomia per un reconeixement de la necessitat d'articular estratègies comunes.

2.1.14 Implementació política de la política cultural

El desenvolupament de les polítiques culturals porta a la posada en marxa d'unes institucions i la formació d'un personal especialitzat en aquest àmbit d'actuació. Moltes vegades aquest procés es fa contra o restant poder als activistes culturals (Urfalino, 1996). La política de la democratització serà aplicada pel que en literatura de ciències polítiques s'anomena l'administració burocràtica. Al fer el canvi cap al segon paradigma de democràcia cultural, encara que es mantenen les administracions centrals s'intenta que les activitats siguin dutes a termes per associacions i que alguns equipament siguin gestionats per aquestes.

És però típic del nou paradigma es sorgiment, paral·lel en tota l'administració però més acusat en el cas de l'administració cultural, la creació d'organismes autònoms de presa de decisió (consells culturals) o de gestió (instituts de cultura autònoms). Aquests corresponen més a nivell organitzatiu a l'esperit d'administració innovadora i de ciutat emprendora. També és típic la unió de totes les administracions culturals en forma de consorcis, patronats o fundacions per tal d'articular les institucions o activitats culturals.

2.1.15 Avaluació dels resultats

Pel que fa a l'avaluació dels resultats en la primera etapa es posa l'accent en la eficàcia d'aquestes actuacions en termes de públics (visites, espectadors, etc.) i, en el de la promoció dels creadors. En canvi, l'efecte social serà l'aspecte més valorat en la orientació de la democràcia cultural i es voldrà medir en termes d'integració social o revalorització de cultures minoritàries o produccions culturals no legitimades. Com hem dit però, serà en el nou paradigma en el que l'avaluació pondrà molt més sentit i formarà part constitutiva de l'orientació de les noves polítiques culturals. S'avaluarà en termes d'eficiència dels recursos gastats i de resultats obtinguts, valorant però no només els efectes a curt terme o purament econòmics sinó en la millora de la capacitat de producció de valor cultural. I, finalment, es valorarà el coneixement del sector en el seu conjunt per tal de poder dissenyar i implementar polítiques culturals més eficients.

2.2 Definició de l'objecte d'estudi: les noves polítiques culturals

L'objectiu de la tesis és veure les transformacions que s'han operat en la política cultural barcelonina i el sorgiment d'una nova orientació que hem anomenat nou paradigma de les polítiques culturals. La recerca de la tesis doctoral es divideix en dues parts: en un primer moment, s'estudia el sorgiment, desenvolupament i transformació de les administracions culturals i els discursos que han desenvolupat. I en una segona part s'estudia algunes institucions culturals. Ara bé, aquesta estructuració de la tesis no és atzarosa i respon a la recerca conscient a nivell epistemològic i metodològic de desplegar un enfocament global sobre l'objecte d'estudi.

Entrant en detall podem dir que per tal d'estudiar aquest canvi global en les polítiques culturals s'ha volgut interrogar a les diverses facetes de la realitat social. D'entrada hem volgut estudiar la infraestructura d'aquesta realitat social: l'organigrama i els pressupostos de les administracions culturals. En segon lloc, els discursos sobre aquesta realitat social: els objectius de les administracions culturals). I, en tercer lloc, hem estudiat a fons alguns casos de les accions o les actuacions en aquesta realitat social, allà on s'entrecreuen les dues dimensions anteriors esmentades, la creació d'algunes institucions artístiques.

Cal assenyalar que hem volgut anomenar "nou paradigma de les polítiques culturals" ja que per paradigma s'entén una forma de comprensió i acció. La paraula paradigma a més ja ha estat utilitzada per altres estudis de les polítiques culturals (Moulin, 1992 i altres). I, no hi hem volgut donar un nom a priori ja que cap podia descriure el canvi que volíem explicar o, les matisacions que haguéssim hagut de fer ens hagués obligat abans d'hora a entrar a estudiar-ne les característiques.

En darrer lloc, abans d'explicar com hem definit l'objecte d'estudi voldríem assenyalar que com a investigadors en sociologia de la cultura no tenim objectivament una posició desinteressada en que sorgeixin orientacions, com les que proposem mostrar, que s'interessin per una visió i avaluació sistemàtica de la política cultural i el sector cultural. Com qui diu, això ens donaria feina. Ara bé, després d'haver fet el socioanàlisi que proposa Bourdieu abans de cada recerca, creiem que hem fet els deures, no exagerant la tendència ni els èxits. Creiem, per que essent conscients d'aquest fet hem estat les afirmacions hem fet una avaluació ponderada del sorgiment

2.2.1 Els límits de l'objecte d'estudi

En aquesta recerca doctoral hem partit d'una definició estricta de la política cultural. En certa manera es tracta d'una definició tautològica: política cultural és el que fan les administracions culturals. Hi ha altres definicions que inclouen en la política cultural l'acció de les institucions privades, la política científica (Ory), la política mediàtica. Si a més partíssim d'una definició antropològica del terme cultura podríem fins i tot incloure la política educativa, d'immigració, social, econòmica i així un llarg etcètera. No obstant, pensem que adoptar tal punt de vista dissoldria l'objecte d'estudi i, ens hem decidit per adoptar per una definició restringida de la política cultural com a política dirigida als sectors artístics (encara que amb la definició ampla que es té d'aquests avui en dia a les administracions culturals que no només inclou les belles arts sinó també el disseny, la moda, l'audiovisual) i a les diverses dimensions socials que té (creació, distribució, difusió, consum, pràctica amateur, etcètera). Com es pot veure, no es tracta d'una definició de principi sinó d'una decisió de recerca que es basa en dues raons principals: 1/ S'ha prioritzat de començar pel que creiem que és el nucli de la política cultural i dedicar els temps i esforços (sempre limitats) dels que disposem per tal de descriure-la i analitzar-la en profunditat en un exercici, recordem-ho, inèdit a Barcelona. I 2/Alhora hem volgut respectar la definició que socialment està acceptada (malgrat les discussions teòriques i les diferències per països que hi pugui haver¹⁹) tot i fer un esforç, que és un dels objectius de la tesis, mostrar el caràcter variant i expansiu dels objectius i els terrenys sobre els que treballa la política cultural contemporània.

En efecte, les noves orientacions de la política cultural tendeixen a incloure aquestes dimensions que podríem anomenar extra-sectorials o transversals: dimensió econòmica, mediàtica, industrial, científica, educativa, etc. Per tant, en un estudi futur sobre les polítiques culturals barcelonines seria molt interessant estudiar l'impacte i la influència de les polítiques mediàtiques o educatives sobre els sectors culturals i alhora mostrar com aquestes estan en procés de coordinar-se dins la tendència de fer de la cultura un aspecte transversal de l'acció de govern. Tot això, amb un matís important. Des del nostre punt de vista d'investigador en polítiques culturals, són interessants les polítiques educatives,

¹⁹ De fet, en la tradició britànica l'administració cultural també té les competències en esports i mitjans de comunicació i la cartera ministerial s'anomena Department for Culture, Media and Sports (Conuncil of Europe, 2002).

per exemple, en tant en quant influeixen en la formació d'una professió artística, la regulen, creen un mercat de treball, etcètera que no pas en la política educativa en si mateixa i en la dimensió cultural (en el sentit antropològic) que pugi tenir. Cal advertir "aux suivants" que un treball d'aquest tipus requeriria una innovació en els mètodes i superar els hàbits de bona part actors polítics i del món de la cultura a pensar en termes clàssics (política cultural com a sector artístic) i a superar la manca de dades existent ja que les administracions no solen produir informació sobre aspectes que no són de la seva competència.

També seria molt interessant estudiar tal com s'ha fet a França estudiar a fons les despeses dedicades a cultura des d'altres departaments de les administracions no culturals. Cal dir que en aquest sentit hem intentat registrar o estimar aproximadament les despeses culturals que es dediquen des d'altres departaments. No obstant, aquí topem també amb la lògica burocràtica de classificació de despeses que classifica (excepte pocs casos) per unitat administrativa i no per funció de la despesa. A vegades és en bona part aquesta lògica que porta per exemple a classificar l'Institut del Teatre a despesa educativa. En altres casos, hi ha una voluntat de discreció (sinó a vegades d'ocultació) quan els organismes de direcció d'una administració dediquen diners a cultura quan no en tenen teòricament les competències (és el cas de Presidència, però també passa en les altres administracions). Tot això per tant dificulta enormement la tasca investigadora i hem decidit dedicar-hi uns esforços "raonables" a aconseguir aquestes dades i informacions.

Ara bé, aquesta elecció epistemològica i metodològica no vol dir que haguem decidit donar per bones totes les funcions que s'atribueixen les administracions culturals. Hem decidit per exemple excloure del nostre estudi les polítiques les polítiques de joventut i d'esports que durant uns anys han estat incloses dins l'organigrama de la Conselleria de Cultura de la Generalitat. De fet, una prova de que no es tracta de atribucions acceptades de la política cultural sinó de decisions polítiques atribuïbles al desig de donar rellevància al Conseller o de mostrar uns pressupostos més importats és que aquestes atribucions han estat retirades al cap de poc temps de la Conselleria.

Un capítol sencer demanaria discutir si la política lingüística és política cultural o no. Com a científics socials no podem ni volem discutir sobre si Normalització Lingüística hauria d'estar a l'organigrama de la Conselleria de Cultura o d'altres administracions

culturals. Ara bé, aplicant el mateix criteri que abans hem decidit excloure la política lingüística de la cultural. Per nosaltres els cursos de català no són directament política cultural. Ho serien en el sentit antropològic, d'identitat nacional, però una altra vegada cauríem en el risc de dissoldre els contorns d'aquesta política pública. I si que seria en canvi interessant per a l'estudi de la política cultural ressenyar si el criteri de la llengua és determinant per acordar un ajut. En aquest sentit, nosaltres, hem integrat en l'anàlisi quan una política lingüística o identitaria (que a Catalunya es confonen) ha orientat o condicionat a una política cultural. Som conscients que a Catalunya aquesta decisió pot ser polèmica ja que política cultural i lingüística han anat juntes durant més de vint anys (fins al canvi de Govern el 2003). Ara bé, també cal dir avui en dia a diferència de principis del vuitanta, la majoria d'actors del camp cultural i polític estarien d'acord amb aquesta separació entre política lingüística i cultural.

2.2.2 Període estudiat de les administracions culturals

Es va elegir estudiar-les des de la restauració de la democràcia i no abans no tant perquè no hi hagués algunes polítiques culturals sinó per diverses raons: 1/ Per la dificultat a obtenir dades. Abans dels anys vuitanta els arxius i les memòries són molt pobres i estan mal catalogats 2/ Per tal de poder comparar dades entre totes les administracions. Abans de les administracions democràtiques els mètodes de càlcul i presentació de les dades eren molt diferents i 3/ En definitiva, perquè no es tracta d'un treball històric sinó un anàlisi del canvi i, el fet d'estudiar el període pre-democràtic o de la Transició hagués demanat per les raons que he exposat abans un esforç considerable que hagués anat en detriment de l'estudi del període posterior que és el nucli de la tesis. Per tant s'ha descartat d'estudiar la Diputació i l'Ajuntament pre-democràtica i la Generalitat provisional. Per altra banda, hem aturat l'anàlisi l'any 2002 ja que el treball de camp es va fer el 2003 i no s'ha actualitzat el 2004 en que hem fet la redacció de la tesis. Per tant, l'anàlisi no cobreix el canvi de color polític del govern de Catalunya a finals del 2003. No obstant, a risc de veure "caducada" la recerca en certs aspectes hem fet una elecció conscient de no intentar descriure el període actual ja que, per altra banda, aquest nou govern que acaba de instal·lar-se encara no porta suficient temps com per poder veure a la pràctica algun canvi en els pressupostos, les orientacions i les accions en política cultural.

2.2.3 Les administracions estudiades

Les administracions elegides per estudiar la política cultural barcelonina ha estat el que anomenem les tres grans administracions culturals: la Generalitat de Catalunya, la Diputació de Barcelona i l'Ajuntament de Barcelona. La Generalitat s'ha estudiat ja que té les competències en cultura i sobre el paper és per tant l'administració més important i tot i tenir sobretot als anys vuitanta un discurs "descentralitzador" (gairebé anti-barceloní), en realitat la majoria de les seves actuacions s'ha situat a la capital catalana. Pel que fa a la Diputació de Barcelona tot i a nivell competencial no hauria de tenir gairebé política cultural en realitat i, a diferència de les altres Diputacions provincials catalanes, és de les administracions que ha fet una política cultural més activa, el que es veurà per altra banda reflectit en els pressupostos. I l'Ajuntament de Barcelona, tot i ser una administració local ha estat durant tot aquests vint anys darrera de molts projectes culturals i, com veurem ha concebut la cultura com un element estratègic en la seva acció de govern i pel desenvolupament de la ciutat. És per tant, una peça imprescindible

Aquesta elecció també però suposa exclusions. Segur que xocaria a un francès estudiar la política cultural marselesa centrant-se en la Regió, el Departament i l'Ajuntament de la ciutat i no estudiar l'acció de l'Estat central. No obstant, a part de no haver-hi pràcticament dades de l'acció a Catalunya Ministeri de la Cultura (les úniques que hi ha mostren la poca dimensió d'aquesta) hi ha altres raons per no haver-lo inclòs entre les institucions a estudiar: 1/ El Ministeri de la Cultura no té teòricament competències en cultura a Catalunya i a diferència d'altres països no té una administració dedicada a les regions ni tampoc una estructura descentralitzada. S'entén que l'acció de l'Estat en aquest terreny a Catalunya és del govern autonòmic. I 2/ L'administració cultural del govern espanyol centra la major part dels seus recursos en les institucions madrilenyes i, el que és igual d'important, dedica els seus esforços planificadors i de política al desenvolupament de les institucions de la capital espanyola. 3/ A Barcelona ha començat a participar recentment en algunes institucions (tot i haver-se parlat de la seva integració a altres institucions culturals com el MACBA aquesta mai no s'ha fet efectiva). Però la qüestió és de mitjans invertits com de esforços polítics: el Ministeri de Cultura mai s'ha sentit responsable ni mai ha dedicat cap esforça en orientar o planificar la política cultural a Barcelona. Per tot això hem decidit no incloure el Ministeri com a institució a estudiar o, en tot cas, no amb el nivell d'esforç que hem esmerçat en les altres. Amb el benentès de

que aquesta no és una decisió de principis sinó que tracta d'ajustar els esforços investigadors a la importància de l'element que s'estudia. Per tant, farem alguns comentaris o observacions sobre el Ministeri de Cultura i la seva política cultural només quan hagi tingut alguna intervenció en la política cultural de la capital catalana.

Tampoc hem estudiat altres municipis de la zona d'influència de Barcelona. La decisió d'excloure de l'anàlisi municipis com Badalona o l'Hospitalet no es deu a l'acceptació acrítica dels límits legals del municipi de Barcelona. La realitat social i les darreres orientacions de les polítiques culturals s'encarreguen de demostrar-nos que les polítiques culturals són d'abats metropolità. No obstant, la política cultural dels municipis de la primera corona no destaquen ni per la seva envergadura pressupostària ni per la seva ambició sinó que (malgrat alguna excepció com l'Hospitalet, que va tenir els seus "moments de glòria" als anys vuitanta) solen estar com veurem bastant per sota de la mitjana dels municipis catalans i a un nivell molt inferior que Barcelona, en les dues dimensions que hem esmentat. Per tant, la decisió de no considerar-los en l'anàlisi és, com en els altres casos, no una decisió de principis o burocràtica sinó en funció de la importància que pot tenir aquest estudi per a la consecució dels objectius analítics de la tesis doctoral.

2.2.4 Les institucions culturals: casos d'estudi elegits

Dèiem en el projecte de la tesis doctoral que estudiariem dues institucions i un mega-event per tal de descriure i analitzar les polítiques culturals barcelonines i les noves orientacions que han adoptat. Ens referíem al TNC, el MACBA i el Fòrum 2004. Finalment, hem escollit estudiar quatre institucions, en dues fases el TNC i la Ciutat del teatre i, el MACBA i el CCCB. Els dos projectes teatrals ens serviran per tancar el capítol quart sobre la construcció de les administracions culturals, mostrar-ne dues actuacions exemplars, veure'n les diferències entre els dos i analitzar el canvi d'objectius. En el cas de les institucions del Raval però anirem més enllà i, hi dedicarem la cinquena part, en la que no només analitzarem els projectes sinó la seva evolució durant deu anys. El que ens permetrà alhora avaluar els seus resultats tant a nivell cultural, la formació d'un cluster d'institucions, el seu impacte en els sectors artístics i a nivell social. En definitiva podrem valorar en quin grau les dues institucions es corresponen al nou paradigma de les polítiques culturals i el nivell de consciència i intencionalitat que tenen els actors que hi ha intervingut d'aquest canvi de paradigma,

Com explicarem més detalladament, la inclusió de la Ciutat del Teatre és per fer de contrapunt al TNC i la del CCCB és motivada perquè aquesta institució i el MACBA formen part a l'origen del mateix projecte, la Casa de la Caritat, tenen una història en part paral·lela i els efectes i impacte d'un i d'altre a penes es poden estudiar per separat

La idea és fer de les institucions casos d'estudi. Tal com es discuteix en el llibre *What is a case?* (Ragin i Becker, 1992), el concepte de cas pot tenir diversos significats i respondre a diversos tipus d'objecte d'estudi i diferents finalitats analítiques. Per nosaltres, els casos elegits no seran una simple demostració de les tesis avançades anteriorment o un exemple extrapolable a altres institucions culturals. Si que pensem mostrar en concret i a la pràctica el que hem mostrat de l'evolució de les administracions culturals i els seus objectius. Sense amagar la singularitat de cada institució hem buscat un exemple que mostrés els condicionants pressupostaris i organitzatius de la política cultural, en concentrés els objectius i en mostrés les incoherències, els desajustaments, els conflictes i, finalment, es veiés el camí que s'ha pres (sempre singular i únic) en aquell cas concret que pot ser prova o refutació de l'aparició de noves orientacions de la política cultural i els límits que aquestes tenen.

Ara bé, no hem elegit els casos a l'atzar. Ho hem fet amb diversos criteris: 1/ Representen institucions importants a nivell pressupostari i que en un moment o altre han mobilitzat el sector cultural i les élites barcelonines (en alguns casos, en termes de conflicte obert que deixa al descobert les posicions i els interessos de cada actor social). 2/ Pertanyen a sectors culturals, el teatre (TNC i Ciutat del Teatre) i a les arts plàstiques i visuals (el MACBA i en certa mesura el CCCB) que han estat i són claus en la política cultural barcelonina i en la seva dinàmica cultural. 3/ Representen configuracions institucionals diferents, de diverses administracions: el TNC és iniciativa exclusiva de la Generalitat i la Ciutat del Teatre de l'Ajuntament de Barcelona i la Diputació de Barcelona, el CCCB és un consorci entre l'Ajuntament i la Diputació (no obstant, amb control majoritari d'aquesta última institució) i, el MACBA és un consorci públic-privat entre la Generalitat, l'Ajuntament i la Fundació MACBA.

Finalment, hem de dedicar quatre ratlles a explicar perquè hem no hem estudiat el Fòrum 2004. Per diverses i diferents raons. 1/En primer lloc, en el moment d'escriure aquestes

ratlles aquest mega-event encara no ha finalitzat i és prematur encara fer-ne una descripció i menys un balanç. 2/ El Fòrum 2004 ha desencadenat per mèrits propis i aliens un encès debat polític i ciutadà al que el científic social difícilment pot escapar sense dades clares i anàlisis previs. El treball podria caure (o simplement ser vist) com pro o contra el Fòrum 2004 sense que això sigui l'interès de la recerca doctoral. 3/ Hem de reconèixer que les primeres passes per tal d'obtenir informació sobre el Fòrum 2004 van ser infructuoses. La seva organització tot i dependre de les administracions públiques ha donat mostres repetides de vaguetat en les informacions sinó clarament d'opacitat. En aquest sentit el treball doctoral s'hagués convertit més que en una recerca, en una investigació en el sentit que li dona la novel·la negra. Per tot això s'ha deixat aquest objectiu per un futur hipotètic, en el que amb més informació i sense un ambient enrarit per la polèmica i el recel es pugui desenvolupar una investigació sobre aquest tema.

2.3 Desenvolupament de la investigació

2.3.1 Punts de partida i cronologia de la recerca

La present recerca doctoral acumula els coneixements adquirits durant la nostra participació entre 1999 i el 2001) a la recerca del Centre d'Estudis de Sociologia de les Arts i la Cultura (CESAC) *La dinàmica cultural de Barcelona* dirigida per Arturo Rodríguez, en la que vam traçar un mapa del sector de les arts plàstiques Barceloní. Un dels resultats de la qual va ser *l'Informe sobre la dinàmica de les arts plàstiques a Barcelona* (2001) que va donar la base empírica per a la Memòria del DEA presentat a l'EHESS sota la direcció de Pierre-Michel Menger el 2001, titulat, *Els marxants d'art i l'espai urbà. Anàlisi sociològica del mercat de l'art a Barcelona*. Tant en la recerca com en la posterior tesina va donar-nos una base teòrica i els coneixements del sector per avaluar des del punt de vista intern del sector la política cultural. I encara que aquest no era l'objecte principal d'estudi ja vàrem començar a treballar amb les memòries, els pressupostos i els dossiers de premsa sobre les institucions com el TNC o el MACBA i a reflexionar sobre el fenomen de creació de barris artístics com el Raval (Rius, 2000b).

De fet, aquesta experiència ens va ser valuosa de cara el 2002-2003 participar amb una beca doctoral de la Fundació Jaume Bofill com a investigador principal i coordinar un petit equip en la recerca *El sistema de la política cultural*, dirigida també per Arturo Rodríguez Morató. Durant aquest temps vam acumular i analitzar les administracions culturals, els organigrames, els pressupostos, els programes d'acció així com tots els llibres, articles i textos que ens poguessin orientar en l'estudi del sorgiment del nou paradigma de les polítiques culturals. Resultat d'aquests esforços en són la presentació d'una ponència juntament amb Arturo Rodríguez al IV Congrés Català de Sociologia a Reus i a la Conferència *New Trends in the Sociology of the Arts* (Arturo Rodríguez i Joaquim Rius, 2003a i 2003b).

En l'actualitat estem participant en la recerca *Del Xino al Raval. Estudi de les polítiques públiques, les institucions culturals i la transformació del barri del Raval* encarregada pel CCCB a l'Institut de Govern i Polítiques Públiques (IGOP) i dirigit per Joan Subirats. En el marc d'aquesta investigació hem pogut aprofundir en el coneixement del barri del Raval i el seu

procés de transformació i analitzar el rol que hi ha jugat les administracions i les institucions culturals així com la resposta i la dinàmica dels sectors culturals en el barri.

La present tesis doctoral no hagués possible en l'actual forma sense la nostra participació en aquestes recerques en les que hem anat acumulant informació i anàlisis durant cinc anys. No obstant, la tesis tampoc no es reduïble ni assimilable a cap d'elles sinó que les utilitza per traçar i demostrar la hipòtesis del canvi de les polítiques culturals.

2.3.2 El treball documental

Per treball documental entenem tot el treball de recerca que ens ha dut a visitar centres de documentació i a acumular dades estadístiques, dades pressupostàries, dossiers de premsa, memòries institucionals i altres informes. Hem dividit aquest treball documental en el que s'ha orientat a estudiar les administracions culturals i, el que s'ha dedicat a les institucions culturals.

A. Treball documental administracions culturals

Pel que fa a les administracions culturals, s'ha visitat onze arxius o centres de documentació de tres tipus: 1/ Els de l'administració en general en els diversos nivells administratius (IDESCAT, Arxiu Nacional de Catalunya, Arxiu del Parlament de Catalunya, Centre de Documentació Estadística de l'Ajuntament de Barcelona, Arxiu Administratiu de l'Ajuntament de Barcelona, Biblioteca General de l'Ajuntament de Barcelona), 2/ Els arxius o centres de documentació de les pròpies administracions culturals (CERC, Gabinet Tècnic del Departament de Cultura, Centre de Documentació de l'ICUB) i 3/ Centres de documentació especialitzats (Centre de Documentació de la Comunicació, Biblioteca de la documentation Française). A continuació detallem quins arxius o centres de documentació hem visitat, de quina institució o administració depenen i quin material hi hem trobat.

QUADRE 2 – Arxius i centres de documentació consultats pel treball documental de les administracions culturals

CENTRES DOCUMENTACIÓ	INSTITUCIÓ	MATERIAL TROBAT
----------------------	------------	-----------------

CERC	Diputació de Barcelona	Memòries de la Diputació de Barcelona 1980-2001 Memòries del Departament de Cultura 1980-2001 Estudis sobre Barcelona i la política cultural
Gabinet Tècnic del Departament de Cultura	Generalitat	Informes i llibres sobre la política cultural
Institut d'Estadística de Catalunya (IDESCAT)	Generalitat	Anuari Estadístic de Catalunya 1990-2001 Pressupostos de la Generalitat de Catalunya 1980-2001
Arxiu Nacional de Catalunya	Generalitat	Documents del Departament de Cultura 1980-1988
Arxiu del Parlament de Catalunya	Parlament de Catalunya	Legislació sobre cultura
Centre de Documentació de l'ICUB	Ajuntament de BCN	Memòries del IMBE i ICUB
Centre de Documentació Estadística de l'Ajuntament de Barcelona	Ajuntament de BCN	Gasetes de l'Ajuntament de BCN Anuari Estadístic de l'Ajuntament de BCN
Arxiu Administratiu de l'Ajuntament de Barcelona	Ajuntament de BCN	Pressupostos de l'Ajuntament de BCN Gasetes de l'Ajuntament de BCN
Biblioteca General de l'Ajuntament de Barcelona	Ajuntament de BCN	Pressupostos de l'Ajuntament de BCN Gasetes de l'Ajuntament de BCN
Centre de Documentació de la Comunicació	UAB	Programes electorals dels partits polítics catalans desde la Transició
Biblioteca de la documentation Française	Ministeri de la Cultura francès	Memòries, dossier de premsa i estudis sobre la política cultural francesa i d'altres països

Font: elaboració pròpia

Abans d'iniciar el treball documental sobre les memòries administratives s'ha realitzat uns protocols per tal de normalitzar i orientar el treball a realitzar. Posteriorment en segones anàlisis s'ha corregit aquests protocols i s'ha completat les informacions considerades rellevants i necessàries. Aquests protocols es poden consultar a l'ANNEX. L'objectiu ha estat determinar amb el màxim rigor i desagregació possible les despeses culturals de l'administració, alhora que arribar a uns indicadors (percentatges dedicats a cada sector, tipus de polítiques culturals, percentatge respecte al total del pressupost) que ens permetessin comparar les polítiques culturals entre les diverses administracions. En aquest sentit no s'han estalviat esforços de cara a contrastar les dades, seleccionar i

recalculer les dades donades per les administracions per tal de treure les despeses no culturals (esports, joventut, etc.), sumar-hi les culturals classificades en altres partides (p.e. Institut del Teatre classificat a l'Àrea d'Educació) o buscar les transferències a sectors culturals realitzades des de l'administració general (p.e. les subvencions des de Presidència de la Generalitat).

Tot seguit detallem el treball per cada administració:

A. DEPARTAMENT DE CULTURA

A partir de les memòries confeccionades i publicades pel Departament de Cultura s'ha analitzat els pressupostos des de tres punts de vista: els pressupostos executats per capítols, per unitats de gestió i, per àmbits d'actuació (aquesta forma de classificació però no apareix fins el 1991). També s'ha recollit la distribució del personal del Departament de Cultura per categoria i, per unitats de gestió.

En segon lloc s'ha recollit i resumit les funcions i objectius específics declarats a les memòries dels següents òrgans: Conseller, Gabinet del Conseller, Àrea d'Arts Plàstiques, Àrea de Cinematografia i Vídeo, Àrea del Llibre, Àrea de Música, Àrea de Promoció de la Premsa, Àrea de Teatre i Dansa, Entitat Autònoma d'Organització d'Espectacles i Festes, DG Política lingüística, i del Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional. Finalment, s'ha confeccionat unes taules longitudinals de tots els anys treballats (que cobreixen tots els anys d'existència del Departament de Cultura, del 1980 al 2001) i s'ha elaborat unes representacions gràfiques.

Per a afinar l'anàlisi s'ha restat en alguns anys les despeses dedicades a tasques que no hem considerat culturals (com esports i joventut), s'ha calculat els percentatges dedicats a cada àrea, s'ha calculat també els percentatge dedicat a cultura en relació al pressupost total de la Generalitat i, s'ha buscat l'import transferit des de Presidència a la CCRTV des de la seva creació fins a l'actualitat per tal de sumar-la a la despesa cultural.

B. DIPUTACIÓ DE BARCELONA

Pel que fa a la Diputació, a partir de les dades publicades a les seves memòries, s'ha recollit les despeses dins l'Àrea de Cultura per cada organisme i per capítols pressupostaris tot restant-hi els capítols considerats no culturals (esports i joventut) i sumant-hi els capítols culturals classificats en altres unitats administratives (Actuació en patrimoni arquitectònic propi i Institut del Teatre). S'ha recollit també els pressupostos dels organismes autònoms culturals i, les transferències a institucions culturals (MNAC, Palau de la Música, etc.). Finalment s'ha establert el total del pressupost de la Diba, el pressupost de cultura segons la Diba, el pressupost total segons els nostres càlculs, i aquest últim més l'Institut del Teatre. Per últim s'ha calculat el percentatge que suposen aquests tres totals en relació al pressupost total de la corporació provincial barcelonina. En segon lloc s'ha comptabilitzat el personal dedicat als diferents organismes administratius culturals i als organismes autònoms culturals (no sempre però apareixien aquestes dades, sobretot als inicis). A partir d'aquestes dades s'ha elaborat, com en el cas de la Generalitat, unes taules longitudinals: evolució pressupostària de les unitats administratives per capítols pressupostaris, de les transferències a organismes autònoms o consorcis i, dels diversos totals que hem calculat i del percentatge que suposen respecte al pressupost total de la corporació. En darrer lloc, s'ha fet gràfics de d'aquestes taules longitudinals.

C. AJUNTAMENT DE BARCELONA

El treball documental amb l'Ajuntament de Barcelona ha suposat amb diferència molt més esforç pel que fa a la recerca de les dades secundàries. En primer lloc perquè es canvia freqüentment d'organigrama (Regidoria de Cultura, Àrea de Cultura, IMBE i ICUB). En segon lloc perquè aquesta administració no publica memòries de cultura o ho fa irregularment i amb formats, criteris i intencions diferents. O sigui que la font de les dades s'ha hagut de buscar als Anuaris Estadístics, a les Gasetes Municipals i, abans del 96 als Pressupostos Ordinaris.

En aquest sentit hem tingut moltes més dificultats per homogeneïtzar les dades any rera any i de fet hem troba dos sistemes de classificació diferent que donen dos resultats diferents a la hora de fer els totals de la despesa en cultura. Per altra banda s'ha buscat i trobat per certs anys (del 90 en endavant) les despeses per districte. També s'ha recollit les despeses en transferències i inversions i s'han enumerat detalladament. Caldrà però

contrastar les dades recollides en aquesta font amb les facilitades per classificació funcional. S'ha començat a fer les taules longitudinals calculant els totals i els percentatge que suposa de la despesa la part cultural i, s'han realitzat les necessàries il·lustracions gràfiques de les dades.

B. Treball documental institucions culturals

Per tal de completar el treball documental sobre les institucions culturals s'ha visitat quatre centres de documentació. En el Centre d'Estudis i Recursos Culturals (CERC) de la Diputació de Barcelona hem pogut aconseguir els dossiers de premsa del TNC i de la Ciutat del Teatre, així com la base del dossier del MACBA i el CCCB. Aquest, l'hem completat en els centres de documentació respectius i en el del CASM, on a banda de retalls de premsa hem trobat també les memòries o estudis sobre les institucions culturals.

QUADRE 3 – Centres de documentació consultats pel treball documental de les institucions culturals

CENTRES DOCUMENTACIÓ	INSTITUCIÓ	MATERIAL TROBAT
Centre de Documentació d'Art Contemporani	Centre d'Art Santa Mònica (CASM)	Retalls de premsa i documents administratius Departament de Cultura
Centre de Documentació del CCCB	CCCB	Memòries CCCB i dossier de premsa (desde la fundació)
Centre de Documentació del MACBA	MACBA	Memòries MACBA i dossier de premsa (des de la fundació)
Centre de Documentació del CERC	Diputació de Barcelona	Dossiers de premsa sobre la política cultural i de les institucions culturals

A banda d'això, es van consultar també sistemàticament les pàgines web de les principals institucions: la Generalitat de Catalunya (www.gencat.es), l'Ajuntament de Barcelona (www.bcn.es) i la Diputació de Barcelona (www.diba.es), en els seus apartats referits a les administracions culturals o, en els seus apartats temàtics referits a cultura.

2.3.3 Entrevistes utilitzades per a la tesis

Una de les parts importants del treball són les entrevistes personals realitzades. Aquestes responen a diverses etapes d'elaboració de la tesis doctoral. La primera, és l'herència de la tesina que vam realitzar i de la que, entre d'altres coses, n'aprofitem cinc entrevistes que es refereixen en un moment o altre a les polítiques culturals o les institucions artístiques estudiades, principalment el MACBA. Van ser realitzades la primavera de l'any 2000 i, encara que ja tenen quatre anys d'antiguitat i han caducat en certs aspectes en d'altres són vigents.

La segona fase d'entrevistes és a antics o actuals responsables de la política cultural catalana en els diversos nivells de l'administració (autonòmica, local i la Diputació de Barcelona) així com a responsables de política cultural dels partits polítics catalans. Aquestes es van fer des de el mes de febrer al mes de novembre del 2003. Aquestes es van realitzar en el marc de la recerca *El sistema de la política cultural a Catalunya*.

En una tercera onada d'entrevistes que comença al març del 2004 s'han fet entrevistes a responsables de les administracions que intervenen al Raval, a responsables de les institucions culturals i a dirigents de les entitats i col·lectius culturals relacionades amb les institucions culturals, realitzades per la recerca *Del Xino al Raval*. Això ha fet un total de 36 entrevistes, 5 a la primera onada, 16 en la segona i, 15 en la tercera.

QUADRE 4 – Entrevistes utilitzades per a la tesis, càrrec i data de realització

NÚM	ENTREVISTAT	CÀRREC I ENTITAT	DATA
1	Jordi Barnadas	Director de la Galeria Jordi Barnadas	30-03-2000
2	Cruz Serrahima	Directora de la Galeria Serrahima	04-04-2000
3	Toni Berini	Directora de la Galeria Toni Berini	05-04-2000
4	Ferran Cano	Director de la Galeria Ferran Cano	14-04-2000
5	Carlos Duran	Director de la Galeria Senda	28-04-2000
6	Eduard Miralles	Cap del Servei de Recursos Culturals de (Àrea de Cultura Diputació de Barcelona)	21-02-2003
7	Xavier Filella	Regidor de Cultura de l'Ajuntament de Reus	12-03-2003
8	Antoni Llevot	Regidor de Cultura de l'Ajuntament de Lleida	03-04-2003
9	Joan Guitart	Antic Conseller de Cultura	08-04-2003
10	Joan Pluma	Regidor de Cultura de l'Ajuntament de Girona	08-05-2003
11	Josep Altayó	Responsable cultura ICV	18-06-2003
12	Eduard Carbonell	Diputat i responsable cultura PSC	13-06-2003

13	Xavier Soler	Responsable cultura CiU	16-06-2003
14	Joseph Maria Vall	Responsable cultura ERC	03-07-2003
15	Joan Frances Marco	Antic Diputat President Àrea Cultura Diputació de Barcelona	11-07-2003
16	Vicenç Llorca	Cap de la Direcció General Promoció Cultural	25-07-2003
17	Pep Subirós	Antic Coordinador de l'Àrea de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona	29-07-2003
18	Vicenç Villatoro	Director, CCRTV i antic DG Promoció Cultural	23-9-2003
19	Ferran Mascarell	Regidor de Cultura Ajuntament de Barcelona	16-10-2003
20	Jordi Font	Director de l'Institut del Teatre i Antic Coordinador Àrea Cultura Diputació de Barcelona	7-11-2003
21	Josep Missé	Cap Gabinet Tècnic Departament de Cultura	10-11-2003
22	Carles Martí	Regidor districte Ciutat Vella	25-3-2004
23	Lluís Cabrera	Taller de Músics	20-4-2004
24	Berta Sureda	Cap dels Serveis culturals CCCB	28-4-2004
25	Roser Palol	Veïna Raval i activista socio-polític	3-5-2004
26	Macarena G de Vega	Col·lectiu artístic Almazén	13-5-2004
27	Jorge Ribalta	Cap dels Serveis culturals MACBA	17-5-2004
28	Gaspar Maza	Antropòleg i treballador social	19-5-2004
29	Rosa Gil	Propietària Casa Leopoldo	27-5-2004
30	Iñaki García	Responsable El Lokal, llibreria llibertària	27-5-2004
31	Rosa Llop, Toni Serra	Col·lectiu artístic OVNI	01-06-2004
32	Jomi Murlans	Gerent del Foment de les Arts Decoratives (FAD)	05-06-2004
33	Manolo Borja-Villel	Director del MACBA	08-06-2004
34	Emili Álvarez	Director de la Galeria d'art dels Àngels	28-06-2004
35	Josep Ramoneda	Director del CCCB	22-06-2004
36	Mikel Aramburu	Antropòleg autor tesis immigració Ciutat Vella	22-07-2004

QUADRE 5 – Entrevistes utilitzades per a la tesis i recerca en la que s'inscriuen

NUM	ENTREVISTAT	RECERCA
1	Jordi Barnadas	La dinàmica cultural barcelonina
2	Cruz Serrahima	La dinàmica cultural barcelonina
3	Toni Berini	La dinàmica cultural barcelonina
4	Ferran Cano	La dinàmica cultural barcelonina
5	Carlos Duran	La dinàmica cultural barcelonina
6	Eduard Miralles	Els sistema de la política cultural a Catalunya
7	Xavier Filella	Els sistema de la política cultural a Catalunya
8	Antoni Llevot	Els sistema de la política cultural a Catalunya
9	Joan Guitart	Els sistema de la política cultural a Catalunya
10	Joan Pluma	Els sistema de la política cultural a Catalunya
11	Josep Altayó	Els sistema de la política cultural a Catalunya
12	Eduard Carbonell	Els sistema de la política cultural a Catalunya
13	Xavier Soler	Els sistema de la política cultural a Catalunya

14	Joseph Maria Vall	Els sistema de la política cultural a Catalunya
15	Joan Frances Marco	Els sistema de la política cultural a Catalunya
16	Vicenç Llorca	Els sistema de la política cultural a Catalunya
17	Pep Subirós	Els sistema de la política cultural a Catalunya
18	Vicenç Villatoro	Els sistema de la política cultural a Catalunya
19	Ferran Mascarell	Els sistema de la política cultural a Catalunya
20	Jordi Font	Els sistema de la política cultural a Catalunya
21	Josep Missé	Els sistema de la política cultural a Catalunya
22	Carles Martí	Del Xino al Raval
23	Lluís Cabrera	Del Xino al Raval
24	Berta Sureda	Del Xino al Raval
25	Roser Palol	Del Xino al Raval
26	Macarena G de Vega	Del Xino al Raval
27	Jorge Ribalta	Del Xino al Raval
28	Gaspar Maza	Del Xino al Raval
29	Rosa Gil	Del Xino al Raval
30	Iñaki García	Del Xino al Raval
31	Rosa Llop, Toni Serra	Del Xino al Raval
32	Jomi Murlans	Del Xino al Raval
33	Manolo Borja-Villel	Del Xino al Raval
34	Emili Álvarez	Del Xino al Raval
35	Josep Ramoneda	Del Xino al Raval
36	Mikel Aramburu	Del Xino al Raval

2.3.4 Criteris d'elecció dels entrevistats

No enganyariem a ningú si diguéssim que l'elecció ha estat producte d'un pla prefixat des de l'inici. És evident que l'elecció d'aquests ha depengut de les recerques en les que participàvem i, dels objectius parcialment diferents que tenien aquestes. Ara bé, això no vol dir que en el centenar aproximadament d'entrevistes que hem realitzat en aquests cinc anys de recerca s'hagi entrevistat a qualsevol i o de qualsevol manera. No entrarem en detall però direm que en totes les entrevistes que hem seleccionat, en les que hem participat en gairebé totes (excepte dues) directament, han estat poc o molt rellevants per al desenvolupament de la recerca doctoral. A continuació detallem el perquè les hem seleccionades i que aporten a la tesis.

Pel que fa a les entrevistes realitzades per a la tesina i ara reutilitzades el criteri d'elecció dels casos està àmpliament explicada a aquesta i en els articles que en van derivar (Rius, 2003). Resumint podríem dir que s'establí un criteri de professionalitat mínim i mitjançant una estratificació de la població, es tendia a elegir controladament les galeries

més importants, buscant alhora la diversitat de les zones. En aquest sentit, les galeries d'art ara presentades a la tesis formen part de les galeries de reputació mitjana o alta i, es distribueixen per zones: 3 de Consell de Cent, 1 del Born i 1 del Raval. Quatre anys després hem entrevistat també a un galerista que farà de contrapunt a les visions donades a l'època.

Pel que fa als responsable de les administracions culturals s'ha tingut en compte dos criteris, la representativitat per nivells d'administració i el de la experiència de la persona en el càrrec. És per això que de vegades s'ha preferit entrevistar antics responsables que als nous, per la visió que podien aportar sobre una etapa sencera i els canvis ocorreguts durant en el transcurs d'aquesta. Pots semblar estrany haver elegit com a material per a una tesis sobre la política cultural a Barcelona responsables de la política cultural d'altres municipis. No obstant, es tracta de Regidors de grans ciutats catalanes (Lleida, Girona i Reus) que aporten una visió de la política cultural a nivell nacional i alhora una visió sobre les polítiques culturals locals i, l'articulació d'aquestes amb la capital catalana. Si dividim els responsables entrevistats per administració veurem que n'hi ha tres de la Generalitat, dos de l'Ajuntament i dos de la Diputació. Destacar el fet de que els entrevistats són en general d'alt rang i per tant destacar per que això ha estat fruit d'una *elecció epistemològica conscient, s'ha buscat els que en principi decideixen els objectius i els discursos legitimadors de la política cultural*. No cal dir que aquesta decisió ha comportat que concertar i realitzar les entrevistes fos més complicat.

Durant la tercera etapa hem anat a entrevistar als responsables d'institucions culturals, els responsables en definitiva d'implementar aquesta política cultural: en aquest cas també s'ha entrevistat a persones d'alt nivell dins la institució, els directors tant en el cas del MACBA com del CCCB i, als caps de les unitats encarregades de la relació de l'institució amb l'exterior, els anomenats Serveis culturals. També de forma complementària s'ha entrevistat al Regidor del Districte que és, per dir-ho en una frase, l'encarregat entre d'altre coses de relacionar l'Ajuntament amb les entitats i les institucions del barri i d'assegurar sobre el terreny la col·laboració entre elles. I seguint tibant del fil s'ha anat a entrevistar als responsables d'entitats i col·lectius d'artistes que estan relacionats directament amb les administracions i les institucions culturals.

2.3.5 L'anàlisi de contingut dels materials documentals i les entrevistes

Les entrevistes han estat utilitzades per reconstruir l'evolució de les polítiques culturals, per contrastar informacions o subsanar buits en la història d'aquestes. Per tant, tal com va fer Urfalino (1996) les utilitzarem en les narracions i no les citarem textualment ja que es tracta d'utilitzacions que, en principi, no impliquen un punt de vista sinó una reconstrucció dels fets.

El mateix podem dir pel que fa els textos i el dossier de premsa. A on hem fet una utilització intensiva d'aquests, en la història de les polítiques culturals, hem revisat diversos mitjans de comunicació i diverses versions de la notícia per tal de contrastar-ne la veracitat o la exactitud. En aquest sentit, la elecció d'una versió es basava en que algunes notícies eren més exactes o ben explicades però darrera hi havia una contrastació de la mateixa en altres mitjans. Una dificultat metodològica però se'ns va presentar al comprovar que els dossiers institucionals conservaven les fonts, el diari i el dia però no la pàgina. No obstant, vam decidir utilitzar aquests materials ja que vam pensar que el fet de que fossin dossiers públics accessibles a altres investigadors, donava prou garanties de contrastació de les fonts.

En aquest sentit podem parlar de dos nivells d'anàlisi: una que es basa en un anàlisi de contingut que té l'objectiu de determinar els fets i la seva cronologia. En aquest nivell, hem contrastat i confrontat les versions donades pels materials documentals per una banda i entrevistes de l'altra per escapar d'arbitrarietats, imprecisions o interpretacions subjectives.

I per altra banda, hem fet un anàlisi de discurs, en el sentit de veure els punts de vista diferents i els conflictes de projectes o de visions. En aquest punt hem seguit a Urfalino per tal d'evitar les dues temptacions: una narració que destaquí els conflictes (de les que la política cultural barcelonina, com veurem, està ben servit) en si mateixos. I que redueix sovint a rivalitats personals, enfrontaments de partit o conflictes ideològics irreductibles. També hem volgut escapar de la narració autocomplaent amb final feliç que presenta la definició de les polítiques culturals i la construcció de les institucions culturals (present en les presentacions institucionals) com la superació d'obstacles tècnics, econòmics o administratius.

Un livre de ce type peut connaître deux écueils: le risque que les témoignages se soient cristallisés autour de quelques ressentiments et orientent l'ouvrage vers la forme du pamphlet où l'on fléit des adversaires pour mieux justifier sa propre position ; ou à l'inverse, la tentation des affadissement diplomatiques qui taisent toute tension et, ce faisant, construisent une histoire dont les différents épisodes n'opposent que des hommes de bonne volonté, unis par les mêmes objectifs, à une série de problèmes techniques résolus progressivement. Ces deux écueils, l'un privilégient les oppositions et conflits, l'autre les effaçant, l'un réduisant l'histoire d'un projet à un champ de bataille, l'autre à une résolution de problèmes, ont en commun une vision unilatérale de l'activité humaine et procèdent d'une reconstruction où peut jouer sans frein la rationalisation rétrospective. Du recueil des témoignages à la composition de ce récit collectif, ce livre a été construit avec le souci constant d'éviter ces défauts.

Urfalino, 1990, pag. 11.

A diferència d'altres països a on hi ha una tradició de treballs universitaris sobre les institucions culturals, en aquest país només comptàvem amb les narracions autocomplaents de les institucions o, a l'altre extrem, amb la memòria moltes vegades oral d'uns conflictes acarnissats. Els dossiers de premsa han estat útils de cara a evitar l'oblit dels conflictes que en una reinterpretació conciliadora del passat es feia a les entrevistes. I, les entrevistes ens han servit de cara a comprendre la raó subjacent més enllà del que és conjuntural de la diferència de visions i els enfrontaments.

La idea ha estat amb aquest mètode evitar el reduccionisme dels debats i conflictes a una qüestió de partits, de qüestions pressupostàries o econòmiques, de classe social o de personalitats i bastir un marc d'anàlisi en la que es tingués en compte totes aquestes dimensions de la política cultural i, a més, la dimensió pròpiament cultural o simbòlica d'aquesta política. Aquesta dimensió ha estat sovint negligida o sinó analitzada separadament del seu context històric-institucional. Nosaltres, com es veurà, hem volgut en tot moment veure la relació entre els projectes culturals i les altres dimensions esmentades, reconstruint així la globalitat i multidimensionalitat del camp de la política cultural.

TERCERA PART

Introducció a la política cultural a Catalunya i l'estratègia cultural barcelonina

3.1 L'espai de la política cultural a Catalunya

A Catalunya, la política cultural no és responsabilitat d'una sola administració. Ben al contrari, totes les administracions hi intervenen i la major part ho fa d'una manera molt intensa. Es per això que aquesta política s'ha de considerar en el nostre cas com a un sistema. D'altra banda, aquest sistema es caracteritza per una particular complexitat, que es manifesta de manera ben visible en l'inestable combinació de concurrència i col·laboració que caracteritza a les relacions entre administracions culturals i també en la dispar multiplicitat d'objectius d'unes i altres administracions. Aquesta característica complexitat del sistema de la política cultural a Catalunya s'ha d'entendre en relació amb el context específic en el qual va sorgir. En aquest capítol, anem a considerar les diferents coordenades que defineixen l'espai en el qual aquest sistema ha cristal·litzat amb l'arribada de la democràcia.

3.1.1 El sector cultural català a l'arribada de la democràcia

A tot arreu, la moderna administració cultural, que com a tal no es remunta més enllà dels anys 60, s'estableix en correspondència amb l'anomenat sector cultural, un sector d'activitat cultural especialitzada, present en totes les societats occidentals modernes i històricament forjat a l'entorn de les arts clàssiques. Degut a aquesta essencial correspondència, el caràcter i el nivell d'especialització del sector cultural és sempre un important determinant de la forma que adoptarà el sistema de la política cultural en institucionalitzar-se. A Catalunya, les arrels del modern sector cultural s'han de situar en el context de la industrialització del segle XIX. La industrialització suposarà, en primer lloc, el sorgiment i l'enriquiment d'una nova classe social: la burgesia industrial, que molt aviat desenvoluparà un interès per construir un espai propi de sociabilitat i de distinció cultural. Apareixeran, d'aquesta manera, iniciatives de caràcter privat, que donaran lloc a importants institucions culturals, com ara el Liceu, inaugurat el 1847. D'altra banda, el procés d'industrialització suposarà també l'aparició d'un nombrós proletariat, amb la qual cosa l'associacionisme obrer es desenvoluparà paral·lelament. Bona part d'aquest associacionisme tindrà un caràcter específicament cultural i donarà lloc a una nodrida nòmina d'institucions culturals populars, com ara societats corals o ateneus. Des de mitjans del segle XIX, doncs, arranquen amb força a Catalunya tradicions

d'institucionalització cultural de base privada i burgesa, d'una banda, i de base cívica i popular, de l'altra. Aquestes bases institucionals de caràcter privat i associatiu seran des d'aleshores un element estructural fonamental del sector cultural a Catalunya.

Una altra conseqüència del procés d'industrialització es la progressiva concentració de la població catalana a Barcelona. L'urbs central de Catalunya guanya pes (165.000 habitants al 1841, 405.000 al 1887) i es converteix al mateix temps en la capital industrial d'Espanya. L'autoconsciència i l'ambició de les elits barcelonines creix. Però l'ineficàcia i profundament centralista Estat espanyol no es capaç d'aportar res al desenvolupament de la ciutat. Davant d'aquesta situació d'abandó, l'administració municipal es mobilitza. En aquest sentit, l'Exposició Universal de 1888 constitueix el punt de partida d'un important impuls de l'administració local barcelonina, que augmenta des de llavors de forma important els seus pressupostos i les seves iniciatives. Des de bon començament, aquest activisme municipal tindrà un terreny d'elecció fonamental en l'àmbit cultural. De fet, la mateixa Exposició constituirà principalment una jugada de *marketing* cultural de la ciutat (Guardia i Garcia Espuche, 1994). Però es que a més a més, al seu voltant l'Ajuntament comença també una important tasca de creació d'institucions culturals amb vocació d'excel·lència (la Banda-Orquestra de la Escola Municipal de Música, el Museu de Belles Arts, el de Zoologia, etc.). D'aquesta manera, l'administració local de Barcelona inicia una línia de suport institucional públic a la cultura, que esdevindrà una altra constant estructural del sector cultural català.

Amb aquests elements, cristal·litza la fórmula institucional originària del sector cultural català al tombant del segle XIX. Des d'aquella època i fins a la liquidació del franquisme, aquesta serà bàsicament la fórmula de sustentació del desenvolupament cultural a Catalunya. Tanmateix, aquesta fórmula donarà lloc a configuracions del sector cultural bastant diferents al llarg del temps, en funció del propi desenvolupament cultural i de les circumstàncies polítiques.

Durant el primer terç del segle XX Barcelona dobla la seva població i triplica la seva producció industrial, convertint-se en una gran ciutat moderna. En aquest context, té lloc un avenç substancial del sector cultural català, que guanya enormement en diversitat i en nivell professional i artístic. Floreixen els mercats de l'espectacle, que ja eren els més importants d'Espanya des de començaments de segle (Salaün, 1990: 51 y 164-165), i es

desenvolupen les indústries culturals, tant les que es dirigeixen a l'àmbit català –la premsa i la radio- com les que exporten a fora de Catalunya –la edició o el cinema. Al seu costat, les velles institucions i tradicions associatives es renoven, elevant el seu nivell d'excel·lència: es potencia, per exemple, l'Ateneu barceloní, es wagneritza el Liceu, la tradició popular de Clavé es revalua artísticament (i es transmuta socialment i políticament) en donar lloc a l'Orfeó Català. I sorgeixen també moltes altres iniciatives de tota mena. Paral·lelament, aquest progrés, que forma part del desenvolupament general de la societat catalana en aquells anys, reverteix també en un important impuls d'institucionalització cultural per part de les administracions públiques catalanes, primer les d'àmbit barceloní –l'Ajuntament i la Diputació- i després, a partir del moment en que es creïn, les d'abast català –la Mancomunitat de Catalunya, entre el 1914 i el 1923, i la Generalitat en el període republicà. Aquest impuls enllaça amb les iniciatives del municipi barceloní de finals del segle anterior, però ara les noves creacions institucionals assoleixen un nivell clarament superior (l'Institut d'Estudis Catalans, la Biblioteca de Catalunya, el Museu d'Art de Catalunya) i sobretot les actuacions s'insereixen en un pla coherent i coordinat, que proporciona un cert punt de referència per a tot el sector. La intervenció pública –encara que només la de l'administració barcelonina o catalana, això sí- es converteix llavors en un fonament estructural significatiu del sector cultural català. Tanmateix, aquest nou paper de l'administració no anirà en detriment del tradicional activisme privat o associatiu en aquest camp.

Amb tot això, l'activitat cultural a Catalunya assolirà en aquell temps una dimensió i un nivell d'especialització i d'excel·lència que en el context espanyol tan sols es troba a Madrid. La peculiaritat excepcional de la situació cultural catalana vindrà donada, a més a més, pel fet que Catalunya, gravitant sobre la seva pròpia capital, Barcelona, serà des de començaments de segle l'única zona de l'Estat que es sostreu a la dependència cultural de la capital espanyola (Cacho, 1997). Barcelona serà aleshores una capital cultural equivalent a Madrid, per la similar independència de la seva vida cultural i pel seu equiparable dinamisme, però una capital que, tot i tenir un prestigi molt considerable en el conjunt de l'Estat, exerceix a dintre d'ell un influx i una gravitació molt menors que les de Madrid (Marín i Otto, 1989).

La dictadura franquista trenca radicalment aquesta situació. A tota Espanya té lloc una estricta purga totalitària del sector cultural, que n'afecta a persones, institucions, obres i

activitats, i a Catalunya aquesta purga s'estén en particular i expressament sobre tota la cultura que s'expressa en català. La lenta i penosa recuperació posterior arrossegà durant dècades aquesta proscripció. A l'inici del franquisme, tot el sector cultural experimenta una fortíssima regressió en quant a la seva vitalitat, nivell d'activitat, diversitat i qualitat. Tanmateix, la seva configuració institucional de fons no canvia substancialment. Les institucions culturals privades i associatives continuen essent un element fonamental del sector. Encara que en un primer moment moltes d'aquestes institucions es desmantellen, particularment les de significació política o les de caràcter popular, d'altres continuen, més o menys desvirtuades o desactivades i al cap d'uns quants anys en comencen a sorgir de noves. En quant a les institucions de caràcter públic, moltes de les que havien estat en mans de la Generalitat passen a mans de la Diputació i de l'Ajuntament de Barcelona. En quant a l'Estat, deixant de banda la seva vessant repressiva, segueix sense fer acte de presència.

Tanmateix, el franquisme va ser molt llarg i sense deixar mai de ser una dictadura va anar canviant relativament amb els anys. D'altra banda, les transformacions de la societat espanyola i de la societat catalana durant el període franquista van ser particularment profundes. En aquest context, el sector cultural català experimentarà també grans canvis, especialment a partir dels anys 60. El creixement econòmic i la modernització social espanyola que, enllaçant amb la tradició històrica anterior, avança d'una manera molt especial a Barcelona, propicia el desenvolupament en aquesta ciutat de la indústria cultural (la edició, la indústria discogràfica, la indústria publicitària). Al mateix temps, s'obre la veda per al català i comença la represa de la cultura d'expressió catalana. Es multipliquen les iniciatives associatives, algunes dedicades a la creació o a la pràctica artística amateur, altres al foment de la cultura d'arrel catalana i del català, i encara d'altres lligades a la cultura pròpia dels diferents sectors de la creixent població immigrant. Es desenvolupa el mecenatge cultural, que ara té un protagonista d'excepció en les caixes d'estalvi, però també en els artistes (Museu Picasso, Fundació Miró). L'administració cultural barcelonina incorpora encara noves i ambicioses institucions culturals, com ara la Orquestra Ciutat de Barcelona, el Picasso o la Miró, al seu ampli conjunt d'institucions d'aquest tipus. Sobre aquesta base, als anys setanta la vida cultural assolirà de nou nivells de dinamisme i d'excel·lència molt significatius.

La configuració institucional del sector cultural català a les acaballes del franquisme té, doncs, molts punts en comú amb la que històricament s'havia conformat durant el primer terç del segle XX. De fet, entre aquestes dues etapes no sembla haver-hi diferències massa importants. Deixant de banda les de contingut i de significació política, a primera vista només podem identificar un cert contrast en quant a la importància i al paper del sector públic, bé que aquest es sempre d'àmbit català, i també una diferent estructuració del mecenatge. Però al costat d'aquest parell de contrastos menors, entre les dues situacions històriques del sector de les que estem parlant hi ha dues diferències estructurals més importants. En primer lloc, hi ha una diferència notable en quant al pes de Barcelona dins de Catalunya, ja que la concentració de població a Barcelona s'ha disparat durant l'etapa *desarrollista* (la població de Barcelona, que representava el 36% del total català l'any 1930, l'any 1981 passa a representar el 71,2%). I al mateix temps hi ha una diferència també molt significativa en quant a la gravitació i a la projecció del sector en el conjunt d'Espanya. En aquests moments, com mai havia succeït en el passat, el dinàmic món cultural concentrat a Barcelona exerceix una veritable centralitat amb respecte a la resta de l'Estat. Barcelona, que havia mantingut el seu liderat econòmic a Espanya i que havia crescut acceleradament en aquests anys, en la mateixa mesura que Madrid, rivalitzava ara també amb la capital de l'Estat en l'atracció dels intel·lectuals i creadors més inquiets de tota Espanya. Era a Barcelona on sorgien en aquests moments més iniciatives culturals, sovint les més prestigioses, ja fora en l'àmbit musical, en el teatral o en el de l'edició. La ciutat, afavorida per unes circumstàncies de les quals en parlarem més endavant s'havia convertit així en la capital cultural predominant a Espanya (Mascarell, 1997).

3.1.2 Models institucionals i orientacions de referència

L'Estat espanyol modern, hereu d'una tradició absolutista, desenvolupa al llarg del segle XIX una visió molt limitada i alhora estrictament centralista de l'acció cultural pública. D'una banda, hi haurà en general una manca d'interès de l'Estat per la cultura. Això es posarà de manifest en l'absència de tota referència a aquesta matèria en les diferents constitucions espanyoles fins la Constitució de la II República i també, en el pla administratiu, en el fet que mai es desenvoluparan instruments de gestió elementals, com per exemple una direcció general de museus i que totes les institucions culturals dependran durant molt de temps del Ministeri de la Governació (Bolaños, 1997: 191).

D'altra banda, totes les grans institucions culturals de responsabilitat estatal —els Museus Nacionals, l'Opera, la Biblioteca Nacional— es situaran de manera natural a Madrid, recollint i donant continuïtat al patrimoni reial. Aquest centralisme de l'acció estatal serà particularment estricte degut a la ja esmentada manca de vocació cultural de l'Estat, però també, en gran mesura, degut a l'extrema precarietat de l'Hisenda espanyola. De fet, moltes de les institucions culturals centrals patiran greus dificultats per motius econòmics. El tortuós procés de construcció del Teatro Real, que va del 1817 al 1850, és paradigmàtic al respecte (Turina, 1997: 51-73). Més enllà de la capital, l'acció cultural de l'Estat resultarà, doncs, gairebé impossible. Així, quan s'intentin endegar processos de gestió patrimonial en tot el territori, arran de la desamortització de Mendizábal, l'Estat no aportarà cap financiació, amb la qual cosa les estructures creades seran molt febles i els resultats molt minsos (Bolaños, op. cit.: 220-222). La feblesa de l'Estat farà, doncs, que a Espanya mai arribi a quallar un model d'intervenció cultural d'abast estatal. El patró d'intervenció cultural de l'Estat decimonònic espanyol, d'arrel absolutista i d'inspiració francesa, encara que nominalment concebut en relació a tota Espanya, es concentrarà i es limitarà així més aviat a Madrid. I com que d'aquesta manera la intervenció cultural de l'Estat no arribarà gaire a Catalunya, el model que aquesta intervenció representa i la tradició de la qual sorgeix no constituïran antecedents històrics significatius a l'hora de la institucionalització de la política cultural a Catalunya.

Tot i aquest abandó de l'Estat, a Catalunya es produeix un molt notable desenvolupament cultural des de finals del segle XIX, segons hem assenyalat a l'apartat anterior. Tanmateix, la fórmula institucional de sustentació d'aquest desenvolupament, de caràcter local, serà sempre precària i inestable, per la qual cosa aquesta fórmula no constituirà tampoc un model determinant en relació a la posterior institucionalització de la política cultural en temps de la transició democràtica. Les iniciatives privades van ser sempre relativament febles i sovint van acabar revertint a l'administració local barcelonina (Capmany, 1986). Aquesta administració, per la seva part, ha interpretat tradicionalment moltes de les seves actuacions en clau substitutiva i per tant excepcional o transitòria. I, per altra banda, l'importantíssima tasca "cultural" que durant el primer terç de segle porta a terme la Mancomunitat, continuada després, de manera efímera, per la Generalitat republicana, no aporta tampoc, malgrat les aparences, un model recuperable a l'alçada de la transició.

En realitat, l'obra "cultural" noucentista i la seva continuació republicana ha sigut considerada de vegades com a un model de política cultural i un model particularment influent en relació amb la institucionalització de la política cultural a la Catalunya postfranquista (Bonet, 2001: 304). Tanmateix, aquesta consideració es basa en un equívoc, perquè el contingut d'aquesta política que podem considerar coherentment com cultural, per abastar les matèries que a tot arreu han conformat l'àmbit de la política cultural institucionalitzada, és en veritat molt limitat i resulta molt menor.

Les realitzacions "culturals" del període noucentista son principalment de caràcter científic o acadèmic (l'Institut d'Estudis Catalans, la Biblioteca de Catalunya) i més en general educatiu (l'Escola Industrial, l'Escola del Treball, el Consell de Pedagogia). En el terreny pròpiament cultural, apart d'algunes escoles artístiques (l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, l'Escola Superior de Bells Oficis), les iniciatives van ser tan sols d'ordre patrimonial (la Junta de Museus de Barcelona, el Servei de Conservació i Catalogació de Monuments, el Museu d'Arts Antigues i Modernes) (Ainaud i Jardí, 1973). De fet, l'administració dels assumptes "culturals" a la Mancomunitat concernia a una anomenada Comissió d'Educació General i Eugeni d'Ors, que va ser el seu cap durant un temps, ostentava el títol de director d'Instrucció Pública. A la Generalitat republicana, el departament corresponent es digué també al principi, d'Instrucció Pública, i només després, a partir de 1932, rebé el nom de Departament de Cultura (Ainaud, 1986). Però àdhuc en aquest cas, el contingut va continuar essent molt fonamentalment educatiu, com es pot deduir del fet que entre 1933 i 1936 la despesa educativa sempre va ser tres vegades superior a la despesa en biblioteques, arxius, museus i belles arts, es a dir, a la despesa pròpiament cultural (Rossell, 1977: 203 - 207). Així, doncs, la fórmula d'administració política que el nacionalisme català arriba a establir en temps de la República sota el rètol de "cultura" constitueix un fals model per la institucionalització de la política cultural en el moment de la transició.

Certament, el 1977 la Generalitat provisional recuperarà l'esperit de la fórmula en crear una Conselleria d'Educació i Cultura, però això serà només un miratge passatger, fruit de l'estat embrionari de la nova administració. En realitat, les condicions estructurals sobre les quals ha d'operar en aqueix moment l'administració no tenen res a veure amb les predominants quaranta anys abans. L'àmbit de la recerca i, sobretot, l'àmbit educatiu, s'han eixamplat i transformat radicalment en aquest temps, en correspondència amb el

canvi social, econòmic i tècnic que s'ha produït, i les exigències i els reptes de gestió per als poders públics son ara molt més complexos i especialitzats. D'altra banda en el camp de les arts, la situació ha canviat també radicalment. Segons van demostrar els economistes americans Baumol i Bowen (1967), el suport públic s'ha arribat a fer imprescindible en les arts de l'espectacle degut a un desmesurat i inevitable creixement dels costos. Al mateix temps, l'extraordinari desenvolupament dels mitjans de comunicació i de les indústries culturals planteja unes noves exigències d'intervenció als poders públics. I a més a més, el nou predomini de les idees socialdemòcrates i el progrés educatiu de la població havien disparat les demandes socials per assolir la igualtat en l'accés a la cultura, la qual cosa plantejava també uns nous horitzons per l'acció pública en aquest terreny. Per tot això, quan es produeix el ple desenvolupament institucional de la Generalitat, a partir dels anys vuitanta, la necessitat d'establir un departament de cultura centrat veritablement en les matèries culturals i desenvolupat d'acord amb els requeriments del nou temps, resultarà ineludible. El model republicà serà del tot inservible.

El cas de Catalunya no mostra, doncs, a diferència dels casos analitzats per Zimmer i Toepler (1999), un patró clar de determinació històrica (path-dependency). Però si Catalunya no s'assimila a cap dels models que aquests casos representen, ni tampoc evidència, com ells, una clara determinació històrica, tanmateix es pot ben dir que aquests models li influeixen en tant que referents inspiradors. Això no es gens estrany. Les organitzacions que es mouen en un mateix terreny tendeixen normalment a convergir i sovint per efecte de la imitació. És el que s'ha batejat com isomorfisme mimètic (DiMaggio i Powell, 1991: 69). Aquesta tendència a la imitació s'accentua justament quant més incerts o ambigus son els objectius i les tasques d'una organització (Ibid.: 75). Per això, caracteritzant-se les administracions culturals pel fet que la seva definició tècnica resulta relativament poc objectivable, és molt natural que en el seu cas els processos imitatius estiguin molt presents, fins i tot en la seva conformació. Quan, com és el cas de la administració catalana constituïda després del franquisme, es tracta d'una administració nascuda del no-res i bastida sobre uns fonaments escassament determinants, aquesta propensió resultarà màxima.

Ara bé, en quina direcció es cerquen llavors els models a imitar? Enric Fossas (1990: 164) ha constatat que l'esquema organitzatiu que adopta el Departament de Cultura de la

Generalitat s'assembla al del Ministeri de Cultura espanyol i en certa mesura al francès. Aquestes fonts d'inspiració no resulten del tot sorprenents; ja que en l'àmbit polític els processos d'imitació institucional s'han donat amb una especial assiduitat entre països o administracions veïnes (Castles, 1993). D'altra banda, les referències a Madrid i a París han estat sempre fonamentals pel sector cultural barceloní (Cacho, 1998). I a més a més, el prestigi del model francès és molt alt i la seva influència internacional, en tant que model originari de la política cultural, ha estat enorme. Però a la vegada, aquesta inspiració en el model estatal espanyol o en el model francès resulten paradoxals, perquè esta clar que les circumstàncies sobre les quals es desenvolupa la nova administració catalana son absolutament diferents a les que donen lloc a l'administració central espanyola, o, encara més, a la francesa. L'artificialitat d'aquesta importació comportarà contradiccions i inestabilitat en l'ajust del model, donant lloc a una endèmica tendència a la cerca de models d'inspiració alternatius en relació amb qüestions específiques: models federals, models de països petits o models ideològicament afins, com el del Quebec (Bonet, 2001: 306).

Apart de la inspiració en determinats models institucionals, un altre punt de referència significatiu han estat les diferents filosofies d'actuació que han orientat la moderna política cultural a nivell internacional. Des de la seva instauració als anys seixanta i fins als anys vuitanta, aquests programes orientadors de la política cultural havien estat fonamentalment dos: el de la democratització de la cultura i el de la democràcia cultural. El primer, que va donar l'empenta inicial en aquest terreny, es proposava fer arribar al conjunt de la població la cultura canònica que tradicionalment havia estat patrimoni de les elits: "la plus haute culture", en paraules del legendari Ministre de Cultura francès André Malraux, el seu defensor més emblemàtic (Urfalino, 1996: 327). L'altre va sorgir als anys setanta, com efecte de la crítica ideològica que a partir de Maig del 68 van sofrir els plantejaments "democratitzadors" i va pretendre substituir l'èmfasi difusor, de caràcter jerarquitzant, de l'anterior programa, pel foment de la pròpia creativitat cultural de la població. Aquest nou plantejament trobarà la seva expressió més paradigmàtica en el programa cultural que promou en 1974 Olof Palme, aleshores Ministre suec de Cultura (Zimmer i Toepler, 1996: 179-180).

No tots els països es van implicar per un igual en aquestes dues polítiques. Si França va exercir un clar lideratge en quant a la política de democratització cultural mentre que el

lideratge de la política de democràcia cultural li va correspondre a Suècia és perquè cadascun d'aquests països va desenvolupar més cabalment una d'aquestes orientacions. Això va ser degut a la especial afinitat que una i altra orientació tenien amb la lògica de fons dels respectius sistemes institucionals, el continental i el nòrdic. Tanmateix, malgrat certes diferències d'implicació en el desenvolupament d'aquestes orientacions per part de països amb sistemes institucionals distints, el canvi del predomini d'una orientació al predomini de l'altra va ser general. Aquesta evolució comuna va ser molt afavorida per l'acció armonitzadora d'organismes internacionals, com ara l'UNESCO o el Consell d'Europa (Fernández Prado, 1991: 35), però també pel canvi polític d'aquells anys, favorable a les esquerres, i per la tendència general a la descentralització (Bianchini, 1993). El pas de la filosofia de la democratització a la filosofia de la democràcia cultural no va suposar, en tot cas, un canvi radical, ja que una i altra filosofia eren variants d'un mateix esperit socialdemòcrata de cerca de la igualtat, *zeitgeist* del que havia sorgit la moderna política cultural (Zimmer i Toepler, 1996: 187-188).

A finals dels setanta, però, quan el nou sistema de política cultural s'ha d'instaurar, a Catalunya i a Espanya, amb vint anys de retard amb respecte a Europa, l'Estat del Benestar travessa una greu crisi i la legitimitat de les polítiques culturals socialdemòcrates es troba fortament qüestionada. La recepció d'aquestes filosofies d'actuació a Catalunya serà llavors molt limitada i superficial. En els programes dels partits polítics per les eleccions autonòmiques de 1980, per exemple, només el PSC, i en molta menor mesura el PSUC, plantejaran programes de política cultural inspirats en aquestes orientacions. D'altra banda, per bé que en aquest cas hi haurà una explícita assumpció d'una d'aquestes orientacions —la de democràcia cultural— tampoc aquesta assumpció resultarà molt conseqüent, ja que en les institucions locals que aquestes forces polítiques controlen en aquells anys l'amalgama de filosofies i de models serà la tònica dominant (Miralles, 1992: 121).

Tanmateix, més enllà de l'assimilació poc consistent de determinats models institucionals i de la fràgil i superficial inspiració en orientacions internacionals de política cultural, hi haurà un referent que al capdavant resultarà decisiu: el referent ideològic nacionalista. Aquest referent aportarà pautes molt importants en quant a la configuració institucional del sistema de la política cultural a Catalunya i proporcionarà també perspectives molt específiques per l'acció cultural de l'administració. La força determinant d'aquest referent

i la seva orientació precisa tenen a veure amb la tradició del nacionalisme català, amb el pes que aquesta tradició té a la Catalunya postfranquista i amb la visió sobre la cultura que manté en aquells moments. Tot això tindrem ocasió de valorar-ho en el següent apartat.

3.1.3 El context social i polític

Les condicions socioculturals i polítiques del territori determinen en bona mesura els plantejaments de fons de l'acció cultural pública i el propi calibre polític del sistema institucional que la implementa. En el cas de Catalunya, a la sortida del franquisme hi han en aquest sentit dues coordenades particularment importants. En primer lloc, hi ha una llengua i una cultura autòctones, molt riques i desenvolupades, i una forta i molt arrelada tradició nacionalista. En segon lloc, hi ha una gran diversitat cultural deguda a l'enorme allau d'immigració que s'ha produït durant les darreres dècades, procedent de la resta d'Espanya, el qual ha donat lloc a una excepcional situació d'equilibri entre població catalanoparlant i població castellanoparlant.

La tradició nacionalista catalana es remunta a la crisi finisecular del XIX, quan el catalanisme regionalista i romàntic, molt minoritari, es radicalitza i potencia, i en confrontació amb el puixent nacionalisme espanyol que irradia des de Madrid, dona lloc a un moviment polític molt ampli, explícitament nacionalista (Marfany, 1995). Al seu si, el programa de la Lliga estableix una aliança estratègica amb la burgesia industrial i en molt pocs anys guanya la centralitat política del país i es fa amb el control de les institucions polítiques locals més importants. A partir d'aquell moment, el nacionalisme català, sempre sobre una base fonamentalment mesocràtica, tendeix a diversificar-se ideològicament i a impregnar a les esquerres, refermant encara més la seva centralitat social. Aquest és el caràcter i aquesta és la força de la tradició del nacionalisme català que arriba a la guerra civil i que després de la desfeta es reconstrueix a partir dels anys seixanta. En aquesta nova etapa, el pes dels vincles històrics de la esquerra amb aquesta tradició, la legitimitat i l'afinitat que resultaven de la comuna oposició al franquisme i l'opció estratègica dominant de aliança amb les classes mitjanes, determinaren una forta decantació catalanista d'aquest sector polític. A la sortida del franquisme, aquest fet es traduirà en un ampli consens nacionalista de les noves forces polítiques.

La tradició nacionalista ha anat desenvolupant una relació molt estreta, sempre essencial, per bé que canviant, amb els temes culturals. Es configura a finals del segle XIX i ho fa com una mena de regeneracionisme cultural, combinació d'acció culturalitzadora i acció política (Marfany, op. cit.). Aquest plantejament regeneracionista, que situa l'acció cultural al centre de l'agenda política, culmina en el programa noucentista de la Mancomunitat. Tanmateix, en el programa noucentista és l'avenç cultural, i un avenç cultural concebut en termes universalistes, civilitzadors, allò que forma part del projecte nacional, de cap manera la cultura en un sentit genèric ni tampoc com tret diferenciador. La personalitat nacional de Catalunya es concebia llavors com quelcom previ al fet cultural i l'acció política en el terreny cultural consistia simplement en la potenciació cultural del país. Tal com Subirós (1983) ha mostrat, serà després, en el context de la repressió d'aquest projecte catalanista per part de la dictadura de Primo de Rivera, quan alguns comencin a idealitzar el llegat acumulat durant els anys anteriors i comencin a postular-ho, en tant que *cultura catalana*, com substrat i essència de la realitat nacional. La cultura refractada d'aquesta manera en la seva faceta diferencial tendeix llavors a situar-se al centre d'un projecte polític nacionalista de caràcter resistencial, un projecte la tasca fonamental del qual i també la seva raó de ser seria precisament la seva defensa.

Aquesta transformació de la relació entre política i cultura en la tradició nacionalista catalana es radicalitza i consolida durant el franquisme. La completa aniquilació de la base política del moviment idealitza al màxim el llegat cultural subsistent i accentua la seva concentració simbòlica en els seus elements més estrictament diferenciadors: la llengua i la literatura. D'altra banda, la convergència estructural i l'homogeneització de les formes de vida que tenen lloc entre les diferents parts d'Espanya durant aquest període erosionen fortament el fet diferencial català, restringint cada vegada més la seva base a la llengua pròpia i al seu corol·lari cultural (Giner et al., 1996: 45). Això intensifica la vinculació instrumental entre política i cultura que ja s'anava apuntant des de els temps de Primo de Rivera. A l'alçada de la transició, segons s'ha dit abans, la ideologia nacionalista impregna fortament tot el camp polític català. Els plantejaments de fons amb respecte a la cultura que arrelen en aquesta ideologia es projectaran així de manera natural sobre el nou sistema de política cultural que està a punt d'instaurar-se. La seva influència acabarà resultant transcendental a partir del moment en que una força política

específicament nacionalista -CiU- assoleixi la hegemonia, fent-se amb el govern de la Generalitat.

En primer lloc, la perspectiva nacionalista sobre la política cultural, vinculada, per un costat, al seu passat regeneracionista i, en un sentit diferent, a la seva més recent problematització resistencialista, implicarà, com pressupost, la importància nominal d'aquesta política, en contrapartida a una especial prominència dels temes culturals i lingüístics a la esfera pública. D'altra banda, la perspectiva resistencialista proporcionarà un horitzó específic d'actuació: l'horitzó de la catalanització cultural de la societat i de la defensa d'allò que aquesta tradició ha arribat a definir com *cultura catalana*: la cultura diferencial i en català. Aquest plantejament de la política cultural com a instrument de construcció comunitària o nacional, que es situa al marge de les habituals legitimacions de la moderna política cultural, es assumit per la major part de les forces polítiques del moment, bé que amb sentits diversos i normalment en combinació amb d'altres principis. Tanmateix, en el cas de CiU, aquest objectiu resultarà ser pràcticament l'únic. Així es plasmarà en el seu programa de política cultural per a les eleccions autonòmiques de 1980, a on els eixos d'actuació plantejats seran: "conservació de la cultura", "recuperació de la pròpia identitat", "política de promoció cultural" (restringida a la "promoció popular de la cultura catalana") i "política de projecció exterior de la cultura catalana". Aquest plantejament, amb el relleu que assolirà, conferirà un alt grau d'excepcionalitat a la política cultural catalana.

Un altre aspecte de la situació de Catalunya a les acaballes del franquisme que resulta molt rellevant en relació a la concepció de fons de la nova política cultural és la immigració. Perquè si bé la immigració havia estat una constant al llarg del procés de modernització del país i als anys vint ja havia sigut molt important i diversa, als anys 60 i 70 la seva intensitat i la seva diversitat serà encara molt superior. En quinze anys la població s'haurà duplicat i els immigrants -els nascuts a fora de Catalunya-, arribats en gran mesura d'Andalusia i de Extremadura, però també de tota la resta d'Espanya, representaran al 1975 prop de la meitat de la població del país, dos terços de la població de la ciutat de Barcelona i encara més en el cas de l'àrea metropolitana. El substrat cultural de la població catalana i molt en particular de la població barcelonina serà llavors extremadament divers. Aquest substrat cultural tindrà també una expressió política, per bé que en principi només subjectiva, en uns sentiments d'identitat nacional molt plurals.

Encara al 1984, per exemple, la proporció dels que se senten només catalans és tan sols del 6%, la dels que se senten més catalans que espanyols arriba al 23%, però també hi ha un 9% que se senten només espanyols, un 12% que se senten més espanyols que catalans i, sobretot, un enorme 49% que se senten tant espanyols com catalans (Mota, 1999: 90). Aquest factor de complexitat plantejarà a Catalunya un repte decisiu –el repte de la integració– i també una particular oportunitat –la oportunitat de la diversitat cultural.

Finalment, apart d'aquestes coordenades polítiques de fons de l'espai cultural català d'aquell moment, s'ha de mencionar també una circumstància contextual que influeix de forma significativa en la situació de partida sobre la qual es definirà la nova política cultural. I es que en el relleu que adquireix la activitat cultural que es porta a terme a Barcelona durant la darrera etapa del franquisme incideix fortament un factor indirecte: la diferent gravitació de la situació política sobre Madrid i sobre Barcelona. Tal com ja s'ha dit, en aquesta època Barcelona es converteix en la capital cultural predominant a Espanya. Però aquest fet no es pot considerar independent del destí de Madrid en aquells anys. Perquè a partir del desgel polític dels anys 60, i encara que a desgrat del govern, la circumstància política afavorirà l'avenç relatiu de les posicions culturals barcelonines a l'espai espanyol. El pes burocràtic i oficialista del règim repressor en la seva decadència es fa sentir d'una forma més contundent a Madrid que a Barcelona, en primer lloc perquè és a Madrid on aquest poder es concentra i pot imposar-se així d'una manera més directa i més massiva, però també perquè la configuració institucional del sector cultural madrileny, a diferència de la del sector barceloní, era de base molt predominantment estatal i per tant els dissenys del poder franquista condicionaven en el seu cas radicalment la producció cultural. Per una i altra raó les possibilitats de desenvolupament d'una cultura genuïnament moderna es van anar fent superiors a Barcelona. La ciutat estava millor preparada que Madrid per convertir-se en la capital espanyola de la llibertat i la innovació cultural i així també per constituir-se en centre principal de les indústries i mercats culturals de l'època.

De tota manera, l'avantatge de Barcelona no hagués estat suficient per guanyar la capitalitat cultural espanyola, perquè això exigia també projecció, influx i atracció cultural de la ciutat en relació al conjunt de l'Estat. Si aquesta potencialitat de Barcelona es va consumir en aquella època és fonamentalment per dos motius. D'una banda, perquè la comú oposició al franquisme feia aleshores que el cultiu de la identitat cultural autòctona

no sembles contraposat amb la promoció a la ciutat d'altres expressions culturals opositores d'arrel identitària divers ni tampoc amb la mateixa idea de una capitalitat cultural espanyola alternativa de Barcelona, ni a dintre ni a fora de Catalunya (Mascarell, 1997). I també, per altra banda, per l'enorme augment de la pluralitat identitària mateixa de la ciutat, perquè aquesta nova pluralitat projectava més que mai una imatge oberta i accessible de Barcelona envers la resta d'Espanya, una imatge en la qual creadors i ciutadans progressistes de tot l'Estat es podien fàcilment reconèixer. Aquesta condició de Barcelona com capital cultural extraoficial d'Espanya a la fi del franquisme, produït d'una particular constel·lació de circumstàncies polítiques i socials, serà un implícit però inexcusable punt de referència per a la política cultural que s'instauri a partir d'aquell moment.

3.1.4 El marc normatiu

La intervenció pública en la cultura sempre es fa a partir d'un determinat marc normatiu, que en el nostre cas es la Constitució espanyola de 1978 i l'Estatut d'Autonomia de Catalunya. Aquest marc normatiu reflexa la particular complexitat política i cultural de fons del nostre país. De fet, la conflictivitat de la vertebració política i cultural de la societat espanyola ha sigut una constant al llarg de tot el procés de modernització. Durant tot el segle XX, el projecte nacional espanyol s'ha vist confrontat als dels nacionalismes perifèrics, que tenien justament en la cultura i en la llengua pròpies la seva principal base de sustentació. La diversitat cultural espanyola no es difuminarà, doncs, en aquest període, sinó que tendirà, al contrari, a exacerbar-se. El fenomen migratori contribuirà, d'altra banda, a augmentar la seva complexitat.

El marc constitucional de 1978 expressa, en primer lloc, un consens bàsic entre totes les forces polítiques democràtiques sobre la importància pública de la cultura. La constitució de 1978 resulta, així, una constitució marcadament culturalista, que reconeix de manera explícita el dret a la cultura dels ciutadans, assignant als poders públics el deure de protegir-lo, i que es preocupa també de garantir la llibertat d'expressió en totes les seves variants. Però per sota d'aquest consens, que remet a les similars arrels regeneracionistes de les principals forces democràtiques, la diversitat político-identitària d'aquestes produirà una forta disparitat de plantejaments en quant a la distribució de les competències culturals. Aquesta diversitat de plantejaments contradictoris es traduirà en

una gran indefinició del tema dins de la Constitució. En efecte, en els seus articles 148 i 149, la Constitució estableix una particular distribució competencial entre l'Estat i les Comunitats Autònomes en determinades matèries: en els anomenats centres de dipòsit cultural (les biblioteques, els museus o els arxius), la competència la determinarà la titularitat; en el patrimoni cultural es produirà una concurrència parcial; la propietat intel·lectual correspondrà en exclusiva a l'Estat; i en quant a la premsa, la ràdio i la televisió, la competència serà compartida. Però al mateix temps, la cultura en general (la matèria "cultura" i la matèria "foment de la cultura" es declara igualment competència de l'Estat i de les Comunitats Autònomes (Fossas, 90: 112). I als ens locals, segons el que es diu en els articles 137 i 44, se'ls reconeix "un paper principal a l'hora de fer efectiu el principi rector de promoció i tutela de la cultura" (Ibid.: 85). Es a dir, que en aquest sentit la Constitució confia expressament la cultura, "de manera paral·lela i simultània", a totes les administracions públiques (Prieto de Pedro, 1992: 254), donant lloc al que se'n diu una "concurrència total" (Fossas, op. cit.: 112).

La Constitució, dins de la seva tònica de relativa indefinició en aquesta matèria, dona un ampli marge perquè els posteriors desenvolupaments legislatius fixin les atribucions de les diferents administracions. La llei de Bases del Règim Local atorga amplies competències culturals als municipis i els faculta per realitzar activitats complementàries de les d'altres administracions públiques (Bonet, 2001: 309). Pel que fa a les Comunitats Autònomes, els seus Estatuts fixaran les competències que cadascuna esta disposada a assumir. Catalunya, per les seves característiques, opta per assumir el màxim possible de competències. L'Estatut treu així "el negatiu de la Constitució" (Solé Tura, citat en Fossas, 90: 81): estipula els màxims en les competències que la Constitució adscriu en exclusiva a les Comunitats Autònomes, en les que les hi reserva el desenvolupament legislatiu i en les que les hi adjudica tan sols la execució de la legislació de l'Estat, però per damunt de tot proclama la cultura com competència exclusiva de la Generalitat. Tanmateix, el principi general de concurrència en matèria cultural que estableix la Constitució farà molt ineficaces aquestes qualificacions d'exclusivitat i el mateix Estatut es farà ressò d'aquest fet en reconèixer en la seva Disposició Addicional Cinquena la necessitat de la col·laboració entre les diferents administracions (Ibid.: 84).

La ambigüitat d'aquest marc normatiu generarà una considerable conflictivitat en forma de recursos d'inconstitucionalitat i conflictes de competències (Ibid.: 123). I a més a més,

donarà lloc a interpretacions i desenvolupaments força contradictoris. D'una banda, els nacionalistes catalans es veuran legitimats per exigir la eliminació de qualsevol protagonisme del Ministeri de Cultura a Catalunya i demanaran en últim terme la seva abolició. I per la seva part, l'Estat es resistirà a desprendre's de la seva Administració cultural perifèrica i no veurà cap inconvenient en desenvolupar una potent infraestructura amb vocació d'actuació en tot el territori.

Però més enllà de les diferents interpretacions i dels desigs d'unes i altres forces polítiques, aquest marc normatiu sens dubte imposa l'exigència de la cooperació entre els diferents nivells de la administració per una profitosa elaboració i execució de qualsevol programa de política cultural (Fossas, Subirats i Bonet, 1995: 39). En el cas de Catalunya, en concret, el nivell d'excel·lència i la projecció general del sector cultural barceloní en el context espanyol i internacional semblaria plantejar una lògica implicació de la administració central, en la mesura en què segons la Constitució aquesta administració estaria legitimada per intervenir en les "grans institucions culturals de l'Estat" i en els "afers amb implicacions exteriors" (Fossas, 1990: 85). Tanmateix, en absència de pautes i mecanismes de cooperació la necessària articulació de la política cultural de les diferents administracions restarà sotmesa a la pura voluntat política dels diferents governs.

3.1.5 L'estructura de base del sistema

L'ambigüitat i la indefinició del disseny constitucional respon a la complexitat de la configuració política de fons de la societat espanyola. Segons hem dit anteriorment, en el moment de la transició la societat catalana era també internament molt complexa. En aquest sentit, la cristallització del sistema de la política cultural en una forma precisa dependrà en últim terme de la manera en què aquesta complexa base sociopolítica, catalana i espanyola, es decantarà en un determinat mapa polític-institucional.

A Catalunya, l'hegemonia de l'esquerra, fonamentada en la oposició al franquisme, es tradueix en clares victòries en les primeres eleccions. A les generals del 77 i del 79, el PSC és la força més votada, a una gran distància del PSUC i de CiU (entre deu i tretze punts percentuals). A les municipals del 79, la victòria dels socialistes és igualment contundent, encara que, amb una abstenció bastant més alta que a les generals, l'avantatge s'escura

una mica (sis punts i mig amb respecte als comunistes i vuit amb respecte als convergents). Amb aquesta victòria, els socialistes, encapçalant diverses coalicions progressistes, es fan amb l'Ajuntament de Barcelona, la Diputació de Barcelona i bona part de les principals corporacions locals de Catalunya. CiU, per la seva banda, assoleix el domini dels municipis de la Catalunya rural, més nombrosos que els de la Catalunya urbano-industrial, però també en general molt més petits. D'aquesta manera, es dibuixa ja una particular distribució del poder institucional a Catalunya, la corresponent al poder local, que romandrà molt estable des d'aleshores.

L'any següent —el 1980— es celebraran les primeres eleccions autonòmiques. Donada l'experiència electoral anterior, les esquerres, i molt particularment el PSC, seran llavors el clars favorits. Però en aquest cas un factor que no s'havia mostrat massa rellevant fins aquell moment esdevindrà decisiu: el desajustament entre l'espectre identitari de la població i l'oferta política amb respecte a l'agenda específicament catalana. A l'hora de configurar el nou espai polític autonòmic, aquest desajustament provocarà tensions en la dinàmica de representació, molt particularment dins de l'espai socialista, que es a on es concentrava majoritàriament el vot immigrant. En la contesa electoral de 1980, la centralitat del tema polític català propicia el predomini del discurs nacionalista, del qual el líder socialista del moment —Joan Reventós— participava també en gran mesura. La dificultat per identificar-se amb aquest discurs i amb aquest lideratge provocaran un fort retraïment de l'electorat immigrant socialista, de més del 30% (Colomé, 1989: 171). A l'extrem oposat, les circumstàncies anteriors permetran a Jordi Pujol, líder de CiU, assolir una forta mobilització del seu electorat més propi, el de les comarques rurals (Pallarès, 1989: 234). El resultat serà el capgirament electoral i l'accés de CiU a la Generalitat.

La derrota socialista provocà una greu crisi al PSC per aquest motiu, que el portà molt a prop de la ruptura (Colomé, op. cit.: 37). Però poc després va tenir lloc l'aclaparadora victòria socialista a les eleccions generals de 1982, que va suposar una radical recuperació del vot immigrant i va obrir un llarg cicle de domini socialista al govern central, amb una important participació del PSC. Això va contribuir a fer cicatritzar les ferides en el partit, amb la qual cosa la tensió orgànica i ideològica es resolgué amb el manteniment de la mateixa direcció i tan sols una lleu inflexió de les posicions del partit vers un catalanisme ja no explícitament nacionalista (Culla, 1989: 246). Aquest fet, afegit a l'habilitat amb la qual Jordi Pujol va utilitzar els recursos del nou poder autonòmic per afirmar la

legitimitat d'un domini exclusivament autoctonista de la Generalitat, portaren a la consolidació d'un doble patró electoral: d'abstenció de l'electorat socialista a les eleccions autonòmiques (Pallarès, op. cit.: 233) i –encara que menys important- de canvi de vot entre electors socialistes a les generals i electors convergents a les autonòmiques (Requejo i Jordana, 1999: 79). Aquest patró electoral garantirà durant molt de temps el manteniment del mapa polític institucional català: domini de l'esquerra, encapçalada pel PSC, a l'Ajuntament de Barcelona, la Diputació de Barcelona i les principals corporacions locals de Catalunya; domini de CiU a la Generalitat; i emmarcant l'espai polític català, domini del PSOE (al qual es troba lligar el PSC) a Madrid. Aquesta estable distribució de poders territorials generarà una dinàmica d'interessos polítics que empenyerà el sistema de la política cultural constitucionalment establert en un sentit molt determinat. Els seus efectes tindrem ocasió de valorar-los en els següents capítols.

3.2 L'estratègia cultural de Barcelona

3.2.1 Orígens i antecedents de l'estratègia cultural

Durant la segona meitat del segle XIX i durant el primer terç del segle XX, Barcelona va experimentar un vertiginós desenvolupament industrial, que la porta a convertir-se en una gran ciutat moderna. Però esta transformació se lleva a cabo completament al marge del ineficax i centralista Estat espanyol. Serà l'acció concertada de las élites locals i del poder local, amplificat aleshores a nivell català en temps de la Mancomunitat (1914 – 1923), la que lidera aquest procés: la que crea serveis bàsics i institucions de prestigi, i també la que promou grans esdeveniments, com les Exposicions Universals de 1888 y 1929, fites decisives en la internacionalització de la ciutat. Aquesta singular tradició d'activisme mancomunat de les élites i el poder local s'eclipsa després, obligadament, durant el franquisme, però resorgeix una altra vegada quan es recupera el marge de maniobra democràtica i es converteix aleshores en un actiu fonamental de la ciutat davant els nous i urgents reptes que la crisi del model fordista planteja. És així com als anys vuitanta Barcelona desenvoluparà un dels models més cabals de ciutat emprenedora.

L'empenta emprenedora de la Barcelona contemporània tendirà a recolzar-se progressivament sobre els actius culturals i això per vàries raons. En primer lloc, per la pròpia envergadura i potencial del seu sector cultural, que eren a les acaballes del franquisme molt notables. De fet, ja al primer terç del segle XX, els mercats de l'espectacle barceloní havien estat els més importants d'Espanya i en aquesta època es desenvolupen també a la ciutat, de forma fulgurant i pionera, las més diverses indústries culturals. Aquest desenvolupament dels mercats culturals barcelonins va ser acompanyat, alhora, per una forta renovació de las importants tradicions associatives que existien a la ciutat en aquest camp des del segle anterior, el que va situar ja en aquell moment a tota una sèrie d'institucions culturals de caràcter associatiu en un alt nivell d'excel·lència. A això se li va afegir, per acabar, una importantíssima labor fonamentadora per part de les administracions públiques barcelonines, que van crear múltiples institucions culturals de referència. D'aquesta manera, Barcelona es va constituir a aquella època en una gran capital cultural, equivalent a Madrid pel que fa a la seva envergadura, dinamisme i independència, encara fortament caracteritzada en el entorn peninsular por la seva específica capitalitat de la cultura catalana. Llavors, malgrat les profunds revessos de la

guerra i la postguerra, aquesta avançada posició del sector cultural barceloní no es perdrà. Tornarà a recuperar-se als anys seixanta, gràcies a la forta crescuda de la indústria editorial, discogràfica i publicitària, i gràcies també a la reanimació, sobre noves bases, del mecenatge i del sector associatiu. En el context del franquisme declinant dels anys setanta, el dinamisme cultural de la ciutat s'accelerará encara més i el lideratge material i simbòlic del sector cultural barceloní es reafirmarà de forma corresponent. D'aquesta manera, l'arribada de la democràcia, el sector cultural constituirà, per la seva fortalesa relativa i per la seva dilatada tradició innovadora, un important potencial mobilitzable dintre de les estratègies empenedores barcelonines.

3.2.2 La cultura com a actiu i com a elecció de model de desenvolupament

Per altra banda, el pes de la cultura a Barcelona es concreta en un altre element fonamental: el valuós conjunt urbanístic-patrimonial que la ciutat atresora. En aquest aspecte, els "atouts" de Barcelona són singulars. Barcelona té una llarga història, de 2.000 anys, amb una remota època d'esplendor a la Baixa Edat Mitjana, que ha deixat fruits importants en el teixit urbà. Però a aquest substrat se li afegeix, a més, el corresponent a la seva vigorosa expansió moderna: un virtuós pla urbanístic —el de l'Eixample, de Cerdà— i un estil arquitectònic propi i exuberant —el Modernisme català. La peculiaritat barcelonina radica, en tot cas, en l'excel·lent combinació i articulació entre ambdós llegats, perquè el desenvolupament modern no destrueix en aquest cas el passat, com és habitual (malgrat algunes actuacions d'esventrament com la Via Laietana), sinó que en bona mesura el preserva, el reivindica també i el recrea, i fins i tot el reinterpreta en la creació modernista (Subirós, 1993: 14). El resultat és un conjunt especialment ric, dens i divers, a la vegada que integrat. Juntament a les favorables condicions físiques del territori (emplaçament vora el mar, clima benigne, fàcil accessibilitat), aquests actius urbans i culturals constitueixen, d'aquesta manera, virtuts decisives per a un possible desenvolupament turístic de la ciutat i eren també un bon fonament en vistes a pretendre arribar a altes cotes de qualitat de vida, un factor d'importància estratègica en la nova economia postfordista que arribava.

A més, l'aposta estratègica per la cultura de Barcelona ha resultat especialment indicada davant les limitacions estructurals d'altres alternatives típiques de desenvolupament posindustrial, com per exemple la dels serveis financers avançats. La gravitació de Madrid

en el context espanyol i internacional feia inverosímil, en efecte, aquesta i altres possibilitats teòriques²⁰. En aquest sentit, Barcelona semblava abocada des de l'inici del període democràtic a fer una aposta de desenvolupament turístic i cultural (a més de científic-tecnològic i en altres camps dels serveis personals, com els educatius o sanitaris).

3.2.3 El desplegament de l'estratègia emprenedora i els plans estratègics

L'estratègia emprenedora de Barcelona s'ha projectat, així, cada vegada més, sobre el terreny cultural, en una decantació que pot també considerar-se associada al procés de culturalització general de las societats occidentals (Lash i Urry, 1994; Scott, 2000; Florida, 2002; Rodríguez Morató, 2003). Aquesta projecció creixent sobre el terreny cultural es pot apreciar, per exemple, clarament en el paper canviant que la cultura representa en els successius plans estratègics de la ciutat. En el primer d'aquests plans, elaborat a finals dels anys vuitanta, la cultura apareix fonamentalment com un ingredient de la qualitat de vida dels ciutadans. Els objectius pel que fa als equipaments culturals, pel que fa a difusió cultural i inclòs pel que fa al foment del mercat artístic, s'orienten en aquest sentit. Al contrari, la potenciació econòmica de la ciutat es concep com una línia estratègica diferent, deslligada dels objectius "culturals" i en aquesta tan sols el sector del disseny i en menor mesura el de la publicitat i el de la producció d'audiovisuals, figuren com tals, aïlladament, entre la llista de sectors que convé fomentar (Pla Estratègic Barcelona 2000, 1990). En el segon, aprovat el 1994, la cultura té un paper més escàs i marginal, encara que ja se li reconeix principalment com factor d'internacionalització de la ciutat, que es l'objectiu central al que el pla apunta (www.bcn2000.es). Però en el tercer, aprovat el 1999, la cultura es per fi mereixedora d'una consideració protagonista, en tant que sector unificat, al que se li reconeix un valor estratègic en relació amb la línia medul·lar del pla: el desenvolupament de la societat del coneixement²¹ (www.bcn2000.es).

3.2.4 El paper dels mega-events

²⁰ . L'edició catalana de El País del 27 d'Abril de 2002 afirmava en un titular que "Madrid, acapara el 90% de les seus de les grans empreses i Catalunya cau fins el 5,4%". La mateixa notícia indicava que és una tendència sostinguda els darrers deu anys. Segons l'estudi de Xavier Vives (investigador de l'Insead-Paris) en el que es basava la notícia, l'any 1992, Catalunya tenia el 8,8% de les seus de grans empreses mentre que Madrid en tenia el 82,4%.

²¹ Además de ello, la cultura figura también en dicho plan como instancia de participación, favorecedora de la cohesión social, que es otro de los objetivos.

D'altra banda, la decantació estratègica de la ciutat vers la cultura es posa també de manifest en el diferent caràcter de los mega-esdeveniments organitzats per aquesta. Les velles Exposicions Universals, corresponents a la societat industrial, han sigut substituïdes en temps recents per celebracions de caràcter espectacular i simbòlic, com els Jocs Olímpics o el Fòrum Universal de les Cultures. I entre aquestes dues últimes la progressió culturalista resulta evident. Els Jocs de Barcelona van tenir ja, en realitat, un especial caràcter cultural, evidenciat, per exemple, en la qualitat i originalitat de tots els elements de disseny utilitzats, o en la forta personalitat i en la brillantor de las cerimònies d'inauguració i de clausura. A més, front al simple programa artístic d'unes quantes setmanes de duració, que havia estat fins aleshores la formula habitual de celebració cultural paral·lela als Jocs, Barcelona va optar per desenvolupar un extens i ambiciós programa d'activitats i iniciatives en el transcurs dels quatre anys de preparació de la Olimpíada –l'anomenada Olimpíada Cultural–, amb l'objectiu de fer una decisiva contribució al reforçament del patrimoni històric-artístic de la ciutat, a la potenciació de la seva creativitat cultural i a la seva projecció internacional (Subirós, 1999: 89). Però malgrat tot això, no hi ha dubte de que el projecte del Fòrum suposa, respecte a les Olimpíades, un gran pas endavant en la focalització cultural de Barcelona. El projecte del Fòrum situa explícitament la cultura en el centre de la estratègia de internacionalització de la ciutat; això, al mateix temps que li fa protagonitzar també un paper decisiu en el desenvolupament urbà, ja que la operació serveix per impulsar una gran transformació pendent a la zona més degradada de Barcelona: la que va de la Vila Olímpica a la desembocadura del Besós i fins el barri de La Mina²². L'esdeveniment gira al voltant de tres grans temes: les condicions de la pau, el desenvolupament sostenible i la diversitat cultural. I implica diversos formats: congressos, exposicions, un festival internacional de les arts i un gran espai d'interacció y d'activitats multiculturals a l'aire lliure. Evidentment, el Fòrum fa referència a la cultura en un sentit molt ampli, abraçant alhora creació simbòlica, formes de vida i valors. Però més enllà del limitat espai que les arts i la creació cultural finalment ocupen en el seu programa i dels dubtes que existeixen sobre la profunditat i la forma d'elaboració dels continguts i sobre el valor cultural que el seu desplegament i interrelació pugui aconseguir crear, el Fòrum constitueix una clara afirmació de la voluntat d'impulsar el desenvolupament de Barcelona entorn a la seva capitalitat cultural.

²² Un conjunt de 200 hectàrees, de les que només 30 corresponen al Fòrum, i un presupuest total d'intervenció de 3.200 milions d'euros, del que únicament una dècima part sufraga les seves activitats.

3.2.5 Altres elements: anys monogràfics, transformació del teixit productiu i lideratge en les xarxes urbanes

L'aposta cultural de Barcelona s'expressa, a més, en la manera en que la cultura es vincula de forma creixent amb les noves línies de desenvolupament de la ciutat. Això és el que ha passat significativament amb el turisme, un sector que era relativament poc important abans dels Jocs Olímpics, però que en l'actualitat representa ja al voltant del 14% del PIB de la ciutat²³. En aquest cas, prenent consciència del nou atractiu cultural de Barcelona i de las potencialitats existents en aquest sentit, l'agència oficial de turisme de la ciutat ha fet de la cultura l'eix central de la seva estratègia promocional, amb el seu programa Barcelona és cultura i des de fa algun temps ve tematitzant les seves campanyes anuals sobre diferents elements culturals vinculats a la capital catalana. L'any 2000 va ser, així, promocionat com l'any de la música; el 2001 va estar dedicat a la triennial d'art contemporani, Barcelona Art Report; el 2002, a Gaudí; el 2003 i el 2004, al Disseny i al Fòrum, respectivament; i el 2005 està previst dedicar-lo al Llibre.

A banda de focalitzar el desenvolupament turístic de la ciutat, la cultura protagonitza, de tanmateix, un paper protagonista en un altre dels àmbits d'importància estratègica per el futur de Barcelona: la transformació del seu tradicional teixit industrial. És el cas de l'ambiciós pla de renovació urbana 22@. Aquest pla, liderat i conformat per l'Ajuntament, però destinat a ser desenvolupat principalment per la iniciativa privada, pretén reconvertir per complet l'antic barri industrial de Poblenou, substituint la seva obsoleta base industrial per una altra nova, no contaminant, capaç de combinar-se eficientment amb altres usos, residencials o de serveis. El 22@ preveu acollir tota una sèrie de noves activitats productives lligades a la revolució digital (indústria del software, multimedia o gestió de dades), així com activitats formatives, científiques i tecnològiques, però també, en gran mesura, indústria cultural (edició –més o menys lligades al multimèdia- o la indústria audiovisual) i disseny. Precisament, un dels principals projectes estratègics que l'Ajuntament impulsa actualment dins d'aquest, juntament amb la Universitat Pompeu Fabra i el grup Mediapro, és una Ciutat de la Imatge, amb un gran centre de producció audiovisual obert a tot el sector.

²³ Aquest és el càlcul que fa el consorci de Turisme de Barcelona (El País, 6-9- 2003: Cat/6).

Per últim, un altre exponent significatiu de l'aposta cultural barcelonina es troba en el fet que el lideratge aconseguit per Barcelona en el moviment internacional de ciutats – Barcelona, per exemple, ha sigut designada últimament seu permanent de la nova organització mundial de ciutats- es un lideratge que s'exerceix justament a través de plantejaments i propostes de caràcter cultural. Així, quan Barcelona va acollir el novembre del 2002 l'Assemblea General d'Eurociutats, la proposta de les autoritats locals barcelonines es va centrar en la defensa de la construcció de la ciutat a partir de la cultura (Institut de Cultura, 2003: 232). I aquestes mateixes autoritats van promoure també després l'elaboració de l'anomenada Agenda 21 de la Cultura, que pretén constituir de cara al futur un punt de referència universal per el desenvolupament cultural de la ciutat. Aquesta declaració programàtica ha sigut aprovada el 8 de maig de 2004, en el marc del IV Fòrum d'Autoritats Locals de Porto Alegre, reunit a Barcelona amb ocasió del Fòrum de les Cultures.

QUARTA PART

La construcció de les administracions culturals barcelonines i l'emergència del nou
paradigma

La construcció de les administracions culturals barcelonines i l'emergència del nou paradigma

4.1 Introducció

Aquest capítol es centrarà a fer un anàlisi en detall de la construcció de les tres administracions centrals de la política cultural a Barcelona: el Departament de Cultura, la Diputació de Barcelona i l'Ajuntament de Barcelona. Si al capítol anterior hem presentat el marc històric, polític i institucional del sorgiment de les administracions culturals, ara ens proposem analitzar el que són les bases del desenvolupament d'una política cultural, la constitució d'una administració amb unes competències, la seva organització administrativa, la dotació de pressupostos i de recursos de personal. Començarem l'estudi al principi dels anys vuitanta i seguirem la seva evolució en les dimensions esmentades fins a principis del segle XXI. Serà per tant un anàlisi longitudinal que ens permetrà veure un creixement, una complexitat major i, alguns canvis d'orientacions en les polítiques culturals durant aquests vint anys. Finalment, també ens permetrà comparar les tres administracions pel que fa a recursos dedicats a la cultura i per tant, comparar també la importància que dona a la política cultural dins la estratègia de govern cada administració. Aquest exercici de recerca, inèdit a Barcelona, ens permetrà posar les bases per fer una avaluació dels objectius declarats per aquestes administracions i per comprendre en quin marc es desenvolupen les actuacions de política cultural que seran objecte d'estudi. Com veurem, el sorgiment del nou paradigma de la política cultural serà producte d'una nova orientació però també resultat de la limitació dels recursos i de la complexitat institucional de la política cultural barcelonina.

4.2 Anàlisi de la evolució dels organigrames i pressupostos del Departament de Cultura

Vint-i-tres anys de política cultural del Departament de Cultura ja ofereixen suficient perspectiva històrica per veure evolucions en d'aquesta administració. I a partir de la descripció dels elements bàsics d'aquesta política cultural com són l'estructura administrativa, el personal i els pressupostos ja podem començar un anàlisi i una valoració. Tot i que aquesta té l'objectiu de comprendre la situació actual, es recolzarà en l'anàlisi longitudinal per tal d'entendre les dinàmiques i les transformacions d'aquest tipus de polítiques públiques en el seu aspecte més

infraestructural: organigrames, pressupostos i personal del Departament de Cultura. Deixem per tant pel capítol següent l'anàlisi dels programes d'actuació, els canvis objectius i discursos així com els reptes als que es troba confrontats aquests tipus de polítiques relativament joves però cada vegada més centrals.

Cal advertir que començarem el nostre anàlisi l'any 1980. Hem decidit deixar de banda el període de la Generalitat provisional per raons no tant de principi com per raons pràctiques i, per cobrir el mateix període en totes les institucions estudiades.

4.2.1 Introducció: creació i traspassos

El Departament de Cultura fou creat pel decret de 8 de maig de 1980, d'estructuració del Consell Executiu de la Generalitat de Catalunya, en el primer govern de Jordi Pujol que desglossà el Departament d'Ensenyament i Cultura. Fins el 1982 es denominà Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, any en que prengué l'actual denominació de Departament de Cultura, en traspasar les funcions relatives als mitjans de comunicació al Departament de la Presidència.

Assumeix inicialment les competències fixades en els traspassos (RD.2210/1979, de 7 de setembre en matèria de Cultura : execució de les tasques de promoció i prospecció de la cultura catalana i de preservació del seu patrimoni, recopilació, manteniment i difusió d'informació sobre realitats i activitats culturals) a més de les de mitjans de comunicació. L'Estatut i els successius traspassos duts a terme entre 1981 i 1982 amplien el marc competencial: biblioteques, delegació de l'INLE, llibres, cinematografia, música i teatre, patrimoni històric-artístic, promoció socio-cultural, difusió cultural i fundacions i associacions culturals, premsa i publicitat, i ràdio i televisió, aquestes últimes les exerceix fins el 5 de juliol de 1982, execució de legislació en matèria de propietat intel·lectual, el Dipòsit Regional d'Arxius de Cervera, informació cultural.

Una altra fita important en el desenvolupament de l'administració cultural autònoma és l'Entitat Autònoma d'Organització d'Espectacles i Festes. Aquesta fou creada pel Parlament de Cultura per la Llei 8/1981, de 2 de novembre, com a organisme adscrit al Departament de Cultura i amb personalitat jurídica pròpia i plena autonomia administrativa i econòmica, va ser 1982 el primer any en que aquesta entitat va començar a funcionar.

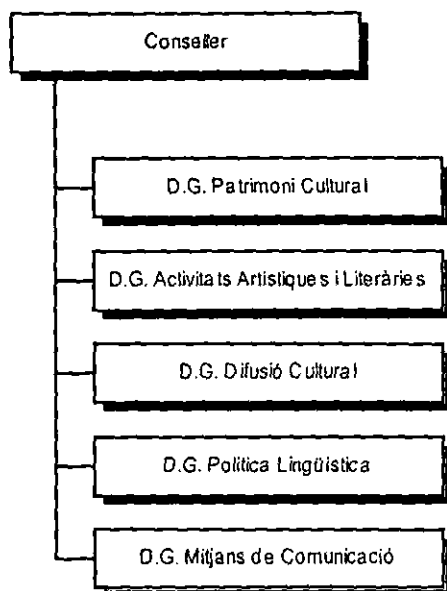
Pel decret 184/1996, de 7 de juny assumeix les competències en matèria d'esports i joventut que exercia el Departament de Presidència. El departament ha anat canviant al llarg del temps la seva estructura administrativa, inicialment el 1980 les unitats eren: serveis centrals format per la Secretaria General, i les direccions generals de : Patrimoni Cultural, Difusió Cultural, Activitats Artístiques i Literàries, Política Lingüística i Mitjans de Comunicació. (decret 115/1980 de 23 de juny). L'ampliació de competències motivà una reestructuració efectiva en el decret 96/1987 de 4 de març, es creen les direccions generals de Música, Teatre i Dansa, i la de Cinematografia, Vídeo i Televisió. Raons d'eficàcia administrativa i d'economia motivaren la reducció del nombre de direccions generals que queden reduïdes en tres (decret 233/1988, de 12 de setembre) denominades de : Patrimoni Cultural, Promoció Cultural i Política lingüística.

4.2.2 Evolució dels organigrames del Departament de Cultura

Aquí analitzarem l'evolució de l'organització del Departament de Cultura en els seus vint anys d'existència i en deduirem alguns aspectes de les competències o les orientacions d'aquesta administració cultural. Cal advertir que en general només analitzarem el primer nivell de l'estructura administrativa i només entrarem en el detall del segon nivell en el cas de la DG de Promoció Cultural ja que és, al nostre entendre, la més rellevant per entendre la política cultural de la Generalitat.

El 1980 el Departament s'estructura bàsicament entorn una D.G. de Patrimoni Cultural, una D.G. d'Activitats Artístiques, una D.G. de Difusió Cultural, la D.G. de Política Lingüística, que és la única que romandrà durant tota la història del Departament sense canvis. I també hi trobem una D.G. de Mitjans de comunicació que només durarà dos anys, fins el 1982, any en que les competències passaran a Presidència. En total cinc DGs, una encarregada de patrimoni i dues que podríem anomenar de promoció cultural.

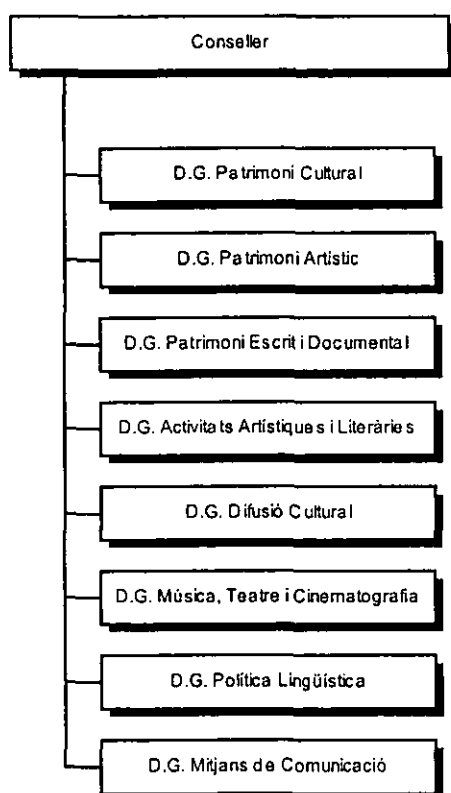
QUADRE 6 – Organigrama del Departament de Cultura 1980-1981



Font: Acció de Govern de la Generalitat de Catalunya maig-desembre 1980, gener-juny 1981 i juliol-desembre 1981.

El primer organigrama només estarà vigent dos anys, fins el 1982, any en que es produirà una proliferació de Direccions Generals que arribarà a la xifra rècord de vuit. Trobarem en aquest organigrama tres DGs encarregades del patrimoni (que es repartiran entre Patrimoni Cultural, Patrimoni Artístic, Patrimoni Escrit i Documental), tres encarregades de promoció cultural (Activitats Artístiques i Literàries, Difusió Cultural, i Música, Teatre i Cinematografia) i les DG de Política Lingüística i Mitjans de Comunicació que continuen igual.

QUADRE 7 – Organigrama del Departament de Cultura 1982

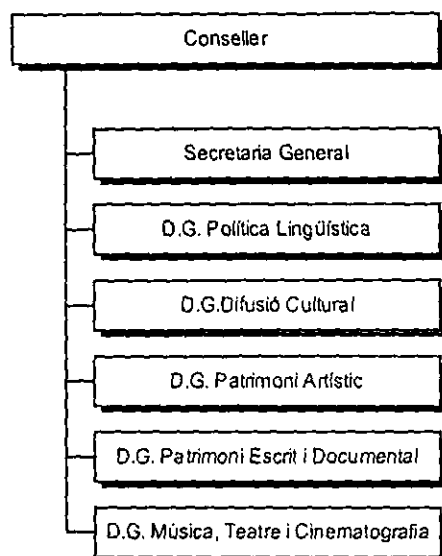


Font: Acció de Govern de la Generalitat de Catalunya gener-juny 1982 i juliol-desembre 1982.

Del 1983 fins el 1985, durant el mandat del primer i el segon conseller el Departament es reestructurarà entorn a sis secretaries o direccions generals dependents d'aquest: la Secretaria General, la Direcció General de Política Lingüística, la Direcció General de Difusió Cultural, la Direcció General de Patrimoni Artístic, la Direcció General de Patrimoni Escrit i Documental i la Direcció General de Música, Teatre i Cinematografia.

És una primera simplificació de l'organigrama. Però cal destacar que en aquest organigrama, el patrimoni queda dividit entre patrimoni artístic (que combina el patrimoni monumental arqueològic amb els museus i les arts plàstiques) i el patrimoni documental (arxius, biblioteques i el llibre). I pel que fa al que després s'anomenarà promoció cultural estaria també repartit entre la D.G. de Difusió Cultural i la de Música, Teatre i Cinematografia, a part d'algunes àrees que de les DGs de patrimoni.

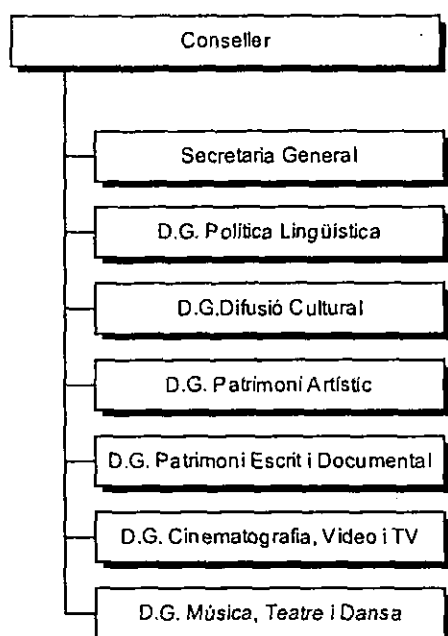
QUADRE 8 - Organigrama del Departament de Cultura 1983-1985



Font: Acció de Govern de la Generalitat de Catalunya gener-juny 1983, juliol-desembre 1983, gener-juny 1984, juliol-desembre 1984 i Memòria del Departament de Cultura 1984-1985.

L'any 1986 i durant el mandat del Conseller Joaquim Ferrer que arriba fins el setembre del 1998, l'organigrama no experimentarà grans canvis. N'hi ha un però de remarcable: la D.G. de Música i Teatre perd Cinematografia i se li afegeix al final "i Dansa". I el Cinema passa a ser una D.G. per dret propi, ampliant alhora la seva competència al Video i la Televisió. Es passa per tant de sis a set unitats administratives al primer nivell.

QUADRE 9 – Organigrama del Departament de Cultura 1986-1988

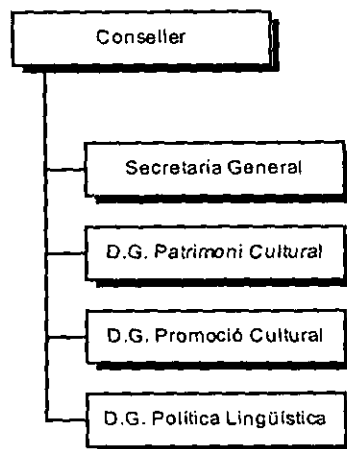


Font: Memòria del Departament de Cultura 1986, 1987 i 1988.

Amb l'entrada del nou conseller Joan Guitart l'organigrama de la Generalitat veurà un dels canvis més profunds que ha vist. De fet, aquesta mateixa configuració és la que seguirà, amb canvis menors o més a nivell extern que ja comentarem (d'addició o resta de competències) fins a l'actualitat.

D'entrada, de set direccions generals es passa a quatre: la Secretària General, la de Política Lingüística i, dues de noves, la Direcció de Patrimoni Cultural, la de Promoció Cultural (decret 233/1988 del 12 de Setembre). La primer agrupa part de les antigues de patrimoni artístic i patrimoni escrit i documental. Dic en part, perquè la competència de les Arts Plàstiques que estava a Patrimoni Artístic i la del Llibre que estava a patrimoni escrit i documental passen a la de Promoció Cultural. Ens detindrem a analitzar aquesta DG. tot seguit. No obstant, assenyalar que aquesta reestructuració es justifica per raons d'eficàcia administrativa i economia, però també mostren una modernització de l'administració i una tendència a separar política patrimonial de la promoció de la creació, aspecte que surt potenciat amb aquesta reestructuració.

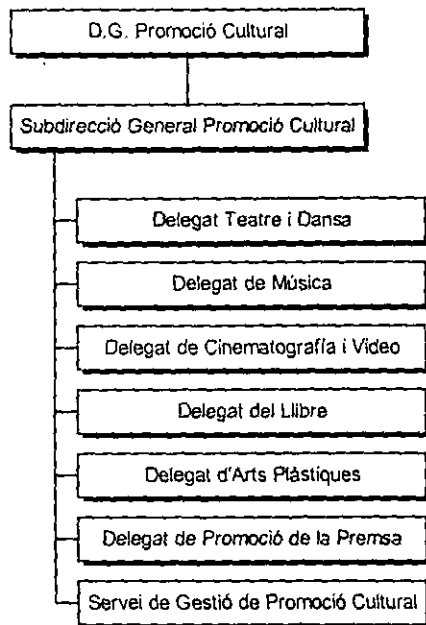
QUADRE 10 - Organigrama del Departament de Cultura 1989-1992



Font: Memòria del Departament de Cultura 1989, 1990, 1991 i 1992.

Promoció Cultural serà la nova peça clau de l'organigrama i, s'estableix una Subdirecció General de Promoció Cultural, de la qual dependran els delegats de cada àrea de promoció cultural i un Servei de Gestió de Promoció Cultural de la que al seu torn dependran les seccions de promoció de cada àrea. Les àrees seran: Teatre i Dansa, Música, Cinematografia i Vídeo, Llibre, Arts Plàstiques i Premsa. O sigui, que la política cultural s'orientarà més clarament a la promoció de la cultura i no tant al patrimoni i, aquesta s'especialitzarà per sectors artístics i culturals, tal com aquests es defineixen i s'organitzen en el seu funcionament com a camps o móns socials autònoms.

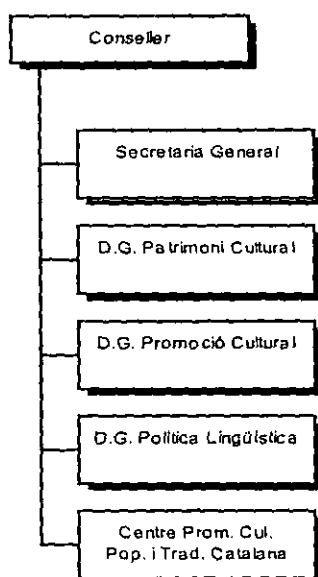
QUADRE 11 – Organigrama de la Direcció General de Promoció Cultural



Font: Memòria del Departament de Cultura 1989, 1990, 1991 i 1992.

Durant la darrera etapa del Conseller Guitart s'incorpora a l'organigrama amb rang de Direcció General el Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana que té l'origen en el Servei de Cultura Tradicional que depenia de la DG de Promoció Cultural. Una altra vegada veiem com la política cultural del Departament s'orienta més de cara a la promoció cultural en detriment d'una visió més patrimonialista d'aquesta.

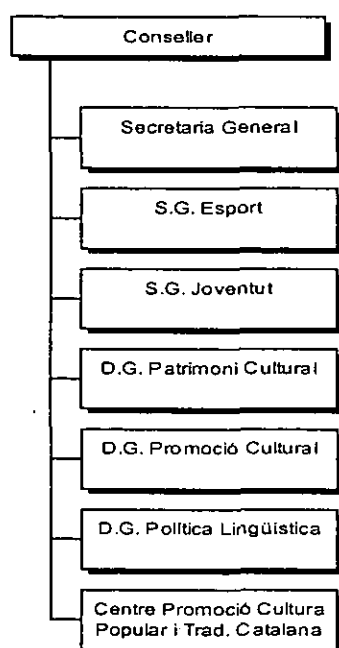
QUADRE 12 - Organigrama del Departament de Cultura 1993-1995



Font: Memòria del Departament de Cultura 1993, 1994 i 1995.

El 1996 amb l'entrada de Joan Maria Pujals com a Conseller de Cultura el Departament "guanya" les competències de Joventut i Esports que passen a ser Serveis Generals. No es tracta d'un canvi intern de la política cultural de la Generalitat però sí que indica una certa dissolució del concepte alhora que una certa pèrdua del caràcter "sagrat" i autònom que havia tingut la cultura en aquesta administració. No es tracta però d'un fenomen singular ja que per exemple el Ministeri de Cultura espanyol ha tingut varies vegades aquestes funcions.

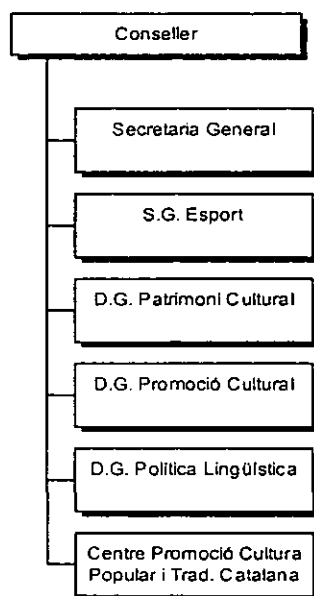
QUADRE 13 - Organigrama del Departament de Cultura 1996-1999



Font: Memòria del Departament de Cultura 1996, 1997, 1998 i 1999.

El 2000 i també coincidint amb un nou canvi de Conseller, entra l'actual titular, Jordi Vilajoana, el Departament perd Joventut que torna a Presidència. Aquest organigrama continuarà estable fins l'actualitat.

QUADRE 14 - Organigrama del Departament de Cultura 2000-2003



Font: Memòria del Departament de Cultura 2000, 2001, 2002 i 2003.

4.2.3 Els organismes autònoms

Un altre dels canvis fonamentals en l'organigrama del Departament de Cultura és la proliferació d'organismes autònoms dependents d'aquesta administració. Aquest fenomen reflexa els processos de modernització de l'administració cultural, que es va autonomitzant. El cas més rellevant és l'Entitat Autònoma d'Organització d'Espectacles i Festes, creada el segon any d'existència del Departament de Cultura, el 1981. L'EA OFE va canviar per la llei 8/1986 del 2 de Juny el seu estatut d'organisme autònom administratiu a organisme autònom comercial.

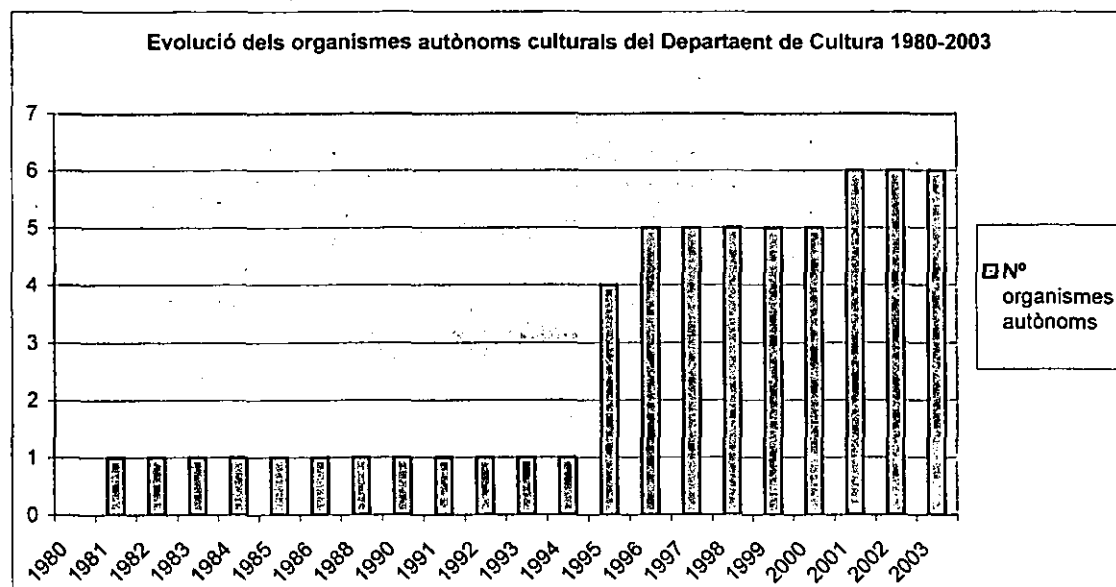
A partir de 1995 la Institució de les Lletres Catalanes, el Museu de la Ciència i la Tècnica de Catalunya i el Museu d'Arqueologia de Catalunya són entitats autònomes. Per tant, juntament amb l'EA OFE passen a totalitzar quatre entitats autònomes dins el Departament de Cultura. Al 1996 se li afegeix el Teatre Nacional de Catalunya que és una societat anònima de titularitat pública. També se li afegeixen, donat les seves competències en joventut i esports altres organismes autònoms, però aquí no els prendrem en consideració. Finalment, el 2001 es crea una nova entitat autònoma, l'Institut Català d'Indústries Culturals.

QUADRE 15 – Evolució dels organismes autònoms culturals del Departament de Cultura 1985-2003

1985	1995	2003
Entitat Autònoma d'Organització d'Espectacles i Festes (EAOEF), 1981.	L'EAOEF passa a ser organisme autònom comercial, 1986.	EAOEF, 1981/1986
	Institució de les Lletres Catalanes, 1995.	Institució de les Lletres Catalanes, 1995.
	Museu de la Ciència i la Tècnica de Catalunya, 1995	Museu de la Ciència i la Tècnica de Catalunya, 1995
	Museu d'Arqueologia de Catalunya, 1995.	Museu d'Arqueologia de Catalunya, 1995.
		Teatre Nacional de Catalunya, 1996.
		Institut Català d'Indústries Culturals, 2001.

Font: Memòria del Departament de Cultura.

GRÀFIC 1 – Evolució dels organismes autònoms culturals del Departament de Cultura 1980-2003



Font: Memòria del Departament de Cultura

4.2.4 Anàlisi dels canvis organitzatius

Durant els primers anys d'existència del Departament de Cultura els canvis d'organigrama se succeeixen ràpidament: del 1981 al 1985 hi ha fins a tres organigrames diferents. Al 86 hi haurà un altre canvi i al 89 una vegada més es transformarà. És a dir, cinc organigrames per deu anys, això vol dir, que de mitjana duraven dos anys. El que reflexa evidentment una manca de maduresa encara d'aquesta administració. L'organigrama Guitart en canvi va durar quatre anys sense canvis i, els que se li van fer posteriorment han estat afegits, però no han variat en el que és fonamental de l'estructura interna que es va definir en aquest període. Efectivament, l'esquema és variat el 1993 (creació del Centre de Promoció de la Cultura Catalana Popular i Tradicional), el 1996 (inclusió de les SG d'Esports i Joventut) i el 2000 (retorn de la SG de Joventut a Presidència). El que fa un total de vuit transformacions al primer nivell de l'organigrama del Departament de Cultura en els seus vint-i-tres anys d'existència.

Un altre element a destacar és la coincidència entre els canvis d'organigrama i el canvi dels consellers. Encara que sigui comprensible no podem deixar-ho de comentar. En el període Cahner, com hem dit, sense comptar l'inicial que ell defineix per ser el primer Conseller, dos canvis d'organigrama. Amb l'entrada de Rigol no hi ha canvis en aquest sentit ja que de fet no té temps de dur-los a terme (recordem que el seu mandat dura només mesos). Però el tercer Conseller, Joaquim Ferrer sí que reformarà i mantindrà el seu propi esquema durant la seva gestió al Departament (86-88). I com ja hem dit, Guitart, uns mesos després de ser designat Conseller establirà l'organigrama que perdurarà en línies generals fins el mandat de Vilajoana (encara que durant la seva gestió es farà un petit canvi, essent juntament amb Cahner l'únic Conseller que reforma el seu propi organigrama, es tracta d'un canvi menor i, coincidint amb les eleccions del març del 1992 i per tant la renovació del govern). No obstant, amb l'entrada del cinquè conseller el 1996, Pujals es farà una reforma, igual que el sisè conseller també la farà al seu torn el 2000.

Un tercer element a destacar és la proliferació dels organismes autònoms i consorcis en els que està present el Departament de Cultura. Podríem classificar-les en dos tipus: els que gestionen una institució cultural (sigui museu, teatre, auditori, etc) i les que fan funcions de promoció cultural. En aquest segon apartat hi trobaríem l'Entitat Autònoma d'Organització d'Espectacles i

Festes i, més recentment l'Institut Català d'Indústries Culturals. Aquests dos organismes autònoms revelen en si mateixos una concepció diferent de com organitzar la política cultural i, fins i tot, de quin són els seus objectius. Centrant-nos en l'ICIC podríem dir que aquest organisme de fet es nodreix principalment de les competències i partides pressupostàries de la DG de Promoció Cultural i de fet significa un canvi en l'organigrama més gran del que podria semblar sobre el paper. En realitat, significa una incipient adopció d'una doble graella en l'organigrama: no es tracta ja d'un organigrama dependent dels àmbits d'actuació (patrimoni i promoció i dins promoció els diversos sectors culturals) sinó que es tracta d'una classificació encara ambigua per tipus d'agents dins el sector (creadors o indústria) o tipus d'objectius (creació o difusió).

4.2.5 La regulació de la cultura: les lleis culturals

Com a administració amb les competències exclusives en cultura a Catalunya, la Generalitat ha exercit un cert paper de regulació del món cultural a través de lleis sobre les polítiques culturals. Segons el Centre de Documentació del Parlament de Catalunya s'han elaborat en les sis legislatures de la Generalitat actual una quarentena de lleis. Nosaltres hem descartat les lleis referides a les universitats, a joventut i als esports (encara que aquests dos darrers hagin estat o siguin ara com ara competència del Departament de Cultura). La resta les hem classificat en Política cultural, normalització lingüística, mitjans de comunicació i joventut.

Referides a joventut trobem dues lleis, de mitjans de comunicació sis (de la que es destaca la 10/1983 de creació de la Corporació Catalana de Ràdio i Televisió), de normalització lingüística, tres (incloent-hi les dues importants lleis de normalització lingüística del 83 i del 98). Pel que fa a política cultural en vint anys se'n han discutit i aprovat 13, la darrera el 1995. És a dir, fa vuit anys que no es legisla en matèria cultural.

Però per ordre cronològic s'ha de destacar la llei de biblioteques i de creació de l'Entitat Autònoma d'Organització de Festes i Espectacles creades en el període Cahner, la d'Arxius aprovada en el mandat de Rigol. Un període molt destacat en la redacció i aprovació de lleis fou la del Conseller Guitart: durant el seu mandat es varen fer una nova llei d'arxius (1989), la de museus (1990), una de foment de la cultura popular i tradicional i de l'associacionisme cultural

(1993), una nova llei sobre el sistema bibliotecari (1993) i, una sobre el Patrimoni cultural (1993). En els mandats del Conseller Pujals es va fer la polèmica segona llei de normalització lingüística i, en de l'actual conseller Vilajoana no se'n ha fet cap.

Cal destacar que les lleis referides tenien l'objectiu de regular i racionalitzar les competències i el mapa de les institucions culturals del país. Gairebé totes però en la seva major part es refereixen a la cultura patrimonial (arxius, biblioteques, museus, patrimoni) i, en només en part a la difusió o promoció cultural.

I en els aspectes que contenien en el sentit de promoció cultural, com l'1% cultural, no s'han aplicat com comentarem més endavant.

4.2.6 Els Consellers del Departament de Cultura

La Conselleria de Cultura ha tingut en els més de vint anys d'existència sis consellers.

QUADRE 16 – Consellers de Cultura 1980-2003

PERIODE	CONSELLER
Maig 1980- Juliol 1984	Max Cahner i Garcia
Juliol 1984 - Desembre 1985	Joan Rigol i Roig
Gener 1986 -Setembre 1988	Joaquim Ferrer i Roca
Setembre 1988-Juny 1996	Joan Guitart i Agell
Juny 1996-Novembre 1999	Joan Maria Pujals i Vallvé
Novembre 1999-Novembre 2003	Jordi Vilajoana i Rovira

Font: Memòries del Departament de Cultura i elaboració pròpia

Analitzant la biografia dels Consellers de Cultura podem dir que tots excepte Vilajoana i Guitart, tenen almenys tres o quatre llibres publicats sobre temes assagístics o polítics, normalment de caire nacionalista. Tant en Max Cahner com en Joan Guitart han tingut relació amb la indústria editorial o periodística des de llocs de responsabilitat i de gestió. En aquest sentit la seva biografia s'aproximaria a la d'André Malraux en el sentit de que són escriptors i alhora han treballat en l'

indústria editorial. Seria difícil dir si són intel·lectuals en el sentit estricte del terme, però en tot cas tenen una ambivalència de polítics i homes de lletres.

La majoria han tingut participació en les institucions culturals de la resistència i un perfil polític elevat. Pel que fa a la seva trajectòria en el govern, en el cas de Rigol abans va ser conseller de Treball abans de ser-ho de cultura. La trajectòria més freqüent però és la de passar d'Ensenyament a Cultura: Guitart va ser Conseller d'Ensenyament abans i Pujals també (92-96). Cal dir d'aquest darrer que durant un temps es va parlar d'ell com el successor del ex-President Jordi Pujol.

Finalment, destacar que és simptomàtic que tots els consellers hagin tingut una trajectòria molt propera al món de les lletres menys l'actual Conseller que ha tingut una trajectòria professional dins el món de la publicitat i els mitjans de comunicació. Així s'explica també el pas d'una acció política molt centrada en els creadors a una que reconeix per primera vegada el paper de les indústries culturals.

4.2.7 Evolució del personal del Departament de Cultura

El Departament neix com a nova estructura el 1980 i, per tant no comptava amb personal propi. Com podem veure, a la seva formació la major part del personal el formaven funcionaris de l'Estat central traspasats a la Generalitat, uns 184 i, secundàriament personal amb contracte administratiu i funcionaris interins i, personal laboral. Poc a poc, la proporció dels funcionaris procedents de l'Estat anirà disminuint fins a ser zero l'any 94. Podem veure alhora com hi comença a haver funcionaris propis de la Generalitat adscrits al Departament l'any 1987. L'any 1996 serà el que hi haurà més funcionaris de la Generalitat, amb la xifra de 774, per reduir-se fins als 571 actuals.

En termes absoluts, es passarà de les 437 persones en plantilla a unes 894 deu anys després, el 1991, doblant gairebé el personal, amb alguns altibaixos. A partir d'aquest anys es ralentitza el creixement i fins el 1994 i fins i tot baixa el 1995. L'any següent es veu un gran salt ja que es passa de 937 el 1995 a 1.355 el 1996 que s'explica per l'adquisició de les competències d'Esports i Joventut i el traspàs del personal adscrit a aquestes competències. No obstant, a partir d'aquest

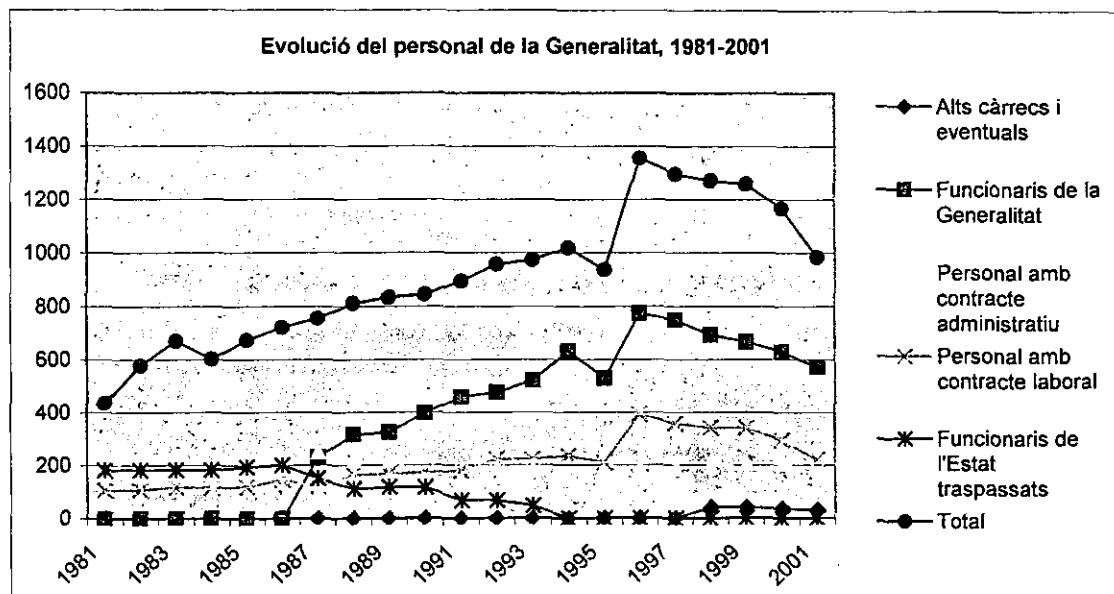
any, que és el màxim de personal amb el que ha comptat el Departament de Cultura, es produeix un descens paulatí fins les 985 persones del 2001, que situen el nivell de recursos humans als que ja es tenien el 1993.

QUADRE 17 – Distribució del personal de la plantilla del Departament de Cultura 1981-2001

Distribució del personal de la plantilla del Departament de Cultura. 1981-2001											
PERSONAL	1981	1983	1985	1987	1989	1991	1993	1995	1997	1999	2001
Alts càrrecs i eventuais	0	0	0	0	0	0	0	0	0	41	32
Funcionaris de la Generalitat	0	0	0	231	325	460	521	529	748	667	571
Personal amb contracte administratiu i funcionaris interins	144	369	358	252	220	186	183	197	189	209	161
Personal amb contracte laboral	109	119	121	121	168	180	223	211	358	342	221
Funcionaris de l'Estat traspassats a la Generalitat	184	184	195	152	120	68	48	0	0	0	0
Total	437	672	674	756	833	894	975	937	1.295	1.259	985

Font: Memòries del Departament de Cultura, 1980-2001

GRÀFIC 2 - Evolució del personal del Departament de Cultura, 1981-2001



Font: Memòries del Departament de Cultura, 1980-2001

4.2.8 Els pressupostos de la Generalitat per Departaments

L'any 0 de la Generalitat, el 1980, el pressupost de 100 milions del Departament de Cultura és equiparable o fins i tot superior a molts altres Departaments (Governació, Economia i Finances, Justícia, etc). I fins i tot no és massa diferent del que compta el Departament d'Ensenyament (141

milions). A partir d'aquest moment les transferència de competències i el finançament que va amb ell modificaran substancialment l'estructura de les despeses de la Generalitat. El 1985, any en que ja comença a ser una mica més significativa la distribució, el pressupost de cultura continua essent superior del dedicat a Justícia, Indústria i Comerç, però inferior al dedicat a Agricultura, Treball o Governació. I, per suposat, ja hi ha una gran diferència entre els aproximadament 5.000 milions de Cultura (1,4% del total) dels 232 mil milions d'Ensenyament (el 26,4%).

QUADRE 18 – Evolució dels pressupostos de la Generalitat per Departaments, 1980-2002

Evolució dels pressupostos de la Generalitat de Catalunya, per Departaments. 1980-2002.						
Nom Departament	1980	1985	1990	1995	2000	2002
Parlament	474.000.000	1.253.000.000	2.204.000.000	3.014.000.000	4.515.300.000	5.880.081.000
Presidència (1)	502.000.000	11.233.000.000	28.075.000.000	116.739.000.000	121.717.300.000	34.477.675.000
Governació (2)	99.000.000	7.815.000.000	20.000.000.000	37.200.000.000	19.755.600.000	27.703.269.000
Economia i Finances	89.000.000	2.950.000.000	4.777.000.000	5.462.000.000	6.100.600.000	6.858.431.000
Ensenyament	141.000.000	101.647.000.000	232.045.000.000	288.881.000.000	391.708.500.000	450.096.259.000
Cultura	100.000.000	4.997.000.000	15.350.000.000	23.936.000.000	31.236.200.000	37.833.681.000
Sanitat i Seguretat Social	289.000.000	186.286.000.000	332.195.000.000	541.294.000.000	725.684.300.000	848.784.070.000
Política Territorial i Obres Públiques	4.786.000.000	28.678.000.000	67.937.000.000	117.685.000.000	106.147.500.000	129.339.991.000
Agricultura, Ramaderia i Pesca	151.000.000	6.152.000.000	13.223.000.000	22.670.000.000	22.624.500.000	32.299.849.000
Treball	111.000.000	6.878.000.000	8.575.000.000	25.880.000.000	33.176.600.000	36.931.369.000
Justícia	21.000.000	4.516.000.000	12.835.000.000	27.868.000.000	68.919.400.000	85.370.993.000
Indústria i Energia	47.000.000	3.046.000.000	12.900.000.000	23.669.000.000	21.097.400.000	28.174.807.000
Comerç, Consum i Turisme	94.000.000	3.687.000.000	5.600.000.000	8.236.000.000		
Classes Passives	40.000.000	37.000.000	550.000.000	706.000.000	1.794.400.000	n.d.

Deute	11.000.000	15.020.000.000	38.739.000.000	102.311.000.000	134.011.400.000	n.d.
Consell Consultiu	n.d.	67.000.000	315.000.000	210.000.000	311.300.000	451.405.000
Sindicatura de Comptes	n.d.	148.000.000	431.000.000	520.000.000	666.500.000	700.319.000
Ens Locals	n.d.	n.d.	143.574.000.000	188.444.000.000	244.260.200.000	273.933.085
Interior	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	72.938.964.000
Benestar Social	n.d.	n.d.	40.946.000.000	59.439.000.000	56.672.300.000	82.673.044.000
Diversos Departaments	n.d.	n.d.	7.700.000.000	5.272.000.000	n.d.	n.d.
Universitat, Recerca i SI	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	107.757.064.000
Medi Ambient	n.d.	n.d.	n.d.	21.066.000.000	16.861.600.000	23.951.431.000
Comissió Jurídica Assessora	n.d.	n.d.	n.d.	108.000.000	182.400.000	283.023.000
Consell Audiovisual de Catalunya	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	825.940.000
Altres (3)	14.000.000	n.d.	n.d.	n.d.	15.596.100.000	182.241.587.000
TOTALS	6.971.000.000	384.413.000.000	987.971.000.000	1.620.613.000.000	2.076.509.300.000	2.469.506.336.000

(1) L'any 1980 inclou també la secció Presidència i Consell Executiu.

(2) Els anys 1981 i 1982 inclou també la secció Pla d'obres i serveis

(3) Inclou els pressupostos de les seccions Adjunt a la Presidència. 1r Pla d'inversions públiques, serveis a transferir a l'exercici i Pla d'equipaments socials.

(4) El 1997 el Departament d'Indústria i Energia i el de Comerç, Consum i Turisme, es converteixen en el Departament d'Indústria, Comerç i Turisme.

(5) A partir de 2001 a l'apartat d' Altres també es comptabilitza Classes passives, Deute, Despeses Diversos Departaments, Secció 25.

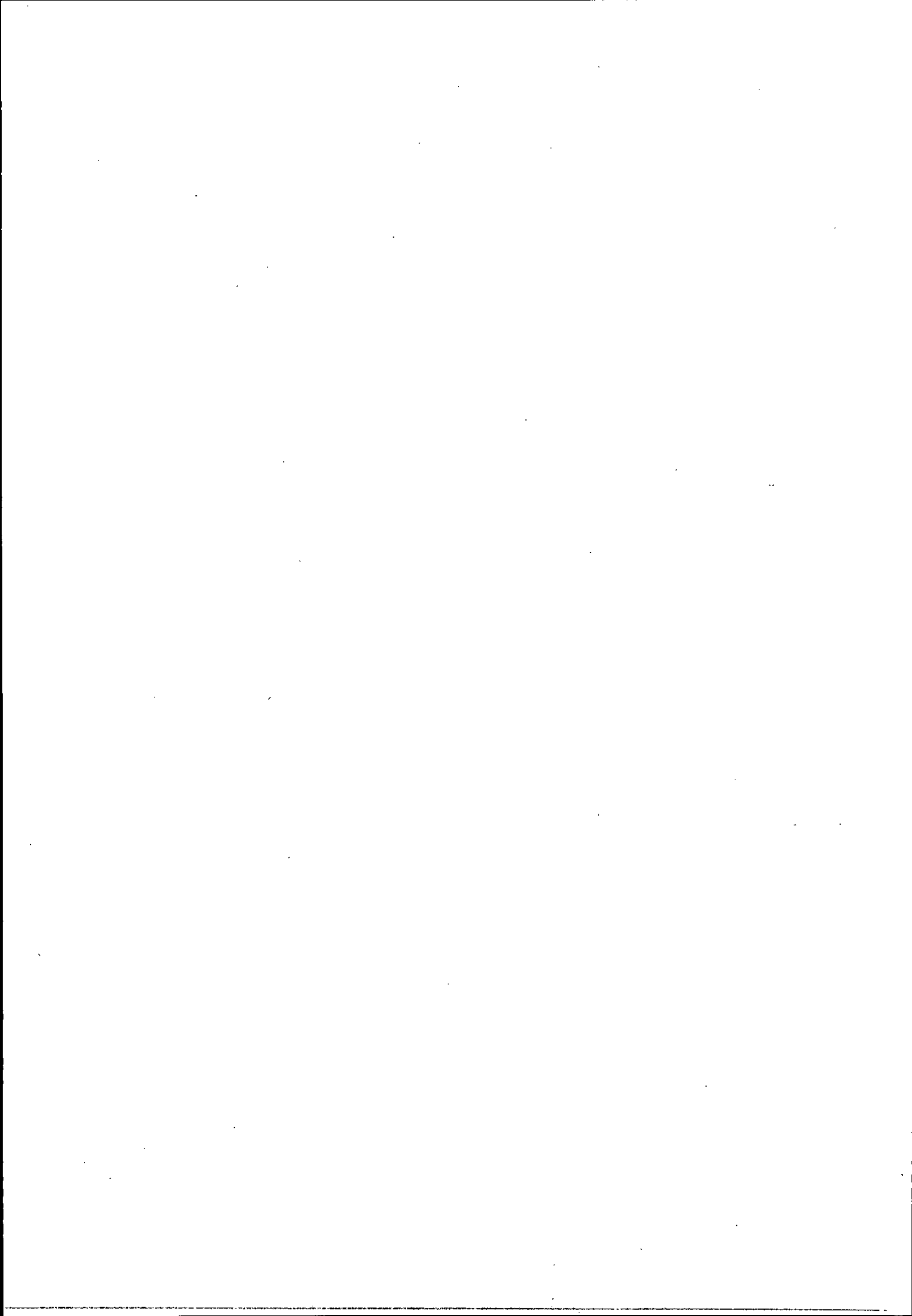
Font: Anuari estadístic de Catalunya i BONASTRE, S. "L'evolució del pressupost de la Generalitat de Catalunya 1995" a Nota d'Economia n. 53, Barcelona.

4.2.9 Les despeses del Departament de Cultura per capítols

QUADRE 19 - Evolució dels pressupostos de la Generalitat per capítols. 1981-2001

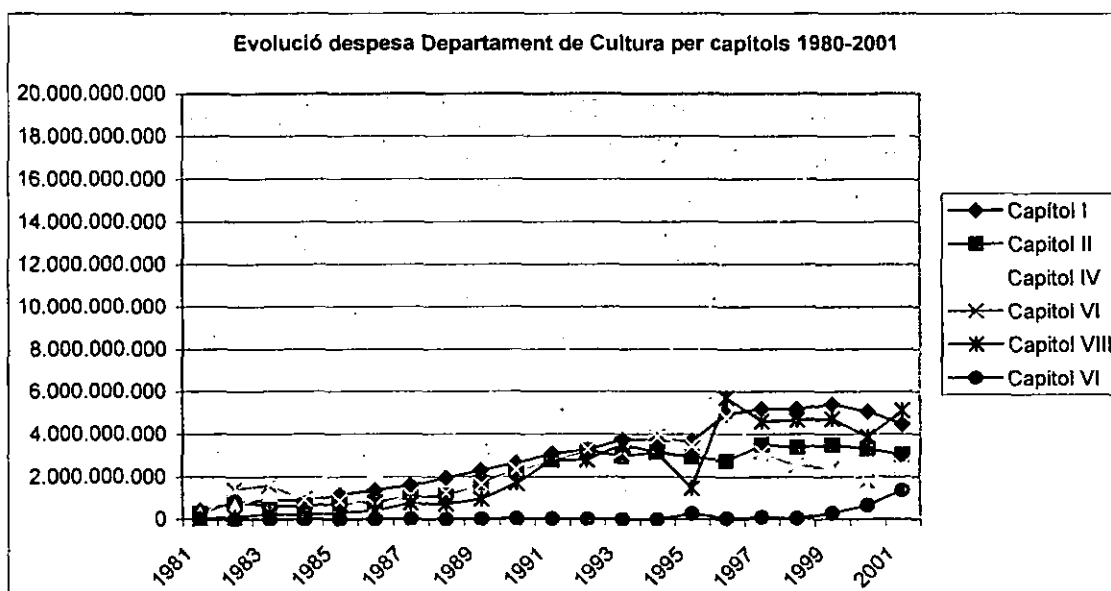
Evolució pressupostos Departament de Cultura per capítols, 1981-2001										
DESPESES PER CAPÍTOLS	1981	%	1985	%	1990	%	1995	%	2000	%
Capítol I. Despeses de personal	422.275.652	41,85	1.151.318.814	21,08	2.646.898.349	15,92	3.681.924.694	19,77	5.053.574.566	16,23
Capítol II. Despeses de funcionament i organització d'activitats	273.354.085	27,09	758.083.287	13,88	2.319.886.196	13,96	2.928.384.388	15,72	3.308.173.542	10,63
Capítol IV. Subvencions per a activitats	218.123.852	21,62	2.370.612.566	43,40	7.579.267.724	45,60	6.794.183.451	36,48	16.426.995.712	52,76
Capítol VI. Inversions	66.780.491	6,62	867.129.292	15,87	2.329.803.614	14,02	3.465.671.819	18,61	1.810.026.541	5,81
Capítol VII. Subvencions per a inversions	28.520.476	2,83	315.211.383	5,77	1.714.020.122	10,31	1.479.648.498	7,94	3.874.220.888	12,44
Capítol VIII. Variacions d'actius financers	0	0,00	0	0,00	31.157.672	0,19	275.157.090	1,48	660.005.509	2,12
Total	1.009.054.556	100	5.462.355.342	100	10.621.033.677	100	18.624.969.940	100	31.132.996.758	100

Font: Anuari estadístic de Catalunya



Les tendències principals a destacar a l'evolució per capítols són: 1/ Pel que fa al capítol I de Despeses de personal aquestes creixen de forma sostinguda però en termes relatius es redueixen. De fet, a principis dels anys noranta passa de representar el 40% el 1981 a un 21% quatre anys després, símptoma de la consolidació de l'estructura administrativa. Posteriorment el percentatge dedicat a personal va oscil·lant entre el 15 i el 20%. 2/ Pel que fa al capítol II, les Despeses de funcionament i organització d'activitats encara que també creix en termes absoluts durant els anys vuitanta, als anys noranta aquest creixement es redueix sensiblement arribant fins i tot a disminuir en termes reals. De fet el percentatge que representa aquesta partida, passa d'estar entorn del 15% a principis dels anys noranta a oscil·lar entorn del 10 al canvi de segle. 3/ El capítol clarament beneficiat per la reducció percentual en les despeses del personal i les activitats pròpies respecte al total del pressupost és la IV de Subvencions per a activitats. Com podem veure de forma molt immediata al gràfic aquesta, malgrat algunes oscil·lacions i una davallada l'any 1995, aquest capítol pressupostari creix imparablement, sobretot a finals dels anys vuitanta i principis dels noranta i, també al tombant de la dècada dels noranta. De fet, actualment aquest capítol representa més de la meitat del pressupost.

GRÀFIC 3 - Evolució dels pressupostos de la Generalitat per capítols. 1981-2001



Font: Memòries del Departament de Cultura 1980-2001

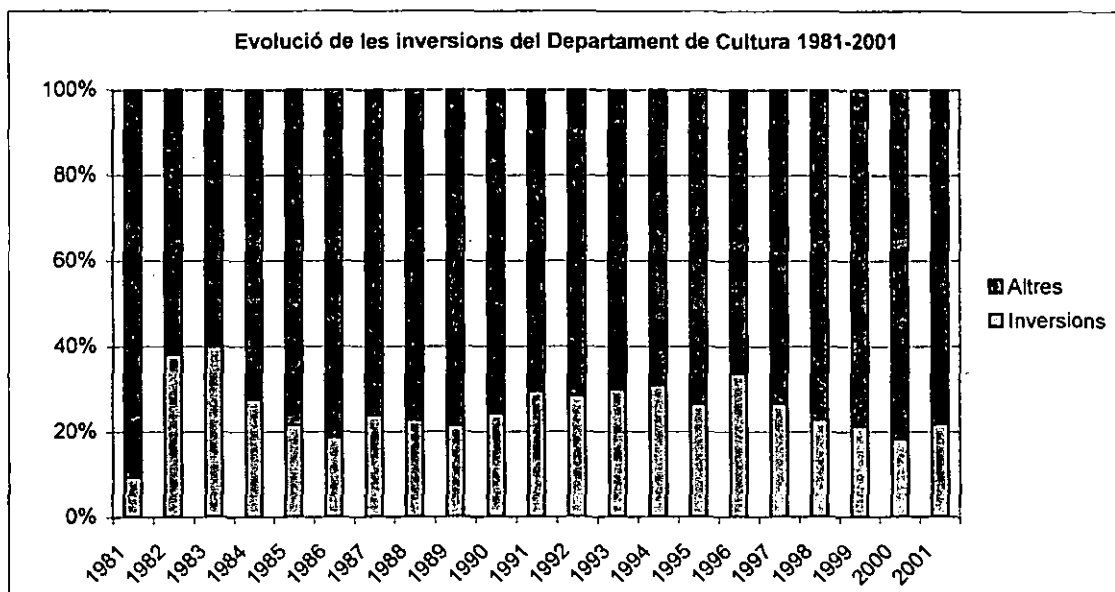
I 4/ Pel que fa als capítols d'inversions (el VI d'Inversions i el VII de Subvencions per a inversions) tots cal distingir dos nivells d'anàlisi: A/ En termes absoluts les inversions experimenten una gran progressió: es passa de xifres lleugerament per sobre dels mil milions a mitjans dels anys vuitanta als 4.000 de l'any 90, que augmenten (excepte el 1995) paulatinament fins els 10 mil del 1996, any en que es bat el rècord d'inversió del Departament. A partir d'aleshores, es mantenen, almenys per les dades que disposem, que acaben el 2001) als 7.000 milions. I B/ Els dos capítols d'inversions dos sumats representen una mitjana lleugerament superior al 25% del pressupost de cultura. És cert però que aquest percentatge va oscil·lant: comença representant el segon any del Departament gairebé un 40% de la despesa, per passar a un 20 % a mitjans dels anys vuitanta; torna a augmentar a principis dels noranta i ja cap a finals d'aquesta dècada i a principis de l'actual baixa fins als seus nivells percentuals més baixos des de la seva creació, ja que cal descomptar-li a partir de l'any 1996 com podem veure en el gràfic les inversions dedicades a esports i joventut que representen una part petita però no negligible del total.

QUADRE 20 – Evolució de les inversions del Departament de Cultura (anys seleccionats)

	1981	1984	1987	1990	1993	1996	1999
Capítol VI. Inversions	66.780.491	946.185.050	1.131.532.936	2.329.803.614	3.196.390.897	4.787.202.509	2.389.299.787
Capítol VII. Subvencions per a inversions	28.520.476	192.547.060	749.292.378	1.714.020.122	3.508.270.449	5.719.239.093	4.720.361.133
Total Inversions	95.300.967	1.138.732.110	1.880.825.314	4.043.823.736	6.704.661.346	10.506.441.602	7.109.660.920
Total	1.009.054.556	4.112.133.997	7.840.833.271	16.621.033.677	22.419.543.925	31.190.603.930	33.377.113.357
% del Total	9,44	27,69	23,99	24,33	29,91	33,68	21,30

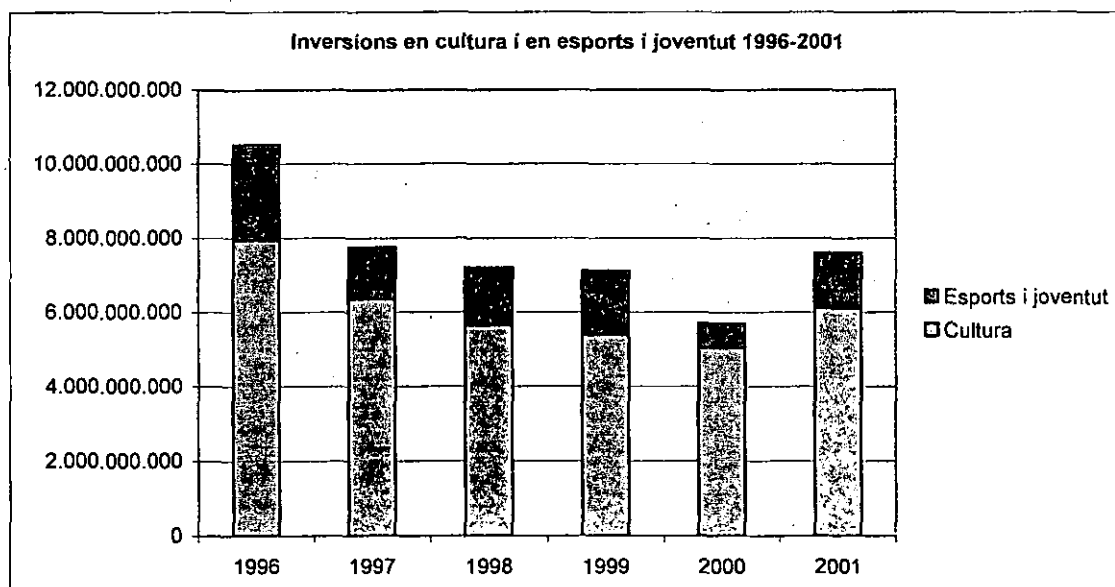
Font: Memòries del Departament de Cultura 1980-2001.

GRÀFIC 4 – Evolució de les inversions del Departament de Cultura 1981-2001



Font: Memòries del Departament de Cultura 1980-2001.

GRÀFIC 5 – Inversions en cultura i en esports i joventut 1996-2001



Font: Memòries del Departament de Cultura 1980-2001.

4.2.10 Evolució de la despesa per unitats de gestió

Si observem la despesa cultural del Departament de Cultura per com es reparteix entre les seves unitats de gestió podem observar com hi ha tres unitats principals. Per ordre de més a menys envergadura pressupostària: la Direcció General de Promoció Cultural, la Secretaria

General i la Direcció General de Patrimoni Cultural. Totes tres han experimentat durant aquestes dues dècades passades un fort creixement pressupostari que les ha fet passar dels aproximadament 2.000 milions a mitjans dels anys vuitanta a situar-se entorn els 8.000 milions a principis dels 2000. Cal destacar la importància creixent que pren la DG de Promoció Cultural que malgrat algunes oscil·lacions espectaculars als anys noranta a principis del nou segle es distància clarament de les altres DGs creixent molt més que les altres.

Un cas especial és la Direcció General de l'Esport, que seria la quarta unitat en dimensió pressupostària amb una partida de 6.000 milions però que com ja hem comentat s'incorpora al Departament de Cultura al 1996 i que, nosaltres, no considerem com a pròpiament cultural.

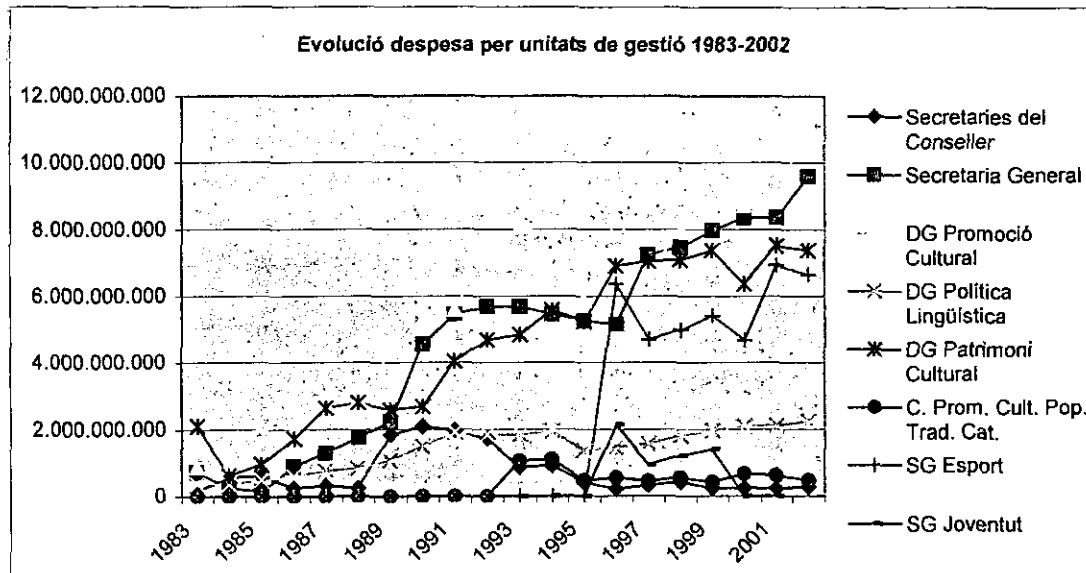
La resta d'unitats amb rang de DG queden a bastanta distància d'aquestes quatre. Concretament la de Política Lingüística, que tanta importància simbòlica té per altra banda, no arriba mai a superar els 2.300 milions pressupostats. Tot i que és veritat que en nombres absoluts creix progressivament, en realitat en termes relatius la seva importància decreix. Pel que fa al Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana, en realitat el seu pressupost ha anat decreixent des que es va crear el 1993. En aquell moment va comptar amb 1.000 milions de pessetes de pressupost fins que dos anys després se li va retallar a menys de la meitat, un nivell de despesa que en mitjana s'ha mantingut en aquest nivell.

QUADRE 21 – Evolució dels pressupostos del Departament de Cultura per unitats de gestió, 1983-2001

Evolució dels pressupostos del Departament de Cultura per unitats de gestió, 1983-2001							
	1983	1986	1989	1992	1995	1998	2001
Secretaries del Conseller	157.610.881	251.167.125	1.841.768.238	1.721.501.440	412.307.759	420.489.251	233.960.087
Secretaria General	739.393.324	889.766.604	2.232.908.609	5.689.701.012	5.269.301.769	7.466.816.846	8.354.034.441
DG de Promoció Cultural	900.559.870	2.041.459.801	4.287.875.652	7.340.861.896	5.874.378.056	7.946.653.592	8.908.210.829
DG de Política Lingüística	376.493.757	605.553.178	1.069.622.244	1.853.925.221	1.364.774.537	1.819.797.347	2.120.735.531
DG de Patrimoni Cultural	2.108.790.642	1.735.846.733	2.588.585.342	4.683.423.370	5.230.087.149	7.084.781.674	7.523.847.199
Centre de Prom. de la Cultura Pop. i Trad. Cat.	0	0	0	0	474.120.670	552.102.886	617.197.250
Secretaria General de l'Esport	0	0	0	0	0	4.973.529.197	6.930.321.933
Secretaria General de Joventut	0	0	0	0	0	1.211.583.424	0
Total	4.282.848.474	5.523.793.441	12.020.760.085	21.289.412.939	18.624.969.940	31.475.754.217	34.688.307.270
Total sense SG Esports ni SG Joventut	4.282.848.474	5.523.793.441	12.020.760.085	21.289.412.939	18.624.969.940	25.290.641.596	27.758.498.546

Font: Memòries del Departament de Cultura 1980-2001.

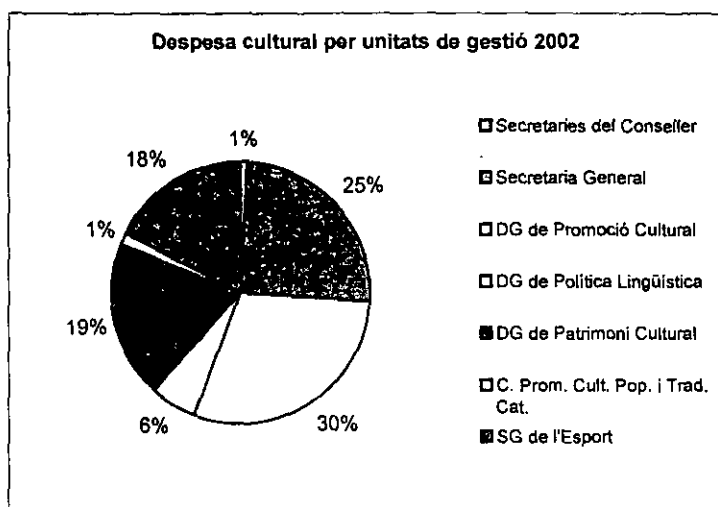
GRÀFIC 6 – Evolució de la despesa del Departament de Cultura per unitats de gestió 1983-2001



Font: Memòries del Departament de Cultura 1980-2001

Actualment el repartiment de la despesa per unitats és la següent: la DG de Promoció Cultural representa un 30 %, la Secretaria General un 25 %, la DG de Patrimoni Cultural un 19 %, la SG de l'Esport un 18 % i, a més distància, la DG de Normalització Lingüística un 8 % i, les Secretaries del Conseller i el Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana rondan un 1 % del total del pressupost.

GRÀFIC 7– Despesa cultural del Departament de Cultura per unitats de gestió 2002



Font: Memòries del Departament de Cultura 2002.

4.2.11 Evolució de la despesa per àmbits d'actuació

A partir de l'any 1991 el Departament de Cultura dona les dades de la despesa classificades per àmbits d'actuació. Una classificació molt interessant ja que ens permet estudiar la política cultural de la Generalitat des del punt de vista del suport que es dona a cada sector cultural. Pel que fa a les despeses totals veiem que dels 19.000 milions del total es reparteixen bastant equitativament. El 1991, la partida amb més despesa és la de Teatre i Dansa amb 2.200 milions i, la que compta amb menys recursos és la d'Arts plàstiques amb 880. És a dir, que la partida més important a nivell pressupostari és 2,5 vegades més voluminosa que la menys petita. Aquesta diferència es fa es dobla deu anys després: entre el que es dedica a Museus i a Cultura popular i tradicional és 5 vegades més petit.

Pel que fa l'àrea cultural que rep més ajuts (en negreta a la taula i excloent joventut, esports i serveis generals) el 1993 també és teatre i ja a partir d'aquest any és el Museus. El menys subvencionat (en cursiva a la taula) el 1991 és Arts plàstiques, el 1993 i 1997 Arxius i, el 1995, 1999 i 2001 és Cultura popular i tradicional.

QUADRE 22 – Evolució de la despesa per àmbits d'actuació 1991-2001

1991	1993(1)	1995	1997	1999	2001(2)
------	---------	------	------	------	---------

Arts plàstiques	880.706.051	1.334.225.635	924.169.173	1.423.340.999	1.380.822.228	1.196.137.966
Arxius	1.053.876.581	1.021.891.853	1.089.963.487	645.882.781	771.742.779	1.086.305.447
Biblioteques	1.427.486.290	1.996.467.053	2.470.222.284	3.097.776.161	2.600.689.685	2.875.680.126
Cinematografia i vídeo	1.267.964.628	1.347.760.340	906.122.791	844.196.084	1.043.940.983	1.384.047.198
Cultura popular tradicional	1.610.675.505	1.350.237.535	841.693.403	854.675.013	649.861.118	806.127.476
Lletres	1.242.116.827	1.631.318.063	1.257.727.928	1.089.986.823	2.138.668.228	1.547.195.212
Museus	2.538.453.050	2.810.220.582	4.282.396.041	4.256.773.005	5.393.464.928	4.042.129.360
Música	2.221.440.396	2.516.816.898	1.646.817.397	2.584.106.446	2.803.130.153	2.818.167.407
Normalització lingüística	2.814.518.311	2.981.480.982	2.275.519.743	2.275.578.884	2.642.865.323	2.626.385.961
Patrimoni arquít. i arqueol.	1.718.168.068	2.010.371.387	1.077.710.333	1.039.049.175	1.001.324.592	1.245.654.023
Teatre i dansa	2.228.913.783	3.418.753.596	2.667.308.319	2.303.739.953	3.772.557.891	3.614.887.165
Esports				7.432.760.833	8.003.576.826	9.370.967.342
Joventut				3.699.773.003	4.050.481.468	
Serveis generals						4.316.085.121
Total (3)	19.004.319.490	22.419.543.924	19.439.650.899	31.547.639.160	36.253.126.202	36.929.769.804
Total (sense Esports i Joventut)	19.004.319.490	22.419.543.924	19.439.650.899	20.415.105.324	24.199.067.908	27.558.802.462

(1) Els pressupostos de l'any 1993 no contemplen els ingressos de les entitats autònomes.

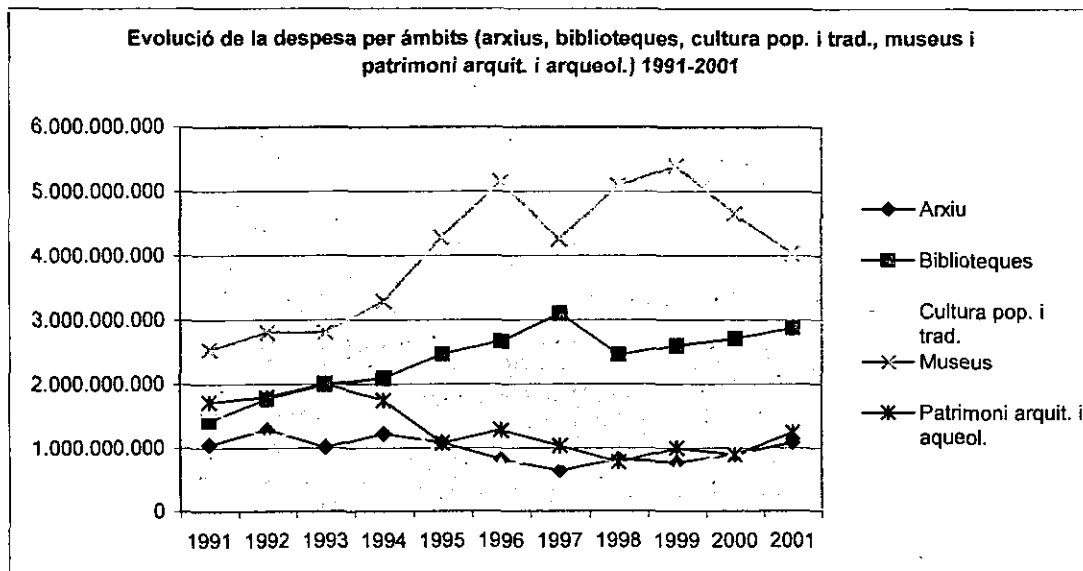
(2) Els pressupostos de l'any 2000 i 2001 inclouen els serveis generals

(3) S'hi inclouen altres ingressos procedents de les entitats autònomes no aportats pel Departament de Cultura

Font: Memòries del Departament de Cultura 1991-2001

Pel que fa a l'evolució de la despesa per sectors culturals patrimonials veiem que hi ha dos grups molt diferenciats: Museus i Biblioteques i la resta. L'àrea de Museus, amb oscil·lacions, és sempre a la que se li destina més recursos encara que darrerament hagi disminuït la seva diferència. Biblioteques, una àrea que arrenca a un nivell molt semblant al de Patrimoni va augmentant la seva importància fins a situar-se clarament en la segona posició el 2001 encara que a bastant distància de la de Museus. A un altre nivell trobem les àrees d'Arxius, Cultura popular i tradicional i Patrimoni, que a més van perdent pes pressupostari en el període estudiat del 1991 al 2001.

GRÀFIC 8 – Evolució de la despesa per àmbits (arxius, biblioteques, cultura popular i tradicional, museus i patrimoni arquitectònic i arqueològic) 1991-2001



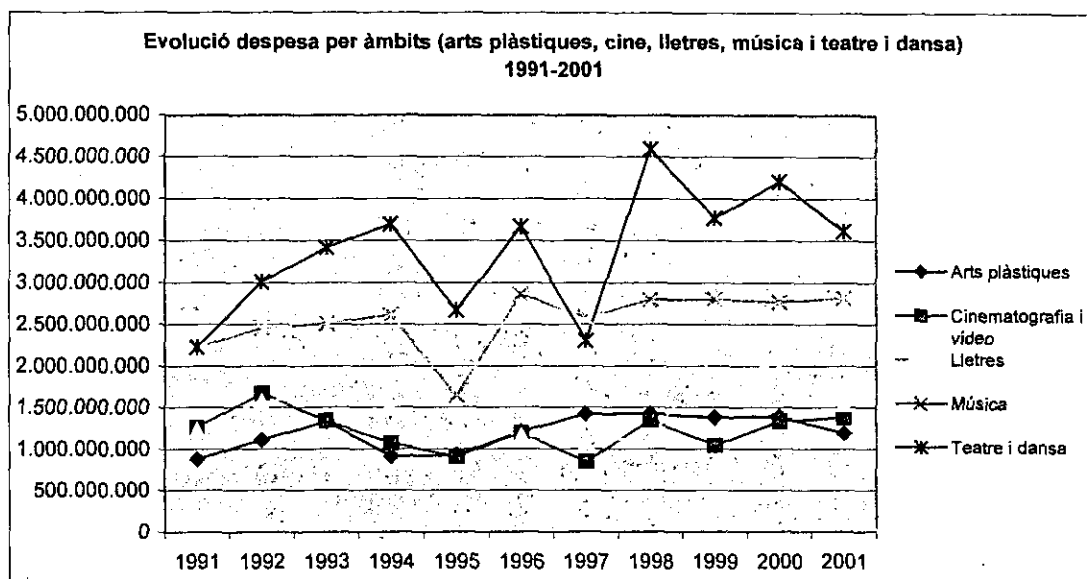
Font: Memòries del Departament de Cultura 1991-2001.

Pel que fa als sectors que serien de promoció cultural també trobaríem fortes diferències entre ells. Destaca la preponderància en termes pressupostàries que té durant tota la dècada dels noranta l'àrea de Teatre i música. Encara que oscil·la fortament entre els 2000 i els 4.500 milions, excepte un any sempre és el sector cultural més subvencionat.

En canvi la música, un sector tradicionalment molt subvencionat per les polítiques culturals, ocupa una segona posició i a finals dels anys noranta aquesta diferència s'accentua.

Per altra banda, Lletres, Cinema i Arts plàstiques van oscil·lant entre els 1.000 i 1.500 milions, a molta distància dels sectors de l'espectacle i, darrerament, a més els nivells de despesa són gairebé els mateixos el 1991 i el 2001, el que vol dir que a nivell real (si hi descomptem la inflació) les aportacions són menors.

GRÀFIC 9 – Evolució de la despesa per àmbits (arts plàstiques, cine, lletres, música i, teatre i dansa) 1991-2001



Font: Memòries del Departament de Cultura 1991-2001.

També podem observar la despesa per àrees des del punt de vista percentual. L'evolució ja l'hem comentada així que ens centrarem en la mitjana del percentatge de despesa per cada àrea segons els anys escollits. De menys a més: Arxius compta amb un 4,46%, Cultura popular i tradicional amb un percentatge idèntic, Cinema un 5,29%, Arts plàstiques (5,53%), Patrimoni arquitectònic i arqueològic (6,36%), Lletres (6,85%), i ja a amb més dotació pressupostària, Biblioteques (11,24%), Música (11,29%), Normalització Lingüística (12,20%) i finalment, Teatre i dansa (13,8%) i Museus (18,07%).

QUADRE 24 – Evolució de la despesa per àmbits (1991-2001)

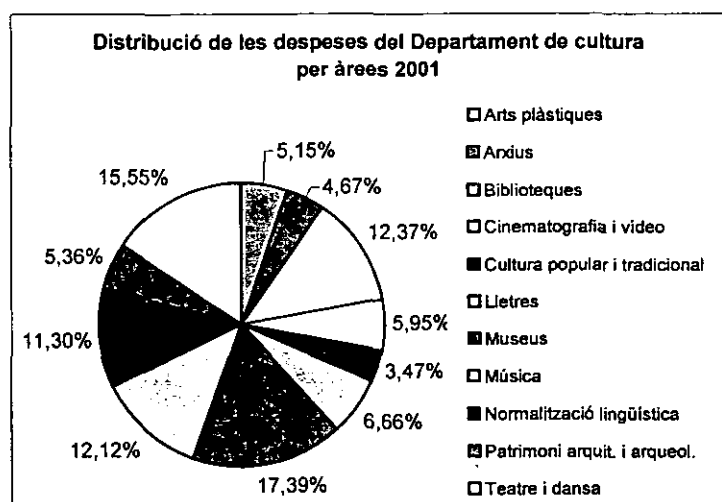
	1991	1993	1995	1997	1999	2001	Mitjana
Arxius	5,55	4,56	5,61	3,16	3,19	4,67	4,46
Cultura popular i tradicional	8,48	6,02	4,33	4,19	2,69	3,47	4,86
Cinematografia i vídeo	6,67	6,01	4,66	4,14	4,31	5,95	5,29
Arts plàstiques	4,63	5,95	4,75	6,97	5,71	5,15	5,53
Patrimoni arquitect. i arqueol.	9,04	8,97	5,54	5,09	4,14	5,36	6,36
Lletres	6,54	7,28	6,47	5,34	8,84	6,66	6,85

Biblioteques	7,51	8,91	12,71	15,17	10,75	12,37	11,24
Música	11,69	11,23	8,47	12,66	11,58	12,12	11,29
Normalització lingüística	14,81	13,30	11,71	11,15	10,92	11,30	12,20
Teatre i dansa	11,73	15,25	13,72	11,28	15,59	15,55	13,85
Museus	13,36	12,53	22,03	20,85	22,29	17,39	18,07
Total	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00

Font: Memòries del Departament de Cultura 1991-2001.

Pel que fa a l'any 2001 podem veure al següent gràfic la distribució percentual per àrees.

GRÀFIC 10 - Distribució de les despeses del Departament de cultura per àrees 2001



Font: Memòries del Departament de Cultura 2001.

4.2.12 Evolució de la despesa total en cultura i de l'esforç cultural

En aquest apartat es tracta d'analitzar la despesa cultural de la Generalitat des del punt de vista del que representa respecte al total del pressupost del govern català, o sigui, del que venim anomenant, esforç cultural.

En primer lloc compararem el pressupost total i el que oficialment dona com a pressupost executat el propi Departament a les seves memòries. I després passarem a analitzar el pressupost i l'esforç cultural només de cultura (sense la despesa dedicada a Esports i Joventut).

A. Evolució de la despesa i l'esforç cultural del Departament de Cultura

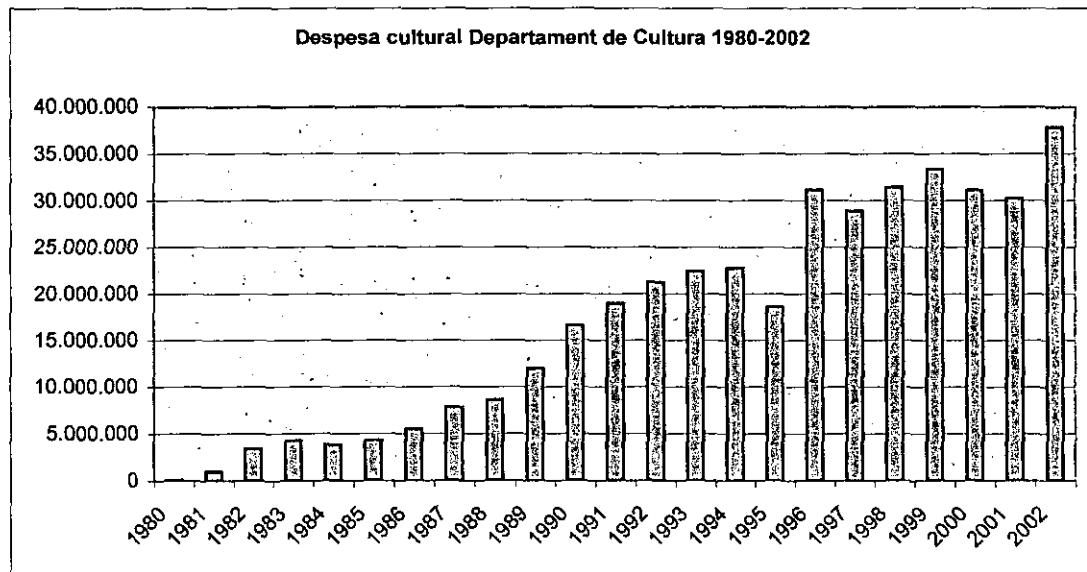
QUADRE 25 – Evolució dels percentatge de despesa en Cultura de la Generalitat de Catalunya respecte al total 1980-2002

ANYS	DEPARTAMENT	GENERALITAT	%
1980	100.000	6.971.000	1,43
1981	1.009.055	64.701.000	1,56
1982	3.437.000	246.150.000	1,40
1983	4.282.848	319.814.000	1,34
1984	3.816.000	321.215.000	1,19
1985	4.311.037	384.413.000	1,12
1986	5.523.793	429.523.000	1,29
1987	7.840.833	484.827.000	1,62
1988	8.622.104	667.200.000	1,29
1989	12.020.760	814.683.000	1,48
1990	16.621.034	987.971.000	1,68
1991	19.004.409	1.114.523.000	1,71
1992	21.289.413	1.308.858.000	1,63
1993	22.419.544	1.448.685.000	1,55
1994	22.758.284	1.530.290.000	1,49
1995	18.624.970	1.620.613.000	1,15
1996	31.190.604	1.620.613.400	1,92
1997	28.951.506	1.685.415.700	1,72
1998	31.475.754	1.768.918.500	1,78
1999	33.377.113	1.911.437.100	1,75
2000	31.132.997	2.076.509.300	1,50
2001	30.227.307	2.228.776.409	1,36
2002	37.833.644	2.469.506.336	1,53

Font: Memòries del Departament de Cultura 1980-2001.

Com veiem en la taula i després en el gràfic el volum pressupostari ha anat creixent al llarg de les més de dues dècades de la seva existència. I fins al 1994 aquest creixement havia estat sostingut i no havia tingut descensos importants. L'any esmentat però es passa de 22 a 18 mil milions, és a dir, es fa una retallada de 4 mil milions, els que porta al departament al nivell pressupostari de 1990. És la ressaca postolímpica? En tot cas segons les dades del Departament, aquesta baixada es superarà l'any següent que es passarà a 31 mil milions. Des d'aleshores ençà veiem com el pressupost ha tingut alts i baixos importants però en conjunt es mostra a l'alça.

GRÀFIC 11 – Despesa cultural del Departament de Cultura 1980-2002

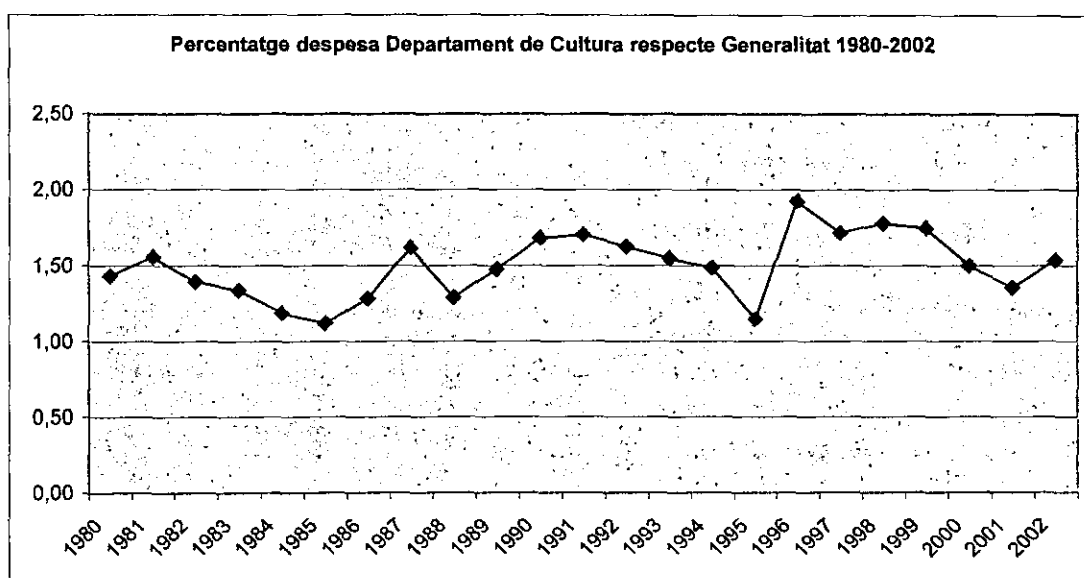


Font: Memòries del Departament de Cultura 1980-2001.

Pel que fa al percentatge de la despesa que va a cultura de la Generalitat, aquest va baixant durant la primera meitat dels anys vuitanta, segurament explicable donat el creixement del pressupost del govern autonòmic que va rebent les transferències estatuàries durant aquests anys. El 86 i 87 creix durant dos anys puja, però al 88 baixa a 1,29. Del 89 al 91 creix fortament encara que el 92 iniciarà un lent declivi, tocant fons l'any 1995, amb el 1,15, el percentatge més baix des del 1985. L'any següent, el 1996, es passa de la segona xifra més baixa a la més alta de

tota la història del Departament: l'1,92 %. No obstant, des d'aquell any fins l'actualitat el percentatge torna a baixar fins situar-se, després d'una petita remuntada el 2002, en un 1,53 %, un percentatge curiosament molt semblant al que tenia el Departament quan es va crear, un 1,43 %.

GRÀFIC 12 – Percentatge de despesa del Departament de Cultura respecte de la Generalitat 1980-2002



Font: Memòries del Departament de Cultura 1980-2001.

B. Pressupost executat i esforç cultural sense esports ni joventut

Com hem vist l'any 1996, amb l'entrada del Conseller Pujals el Departament de Cultura adquireix la competència d'Esports que mantindrà fins l'actualitat. I també la de Joventut que retornarà a Presidència el 2000 amb l'entrada de l'actual Conseller. Per tal de poder veure la despesa realment en cultura (i poder fer alhora una comparació homogènia amb els anys anteriors) hem restat les despeses dedicades a esports i joventut del Departament (cosa que també hem fet sempre que ha estat possible amb les altres administracions).

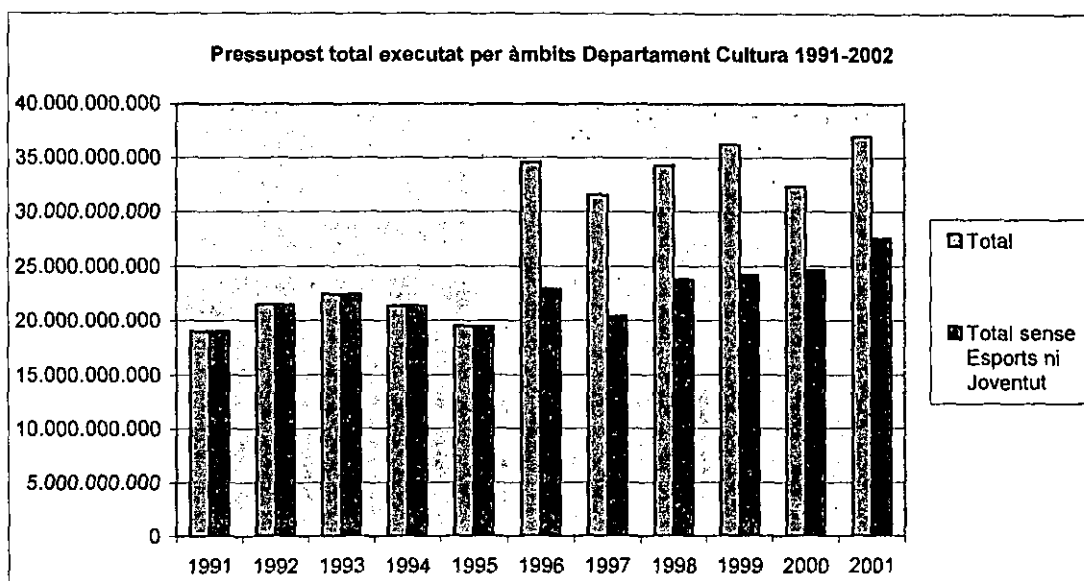
Començarem per comparar la despesa classificada pel que fa a àmbits d'actuació. Com veiem a la taula i el gràfic que segueix, des del 1993 al 1995 la despesa del departament queia i, segons les dades totals aquesta feia una forta progressió ascendent. Doncs bé, si a les dades hi trèiem el que va dedicat a esports i joventut aquesta forta creixuda es queda amb una pujada moderada durant el 1996, una baixada el 1997 i, una progressiu augment del 1998 al 2001. La diferència entre el pressupost total i el pressupost només cultural és notable: del 96 al 1999 és sempre major de 10 mil milions. És a dir, gairebé un terç de tot el pressupost del Departament i les seves entitats autònomes. A partir de l'any 2000 en que ja no té la competència de Joventut aquest decalatge es redueix sensiblement però segueix essent aquest any de més de 7 mil milions de pessetes, i el següent, el 2001, superior a 9 mil milions.

QUADRE 26 – Comparació total despesa per àmbits amb Esports i Joventut i sense Esports i Joventut 1996-2001

	Amb esp-jov	Sense esp-jov	Diferencia
1996	34.569.257.798	22.866.307.563	11.702.950.235
1997	31.547.639.160	20.415.105.324	11.132.533.836
1998	34.294.686.069	23.726.027.582	10.568.658.487
1999	36.253.126.202	24.199.067.908	12.054.058.294
2000	32.319.335.105	24.622.326.040	7.697.009.065
2001	36.929.769.804	27.558.802.462	9.370.967.342

Font: Memòries del Departament de Cultura 1996-2001.

GRÀFIC 13 – Pressupost total executat del Departament de Cultura per àmbits 1991-2002



Font: Memòries del Departament de Cultura 1991-2001.

Si comparem les dades utilitzant la classificació per unitats organitzatives, aquestes entre despeses totals del Departament i només de cultura, les diferències també són importants encara que menys quantioses al no restar la part de gestió que correspon als àmbits d'Esports i Joventut. Com podem veure, la despesa només de cultura també va creixen però molt progressivament, excepte del 2001 al 2002 que fa un salt de 8 mil milions de pessetes. Les diferències entre les dues despeses és menys important que si es calcula per àmbits però com a mínim és de 4 mil milions (el 2000) i com a màxim de 9 mil. (el 1999).

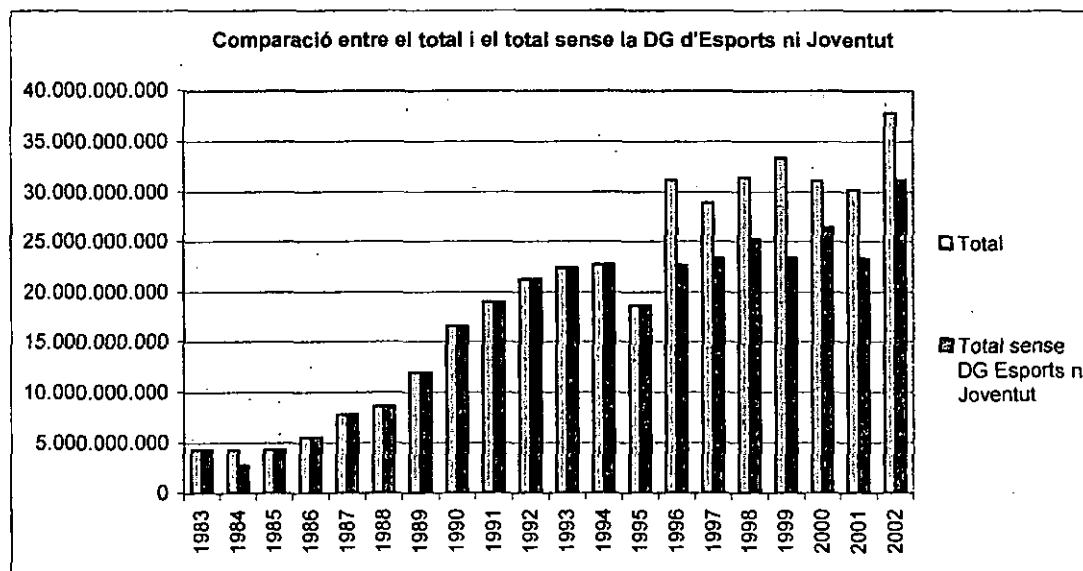
QUADRE 27 – Comparació despesa Departament de Cultura amb i sense SG d'Esports i SG Joventut

Anys	Amb SG Esp i Jov.	Sense SG Esp i Jov	Diferencia
1996	31.190.603.930	22.695.869.077	8.494.734.853
1997	28.951.505.772	23.315.912.279	5.635.593.493
1998	31.475.754.217	25.290.641.596	6.185.112.621
1999	33.377.113.357	23.391.310.318	9.985.803.039
2000	31.132.996.758	26.462.288.488	4.670.708.270
2001	30.227.307.270	23.296.985.337	6.930.321.933

2002	37.833.644.048	31.191.635.111	6.642.008.938
------	----------------	----------------	---------------

Font: Memòries del Departament de Cultura 1996-2001.

GRÀFIC 14 – Comparació entre el total i el total sense la Direcció General d'Esports ni la Direcció General de Joventut



Font: Memòries del Departament de Cultura 1983-2001.

El quadre de l'esforç cultural sense esports i joventut de l'etapa en que aquest es diferencia (del 1996 al 2002) ens mostra que si bé del 1995 al 1996 hi ha un creixement (es passa de l'1,15 % al 1,4 %), posteriorment hi ha un declivi fins el 2001 (1,15 %) per fer una petita remuntada el 2002 on se situa en un 1,26%. Si comparem els percentatges amb i sense esports i joventut veiem que en el primer cas l'esforç cultural es situa gairebé sempre per sobre de l'1,5 % (1,65 de mitjana) i, en canvi en el segon cas sempre per sota de l'1,5 % i amb una mitjana de 1,29 % per tot el període. Pel que fa a la mitjana dels 23 anys d'existència del Departament, en el primer cas es situaria en el 1,5 % i en el segon en el 1,39 %.

QUADRE 28 – Comparació percentatge despesa cultural amb esports i joventut (% A) i sense esports ni joventut (% B)

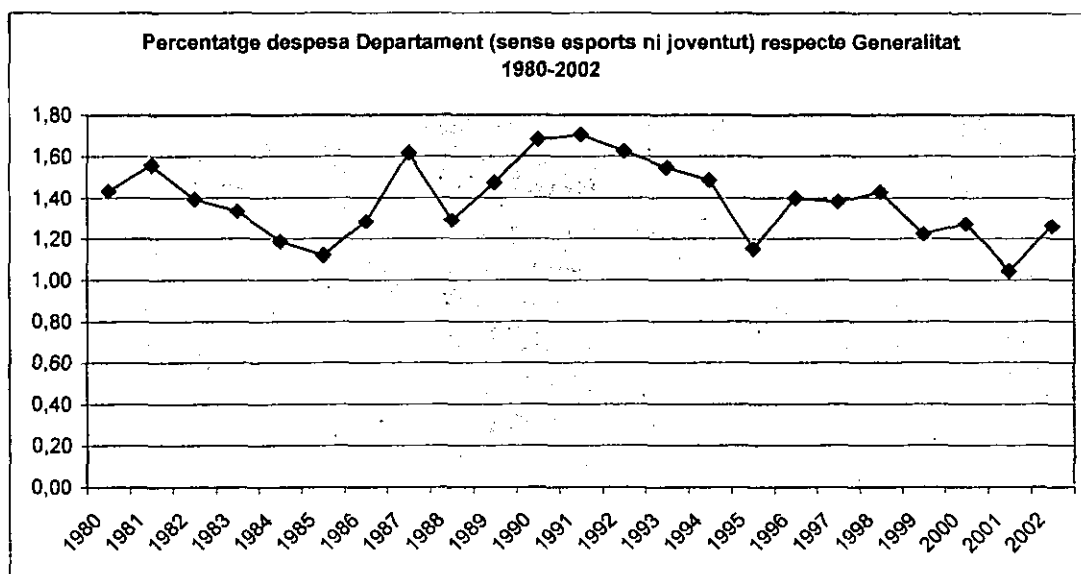
Anys	% A	% B
1980	1,43	1,43
1981	1,56	1,56
1982	1,4	1,4
1983	1,34	1,34
1984	1,19	1,19
1985	1,12	1,12
1986	1,29	1,29
1987	1,62	1,62
1988	1,29	1,29
1989	1,48	1,48
1990	1,68	1,68
1991	1,71	1,71
1992	1,63	1,63
1993	1,55	1,55
1994	1,49	1,49
1995	1,15	1,15
1996	1,92	1,40
1997	1,72	1,38
1998	1,78	1,43
1999	1,75	1,22
2000	1,5	1,27
2001	1,36	1,05
2002	1,53	1,26
Mitjana	1,50	1,39

Font: Memòries del Departament de Cultura 1980-2001.

Si analitzem les dades d'esforç cultural "strictu sensu" podem veurem com malgrat alguns alts i baixos en general aquests han anat declinant des del 1991, any que es s'arriba a un màxim de l'1,71 %. De fet, l'any amb l'esforç cultural més petit, quan es gasta menys percentualment en cultura, és una data tan recent com el 2001. No podem dir doncs que la cultura hagi estat una

prioritat en el govern català els darrers anys. De fet, la despesa dels quatre darrers anys ha estat per sota de la mitjana total.

GRÀFIC 15 – Percentatge de despesa del Departament de Cultura (sense esports ni joventut) respecte de la Generalitat 1980-2001



Font: Memòries del Departament de Cultura 1980-2001.

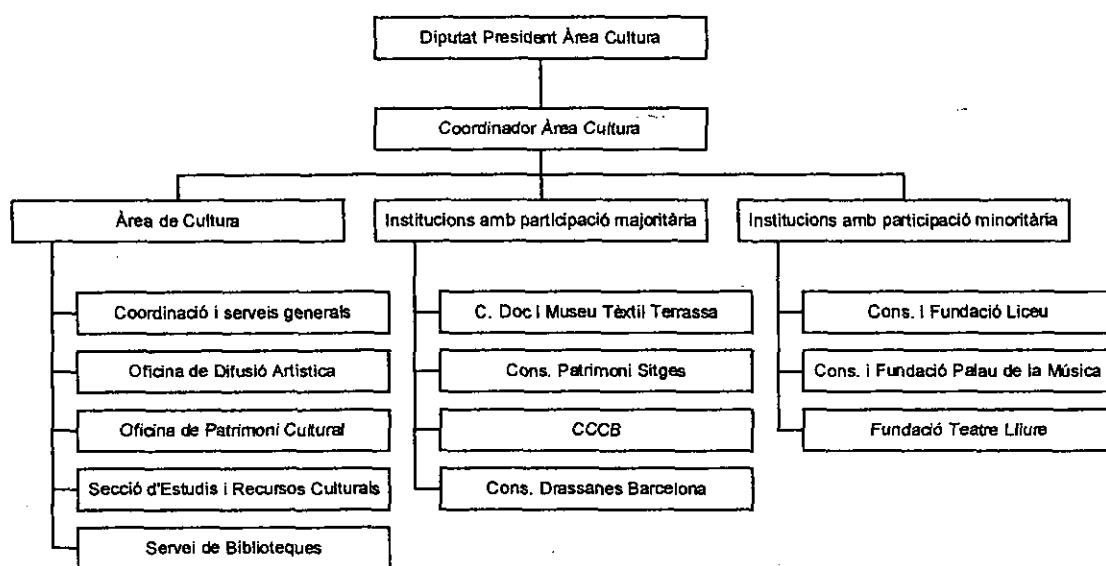
4.3 Anàlisi de l'evolució dels organigrames, personal i pressupostos de la Diputació de Barcelona

4.3.1 Organigrama de l'Àrea de Cultura de la Diputació de Barcelona

La Diputació de Barcelona es divideix en dotze àrees, una de les quals es dedica específicament a Cultura. Aquesta està encapçalada per un Diputat President de l'Àrea que és nomenat per la Diputació. I compta amb un Coordinador de l'Àrea que porta a terme la gestió diària de l'administració cultural.

L'organigrama de l'Àrea de Cultura de la Diputació de Barcelona va passar des del 1996 de ser un servei de cultura integrat a dividir-se en quatre unitats: Oficina de Difusió Artística, Oficina de Patrimoni Cultural, Servei d'Estudis i Recursos Culturals i Servei de Biblioteques. Les quatre àrees estan coordinades i compten amb un servei de gestió comú.

GRÀFIC 16 – Organigrama de l'administració cultural de la Diputació de Barcelona



Font: Memòria de la Diputació de Barcelona

Alhora però la Diputació de Barcelona té una participació majoritària a quatre institucions culturals: el Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa, el Consorci de Patrimoni de Sitges, el Centre de Cultura Contemporània (CCCB) i, el Consorci de les Drassanes de Barcelona. I té també una participació minoritària al Consorci i Fundació del Liceu, al Consorci i Fundació del Palau de la Música i a la Fundació Teatre Lliure.

4.3.2 Personal de l'administració cultural de la Diputació de Barcelona

Com podem veure en el quadre i el gràfic següent el personal de l'administració cultural de la Diputació de Barcelona varia molt si es té en compte o no el personal (professors i personal de gestió) de l'Institut del Teatre.

Si no el tenim en compte el personal es manté bastant estable els 18 anys que dura el període estudiat. Curiosament comença el període el 1982 amb 418 persones i acaba el 2000 amb el mateix nombre. Entremig hi ha oscil·lacions, essent segons el quadre l'any amb més personal amb 427 persones i, el més baix el 1988 amb 354.

QUADRE 29 – Evolució del personal de l'administració cultural de la Diba, 1982-2000

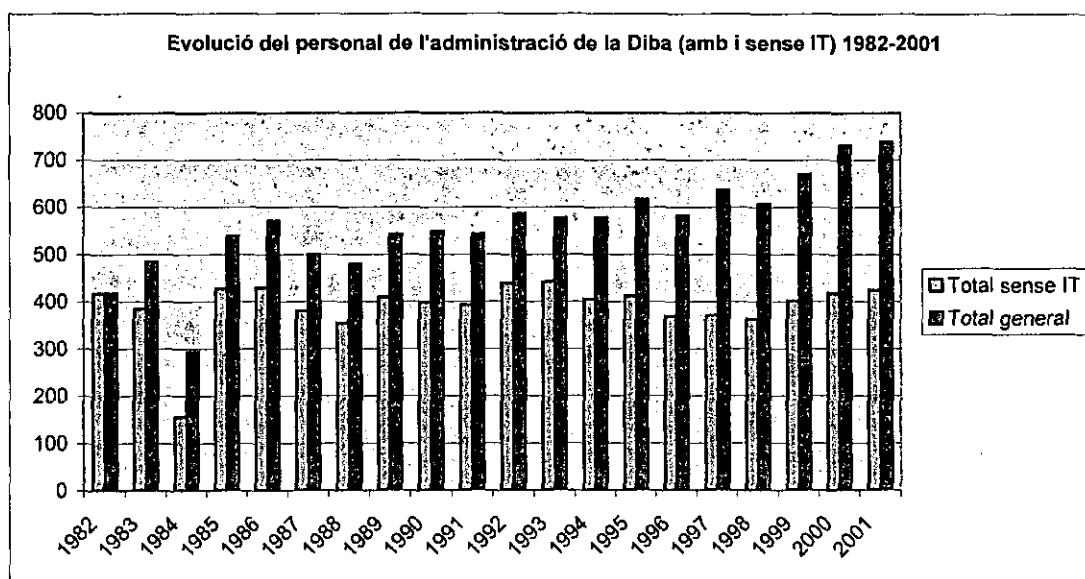
	1982	1985	1988	1991	1994	1997	2000
Direcció i Gestió	12	0	7	25	58	35	35
Museus	137	122	132	127	62	21	5
Biblioteques	269	276	186	207	239	265	305
Patrimoni Cultural	0	29	29	34	32	41	44
Promoció Cultural	0	0	0	0	14	9	26
Foment de la societat del coneixement	0	0	0	0	0	0	3
Institut del Teatre (1)	0	117	125	150	173	266	313
Total sense IT	418	427	354	393	405	371	418
Total general	418	539	479	543	578	637	731

(1) De 1986 a 1991, la partida de l'Institut del Teatre forma part de l'Àrea d'Ensenyament, a partir de 1992, esdevé un organisme autònom.

Font: Memòria de la Diputació de Barcelona 1982-2000.

Si tenim en compte el personal de l'Institut del Teatre tindrem que hi ha un creixement important del personal que es dedica a cultura de la Diputació de Barcelona. Amb pujades i baixades es passa dels 418 a els 731 del 2000, essent els anys noranta quan es produeix un creixement més elevat.

GRÀFIC 17 – Evolució del personal de l'administració de la Diba (amb i sense IT) 1982-2001

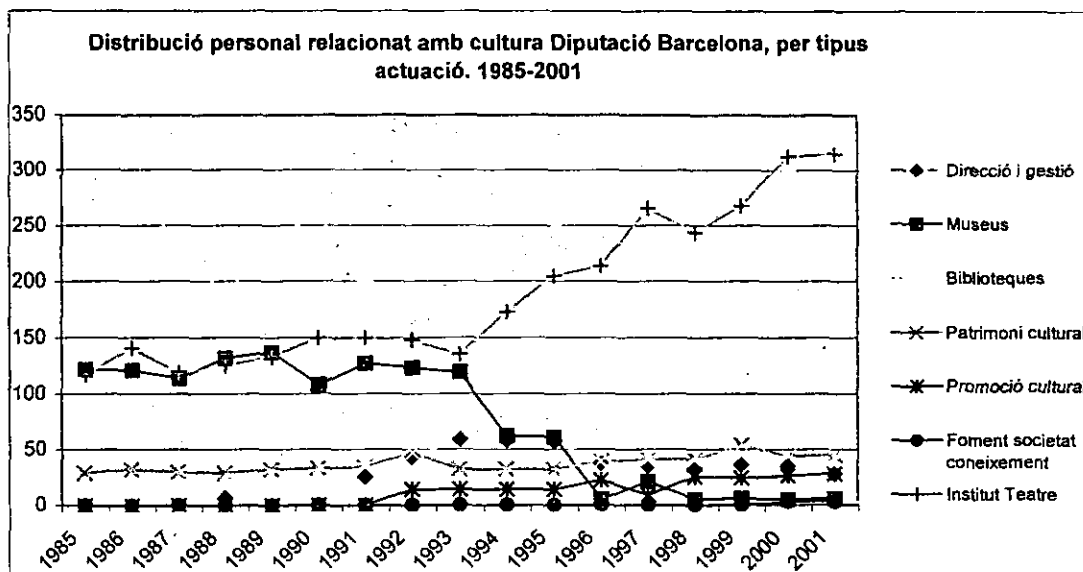


Font: Memòria de la Diputació de Barcelona 1982-2001.

Pel que fa a la distribució del personal per tipus d'actuació podem veure com les Biblioteques s'enduen la major part del personal. De fet, el personal dedicat a aquestes oscil·la en gairebé els 18 anys estudiats entre les 300 i les 200 persones (el que moltes vegades representa la meitat del personal dedicat a cultura). En segon lloc com hem dit tenim el personal dedicat a l'Institut del Teatre. I en tercer lloc al principi del període hi ha el personal dels Museus al que hi ha destinades 137 persones al 1982, que es mantindrà durant els anys vuitanta però que baixará ràpidament als anys noranta fins a desaparèixer pràcticament quedant amb cinc persones el 2000, fenomen que s'explica per la progressiva municipalització dels museus dependents de la Diputació de Barcelona. Pel que fa al personal de Patrimoni cultural i de Gestió de l'administració cultural creix progressivament passant de 29 el 1985 a 44 el 2000 i de 12 a 35

respectivament. A Promoció cultural hi ha 14 persones el 1994 i 26 al final del període estudiat, el 2000.

GRÀFIC 18 – Distribució del personal relacionat amb cultura de la Diputació de Barcelona per tipus d'actuació, 1985-2001



Font: Memòria de la Diputació de Barcelona 1985-2001.

4.3.3 Evolució de les despeses en cultura per capítols

Fins el 1986 no tenim les dades desglossades per capítols. A partir d'aquest any podem observar que fins el 1992 el capítol I de personal significa com a mínim el 50 % de les despeses en cultura de la Diputació. Situació que s'explica per la seva assumpció de les despeses de personal de Biblioteques i de l'Institut del Teatre. Si a aquest capítol hi sumem el capítol 2 veurem que el que s'anomena mitjans propis, significa d'un 60 a un 80% de la despesa del 86 al 89.

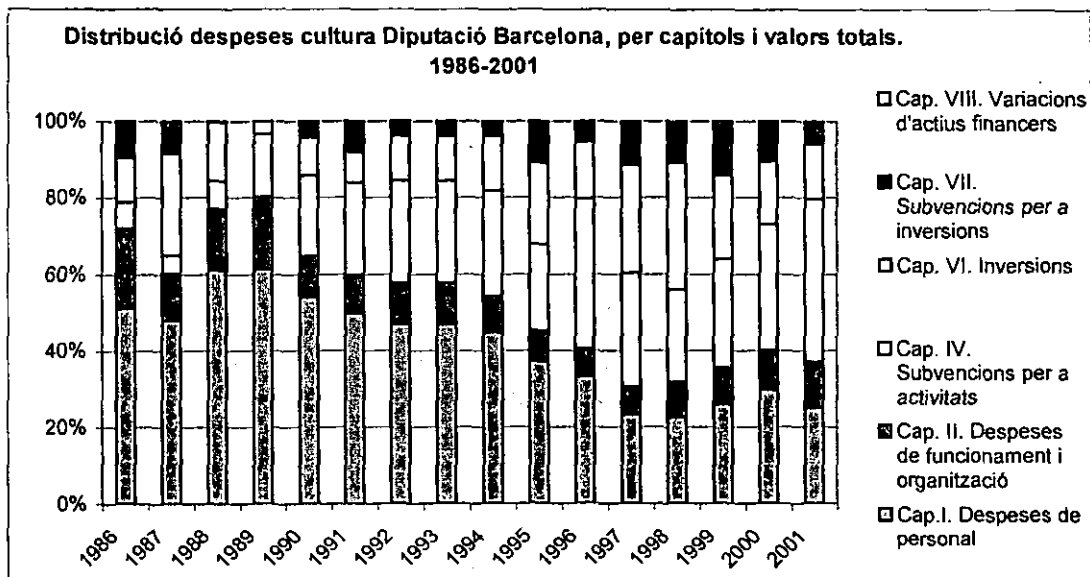
QUADRE 30 – Evolució de les despeses culturals de la Diba per capítols 1982-2000

Capítols	1982	1985	1988	1991	1994	1997	2000
Capítol I	n.d.	n.d.	1.458.807.788	1.517.835.030	1.613.000.640	1.542.509.538	2.252.424.576
Capítol II	n.d.	n.d.	378.948.434	306.927.763	344.002.339	492.948.093	786.679.750
Capítol IV	n.d.	n.d.	174.861.463	731.035.165	986.751.777	1.989.377.506	2.496.532.756
Capítol VI	n.d.	n.d.	366.518.296	242.472.439	514.845.000	1.877.355.000	1.244.830.800
Capítol VII	n.d.	n.d.	5.499.627	243.140.212	140.000.000	762.516.786	789.705.087
Capítol VIII	n.d.	n.d.	0	0	0	150.000	0
TOTAL	1.045.874.954	2.112.829.596	2.384.635.608	3.041.410.609	3.598.599.756	6.664.856.923	7.570.172.969

Font: Memòries de la Diputació de Barcelona, 1982-2001 i elaboració pròpia

A partir d'aquest any, de forma progressiva però regular, van decreixent els dos capítols de despeses i activitats pròpies fins a situar-se el 1997 en un nivell de despesa del 20% aproximadament de personal i, en un 25 % sumant-hi les de funcionament i organització. No cal dir que, com podem veure en el gràfic següent, les partides més beneficiades d'aquesta reducció són les de capítol IV de subvencions per a activitats i el capítol VI d'inversions. Aquest darrer, juntament amb el VII de subvencions per a inversions arriba a tenir el 1998 més del 40 % de tot el pressupost acordat a cultura per la Diba.

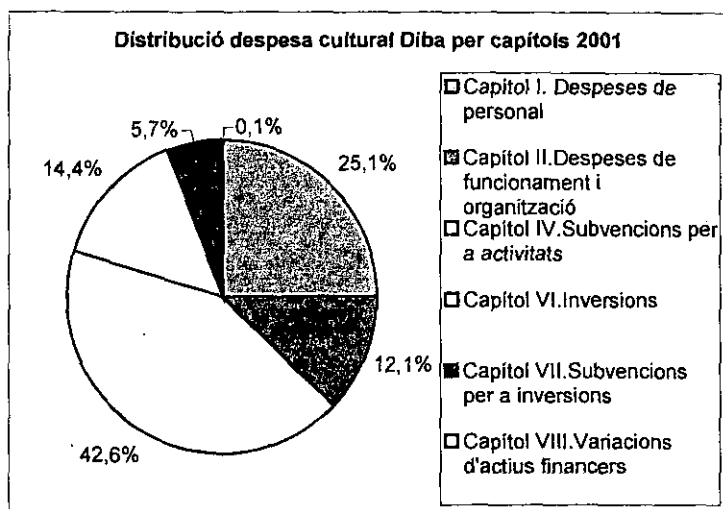
GRÀFIC 19– Evolució de les despeses culturals de la Diba per capítols 1982-2001



Font: Memòries de la Diputació de Barcelona, 1982-2001 i elaboració pròpia

El 2001 percentualment es distribueixen així les despeses per capítols: capítol I 25,1 %, capítol II de funcionament 12,1%, capítol IV de subvencions 42,6 %, capítol VI d'inversions 14,4 % i capítol VII de subvencions per inversions 5,7 %.

GRÀFIC 20 – Distribució de la despesa cultural de la Diputació de Barcelona per capítols, 2001



Font: Memòria de la Diputació de Barcelona 2001.

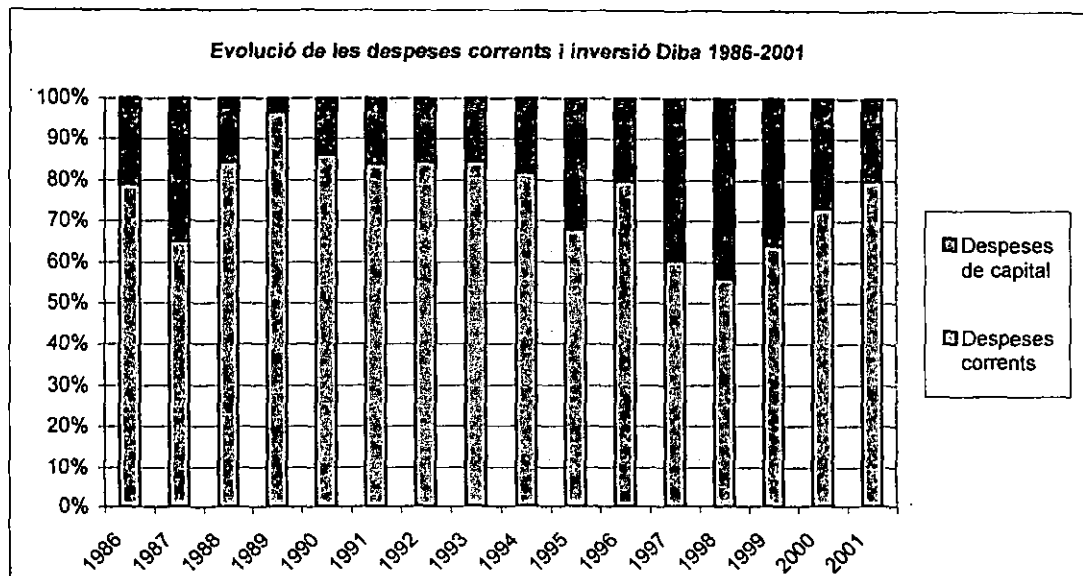
QUADRE 31 – Evolució dels repartiment de la despesa entre despeses corrents i inversió 1986 -2001

	1986	1989	1992	1995	1998	2001
Despeses corrents	1.889.645.060	2.505.781.185	3.045.904.115	3.118.516.688	4.082.730.675	7.792.896.658
Despeses de capital	505.172.251	86.851.113	559.916.014	1.472.354.380	3.187.662.633	1.963.579.500

Font: Memòria de la Diputació de Barcelona 1986-2001.

Pel que fa a l'esforç inversió de la Diputació de Barcelona podem veure com ha passat de 500 milions el 1986 a gairebé 2000 milions el 2001. Un esforç que s'ha mantingut de mitjana durant tot el període al voltant del 20 % del pressupost però que ha arribat del 1995 al 2000 a valors molt superiors. El 1998, any en que percentualment s'arriba a gastar més del 40% en inversió la xifra dedicada a aquest objectiu supera els 3.000 milions de pessetes.

GRÀFIC 21 – Evolució dels repartiment de la despesa entre despeses corrents i inversió 1986-2001



Font: Memòria de la Diputació de Barcelona 1986-2001.

4.3.4 Evolució de la despesa cultural de la Diputació de Barcelona per àmbits

QUADRE 32 – Evolució de la despesa cultural per àmbits 1982-2000

	1982	1985	1988	1991	1994	1997	2000
Direcció i Gestió	217.431.243	403.761.154	571.393.369	907.386.117	1.347.648.154	3.285.368.988	3.014.775.640
Museus	327.725.777	426.823.132	529.103.870	640.886.410	392.758.345	96.472.026	119.987.955
Biblioteques	500.717.934	621.665.319	529.655.816	1.212.086.268	1.611.235.779	2.384.402.212	3.183.072.636
Patrimoni Cultural	0	283.414.926	204.468.765	287.051.814	246.957.478	679.281.645	873.746.338
Promoció Cultural	0	0	0	0	0	219.438.052	236.202.904
Fom. soc.coneix.	0	0	0	0	0	0	142.387.496
Institut del Teatre	0	377.165.065	550.013.788	0	0	0	0

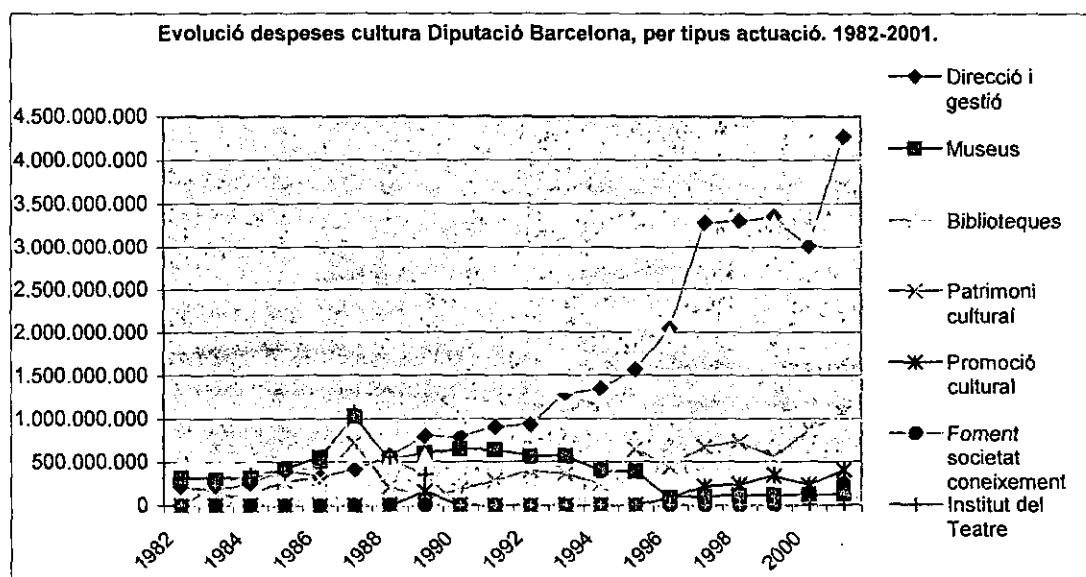
Font: Memòria de la Diputació de Barcelona 1982-2000.

Tant la taula com els gràfics ens mostren un creixement molt important de la despesa en Direcció i gestió i en Biblioteques. La importància de la despesa en biblioteques s'explica per la

competència que tenen assignada en biblioteques les administracions locals. En aquest sentit, la Diba com a administració de segon nivell i l'Àrea de Cultura plantejada com a xarxa de serveis ha apostat clarament en aquest sector per desenvolupar i modernitzar les biblioteques de la província.

Pel que fa al creixement de les despeses de Direcció i gestió, no s'ha d'interpretar al nostre entendre com un creixement de la càrrega burocràtica. La Diba, per les raons abans esmentades, es dedica a donar serveis als municipis i assessorar les seves administracions culturals, el que suposa una assignació de recursos a despeses en gestió superior al d'altres administracions culturals.

GRÀFIC 22 – Evolució de les despeses de cultura de la Diba per àmbits 1982-2001

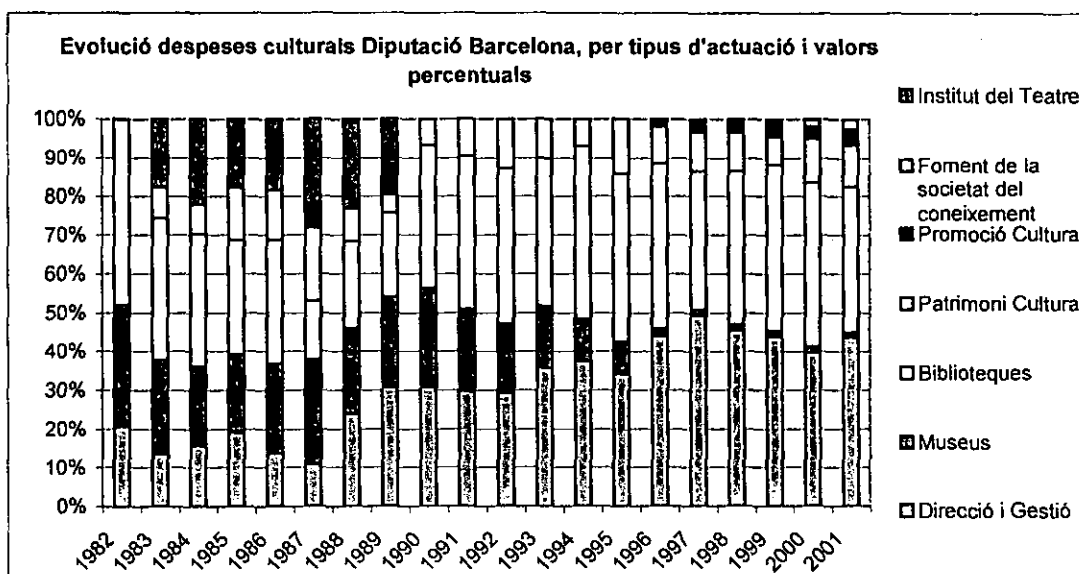


Font: Memòria de la Diputació de Barcelona 1982-2001.

En termes absoluts, el 1982 en Direcció i gestió es gastaven 217 milions, en Museus 327 i, en Biblioteques 500. El 1991 el panorama ja havia canviat i, en Direcció i gestió les despeses eren de 907 milions, en Museus arriba als 640 i en Biblioteques als 1.212 i, en Patrimoni Cultural 287. El 2000 Direcció i gestió arriba als 3.014 milions, Museus baixa a 119 milions,

Biblioteques passa a ser la partida més important amb 3.183, Patrimoni Cultural compta amb 873, Promoció cultural 236 i, Foment de la societat del coneixement 142.

GRÀFIC 23 – Evolució de les despeses culturals de la Diba per àmbits en valors percentuals, 1982-2001

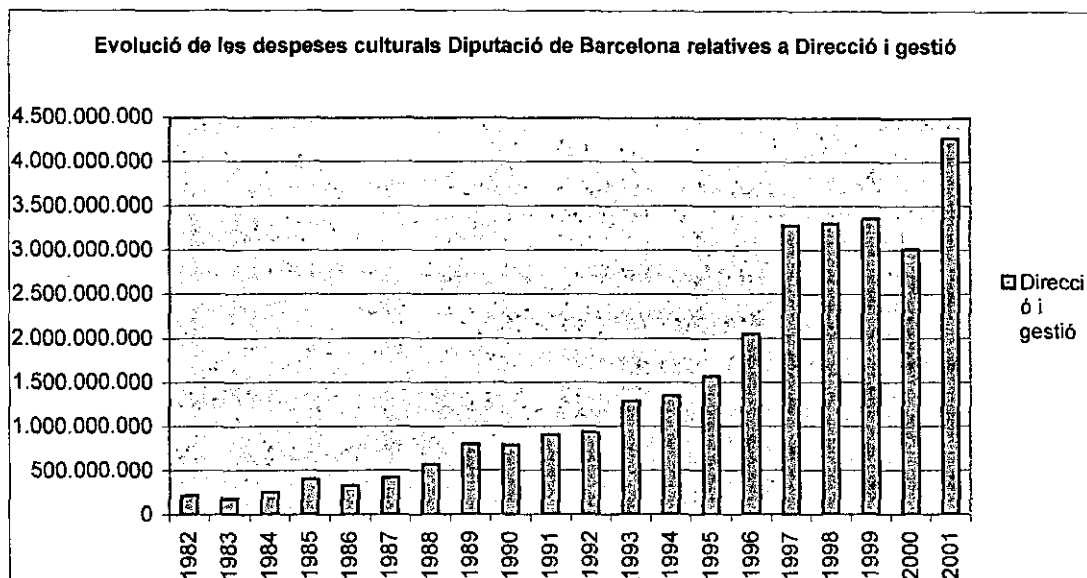


Font: Memòria de la Diputació de Barcelona 1982-2000.

En termes percentuals podem veure els canvis i les continuïtats en la política cultural de la Diputació: canvis en el sentit de que la Diba va traspasant els Museus progressivament a partir dels anys noranta fins a gairebé eliminar aquesta partida. I com l'aspecte de gestió va apareixent cada vegada més important. I continuïtats en el sentit de que el Patrimoni sempre ocupa una part petita però constant dins el pressupost i, com Biblioteques sempre és una de les partides amb més pes dins el pressupost de cultura. Pel que fa a l'Institut del Teatre, com comentarem més endavant, és cert que desapareix del pressupost de cultura però en realitat la Diba el continua finançant fora del pressupost oficialment cultural.

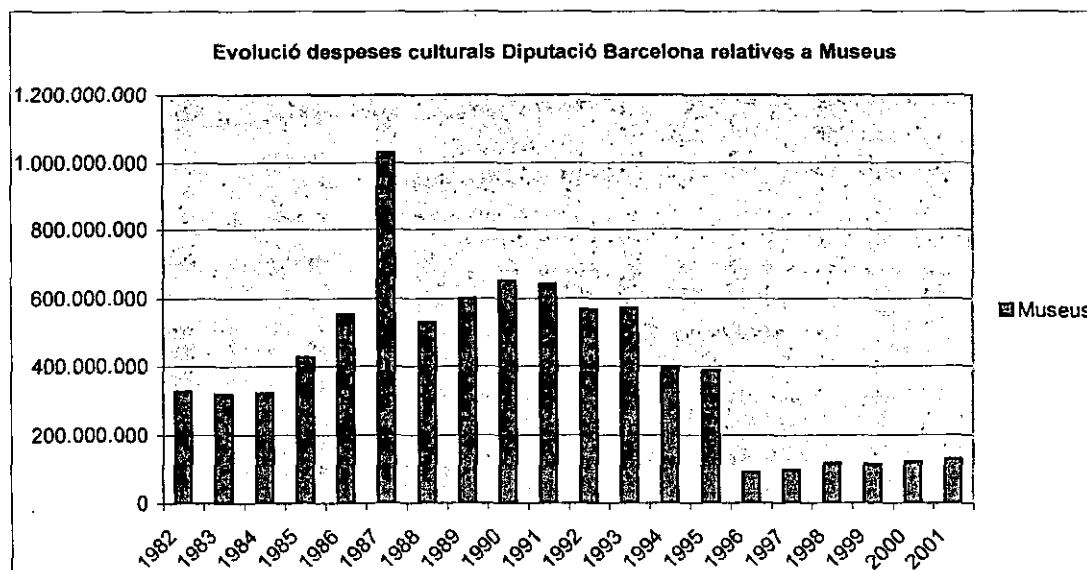
A continuació podem veure en els següents gràfics l'evolució total, un per un, de les partides comentades durant el període que han estat vigents.

GRÀFIC 24 – Evolució de les despeses culturals de la Diba relatives a Direcció i gestió



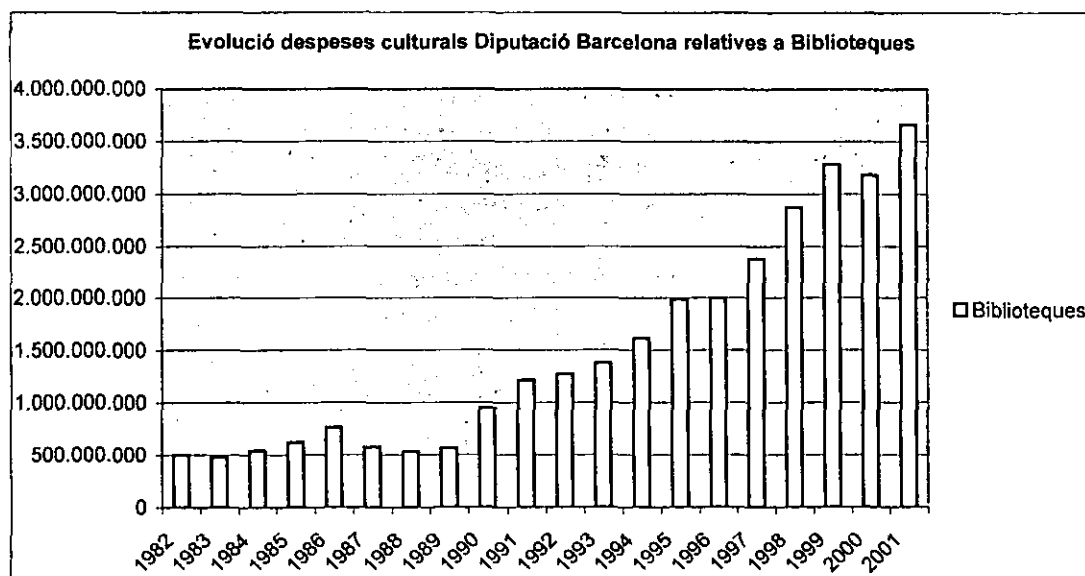
Font: Memòria de la Diputació de Barcelona 1982-2000.

GRÀFIC 25 – Evolució de les despeses culturals de la Diba relatives a Museus



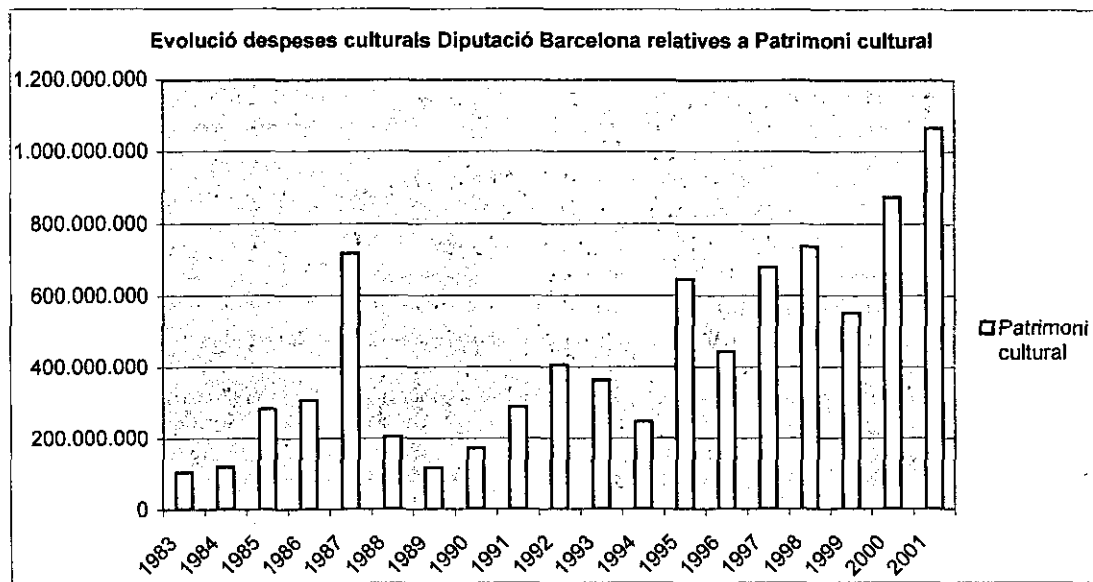
Font: Memòria de la Diputació de Barcelona 1982-2000.

GRÀFIC 26 – Evolució de les despeses culturals de la Diba relatives a Biblioteques



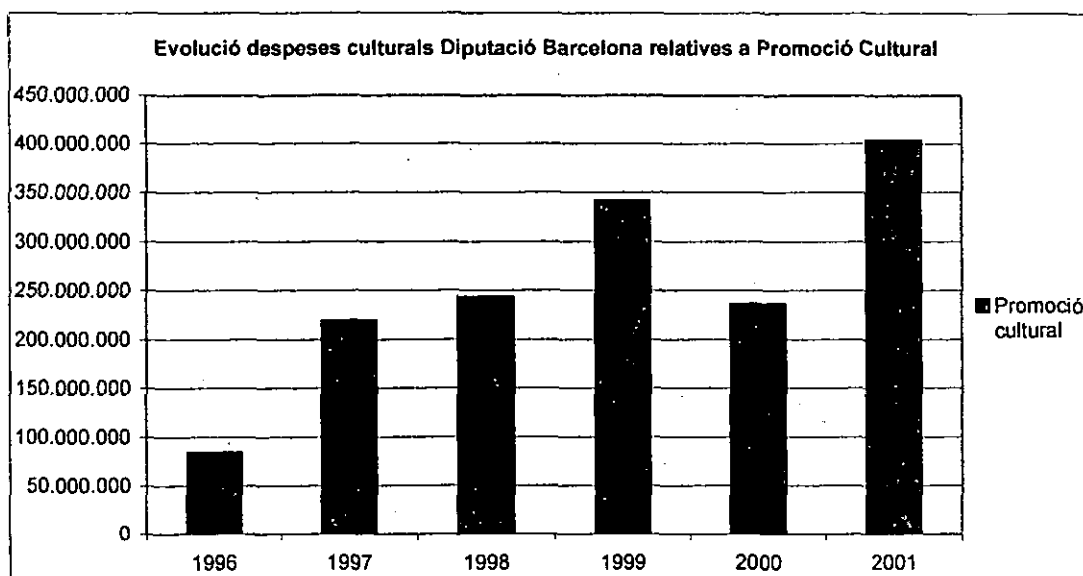
Font: Memòria de la Diputació de Barcelona 1982-2000.

GRÀFIC 27 – Evolució de les despeses culturals de la Diba relatives a Patrimoni cultural



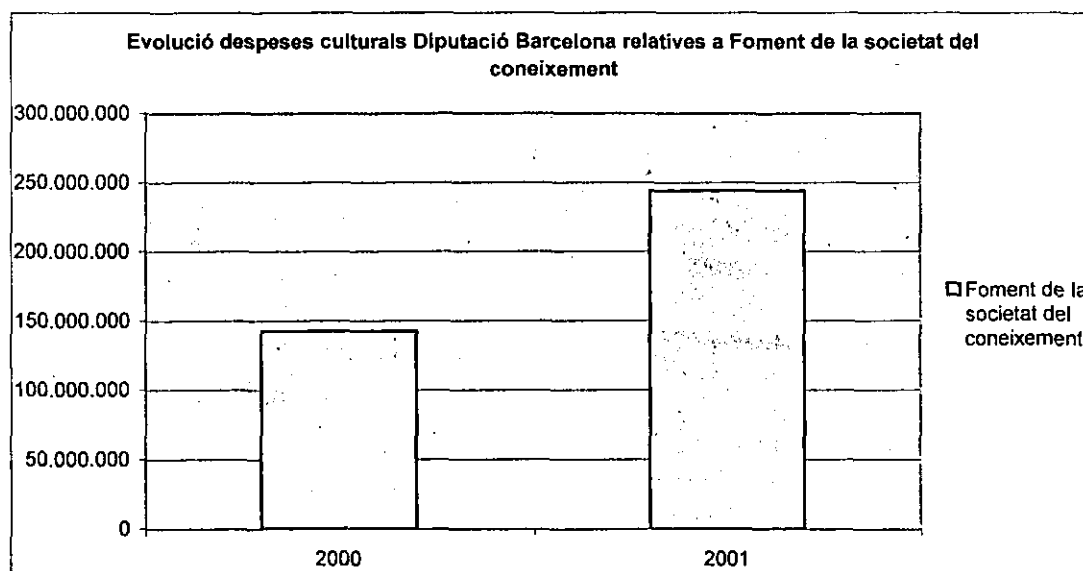
Font: Memòria de la Diputació de Barcelona 1983-2001.

GRÀFIC 28 – Evolució de les despeses culturals de la Diba relatives a Promoció cultural, 1996-2001



Font: Memòria de la Diputació de Barcelona 1996-2001.

GRÀFIC 29 – Evolució de les despeses culturals de la Diba relatives a Foment de la societat del coneixement



Font: Memòria de la Diputació de Barcelona 2000-2001.

De l'evolució de les despeses àmbit per àmbit només afegir a tot el que hem dit que la despesa dedicada a Promoció cultural, en la que hem classificat la despesa de la Oficina de Difusió

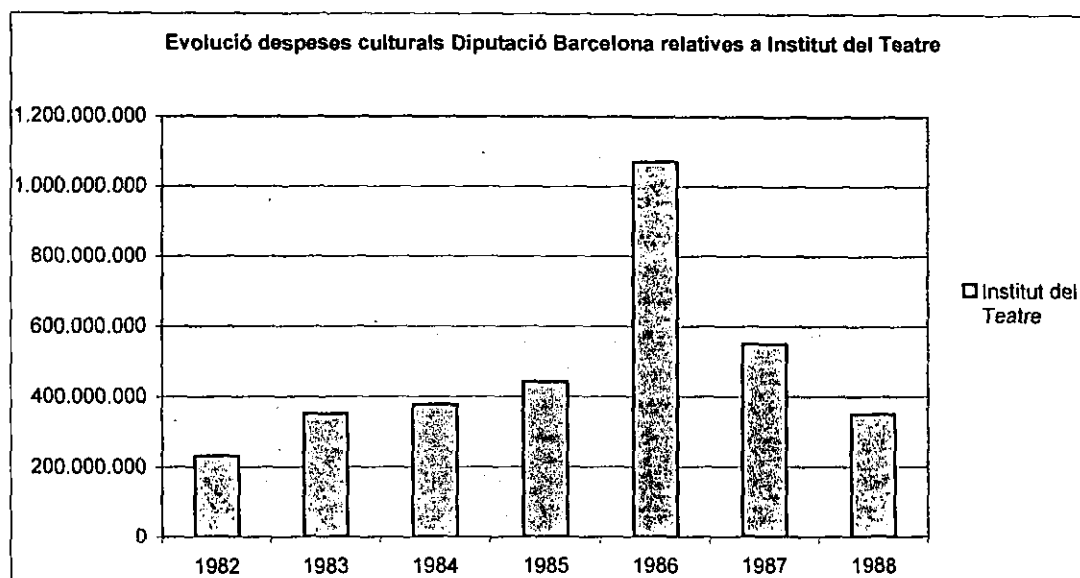
Artística, tot i ser una partida petita en relació al total si que podem veure (a banda d'una aparició i desaparició el 1989 que no contemplem en el gràfic, ja que es deu a un canvi en la classificació de les despeses per part de la Diba) que passa de 84 milions el 1996 a 219 l'any següent, per arribar a la fi del període estudiat a 403 milions de pessetes. Pel que fa a Promoció de la societat del coneixement només tenim dos anys, el 2000 que passa de 142 milions a doblar aquesta xifra l'any següent amb 243 milions.

4.3.5 Evolució de la despesa dedicada a l'Institut del Teatre

Tractarem la despesa de l'Institut del Teatre ja que aquest té una evolució diferent de les altres partides, ja que passa d'estar inscrita la seva despesa entre l'Àrea de Cultura i la d'Educació a ser un institut autònom, els fons del qual són proveïts per Presidència i no per Cultura. Alhora per la seva dimensió pressupostària també ens ha convençut d'analitzar-lo separatament de la resta.

Per començar podem veure el gràfic amb les despeses sumades de l'Àrea de Cultura i d'Educació destinades a l'IT del període 1983 a 1989. Com podem veure aquestes van creixent del 83 al 86, fan un gran salt el 1987 situant-se en 1.000 milions (un any abans de l'inauguració de la seu de l'IT a Terrassa) i, baixen el 1988 i 1989 fins situar-se a nivells semblants als de quatre anys abans en uns 350 milions.

GRÀFIC 30 – Evolució de les despeses culturals de la Diba relatives a Institut del Teatre



Font: Memòria de la Diputació de Barcelona 1982-1992

Això però no vol dir que la Diba es desentengui del l'IT ans al contrari. Si resseguim les aportacions de la Diba a l'IT, que a partir del 1990 és un institut autònom, veurem com les aportacions continuen creixent i fins i tot fan un salt passant de 405 a 707 milions. *Petit à petit* aniran augmentant durant tots els anys noranta arribant al 1997 a superar la xifra de mil milions per segona vegada des del 1987. Nivell pressupostari del que no baixaran ja malgrat una lleu baixada el 1999. El 2000, any de l'inauguració de la nova seu a Montjuic dins el complex de la Ciutat del Teatre la s'augmentava fins 1.232 i el 2001 la despesa es situava en la respectable xifra de 1.398 milions de pessetes.

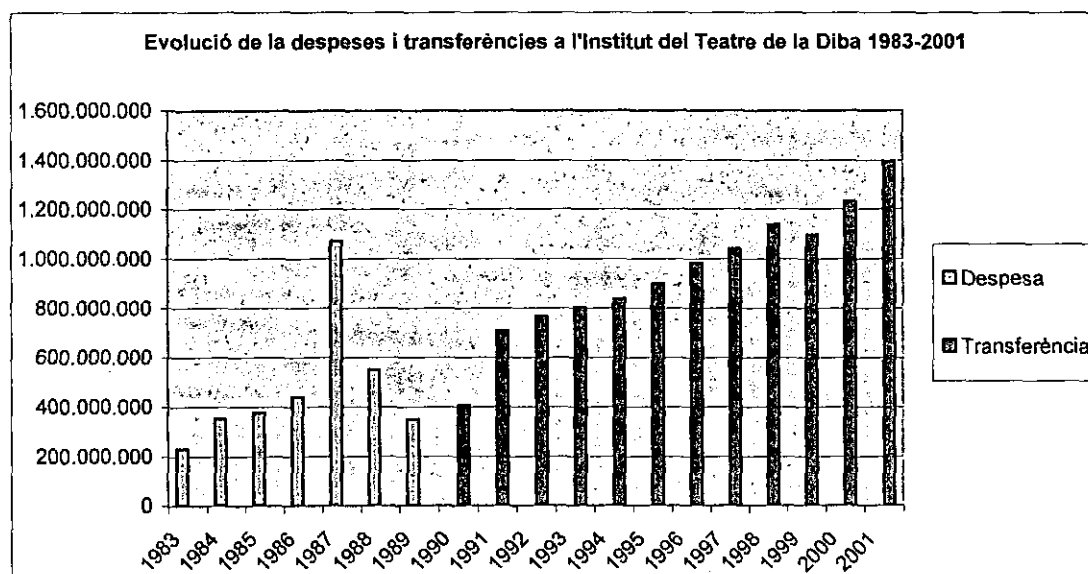
QUADRE 33 – Evolució de la despesa i la transferència a l'Institut del Teatre, 1983-2001

	Despesa	Transferència	%
1983	231.597.753		1,00
1984	351.487.424		1,52
1985	377.165.065		1,21
1986	441.787.593		1,32
1987	1.070.911.568		2,90
1988	550.013.788		1,79
1989	350.317.367		0,87

1990	405.497.650	0,98
1991	707.298.574	1,60
1992	767.550.000	1,62
1993	804.783.194	1,63
1994	836.703.237	1,65
1995	897.597.000	1,48
1996	983.890.000	1,51
1997	1.039.328.518	1,52
1998	1.140.448.079	1,57
1999	1.098.586.780	1,37
2000	1.232.000.000	1,47
2001	1.398.118.000	1,56

Font: Memòria de la Diputació de Barcelona 1983-2001.

GRÀFIC 31 – Evolució de la despesa i les transferències a l'Institut del Teatre de la Diba 1983-2001

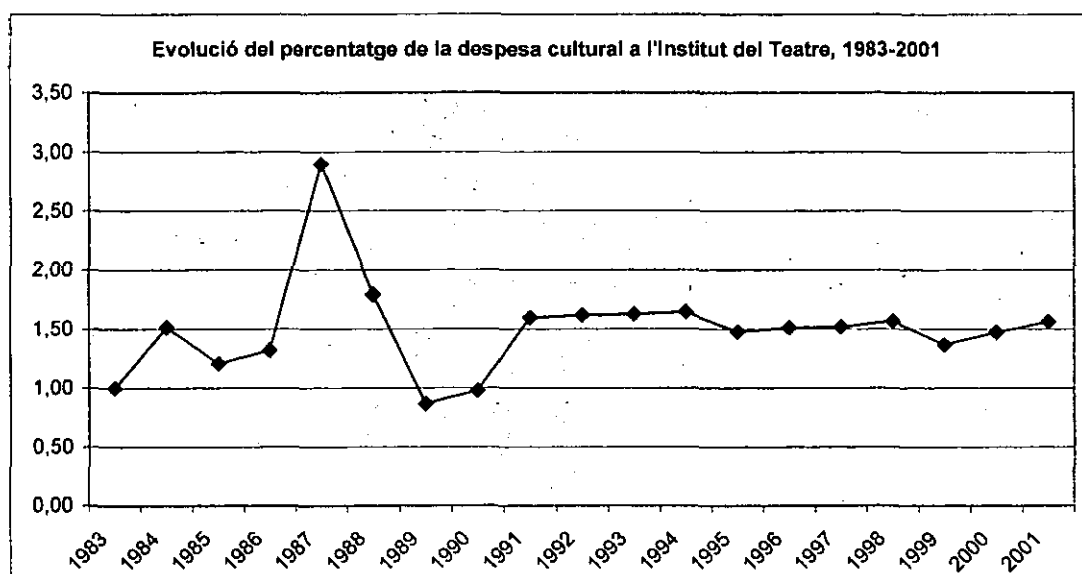


Font: Memòria de la Diputació de Barcelona 1983-2001

Un aspecte interessant d'analitzar la despesa de l'Institut del Teatre separatament és veure el que representa respecte el pressupost global de la Diputació de Barcelona. Si el 1983 aquesta partida era l'1% puja malgrat algunes oscil·lacions fins al 3 % el 1987 (percentatge molt

significatiu per tractar-se d'una sola institució) per baixar seguidament fins 0,87 (el percentatge més baix del període estudiat) i remunta dos anys més tard fins el 1,6 %, percentatge en el que es mantindrà sense masses variacions durant deu anys, essent al 2001 un 1,56 %.

GRÀFIC 32 – Evolució del percentatge de la despesa cultural a l'Institut del Teatre, 1983-2001



Font: Memòria de la Diputació de Barcelona 1983-2001

4.3.6 Evolució de les aportacions a consorcis i institucions culturals

La Diputació de Barcelona dedica una part important dels seus recursos a finançar consorcis públics d'institucions culturals. I malgrat els seus discursos de xarxa de municipis, si sumem les aportacions fetes des de el 1983 fins el 2001, els cinc consorcis que han rebut més diners són a la ciutat de Barcelona. En primer lloc trobem el CCCB amb 3.848 milions i en segon lloc el Liceu amb 3.777 milions. Aquests dos sumats representen més de la meitat el que s'aporta a la llarga llista d'altres consorcis. En tercer lloc hi ha el Consorci de Drassanes amb 1.822 i en quart i cinquè lloc el Palau de la Música i la Biblioteca de Catalunya que han rebut 928 i 693 milions de pessetes respectivament.

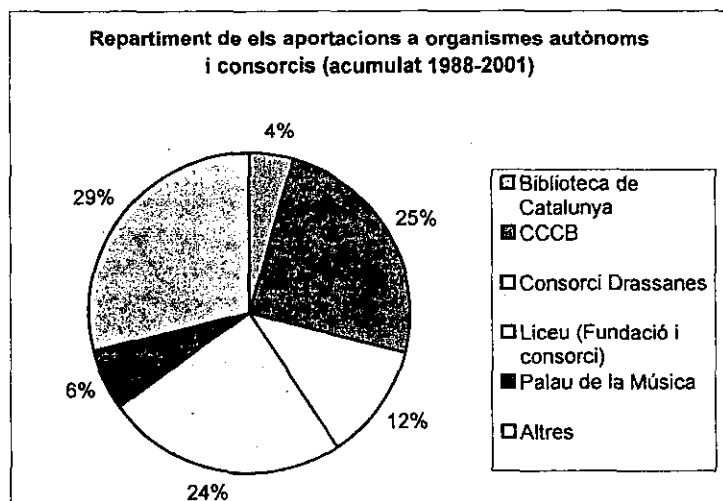
Cal fer notar que malgrat com dèiem la voluntat i els discursos de ser administració de segon nivell al servei dels municipis a nivell cultural la Diba ha assumit despeses per a institucions que sobrepassen l'àmbit local o fins i tot provincial al ser serveis culturals "nacionals" o per a tota Catalunya com pot ser el CCCB o la Biblioteca de Catalunya.

QUADRE 34 - Aportacions acumulades de la Diba a consorcis, 1983-2001

Institucions	Acumulat 1983-2001
Biblioteca de Catalunya	693.240.000
CCCB	3.848.500.000
ConSORCI Drassanes	1.822.724.843
Liceu (Fundació i consorci)	3.777.158.428
Palau de la Música	928.819.210
Altres	4.520.204.618
TOTAL	15.590.647.099

Font: Memòria de la Diputació de Barcelona 1983-2001

GRÀFIC 33 – Repartiment de les aportacions a consorcis (acumulat 1988-2001)



Font: Memòria de la Diputació de Barcelona 1988-2001

Pel que fa a l'evolució de les aportacions, des del 1988 (primer any en que tenim dades) passen de 153 milions a 486 el 1992, fent un salt espectacular fins 1.473 i, arribant a 1.936 el 2.000,

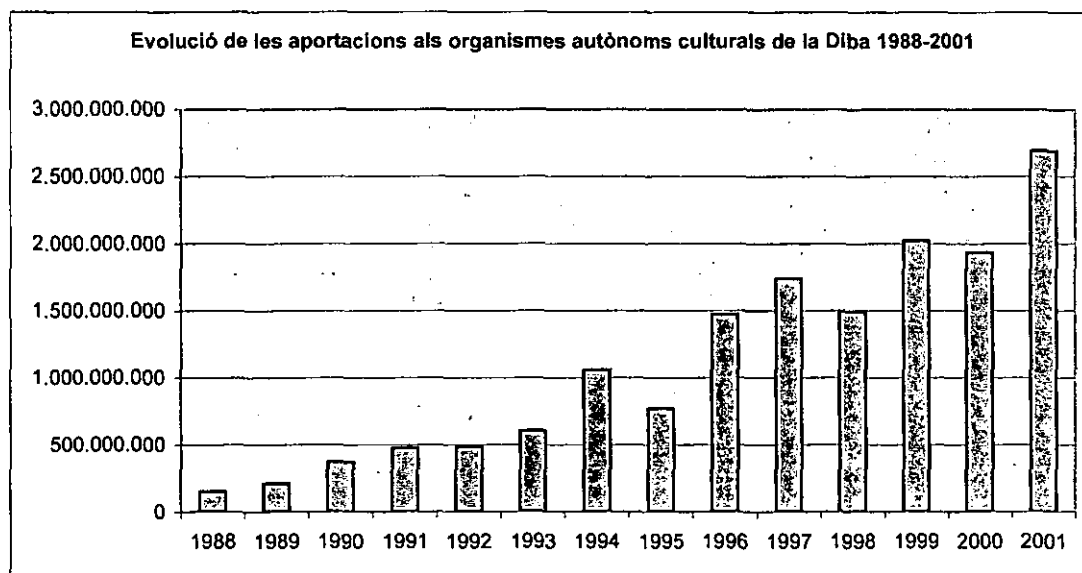
superant els 2 mil milions l'any següent. El que és un reflex de la implicació de la Diba en les grans institucions culturals i que es reflexa com hem vist en un creixement del capítol IV de transferències.

QUADRE 35 – Aportació a consorcis de la Diba, 1988-2000

Any	Aportació a consorcis
1988	153.304.000
1992	486.840.324
1996	1.473.495.828
2000	1.936.285.797

Font: Memòria de la Diputació de Barcelona 1988-2000

GRÀFIC 34 – Evolució de les aportacions als organismes autònoms culturals de la Diba, 1988-2001



Font: Memòria de la Diputació de Barcelona 1988-2001.

4.3.7 Evolució de les despesa total en cultura de la Diputació de Barcelona

Després de fer un anàlisi de les despeses culturals en si mateixes és la hora d'analitzar els totals de la despesa cultural. Nosaltres, en un elecció metodològica arriscada però coherent, hem recensat les despeses declarades com a culturals per la Diba, les de l'Àrea de Cultura, però hem volgut també afegir-hi les d'altres partides com Patrimoni, de Foment de la societat del coneixement o de l'IT que per raons administratives estan fora d'Aquesta àrea, però que segons el nostre criteri formen part de la despesa cultural.

Per això, en el quadre que ve a continuació hi trobarem en la primer columna les despeses de l'Àrea de Cultura, en la segona columna les dades de despesa cultural segons els nostres càlculs i, en una tercera columna hi hem addicionat també la transferència a l'IT.

QUADRE 36 – Les despeses culturals de la Diba segons tres càlculs, 1982-2001

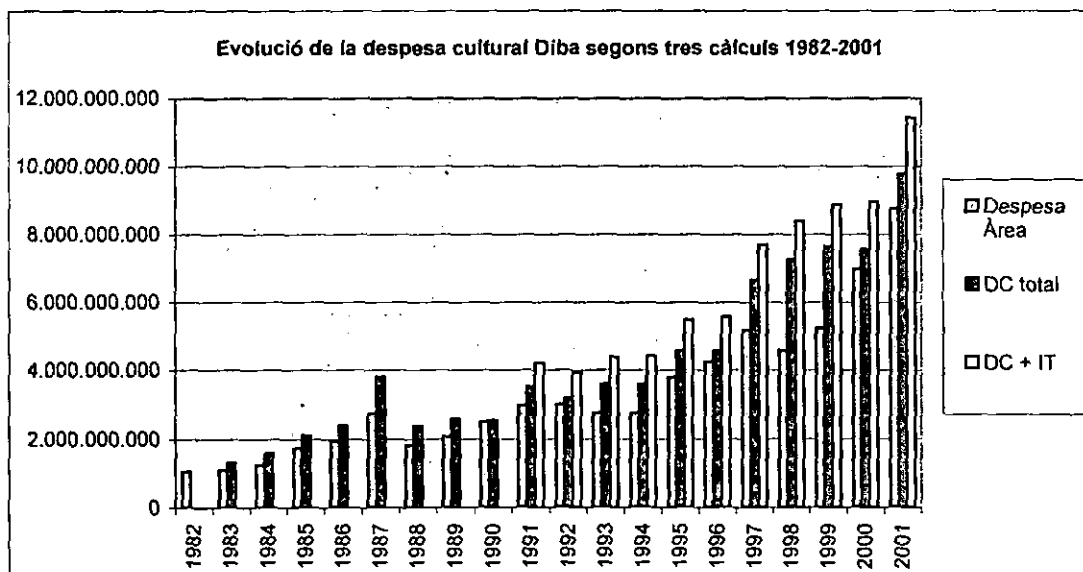
Anys	Despesa Àrea	DC total	DC + IT
1982	1.045.874.954		
1983	1.079.548.397	1.311.146.150	
1984	1.236.662.796	1.588.150.220	
1985	1.736.364.531	2.112.829.596	
1986	1.953.030.718	2.394.818.311	
1987	2.745.121.527	3.816.033.455	
1988	1.834.621.820	2.384.635.608	
1989	2.083.646.189	2.592.632.298	
1990	2.496.876.507	2.562.876.507	
1991	2.986.146.658	3.523.477.884	4.230.776.458
1992	3.019.365.742	3.180.090.737	3.947.640.737
1993	2.762.700.818	3.605.754.129	4.410.537.323
1994	2.753.097.278	3.598.599.756	4.435.302.993
1995	3.791.250.334	4.590.871.068	5.488.468.068
1996	4.276.949.894	4.593.267.421	5.577.157.421

1997	5.183.195.772	6.664.865.923	7.704.185.441
1998	4.609.852.256	7.270.393.308	8.410.841.387
1999	5.238.081.675	7.647.056.262	8.879.056.262
2000	6.990.720.413	7.570.172.969	8.969.290.969
2001	8.766.172.624	9.769.476.068	11.425.476.068

Font: Memòria de la Diputació de Barcelona 1982-2001.

Com podem veure en la taula i el gràfic, les diferències són importants durant tot el període i, es van accentuant a finals dels anys noranta. A vegades, com en l'any 1998 els *écarts* són molt significatius i la xifra calculada per nosaltres amb IT inclòs representen gairebé el doble del que s'assigna a l'Àrea de Cultura (8.410 i 4.609 milions).

GRÀFIC 35 – Evolució de la despesa cultural de la Diba segons tres càlculs, 1982-2001



Font: Memòria de la Diputació de Barcelona 1982-2001.

Si comparem la despesa total de la Diputació de Barcelona amb el total de despesa cultural calculat per nosaltres, veurem que aquesta és una part rellevant. Com podem veure gràficament més endavant, a més, aquesta importància va en augment. Si el 1982 el pressupost global de cultura (calculat per nosaltres i amb IT, repetim) era de 1.045 milions, el 1985 ja supera llargament els 2 mil (2.112 concretament). El 1987 supera arriba puntualment als 3.816 per la

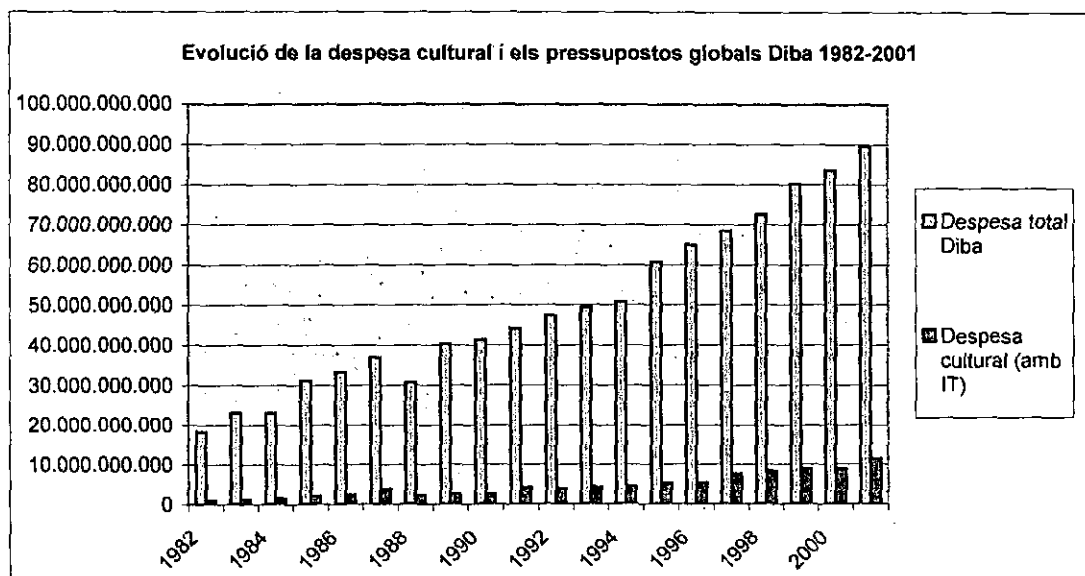
despesa extraordinària destinada a l'IT. No tornarà a superar aquesta xifra fins el 1991 que fa un salt respecte a l'any anterior de 2.562 a 4.230 milions de pessetes. Durant tota la dècada dels noranta en endavant i fins el 2001 anirà creixent significativament any rera any fins a situar-se a 11.425 milions, gairebé cinc vegades més que deu anys abans i deu vegades més que el 1982. Un creixement per tant en nombres absoluts molt important.

QUADRE 37 – El pressupost total de la Diba i les despeses de la diputació (segons dades pròpies i amb l'Institut del Teatre) 1982-2001

Anys	Total Diba	DC + IT
1982	18.376.262.305	1.045.874.954
1983	23.100.609.466	1.311.146.150
1984	23.155.000.000	1.588.150.220
1985	31.160.000.000	2.112.829.596
1986	33.350.000.000	2.394.818.311
1987	36.931.000.000	3.816.033.455
1988	30.643.487.792	2.384.635.608
1989	40.299.818.300	2.592.632.298
1990	41.432.100.554	2.562.876.507
1991	44.188.753.188	4.230.776.458
1992	47.437.268.397	3.947.640.737
1993	49.442.407.717	4.410.537.323
1994	50.765.254.934	4.435.302.993
1995	60.739.373.115	5.488.468.068
1996	64.999.962.423	5.577.157.421
1997	68.438.476.462	7.704.185.441
1998	72.662.903.401	8.410.841.387
1999	80.269.128.510	8.879.056.262
2000	83.566.014.765	8.969.290.969
2001	89.466.510.676	11.425.476.068

Font: Memòria de la Diputació de Barcelona 1982-2001.

GRÀFIC 36 – Evolució del pressupost total de la Diba i les despeses de la diputació (segons dades pròpies i amb l'Institut del Teatre) 1982-2001



Font: Memòria de la Diputació de Barcelona 1982-2001.

Pel que fa a l'evolució de l'esforç cultural podem veure en el següent quadre que el mostra segons els tres mètodes de càlcul que hem utilitzat. L'esforç cultural comptant només el que és l'Àrea de cultura representa el 1982 el 5,69 % del total i, el 2001 el 9,8 essent la mitjana de tot el període el 6,37. Si comptem el total cultural es comença amb el mateix percentatge però acabem el període amb un 10,92 % d'esforç cultural i una mitjana de 7,79 %. I si finalment agafem el total cultural i hi afegim l'IT veurem que, essent al principi el mateix, al acostar-nos a l'actualitat les diferències són importants i, el percentatge d'esforç cultural es situa en el 12,77 % i una mitjana del 8,67 % per tots els vint anys. Cal assenyalar que es miri amb el càlcul que es miri, el percentatge d'esforç cultural més baix es dona el 1983 i el més alt el 2001. Ens trobem per tant, jo ho avancem ara, davant dels percentatges d'esforç cultural més elevats de totes les administracions públiques catalanes. Cal observar que es tracta, tal com mostren les mitjanes en creixements consolidats i no puntuals, el que ens mostra la seriositat de compromís cultural de la Diputació de Barcelona.

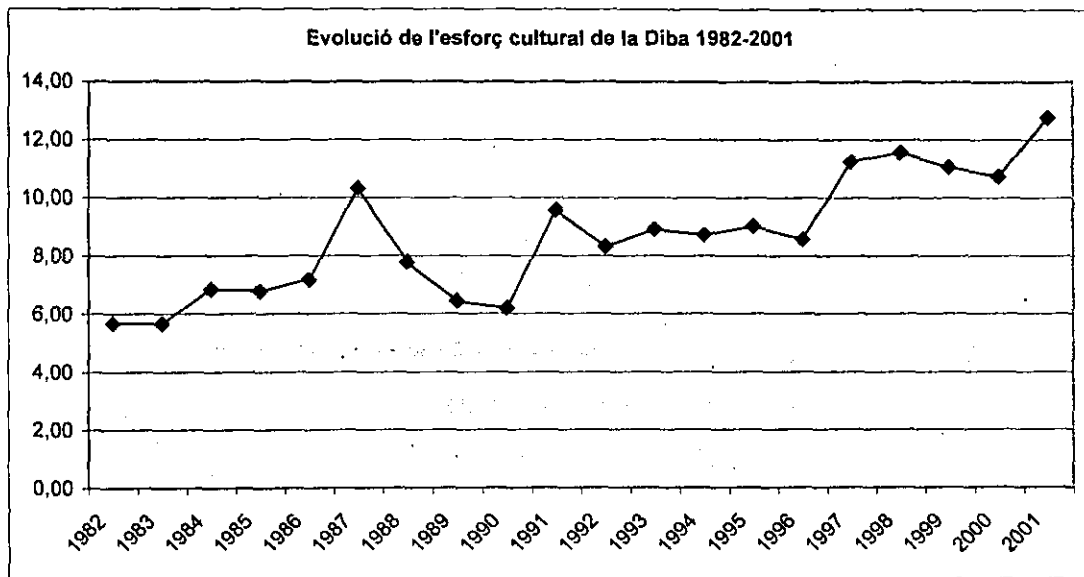
QUADRE 38 – L'esforç cultural de la Diba segons tres càlculs, 1982-2001

Anys	Àrea	Total	Total + IT
1982	5,69	5,69	5,69
1983	4,67	5,68	5,68
1984	5,34	6,86	6,86
1985	5,57	6,78	6,78
1986	5,86	7,18	7,18
1987	7,43	10,33	10,33
1988	5,99	7,78	7,78
1989	5,17	6,43	6,43
1990	6,03	6,19	6,19
1991	6,76	7,97	9,57
1992	6,36	6,7	8,32
1993	5,59	7,29	8,92
1994	5,42	7,09	8,74
1995	6,24	7,56	9,04
1996	6,58	7,07	8,58
1997	7,57	9,74	11,26
1998	6,34	10,01	11,58
1999	6,53	9,53	11,06
2000	8,37	9,06	10,73
2001	9,80	10,92	12,77
Mitjana	6,37	7,79	8,67

Observació: en verd el percentatge més baix, en vermell el percentatge més alt.

Font: Memòria de la Diputació de Barcelona 1982-2001.

GRÀFIC 37 – Evolució de l'esforç cultural de la Diba, 1982-2001



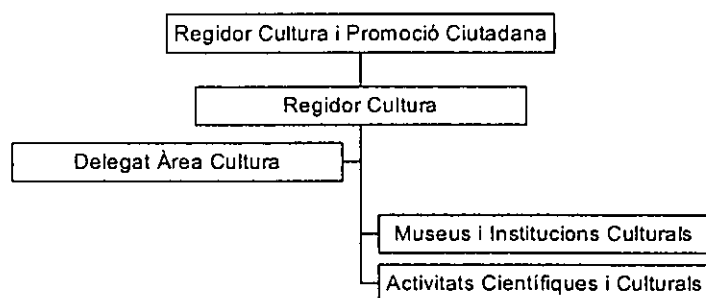
Font: Memòria de la Diputació de Barcelona 1982-2001.

4.4 Anàlisi de l'evolució dels organigrames, personal i pressupostos de l'Ajuntament de Barcelona

4.4.1 Evolució de l'organigrama de l'administració cultural municipal

L'estructura de l'administració cultural municipal és la que més ha canviat de les tres que hem estudiant: en part per una reorganització general de l'estructura de l'Ajuntament, en part perquè aquesta ha adoptat formes noves de gestió. Avui en dia, l'organització executiva de l'Ajuntament de Barcelona ha acabat responnent a una triple divisió: l'estructura en base funcional, o sigui, segons la temàtica tractada; l'estructura en base territorial, els deu districtes, i els organismes que compten amb una personalitat jurídica diferenciada, ja siguin organismes autònoms locals, societats privades municipals o empreses mixtes. Pel que fa a l'estructura de l'administració cultural barcelonina resulta complicat tant per la manca de fonts d'informació com per la complexitat de la seva evolució. I és que l'organigrama de l'administració cultural de Barcelona ha vist molts canvis al llarg de la seva existència, encara que el que sí que resta igual en tots aquests anys és que s'ha emmarcat en el sector d'actuació funcional de Serveis Personals. Es fa difícil de seguir l'organigrama de l'Àrea de cultura, sobretot en les primeres legislatures, perquè en les poques memòries que realitza no es mostra la seva estructura i tampoc se'n pot fer un seguiment a través de les partides dels pressupostos ja que, com es pot comprovar en els annexes de l'Ajuntament, aquestes es van modificant amb els anys.

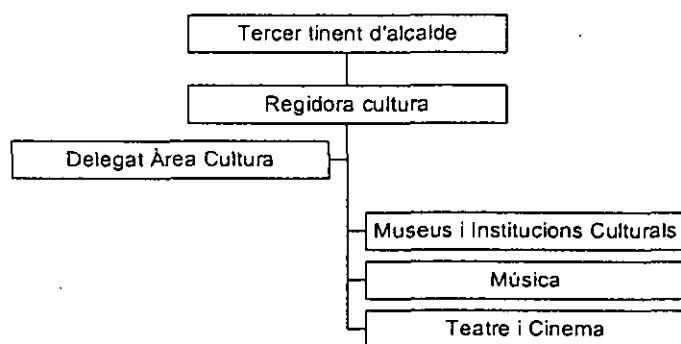
GRÀFIC 38 - Organigrama de l'administració cultural de Barcelona, 1979-1983



Font: Elaboració pròpia a partir de Barcelona, 20 anys de Serveis Personals 1979/1999 i Pressupost ordinari 1980-1983.

Durant l'alcaldia de Narcís Serra, trobem que l'àrea de cultura compta amb un cas de cohabitació en els càrrecs polítics. Així, tenim un Regidor de Cultura i Promoció Ciutadana del Partit Socialista de Catalunya (PSC), Raimon Martínez, però també un Regidor de Cultura del Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC), Rafael Pradas. Aquesta situació respon a la voluntat de repartiment i de control de tots dos partits sobre aquesta àrea d'actuació municipal. D'altra banda, el delegat de l'Àrea, el responsable de l'execució de les línies programàtiques de la política cultural municipal, és en Joan-Anton Benach i romandrà en el càrrec fins l'any 1983. Els primers anys de l'Àrea es van plantejar com uns anys en els que es volia la recuperació dels equipaments culturals però també l'impuls de sectors culturals deixats de banda fins el moment. Així, pel que fa als sectors d'actuació de l'Àrea trobem que, fent un repàs als pressupostos es divideix en Difusió cultural i, només l'any 1980 també en Esports, en la publicació *Barcelona, 20 anys de Serveis Personals 1979/1999*²⁴ s'afirma que fins l'any 1982 les unitats operatives existents serien Museus i Institucions Culturals i Activitats Científiques i Culturals. L'any 1982 passarien a ser tres les direccions de serveis de l'Àrea: Museus i Institucions Culturals, Música i Teatre i Cinema, establint també les Oficines d'Informació Cultural, la de Festes i Tradicions i la Coordinadora de Biblioteques Populars. Tot i així, no s'informa fins quan es manté aquesta divisió organitzativa.

GRÀFIC 39 - Organigrama de l'administració cultural de Barcelona, 1983-1987



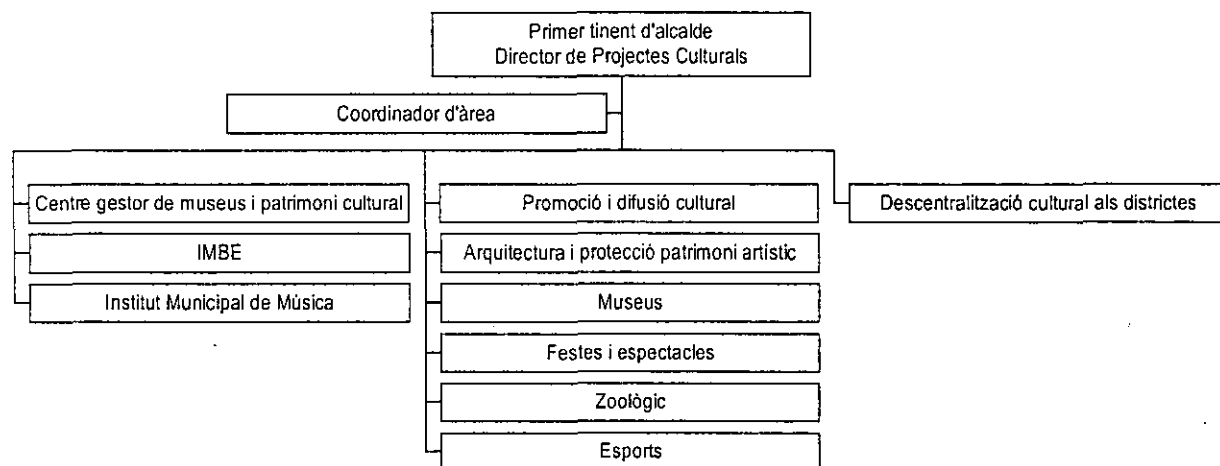
Font: Elaboració pròpia a partir de Barcelona, 20 anys de Serveis Personals 1979/1999 i Pressupost ordinari 1983-1987.

²⁴ AJUNTAMENT DE BARCELONA, *Barcelona, 20 anys de Serveis Personals 1979/1999*, Edicions de l'Ajuntament de Barcelona: 1999, p. 105.

Des de 1983 a 1987 la Regidoria de Cultura passa a ser ocupada per Maria Aurèlia Capmany però també comptem amb la figura del tercer tinent d'alcalde, l'anterior regidor de cultura Raimon Martínez, situat per sobre de la regidora. Els delegats de l'Àrea van canviant al llarg de la legislatura, des de 1983 a 1985 serà la Graziella Costa qui ocuparà aquest càrrec mentre que des de 1985 fins el 1987 serà en Josep Subirós el Delegat d'Àrea.

Durant aquests anys destaquen sobretot actuacions dirigides a la millora del servei de Museus de la ciutat, entre elles destaquem l'inici de les obres al Palau de la Virreina per convertir-lo en la seu de l'àrea de cultura l'any 1984, l'aprovació del Pla de Museus l'any 1985 i també l'inici de les negociacions pel projecte del Museu d'Art Contemporani. De totes maneres, també es van realitzar altres iniciatives en altres àmbits culturals com el teatral, l'editorial, la recuperació de festes i tradicions i la descentralització cultural als barris.

GRÀFIC 40 – Organigrama de l'administració cultural de Barcelona, 1987-1991



Font: Elaboració pròpia a partir de Barcelona, 20 anys de Serveis Personals 1979/1999, Pressupost ordinari 1987, Gasetta municipal 1988-1991 i Memòria Àrea de cultura 1987-1991 .

Durant la legislatura de 1987 a 1991 destaquen els canvis organitzatius ocorreguts a l'Àrea de cultura. Així, la Memòria de l'Àrea informa del nou organigrama aprovat el setembre de 1989, encara que sense donar-ne cap detall; a més de la creació de l'Institut Municipal Barcelona Espectacles (IMBE), del Centre Gestor de Museus i Patrimoni Cultural i de l'Institut Municipal de Música.

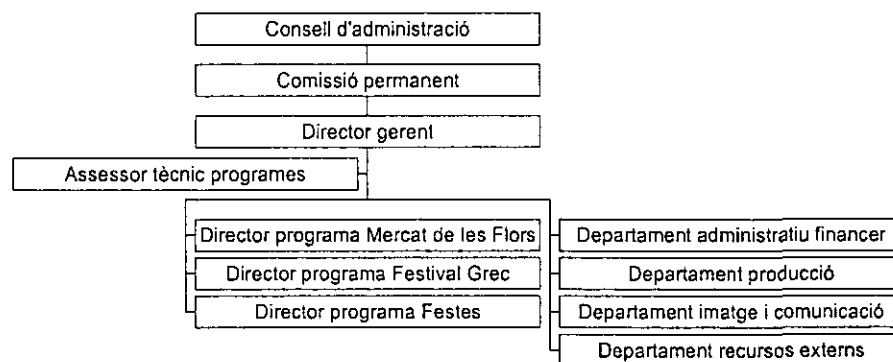
També trobem modificacions en els càrrecs de l'Àrea. En lloc de comptar amb la figura d'un regidor de cultura disposem d'un Primer Tinent d'alcalde, en Lluís Armet, que també ocupa el càrrec de Director de projectes culturals. En Ferran Mascarell passarà a ser el coordinador de l'Àrea de cultura, el qual s'ocuparà de realitzar tant funcions de delegat d'àrea com de regidor de cultura. Amb l'arribada de Ferran Mascarell observem com comença a canviar la concepció del paper jugat per la política cultural en el desenvolupament de la ciutat i com això també influeix en el repartiment de la despesa cultural i de les responsabilitats que pertocuen als coordinadors d'àrea, els quals cada cop passaran a tenir cada cop més caràcter de gerents que de responsables polítics.

Tot i les dificultats que ens hem anat trobant a l'hora de fer el seguiment dels pressupostos en cultura de l'Ajuntament, a partir d'aquesta legislatura ens hem basat en les seves partides per classificar els àmbits d'actuació en que es divideix l'Àrea de cultura. Per tant, comptem amb sis àmbits: Promoció i difusió cultural, Arquitectura i protecció del patrimoni cultural, Museus, Festes i espectacles, Zoològic i Esports, encara que aquest últim només rep recursos els anys 1990 i 1991, un cop aprovat el nou organigrama (per a més informació consultar Desglós de l'evolució de les despeses en cultura segons Despeses classificació funcional, per funcions i capítols. 1989-2002, als Annexes de l'Informe de l'Ajuntament de Barcelona).

D'aquesta legislatura cal remarcar la materialització del procés de descentralització cultural als barris mitjançant la destinació de recursos als deu districtes de la ciutat a partir de 1987 per a dirigir-los a iniciatives culturals. També sobresurt l'actuació realitzada en el camp dels grans equipaments culturals de la ciutat, així, durant aquests anys es materialitzen els projectes del Museu d'Art Contemporani de Barcelona i de l'Auditori i es comença a dissenyar el que serà el Centre de Cultura Contemporània, a part d'endegar les renovacions del Museu d'Art de Catalunya i del Gran Teatre del Liceu, entre d'altres. En el cas d'aquestes grans infraestructures culturals cal destacar la via de la creació de consorcis presa per l'Ajuntament per tal de facilitar-ne la seva creació o modernització. Aquesta via només es prenia en el cas que fossin equipaments que superessin la competència municipal, i comptaven amb la participació de la Generalitat i del Ministeri de Cultura. Es tracta d'una solució que buscava, per una part, superar la situació de manca d'infraestructures que s'arrossegava d'anys enrera i, per una altra,

aconseguir la participació econòmica de la Generalitat, amb qui tradicionalment s'han viscut relacions complicades, i del Ministeri sense que l'Ajuntament perdés un paper principal.

GRÀFIC 41 – Organigrama Institut Municipal Barcelona Espectacles 1989

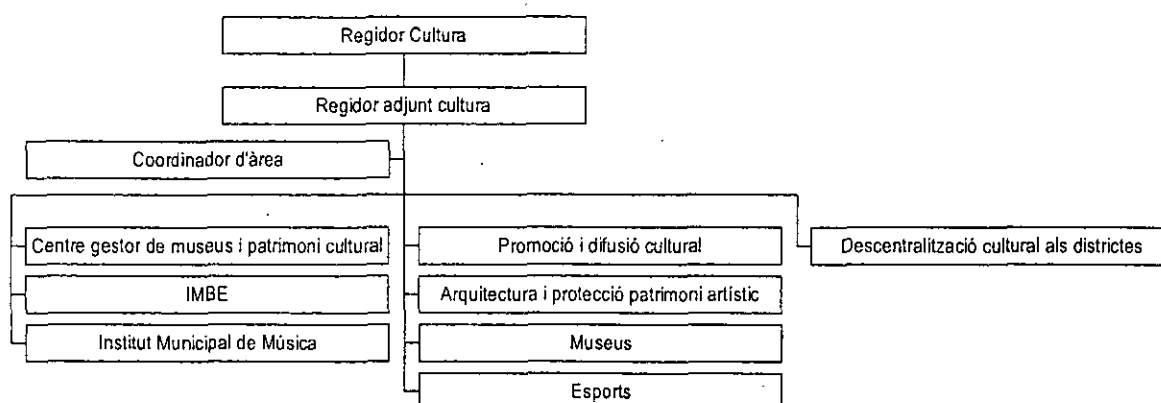


Font: Memòria IMBE 1990

La creació de l'Institut Municipal Barcelona Espectacles el maig de 1989 conforma el primer pas cap al millorament de l'oferta cultural per via de l'externalització de la gestió. Més endavant aprofundirem en els seus objectius i el seu funcionament, però ara ens centrarem en la seva estructura interna. L'IMBE consta del Consell d'Administració format per un President, el Primer Tinent d'alcalde Lluís Armet, una vice-presidenta, un Conseller Delegat, que coincideix amb el Coordinador d'Àrea Ferran Mascarell, els deu membres del Consell, una Observadora i un Secretari. També compta amb una Comissió Permanent, de quatre membres, en la que hi ha en Ferran Mascarell però no en Lluís Armet, un Director Gerent, que no forma part ni del Consell ni de la Comissió, i un Assessor tècnic dels programes realitzats per l'IMBE.

D'altra banda, els serveis en els que es divideix aquest organisme autònom mostra, per un costat, quatre Departaments d'àmbits relacionats amb la gestió de l'Institut, com són Administració i Finances, Producció, Recursos Externs i Imatge i Comunicació, i per un altre, tres Direccions referents als programes duts a terme per l'IMBE: Mercat de les Flors, Festival Grec i Festes. De totes maneres, cal remarcar que les Direccions i els Departaments no treballen per separat sinó que coordinen les seves actuacions.

GRÀFIC 42 – Organigrama de l'administració cultural de Barcelona 1991-1995

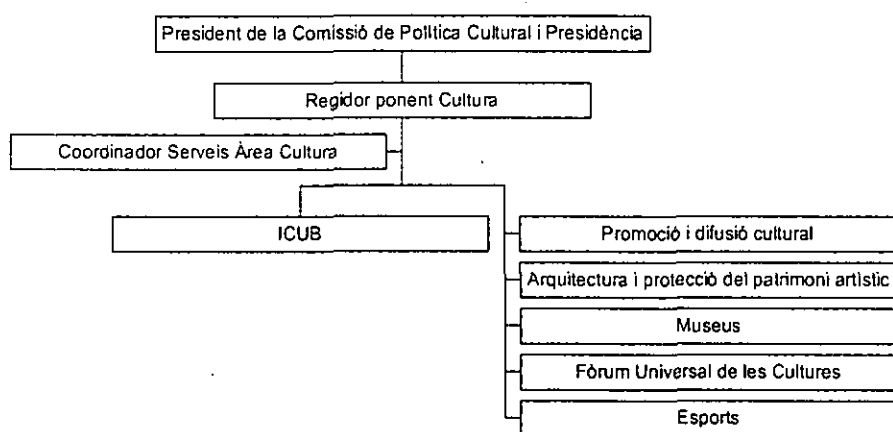


Font: Elaboració pròpia a partir de Barcelona, 20 anys de Serveis Personals 1979/1999 i Gasetta municipal 1991-1995.

De nou, entre 1991 i 1995 observem canvis en l'estructura de l'Àrea de cultura, aquest cop tornem a comptar amb la figura d'un Regidor de cultura acompanyat d'un Regidor adjunt de cultura. En aquest cas es tractava d'un Regidor independent, el conegut arquitecte Oriol Bohigas i, un polític de partit, Francesc Vicens, com a Regidor adjunt. Bohigas, després de constatar que el seu projecte definit a *Gràcies i desgràcies culturals de Barcelona* (Bohigas, 1992) no avança dimitirà i serà reemplaçat per Joaquim de Nadal a partir del 6 d'abril de 1994. Al llarg de tots aquests anys el coordinador de l'Àrea no varia i és en Miquel Lumbierres.

Respecte als àmbits de l'Àrea, i basant-nos de nou en les partides dels Pressupostos, veiem que continuen les de Promoció i difusió cultural, d'Arquitectura i protecció del patrimoni artístic, de Museus i d'Esports; mentre que a partir de 1991 l'àmbit de Festes i espectacles i el de Zoològic ja no hi apareixen. En el cas de Festes, es tracta d'una competència assumida per l'IMBE, mentre que la partida de Zoològic passarà a ser competència de l'Àrea d'Educació.

GRÀFIC 43 – Organigrama de l'administració cultural de Barcelona 1995-1999



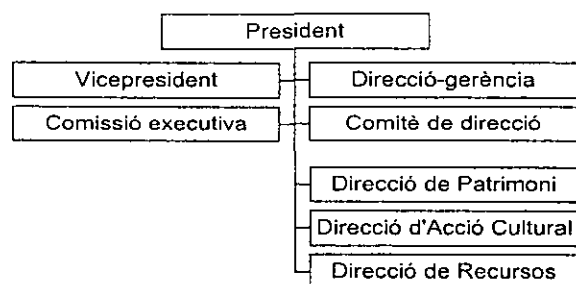
Font: Elaboració pròpia a partir de Barcelona, 20 anys de Serveis Personals 1979/199 i Gasetta municipal 1995-1999.

La legislatura de 1995 a 1999 representa un moment clau per introduir una sèrie de mesures cabdals per conformar l'actual política cultural barcelonina. L'Àrea es torna a organitzar política i administrativament i en aquest procés hi juga un paper principal la creació de l'Institut de Cultura de Barcelona (ICUB) l'any 1995. És significatiu que durant aquests anys que no hi hagi cap càrrec que tingui la nomenclatura de Regidor de Cultura. Joaquim de Nadal, l'antic Regidor de Cultura passa a ser el President de la Comissió de Política Cultural i Presidència, i també comptem amb un Regidor ponent de cultura, en Joan Fuster, però l'aparició de l'ICUB comporta que el Coordinador de Serveis de l'Àrea de Cultura i el President i també Director gerent de l'entitat siguin la mateixa persona, d'ençà 1995, Ferran Mascarell. A més, amb el temps, l'aparició de l'Institut de Cultura significa la fusió de l'Àrea de cultura i de la resta d'organismes autònoms relacionats amb cultura alhora que aquest ha anat assumint la majoria de competències culturals de la ciutat sota la fita d'incrementar l'eficiència en la prestació de serveis culturals a la ciutat.

Promoció i difusió cultural, Arquitectura i protecció del patrimoni artístic, Museus i Esports són els àmbits de l'Àrea que segueixen igual que en altres legislatures, però l'any 1998 se n'afegeix un, el Fòrum Universal de les Cultures Barcelona 2004 a rel de la declaració favorable de la UNESCO per realitzar aquest esdeveniment.

Resulta important remarcar com a partir d'aquesta legislatura es comença a materialitzar la visió del paper fonamental de la cultura en el desenvolupament i el creixement municipal. L'impuls d'aquesta percepció es realitza per mitjà d'endegar actes de gran abast com el Fòrum 2004, que també afavoreixen la inversió del govern central a la ciutat, però també mitjançant la plasmació d'aquests nous objectius en plans com el "Pla estratègic del sector cultural de la ciutat" presentat l'any 1998 i que representa l'estratègia cultural municipal a dur a terme en el futur.

GRÀFIC 44 – Organigrama de l' Institut de Cultura de Barcelona 1997



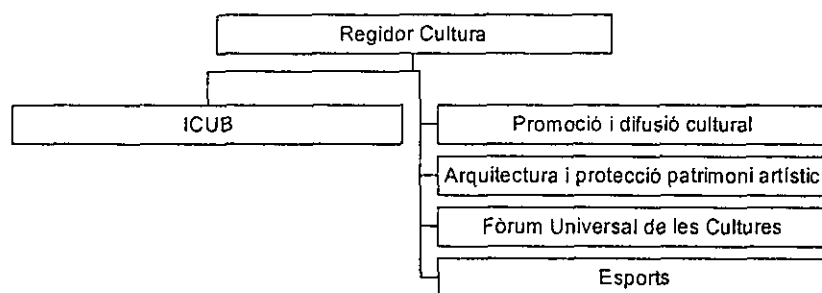
Font: Elaboració pròpia a partir dels Estatuts de l'ICUB de 1996 i de la Memòria de l'ICUB 1997.

Els primers Estatuts de l'Institut de Cultura, de 1996, el van configurar com un "organisme autònom de caràcter econòmic, amb personalitat jurídica pròpia i patrimoni independent". Aquest organisme tenia en la Junta de Govern, la Comissió Executiva i el Director/a gerent els seus òrgans de govern. Durant la legislatura 1995-1999 també va funcionar un Comitè de direcció format per nou membres, en la seva majoria per membres de la Direcció-gerència i pels directors de les tres Direccions de l'Institut.

La Junta de Govern conté un president, Ferran Mascarell (també Director gerent de l'ICUB i coordinador de Serveis de l'Àrea de Cultura), un vice-president, Joan Fuster (que també és el Regidor Ponent de Cultura) i un grup de fins a catorze vocals entre els quals hi ha com a màxim de deu regidors nomenats per l'alcalde, tres representants de la vida cultural de la ciutat i un representant sindical. La Comissió Executiva també forma part de la Junta de Govern i en suposa l'òrgan d'assistència del president a part que realitza les tasques de gestió ordinària. Per acabar, la Direcció Gerència, també part de la Junta, desenvolupa la direcció executiva de l'Institut planificant-ne també les línies de treball.

Pel que fa al funcionament intern de l'Institut, l'any 1997 l'ICUB es dividia en tres Direccions: Patrimoni, Acció Cultural i Recursos, encara que a nivell d'actuació externa eren, i continuen sent, els Plans de l'Institut els que marquen la lògica de treball de l'entitat. Així, per l'any 1997, però encara avui en dia es manté vigent aquesta classificació, trobem set àmbits sectorials en els que es treballa: Museus, Teatre i Dansa, Música, Festes i Tradicions, Lletres, Cinema i audiovisual i Art contemporani. També es desenvolupen tres plans transversals que es corresponen als sectors culturals de l'Institut tot referint-se a la dimensió internacional que es vol donar a la ciutat. Aquests plans són: Barcelona, ciutat de festivals, Barcelona, ciutat de diàleg i Barcelona, ciutat internacional.

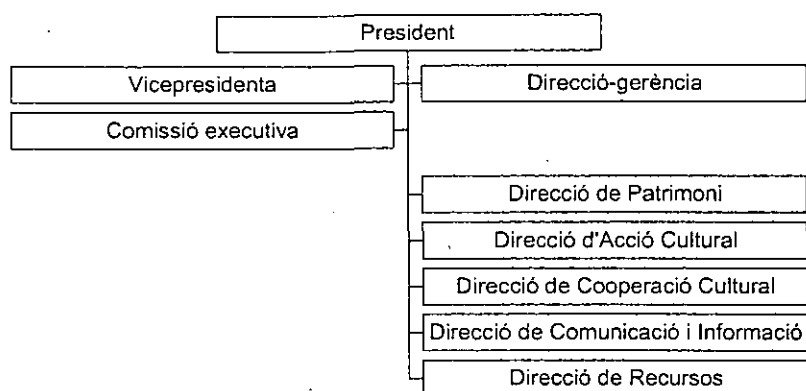
GRÀFIC 45 – Organigrama de l'administració cultural de Barcelona 1999-2003



Font: Elaboració pròpia a partir de Barcelona, 20 anys de Serveis Personals 1979/199 i Gaseta municipal 1999-2002.

A partir de 1999, i culminant el procés ja començat anys enrera, el Regidor de cultura serà la mateixa persona que el President i Director gerent de l'ICUB, en Ferran Mascarell. Pel que fa als àmbits d'actuació de l'Àrea, i segons els Pressupostos municipals, segueixen sent Promoció i difusió cultural, Arquitectura i patrimoni artístic, Fòrum Universal de les Cultures i Esports. De totes maneres, quan analitzem l'evolució de les despeses culturals municipals veurem que es tracta més d'un esquelet administratiu que d'una Àrea de Cultura en ple funcionament. El motiu es troba en que, a partir de 1999, Promoció i difusió cultural serà la partida de l'Àrea que rebrà més recursos, però només perquè allí s'hi recull les transferències que l'Ajuntament destina a l'ICUB.

GRÀFIC 45 – Organigrama de l'administració cultural de Barcelona 1999-2003



Font: Elaboració pròpia a partir de la Memòria de l'ICUB 2001.

L'any 2001 l'ICUB passa a regular-se per uns nous Estatuts en els quals la naturalesa jurídica de l'Institut esdevé la d'una "entitat pública subjecte a dret privat". Per tant, aquest canvi es dirigeix a incrementar la capacitat d'actuació de l'entitat en l'àmbit privat tot i continuant realitzant la prestació de serveis culturals a la ciutat.

Respecte l'any 1997, l'organigrama de 2001 no varia gaire. Només cal destacar que dels òrgans de govern desapareix el Comitè executiu i que el nombre de Direccions de serveis augmenta, tot sumant les Direccions de Cooperació cultural i la de Comunicació i Informació. A més, l'ICUB acaba fent-se càrrec també de la descentralització cultural als districtes.

4.4.2 Els responsables de l'administració cultural municipal

Com hem anat veient al llarg de l'evolució dels organigrames de l'administració cultural barcelonina la divisió entre els càrrecs responsables canvia en funció del moment polític, però també en funció del tipus de política cultural que s'executa. Tot i així, el que no varia en tots aquests anys és que l'Àrea de cultura no hagi deixat de formar de la macro-àrea de Serveis Personals.

En un principi, el Regidor de Cultura era el càrrec que comptava amb la responsabilitat política i que decidia les grans directrius de l'estratègia cultural municipal mentre que el Delegat d'àrea (més tard denominats Coordinadors d'àrea), tot i ser també un càrrec nomenat per l'alcalde, era

el responsable executiu de l'Àrea, la persona que desenvolupava les actuacions necessàries per materialitzar l'estratègia cultural. Les situacions en que trobem dos Regidors de cultura responen a un repartiment de responsabilitats entre dues forces polítiques, com és el cas de la primera legislatura (1979-1983) i de la quarta (1991-1995).

A mesura que avancen els anys s'elabora cada cop més la percepció de la cultura com a factor clau pel desenvolupament urbà, una percepció que es traslladarà també al funcionament de l'Àrea de cultura. La legislatura de 1987 a 1991 és la que marca el principi d'aquesta transformació doncs són els anys de creació de l'IMBE. La creació del primer organisme autònom cultural coincideix amb la voluntat de millorar la prestació de serveis culturals a la ciutat, això incidirà també en el rol dels Delegats d'Àrea. Aquests passen a anomenar-se Coordinadors d'Àrea i, en comptes de ser els responsables del desenvolupament d'una política pública, comencen a esdevenir cada cop més uns gestor de serveis tot plantejant-se l'eficiència i l'eficàcia de les actuacions públiques a realitzar. És significatiu que entre 1987 i 1991 Ferran Mascarell sigui Coordinador d'àrea per primer cop, un Coordinador amb competències ampliades, ja que si ens hi fixem coincideix amb una legislatura en que ni ha cap càrrec que adoptés el nom de Regidor de cultura.

Un altre salt important en la reordenació organitzativa de l'Àrea es produeix en la cinquena legislatura (1995-1999), i, de nou, hi està relacionat el nom de Ferran Mascarell. Després de quatre anys fora de l'Ajuntament, va tornar-hi per dirigir l'Institut de Cultura lligant-ho també amb la coordinació de serveis de l'Àrea. Però la creació de l'ICUB significa un conjunt de canvis centrals pel que fa a l'organització de l'Àrea ja que implica una convergència de funcions i, per tant, de càrrecs. Tant és així, que a partir de la següent legislatura els dos càrrecs, Regidor i Coordinador acaben coincidint en la mateixa persona, en Ferran Mascarell.

QUADRE 39 - Càrrecs de l'Àrea de cultura de l'Ajuntament de Barcelona 1979-2003

Període	Regidor	Coordinador
1979-1983	Rafael Pradas (Regidor de Cultura) Raimon Martínez (Regidor de Cultura i Promoció Ciutadana)	Joan-Anton Benach (Delegat de l'Àrea de cultura)

1983-1987	Raimon Martínez (Tercer tinent d'alcalde) Maria Aurèlia Capmany (Regidora de Cultura)	Graziella Costa (Delegada de l'Àrea de cultura, 1983-1985) Josep Subirós (Delegat de l'Àrea de cultura, 1985-1987)
1987-1991	Lluís Armer (Primer tinent d'alcalde, Director de Projectes Culturals)	Ferran Mascarell (Coordinador de l'Àrea de cultura)
1991-1995	Oriol Bohigas (Regidor de Cultura, 1991-1994) Joaquim de Nadal (Regidor de Cultura, 1994-1995) Francesc Vicens (Regidor adjunt de Cultura)	Miquel Lumbierres (Coordinador de l'Àrea de cultura)
1995-1999	Joaquim de Nadal (President de la Comissió de Política Cultural i Presidència) Joan Fuster (Regidor Ponent de Cultura)	Ferran Mascarell (Coordinador de Serveis de l'Àrea de cultura, President i Director gerent de l'ICUB)
1999-2003	Ferran Mascarell (Regidor de cultura)	Ferran Mascarell (Coordinador de Serveis de l'Àrea de cultura, President i Director gerent de l'ICUB)

Font: Barcelona 20 anys de Serveis Personals 1979/1999.

4.4.3 Personal de l'administració cultural de l'Ajuntament de Barcelona

Les úniques dades disponibles sobre el personal de l'Àrea de cultura de l'Ajuntament de Barcelona corresponen a l'any 1981. Aquest any la plantilla de l'Àrea comptava amb un total de sis-cents trenta-un treballadors, els quals es troben classificats entre els delegats i col·laboradors i el grup administratiu, subdividit entre el general i l'especial. Els primers, quinze l'any 81, representarien el nucli responsable de l'execució de les polítiques públiques culturals a la ciutat, i se situarien just per sota del regidor. Més tard, els delegats de cultura seran coneguts com a coordinadors de cultura. La resta de treballadors, la gran majoria, seria el cos ocupat en tasques d'administració el qual, com hem comentat, es divideix entre el grup administratiu general i el grup administratiu especial, essent aquest últim el que agrupa la suma més gran d'empleats, quatre-cents trenta-set.

QUADRE 40 –Distribució del personal de l'Àrea de cultura de l'Ajuntament de Barcelona, 1981

Tipus personal	Número treballadors
Delegats i col·laboradors	15
<i>Grup administratiu general</i>	
Tècnics	9
Administratius	26
Auxiliars	33
Subalterns	111
<i>Grup administratiu especial</i>	
Tècnics superiors	227
Tècnics mitjans	77
Tècnics auxiliars	38
Auxiliars pràctics	37
Personal d'oficis	58
TOTAL	631

Font: Pressupost ordinari 1981, Ajuntament Barcelona.

L'any 1989 es crea l'IMBE, un organisme autònom local de caràcter comercial i de serveis amb personalitat jurídica pública. Aquest organisme, que es va ocupar de la gestió de les activitats escèniques i de les festes encarregades per l'Ajuntament fins el 1996 va comptar amb un personal que no va sobrepassar els vuitanta treballadors al llarg de la seva existència. Amb l'excepció de l'any 1990, la resta d'anys l'IMBE sofreix una reducció de plantilla que va afectar sobretot al personal funcionari, que va passar de comptar amb vint-i-vuit treballadors l'any 1989 a dotze l'any 1994, i al personal eventual, que en tots aquests anys passen de divuit empleats a sis.

QUADRE 41 – Evolució del personal de l'IMBE, 1989-1994

Personal IMBE	1989	1990	1991	1992	1993	1994
Total	74	78	63	58	57	50

Font: Memòria de l'Institut Municipal Barcelona Espectacles 1990 i 1994.

L'Institut de Cultura de Barcelona (ICUB) es va formar l'any 1996 i a partir del 2001 es conforma com una entitat de dret públic subjecta a dret privat amb unes fites més ambiciosos

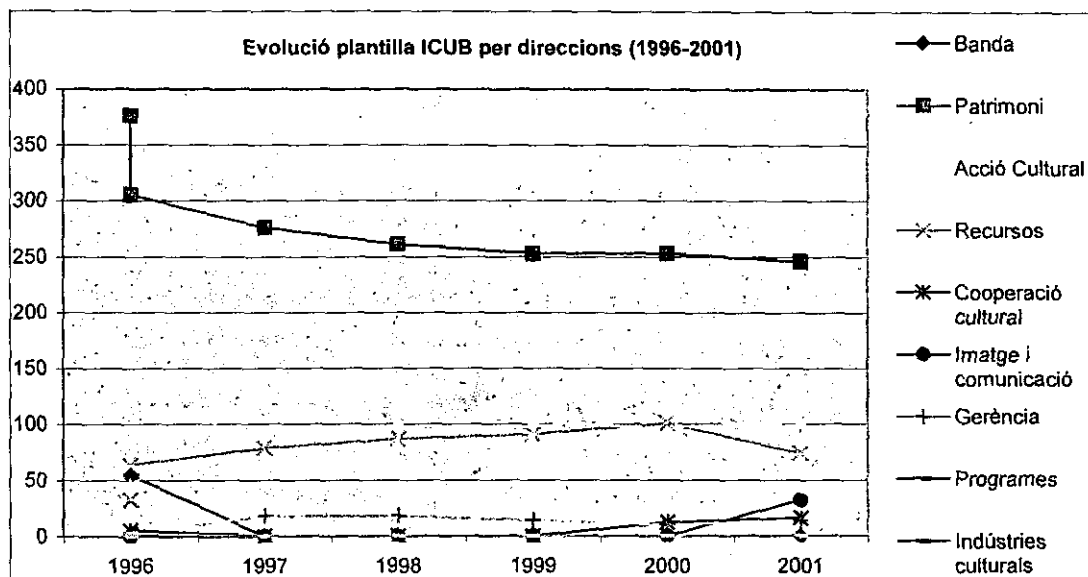
que l'IMBE. Els seus objectius se situen en la direcció d'utilitzar la cultura com a motor de creixement i projecció de la ciutat, tot gestionant els equipaments culturals municipals, facilitant els serveis culturals i intentant atreure i desenvolupar projectes culturals d'iniciativa privada. D'aquí que aquesta voluntat es vegi traslladada també en la seva plantilla, que s'incrementa molt respecte el nombre de treballadors que tenia l'IMBE l'any 1994. La plantilla de l'ICUB, excepte a principis de l'any 1996, no supera mai els cinc-cents treballadors. De totes maneres, la reducció de personal ocorreguda entre principis i finals de 1996 va succeir-se seguint un dels objectius de la gestió de l'entitat, el que perseguia "reduir la plantilla de l'Institut als límits imprescindibles que requereix una adequada gestió del seu programa polític i tècnic" (Memòria de l'ICUB 1996). I de fet, tot i que l'últim any de la sèrie estadística mostra un increment de personal, cal tenir en compte que l'ICUB cada cop assumeix més competències, pel que no representa un augment sinó mantenir-se en els ja esmentats "límits imprescindibles".

QUADRE 42 – Evolució del personal de l'ICUB per direccions, 1996-2001

Direcció	01/01/1996	31/12/1996	31/12/1997	31/12/1998	31/12/1999	31/12/2000	31/12/2001
						0	
Banda	56	55	0	0	0	0	0
Patrimoni	376	306	276	261	253	253	246
Acció Cultural	41	45	133	102	102	97	102
Recursos	33	64	79	87	91	101	74
Cooperació cultural	6	6	0	0	0	12	16
Imatge i comunicació	0	0	0	0	0	0	32
Gerència	3	3	18	18	14	10	14
Programes	7	5	0	0	0	0	0
Indústries culturals	0	3	0	0	0	0	0
Total	522	487	506	468	460	473	484

Font: L'Institut de Cultura de Barcelona: 1996-1999 i Memòries de l'Institut de Cultura 1998, 1999, 2000 i 2001.

GRÀFIC 47 - Evolució del personal de l'Institut de Cultura de Barcelona per direccions. 1996-2001



Font: L'Institut de Cultura de Barcelona: 1996-1999 i Memòries de l'Institut de Cultura 1998, 1999, 2000 i 2001.

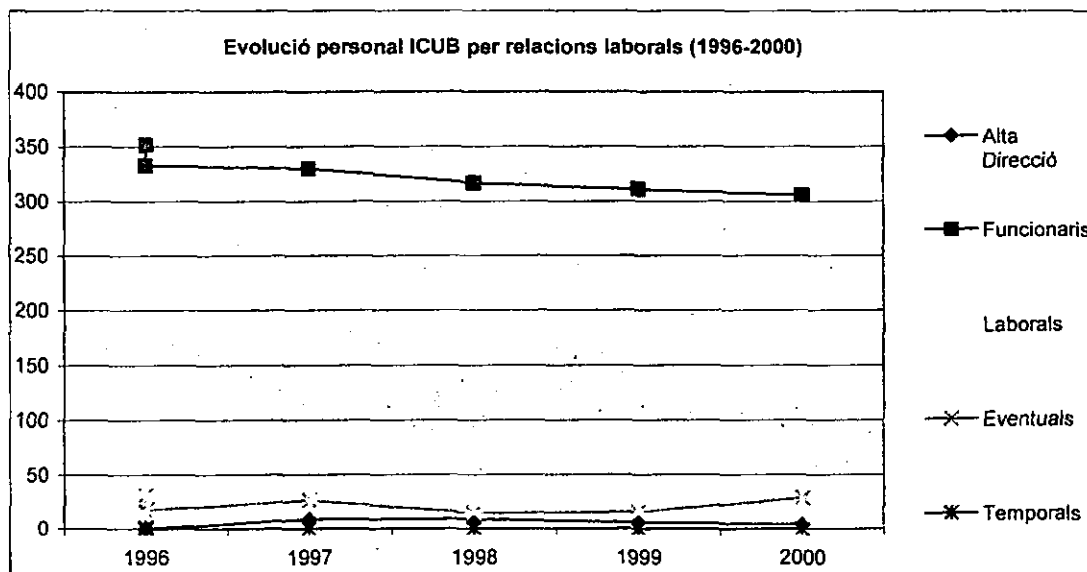
Observant l'evolució del personal de l'ICUB per direccions cal destacar que, tot i la reducció general de plantilla, la direcció d'Acció cultural compta amb un creixement en la seva plantilla, acusat sobretot l'any 1998, així com també la direcció de Recursos. En canvi, les direccions de Banda i de Patrimoni veuen disminuït el seu personal, en el cas de Patrimoni de forma important, encara que continua essent la direcció amb la plantilla més nombrosa de l'Institut.

QUADRE 43 - Evolució del personal de l'ICUB per relacions laborals, 1996-2001

	01/01/1996	31/12/1996	31/12/1997	31/12/1998	31/12/1999	31/12/2000
Alta Direcció	0	0	9	9	6	4
Funcionaris	352	333	330	317	311	306
Laborals	136	136	117	111	111	108
Eventuals	32	18	27	15	16	29
Temporals	2	0	0	0	0	0
Total personal	522	487	506	468	460	473

Font: Elaboració pròpia a partir de Memòria de l'Institut de Cultura de Barcelona 1996, 1999, 2001

GRÀFIC 48 - Evolució del personal de l'Institut de Cultura de Barcelona per relacions laborals. 1996-2000



Font: L'Institut de Cultura de Barcelona: 1996-1999 i Memòries de l'Institut de Cultura 1998, 1999, 2000 i 2001.

L'evolució del personal de l'ICUB per relacions laborals mostra com aquesta entitat segueix en moltes ocasions directrius pròpies dels paradigmes de la gestió pública. Per exemple, la ja esmentada fita de reducció de plantilla acaba afectant durant tots aquests anys sobretot al personal funcionari (d'on s'elimina quaranta-sis llocs de treball) i al personal eventual (d'on en desapareixen vint-i-vuit), el personal eventual també se'n ressenteix, però menys. El fet que existeixi una cos d'empleats treballant en Alta direcció també n'és un indicador. Aquests són gerents que introdueixen en l'Institut el que ells mateixos anomenen un "nou model de gestió basat en l'equilibri entre l'administració d'aquells programes culturals que li són propis (museus, Festival Grec, Festes de la Mercè, etc.) i el suport als projectes sorgits des de la iniciativa privada, empresarial i associativa". També aquest cos es veu afectat per la reducció de plantilla.

4.4.4 Estructura de les despeses culturals de l'Ajuntament de Barcelona

QUADRE 44 – Despeses de l'àrea de cultura de Barcelona 1980-2002

Any	Promoció i difusió cultural	Festes i espectacles	Museus	Zoològic	Arqueologia i protecció patrimoni artístic	Barcelona 2004	Esports	TOTAL	TOTAL menys esports
1980	927.702.848	0	0	0	0	n.e.	193.714.298	995.202.848	927.702.848
1982	1.487.306.856	0	0	0	0	n.e.	0	1.487.306.856	1.487.306.856
1984	1.729.709.731	0	0	0	0	n.e.	0	1.729.709.731	1.729.709.731
1986	3.471.134.000	0	0	0	0	n.e.	0	3.471.134.000	3.471.134.000
1988	5.499.000.000	0	0	0	0	n.e.	0	5.499.000.000	5.499.000.000
1990	1.889.409.000	659.713.000	2.546.090.000	205.000.000	840.732.000	n.e.	1.658.549.000	9.365.092.000	7.706.543.000
1992	5.312.426.000	0	2.774.174.000	0	852.436.000	n.e.	1.660.836.000	10.599.873.000	8.939.037.000
1994	3.975.581.000	0	3.558.071.000	0	717.755.000	n.e.	903.719.000	9.155.927.000	8.252.208.000
1996	4.503.612.476	0	5.289.906.465	0	873.303.326	n.e.	40.017.258	10.706.839.525	10.666.822.267
1998	7.210.464.538	0	3.639.137.942	0	1.491.279.936	200.000.000	891.345.242	13.432.227.658	12.540.882.416
2000	9.351.114.875	0	238.218.556	0	1.437.500.000	200.000.000	744.289.356	11.971.122.797	11.226.833.441
2002	11.923.594.973	0	678.054.870	0	1.648.603.747	200.000.000	791.954.075	15.042.207.663	14.450.253.557

Font: Pressupost ordinari 1980 - 1987, Gasetta Municipal 1988-2001.

(1) Des de 1980 fins el 1989, les despeses culturals de l'Ajuntament apareixen sota la funció de cultura, sense diferenciar entre els àmbits que formen l'àrea de cultura, amb l'excepció dels esports el 1980. A més, a partir de 1989 trobem en la Gasetta Municipal dues classificacions de les despeses en cultura, nosaltres hem elegit la que dóna un total més alt les Despeses classificació funcional, per funcions i capítols (si es desitja veure les dades de les dues classificacions, consulteu l'annex).

(2) El 1998, el sector Museus apareix en dos apartats diferents: Promoció i difusió de la cultura i a Museus, nosaltres, per aquest any sumem els dos totals i els comptem com a Museus. A partir de 1999, les despeses en Museus només apareixen a Promoció i difusió cultural, encara que nosaltres ho separem.

A l'hora de fer un seguiment de les despeses culturals de l'ajuntament de Barcelona ens hem trobat amb un seguit de problemes que han dificultat el poder ordenar-les de forma senzilla. Per una part, hi ha hagut canvis en les formes de classificar les despeses al llarg dels anys estudiats, i fins i tot, en alguns casos, en el mateix any es faciliten diferents classificacions donant valors de despesa en cultura divergents. D'altra, també perquè hi ha una gran diversitat d'actors implicats en la implementació de polítiques de cultura a la ciutat de Barcelona, els quals, de nou, també disposen d'un conjunt de dades amb classificació canviant. Així, per tal de fer l'informe de la política cultural de l'Ajuntament de Barcelona, hem centrat l'atenció en les despeses de l'Àrea de cultura, les despeses culturals dels districtes i les despeses de l'IMBE i de l'ICUB.

En el cas de la despesa de l'Àrea de cultura, el primer que cal ressaltar és el gran creixement que realitza el capital destinat a cultura durant aquests vint-i-dos anys, així, l'any 2002 trobem que els catorze mil milions i mig de milions de pessetes que rep l'àrea multiplica per disset la despesa cultural de 1980. A més, es tracta d'un increment constant, sense més baixades que les que corresponen a moments de crisi econòmica ocorrent (els anys 1993-1994 i 1999-2000); succeint aquesta tendència tot i la inclusió dels Esports en l'àrea de cultura ja que es tracta d'un àmbit que només arriba a captar una part relativament important dels recursos en els anys de les olimpíades. Un altre fet a destacar és que ens trobem davant un creixement tant en termes totals com en termes relatius. Més endavant, quan analitzem l'evolució de l'esforç cultural veurem com aquest procés de creixement de la despesa total s'acompanya d'un augment de la proporció de despesa dedicada a cultura respecte els pressupostos municipals.

Per tal d'entendre aquest creixement és central tenir en compte els esdeveniments succeïts a la ciutat aquests anys com la celebració dels jocs olímpics o la posada en marxa del Fòrum 2004, esdeveniments en els quals el propi Ajuntament accentua el paper que hi juga la cultura tant com a sistema de valors però també com a element de creixement econòmic. En els anys anteriors de les olimpíades i el mateix any olímpic, els recursos dirigits a cultura es disposa dels màxims de despesa d'aquells anys, valors que també són elevats en el cas de l'esforç cultural. La raó es troba sobretot en la posada en marxa del programa cultural sorgit arran de la celebració dels jocs anomenat l'Olimpíada Cultural, i que va funcionar de 1989 a 1992.

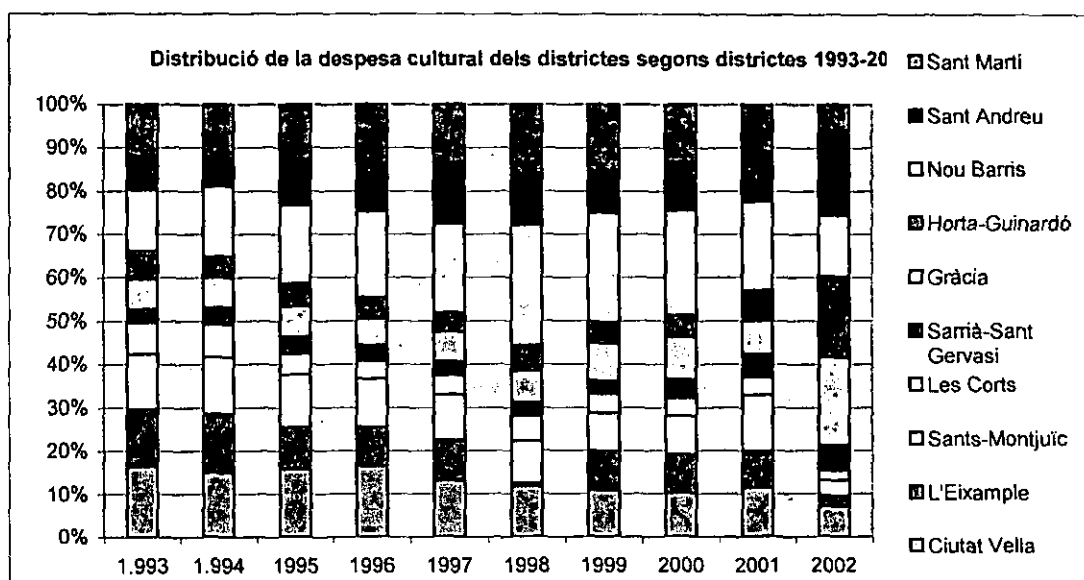
A partir de 1996, quan es crea l'ICUB, l'àrea de cultura sofreix una reordenació tant organitzativa com propositiva. La despesa d'aquest organisme, que apareix sota l'àmbit de Promoció i difusió cultural, farà créixer els recursos consumits per aquest àmbit a partir de 1997 fins convertir-lo en el que centra la majoria de la partida. Tot i així àmbits com el d'Arqueologia i protecció del patrimoni artístic no sembla ressentir-se'n ja que tot i que, amb algunes pujades i baixades, els seus recursos van incrementant de manera que la seva proporció de despesa respecte el total de despesa de l'àrea se situa en poc més de la seva dècima part. D'altra banda, la reducció que s'aprecia en l'àmbit de Museus es deu més a que gran part de les seves competències les ha assumit l'ICUB, i per tant, també la seva despesa, que a una reducció pressupostària d'aquest àmbit.

QUADRE 45 – Evolució de la despesa cultural dels districtes i del total de la despesa dels districtes (1990-2002)

Any	Despesa cultural districtes	Total despesa districtes
1990	456.047	26.981.289
1991	562.602	28.811.373
1992	580.385	26.718.510
1993	419.105	28.213.543
1994	393.844	22.519.060
1995	453.612	23.506.830
1996	564.368	24.860.312
1997	617.483	27.524.065
1998	643.964	29.583.257
1999	689.801	32.336.837
2000	757.645	35.470.107
2001	834.137	34.647.424
2002	1.128.034	35.193.240

Font: Gasetta municipal de Barcelona 1990-2002.

GRÀFIC 49 - Evolució de la distribució de despesa cultura dels districtes segons districtes. 1990-2002



Font: Gasetta municipal de Barcelona 1990-2002.

A finals dels anys vuitanta es produeix el procés de descentralització de la despesa cultural als districtes de la ciutat. Així doncs, entre 1990 i 2002 la tendència general seguida per l'Ajuntament ha estat la d'incrementar la despesa cultural en els districtes, i, si bé trobem una davallada de recursos en el període 1993-1996 es tracta d'una reducció deguda a la crisi post-olímpiques que també s'observa en l'evolució de la despesa de l'Àrea de cultura. Tanmateix, el creixement generalitzat que veiem en aquesta sèrie estadística no representa més que un increment dels valors totals, el qual respon més a un creixement anual de la partida que no a un augment efectiu en les despeses de cultura. Això es pot comprovar calculant la proporció de despesa en cultura respecte al total de despesa efectuada des dels districtes la qual, a més de resultar molt minsa, només creix un 0'01% en dotze anys, passant de la ratio del 0'02% de 1990 al 0'03% de 2002.

Un altre factor a tenir en compte és la naturalesa de l'actuació realitzada pels districtes a partir d'aquests recursos ja que molts cops les polítiques culturals dutes a terme s'han reduït a desenvolupar iniciatives pròpies de Promoció cultural i en Festes i espectacles, i a mesura que avançaven els anys també s'inclou la competència de Biblioteques (per a més informació, veure Annexes). Tot i així, en alguns casos les actuacions dels districtes en cultura també s'han acabat

mesclant amb altres polítiques públiques com les de participació, de joventut o de serveis socials.

Pel que fa a la distribució segons els districtes veurem que els que efectuen més despesa van variant però que la suma de Nou barris, Sant Andreu i Sant Martí centra sempre més de la tercera part del total de despesa executada pels districtes, arribant a captar més de la meitat del total l'any 1998. Pel contrari, Horta-Guinardó, Sarrià-Sant Gervasi i Les Corts són els districtes que executen menys despesa cultural.

QUADRE 46 – Evolució despeses Institut Municipal Barcelona Espectacles (IMBE), en milions de pessetes

	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996
Cap. 1. Remuneracions personal	203	296	340	399	376	349	701
Cap. 2. Compra de béns i serveis	571	584	609	924	708	749	741
Cap. 3. Interessos	0	0	0	0	0	0	0
Cap. 4. Transferències corrents	1	60	25	19	0	0	0
Cap. 6. Inversions reals	50	10	79	0	0	0	0
Cap. 7. Transferències de capital	0	0	0	0	0	0	0
Cap. 8. Variació actius financers	2	0	2	0	0	0	0
Cap. 9. Variació passius financers	0	0	0	0	0	0	0
Total despeses	827	950	1.084	1.341	1.084	1.098	1.442

Font: La Gasetta municipal de Barcelona 1990-2002.

(1) 1989 és l'any de creació de l'IMBE, però no disposem dels seus pressupostos inicials.

L'IMBE es va formar l'any 1989 com un organisme autònom local de caràcter comercial i de serveis dependent de l'Àrea de cultura tot i tenir personalitat jurídica pròpia. Sota l'objectiu de desenvolupar la programació d'activitats escèniques i de les festes populars bàsicament duia a terme els programes del Festival Grec, de les dues sales del Mercat de les Flors, de la cavalcada de Reis, de la revetlla de Sant Joan i de les Festes de la Mercè. Per a realitzar-ho va anar disposant d'un pressupost més escàs que el del futur Institut de Cultura de Barcelona, encara que el número de competències que li eren assignades també eren menors.

Entre els vuit-cents vint-i-set milions de l'any 1990 i els més de mil quatre-cents del seu últim any de vida, trobem un ritme de creixement frenat els anys 1994 i 1995 degut sobretot a la crisi econòmica. Cal destacar com la pràctica totalitat de la despesa d'aquest organisme al llarg de tots aquests anys es va dirigir als capítol primer i segon. Així, les remuneracions del personal i, en major mesura, la compra de béns i serveis van ser els destinataris de la majoria dels recursos consumits per l'IMBE. Això dona un marge de despesa molt petit a la resta de capítols com ara les transferències corrents i les inversions, que van ser els altres capítols en efectuar despesa.

QUADRE 47 – Evolució despeses Institut de Cultura de Barcelona (ICUB), en milions de pessetes

	1997	1998	1999	2000	2001	2002
Cap. 1. Remuneracions personal	2.488	2.560	2.590	2.648	2.701	2.934
Cap. 2. Compra de béns i serveis	2.332	2.459	2.459	2.711	2.863	3.373
Cap. 3. Interessos	0	0	0	0	0	0
Cap. 4. Transferències corrents	343	343	2.956	3.150	3.640	4.393
Cap. 6. Inversions reals	0	0	50	1	1	1
Cap. 7. Transferències de capital	0	0	809	1.030	1.250	1.394
Cap. 8. Variació actius financers	0	0	0	0	0	0
Cap. 9. Variació passius financers	0	0	0	0	0	0
Total despeses	5.163	5.362	8.864	9.540	10.455	12.096

Font: La Gasetta municipal de Barcelona 1990-2002.

(1) L'any 2002 les dades originals estaven en euros.

La creació de l'Institut de Cultura de Barcelona a principis de 1996 va suposar que l'Àrea de cultura, l'Institut Municipal de Barcelona d'Espectacles i el Centre Gestor de Museus i Patrimoni Cultural desapareguessin a favor d'aquesta nova entitat. Segons els seus estatuts, aquesta entitat de dret públic subjecta a dret privat assumeix activitats lligades tant a la gestió i realització dels serveis culturals municipals com a la potenciació de la presència d'indústries culturals a la ciutat, fet que suposarà l'establiment d'un tipus de gestió orientada als serveis que mescla el sector públic amb el privat i que estableix un sistema d'indicadors per avaluar els productes culturals que es realitzin.

Per tant, l'augment de competències i de finalitats de l'entitat acaba aparellat amb l'increment de la despesa que aquesta executa. Aquesta creix de forma important i sense interrupció en el període estudiat arribant a duplicar el valor amb el que començàvem la sèrie, tot passant dels cinc mil milions de 1997 als dotze mil de l'any 2002. Més endavant, quan analitzem la despesa global en cultura de l'ajuntament veurem com, a partir de l'any 1999, la part de despesa realitzada des de l'ICUB serà el nucli més important de dispendi en cultura de la ciutat.

En aquest creixement de la despesa hi té un paper central l'augment que s'efectua en les transferències, tant corrents com de capital, que des de l'any 1999 ocupen la meitat de la despesa de l'ICUB, coincidint, per tant, amb els anys en que aquesta entitat es converteix en la que centralitza la despesa en cultura a Barcelona. Els capítols primer i segon, les remuneracions de personal i la compra de béns i serveis, concentren l'altra meitat de la despesa de l'organisme autònom i tampoc paren d'augmentar el seu consum en tots aquests anys, encara que es tracti d'increments més modestos.

QUADRE 48 – Evolució de la despesa global en cultura de la ciutat de Barcelona, 1980-2002 (en milers de pessetes)

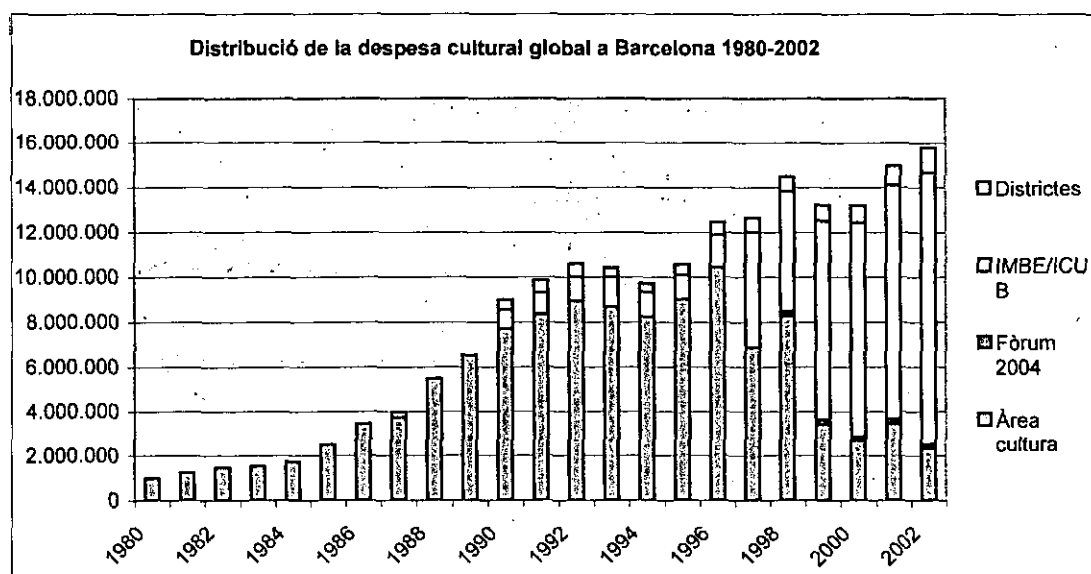
Any	Àrea de cultura	de IMBE ICUB	/ Districtes	Fòrum 2004	Esports	TOTAL sense esports
1980	995.203	n.e.		n.e.	67.500	927.703
1982	1.487.307	n.e.		n.e.		1.487.307
1984	1.729.710	n.e.		n.e.		1.729.710
1986	3.471.134	n.e.		n.e.		3.471.134
1988	5.499.000	n.e.		n.e.		5.499.000
1990	7.706.543	827.000	456.046	n.e.		8.989.589
1992	8.939.037	1.084.000	580.385	n.e.		10.603.422
1994	8.252.208	1.084.000	393.844	n.e.		9.730.052
1996	10.454.593	1.442.000	564.368	n.e.	40.018	12.460.961
1998	8.288.882	5.362.000	643.964	200.000	891.346	14.494.846
2000	2.705.833	9.540.000	757.645	200.000	744.290	13.203.478
2002	2.355.800	12.094.454	1.128.034	200.000	391.954	15.778.287

(1) Les dades originals de l'ICUB/IMBE estaven en milions de pessetes, pot ser que s'hagi perdut una part del seu valor real al passar-les a milers de pessetes.

(2) De 1990 a 1996 trobarem l'IMBE i de 1997 a 2001, hi haurà les dades de l'ICUB.

Font: Elaboració pròpia a partir de les dades dels Pressupostos²⁴

GRÀFIC 50 – Distribució de la despesa cultural global a Barcelona, 1980-2002



Font: Elaboració pròpia a partir de les dades de Pressupost ordinari 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, Pressupostos generals 1986, Mestre de partides 1987 i la Gasetta municipal 1988-2002.

La despesa cultural global de la ciutat de Barcelona mostra com els canvis a nivell de discurs respecte el paper de la cultura en la ciutat es reflecteixen també en la distribució dels recursos. El primer pas que demostra aquesta evolució és la descentralització d'una part dels pressupostos municipals als districtes, els quals dirigiran una part d'aquesta partida a la despesa cultural dels districtes. Aquest procés s'iniciarà a finals dels anys vuitanta, encara que la despesa cultural dels districtes no ha representat ni una part important del total de despesa en cultura a la ciutat (l'any 2002, la despesa cultural dels districtes representava el 0'07% del total de

²⁴ Pressupost ordinari 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, Pressupostos generals 1986, Pressupostos 1987, Mestre de partides 1987 i la Gasetta municipal 1988-2002.

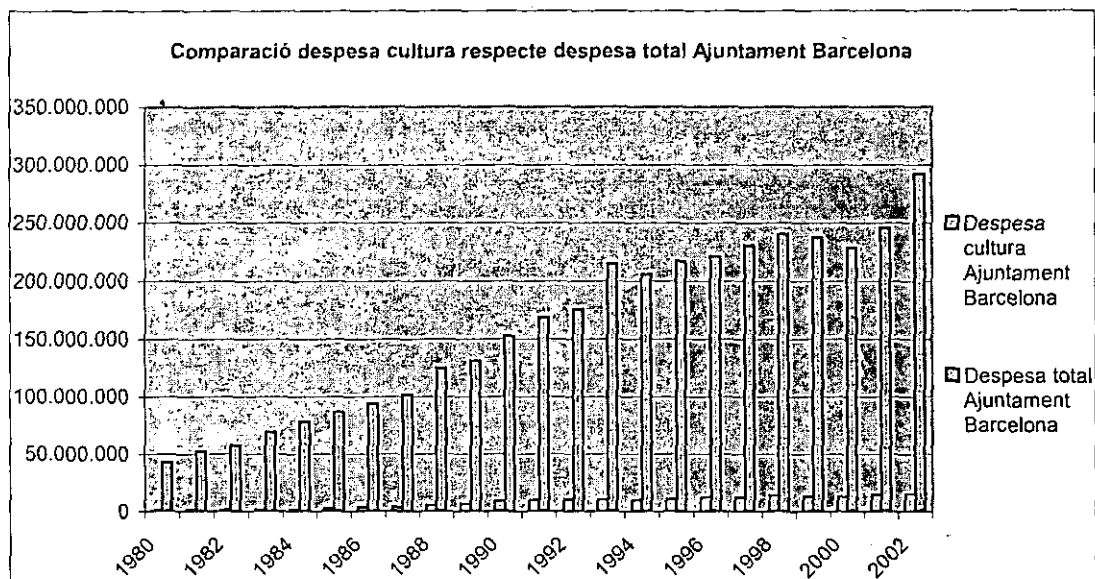
despesa global) ni ha acabat de trobar un patró d'actuació en les polítiques culturals desenvolupades des de l'Ajuntament. El pas que seguirà serà la creació del primer organisme autònom local referit a cultura, l'Institut Municipal Barcelona Espectacles, l'any 1989, que, com ja hem vist efectua menys despesa que el seu successor, l'Institut de Cultura de Barcelona, encara que aquest últim també ampliarà el ventall de competències assignades. Aquesta entitat que es presenta com la fusió de l'IMBE, l'Àrea de cultura i el centre de gestor de patrimoni significa, junt amb el Fòrum Universals de les Cultures Barcelona 2004, la materialització de la nova percepció de les polítiques de cultura a la ciutat la qual inclou una percepció més economicista de la gestió d'aquest àmbit d'actuació. Així, des de l'any 1999 l'ICUB és l'entitat que ocupa la major part de la despesa cultural de la ciutat arribant a gastar l'any 2002 dotze mil milions de pessetes dels 15.778 milions consumits aquest any. Pel que fa al Fòrum 2004, cal destacar que un projecte que s'ha impulsat sobretot des d'una vessant cultural només rep de l'àrea de cultura una partida de dos-cents milions de pessetes a partir de l'any 1998 sense cap variació pressupostària a partir d'aquest any. Per tant, a part de tenir en compte el finançament d'altres institucions i entitats privades, caldria fixar-se en la despesa realitzada des d'altres regidories de l'Ajuntament i vinculades amb aquest projecte com ara urbanisme, fet que desmentiria el caràcter eminentment cultural d'aquest esdeveniment.

QUADRE 49 – Evolució de la despesa cultural i del total del pressupost general a Barcelona, en milers de pessetes

Any	Total despesa cultural	Pressupost General
1980	927.703	43.277.000
1981	1.258.516	52.464.000
1982	1.487.307	57.994.902
1983	1.533.691	69.551.800
1984	1.729.710	78.496.101
1985	2.513.362	86.992.708
1986	3.471.134	94.062.784
1987	3.743.513	102.120.493
1988	5.499.000	124.854.000
1989	6.543.000	131.408.000
1990	8.989.589	152.613.000
1991	9.870.384	168.685.000
1992	10.603.422	175.847.000
1993	10.428.036	215.277.578
1994	9.730.052	205.839.861
1995	10.571.313	217.196.360
1996	12.460.961	221.364.129
1997	12.638.628	230.516.031
1998	14.494.846	240.083.547
1999	13.214.705	237.448.997
2000	13.203.478	228.432.176
2001	15.036.993	245.875.275
2002	15.778.287	292.258.863

Font: Elaboració pròpia a partir de les dades dels pressupostos.

GRÀFIC 51 – Comparació de la despesa en cultura respecte la despesa total de l'Ajuntament de Barcelona, 1980-2002



Font: Elaboració pròpia a partir de les dades dels pressupostos.

La despesa global en cultura creix en la ciutat de forma important i gairebé sense interrupció, arribant l'any 2002 a multiplicar per disset els gairebé nou-cents vint-i-vuit milions de pessetes executats l'any 1980. L'any 1985 és el primer que marca un canvi en el ritme de creixement de la despesa cultural, però aquest comença a accelerar-se a partir de 1988, ja inmersos en la preparació dels jocs olímpics. Així, no és d'estranyar que els anys següents i fins el mateix any 1992 els recursos dirigits a la cultura s'incrementessin en tots els sectors culturals que analitzem. Els dos anys posteriors a les olímpades, i en plena crisi econòmica, la despesa es va rebaixar però només una mica ja que es queda a nivells similars als de l'any 1991. A partir de l'any 1995, el consum cultural de la ciutat torna a créixer arribant a un valor màxim l'any 1998, 14.494.846 milers de pessetes, una despesa que no se superarà fins l'any 2001 quan, a l'igual que l'any 2002, la despesa serà superior als quinze mil milions de pessetes. Cal destacar que la trajectòria que hem comentat és la de la despesa sense els esports, els quals van formar part de l'àrea de cultura l'any 1980 i després d'uns anys sense aquesta competència, a partir de 1995 els hi tornem a trobar.

Sobresurt en la comparació de l'evolució de la despesa en cultura de la ciutat i dels pressupostos municipals la sincronia que existeix entre ambdues sèries. A part que la tendència general dels pressupostos de la ciutat també ha estat de créixer i de forma continuada, trobem

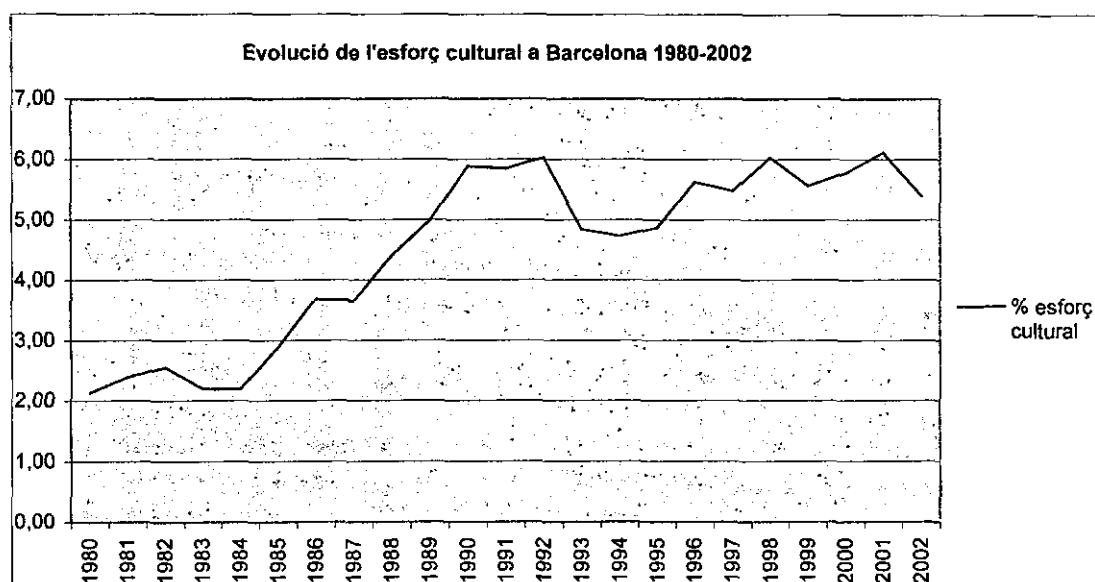
que els mateixos anys en que la despesa cultural s'incrementa significativament són els anys en que també els pressupostos augmenten molt. En certa mesura és comprensible, i encara més en el període 1988-1992, perquè l'ajuntament ha considerat la política cultural com un eix important de l'actuació municipal, d'aquí l'estabilitat en les pautes de despesa d'aquesta política pública i la interrelació amb l'evolució dels pressupostos de la ciutat.

QUADRE 50 – Ratio de la despesa en cultura de Barcelona respecte el pressupost general de l'Ajuntament

Any	% Esforç cultural
1980	2,14
1981	2,40
1982	2,56
1983	2,21
1984	2,20
1985	2,89
1986	3,69
1987	3,67
1988	4,40
1989	4,98
1990	5,89
1991	5,85
1992	6,06
1993	4,84
1994	4,73
1995	4,87
1996	5,63
1997	5,48
1998	6,04
1999	5,57
2000	5,78
2001	6,12
2002	5,40
Mitjana	4,49

Font: Elaboració pròpia a partir de les dades dels pressupostos.

GRÀFIC 52 – Evolució de la ratio de la despesa destinada a cultura respecte els pressupostos generals de la ciutat de Barcelona, 1980-2002



Font: Elaboració pròpia a partir de les dades dels pressupostos.

L'evolució de l'esforç cultural de la ciutat pel període 1980-2002 mostra com a mesura que avancen els anys la cultura passa a ser un àmbit d'actuació municipal que pren importància. De fet, és a partir dels anys preolímpics que la proporció de despesa destinada a cultura respecte el total de pressupostos municipals arriba a superar la mitjana de l'esforç cultural de la ciutat per aquests anys, 4'49%. En aquests vint-i-dos anys l'indicador de l'esforç cultural es mou entre el mínim de 2'19% de 1980 i el màxim de 6'12% del 2001, però és remarcable que a partir de l'any 1989 totes les ratios superaran la mitjana barcelonina, fins i tot en els anys de la crisi postolímpica.

La mitjana de Barcelona, 4'49%, és menor que la mitjana d'esforç cultural dels municipis que hem seleccionat en el nostre estudi per l'any 2001, 6'82%, encara que si comparem aquesta dada amb la de l'esforç a Barcelona l'any 2001, 6'12%, la diferència s'escurça. De totes maneres, es tracta d'una comparació desigual, primer de tot perquè no comprèn els mateixos

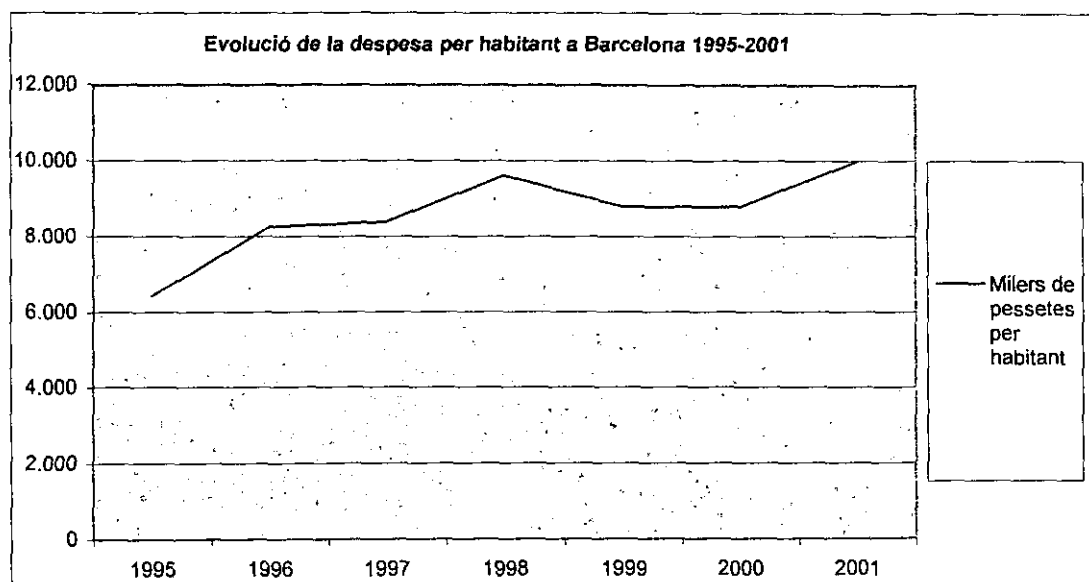
anys que en el cas dels municipis que hem estudiat, pels que preniem el període 1995-2001 com a referència mentre que en el cas de Barcelona comptem amb una sèrie de més de vint anys. I, tot i així, el volum de competències i per tant, de despeses, que ha d'afrontar la capital de Catalunya i la segona ciutat de l'estat no és el mateix que el de la resta de municipis analitzats. Per tant, no ha de donar la impressió que l'esforç cultural de l'ajuntament sigui escàs sinó al contrari.

QUADRE 51 – Evolució de la despesa en cultura per habitant a la ciutat de Barcelona, en pessetes per habitant

Any	Despesa per habitant
1995	6.432
1996	8.259
1997	8.377
1998	9.607
1999	8.777
2000	8.782
2001	9.989
Mitjana	8.603

Font: Elaboració pròpia a partir de les dades de la Gasetta municipal.

GRÀFIC 53 – Evolució de la despesa cultural per habitant a la ciutat de Barcelona, 1995-2001 (en milers de pessetes per habitant)



Font: Elaboració pròpia a partir de les dades de la Gasetta municipal.

La despesa cultural per habitant a la Barcelona demostra la importància que l'ajuntament de la ciutat dóna a la cultura i també hi veiem plasmada la ja comentada sincronia existent entre l'evolució de la despesa cultural de la ciutat i els pressupostos municipals. Aquest cop, hem calculat aquest indicador en base al mateix període temporal que en la resta de municipis que hem estudiat. Així, partint de les 6.432 pessetes que pertocaven per habitant l'any 1995 la despesa cultural per persona es va incrementant fins el 1998, any en que les 9.607 pessetes per barceloní es corresponen a l'elevada despesa cultural de la ciutat, l'any següent observem una baixada en el consum cultural per persona que es va recuperant fins arribar al valor màxim de la sèrie, que coincideix amb el de l'últim any del període, les 9.989 pessetes per persona del 2001.

La mitjana de la despesa cultural per barceloní se situa en les 8.603 pessetes, una dada que supera la mitjana de despesa cultural per català l'any 2001, 8.540 pessetes per persona. Si prenem la dada de Barcelona pel mateix any, 9.989 pessetes per habitant, veiem que encara supera de més la mitjana catalana. Per tant, i tenint en compte aquestes dades comprovem de nou la centralitat donada a les polítiques de cultura des de l'ajuntament de Barcelona.

4.5 Comparació de la despesa cultural del Departament de Cultura, la Diputació de Barcelona i l'Ajuntament de Barcelona

4.5.1 Comparació de la despesa total i de l'esforç cultural

Comparar aquestes tres institucions, tant diferents pel que fa a les competències i el nivell administratiu, semblaria estrany a un estranger que no conegués la història de les polítiques culturals catalanes. De fet a cap francès se li acudiria comparar la despesa cultural del Ministeri de la cultura amb la de l'Ajuntament de Paris i de la Regió d'Île de France.

No obstant aquí a Catalunya sí que és rellevant fer-ho i, de fet, en els gabinets d'estudis de cada institució o en la premsa s'han elaborat i publicat taules d'aquest tipus. El sentit que té fer això, a banda de la utilització partisana per cada "bàndol" de la política cultural, és mostrar la existència de tres institucions principals, que són les principals finançadores de la cultura a Barcelona. I que per altra banda, al actuar a la capital catalana (encara que el seu marc d'acció sigui més gran com la Generalitat o la Diba) marquen la pauta de les grans infraestructures o les grans orientacions de la política cultural barcelonina.

QUADRE 52 – Comparació de les despeses culturals de la Generalitat, Diputació i Ajuntament de Barcelona. Valors totals

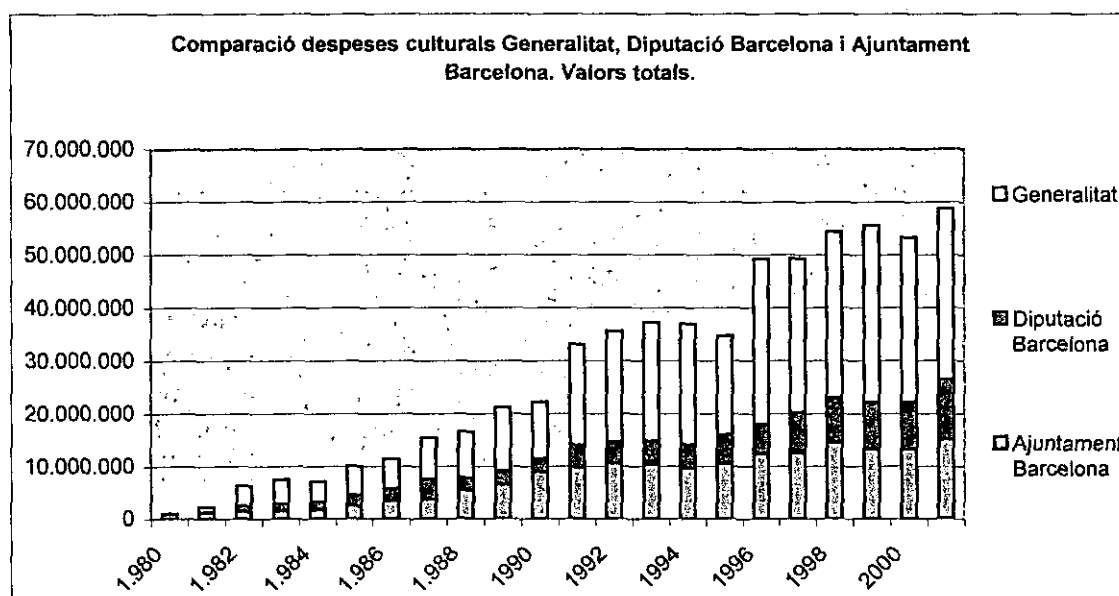
	1980	1983	1986	1989	1992	1995	1998	2001
Ajuntament de Barcelona	927.703	1.533.691	3.471.134	6.543.000	10.603.422	10.571.313	14.494.846	15.036.993
Diputació de Barcelona		1.311.146	2.394.818	2.592.659	3.947.641	5.488.468	8.410.841	11.425.476
Departament de Cultura	100.000	4.664.062	5.559.793	12.022.449	21.085.000	18.624.970	31.448.394	32.302.012
SUMA institucions	1.027.703	7.508.899	11.425.745	21.158.108	35.636.063	34.684.751	54.354.081	59.162.481

Font: Elaboració pròpia a partir dades pròpies i de les Memòries de les institucions

Com podem veure en l'anterior quadre, al principi de l'etapa democràtica, l'Ajuntament i la Diputació eren les institucions finançadores de la cultura. L'establiment de la Generalitat normalitza en cert sentit aquesta situació. No obstant això les despeses de l'Ajuntament arriben a ser gairebé durant tot el període la meitat de les de la Generalitat. Per exemple, el 1989 quan la Generalitat gasta 12 mil milions en cultura, l'Ajuntament i,

el 1998 quan la Generalitat en gasta 31 mil, l'Ajuntament puja a 14 mil. La Diputació es manté en números més modestos però si sumem la seva aportació a la de l'Ajuntament (seguint la lògica dels "bàndols" o la de nivells d'administració) donen xifres si bé sempre inferiors, equiparables a la del govern autonòmic.

GRÀFIC 54 – Comparació de les despeses culturals de la Generalitat, Diputació i Ajuntament de Barcelona. Valors totals



Font: Elaboració pròpia a partir dades pròpies i de les Memòries de les institucions

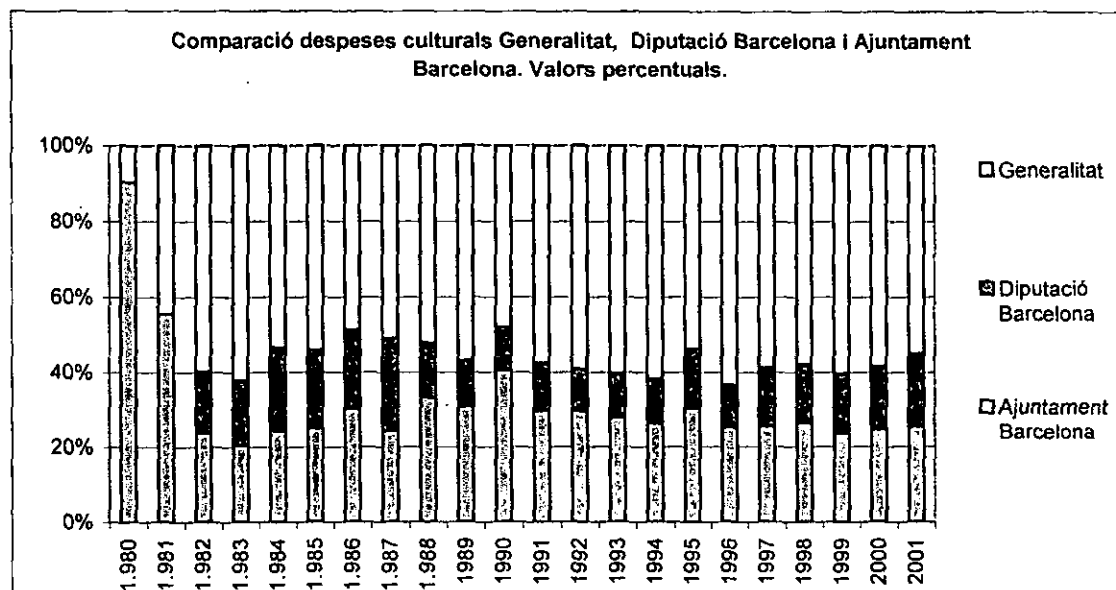
Si ho mirem amb valors percentuals veurem que l'Ajuntament representa entre un 25 i un 30 % del total de la despesa cultural de les tres administracions culturals durant el període que va del 1980 al 2001. La Diputació oscil·la entre el 10 i el 20 %. I el Departament de Cultura com a mínim representa el 48 % i com a màxim el 62 % de la despesa cultural així considerada.

QUADRE 53 - Comparació de les despeses culturals de la Generalitat, Diputació i Ajuntament de Barcelona. Valors percentuals

	1980	1983	1986	1989	1992	1995	1998	2001
Ajuntament de Barcelona	90,27	20,42	30,38	30,92	29,75	30,48	26,67	25,42
Diputació Barcelona	0,00	17,46	20,96	12,25	11,08	15,82	15,47	19,31
Departament de Cultura	9,73	62,11	48,66	56,82	59,17	53,70	57,86	54,60
Total	100	100	100	100	100	100	100	100

Font: Elaboració pròpia a partir dades pròpies i de les Memòries de les institucions

GRÀFIC 55 - Comparació de les despeses culturals de la Generalitat, Diputació i Ajuntament de Barcelona. (Valors percentuals), 1980-2001



Font: Elaboració pròpia a partir dades pròpies i de les Memòries de les institucions

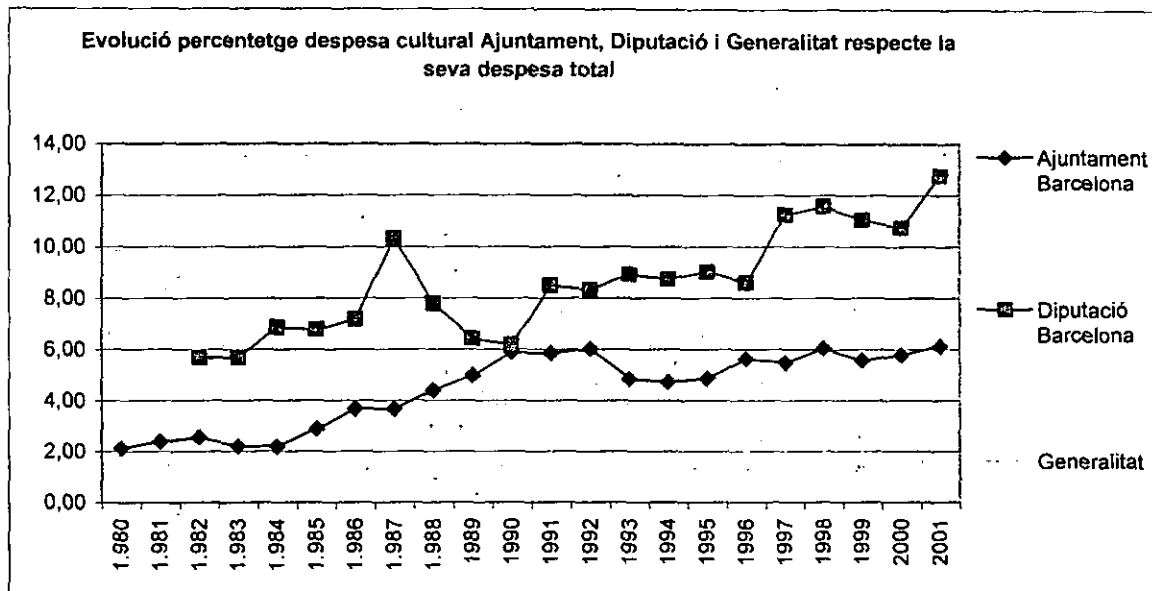
Si comparem les tres institucions pel que fa a l'esforç cultural veurem que s'inverteixen l'ordre anterior: la Diputació que a nivell absolut gasta menys passa a ser no obstant les que més esforç cultural i, a la inversa, la Generalitat que gasta més en termes absoluts té l'índex d'esforç cultural més baix. Efectivament, com hem vist, l'esforç cultural de la Diba és un dels més alts de totes les institucions i va ascendent des del 1983 al 2001 d'un 5,68 a un 12,7 %. Per contra la Generalitat passa d'un 0,43 el 1980 a un 1,5 % el 2001. I l'Ajuntament de Barcelona es manté en un terme mig i passa als mateixos anys del 2,14 al 6,12 %, un esforç cultural per cert, que està molt per sobre de la mitjana dels altres grans municipis de Catalunya (que està en un 4,61 %).

QUADRE 54 - Comparació l'esforç cultural de la Generalitat, Diputació i Ajuntament de Barcelona, 1980-2001

	1980	1983	1986	1989	1992	1995	1998	2001
Ajuntament de Barcelona	2,14	2,21	3,69	4,98	6,03	4,87	6,04	6,12
Diputació de Barcelona	n.d.	5,68	7,18	6,43	8,32	9,03	11,58	12,77
Generalitat de Catalunya	0,43	1,46	1,30	1,47	1,61	1,15	1,78	1,50

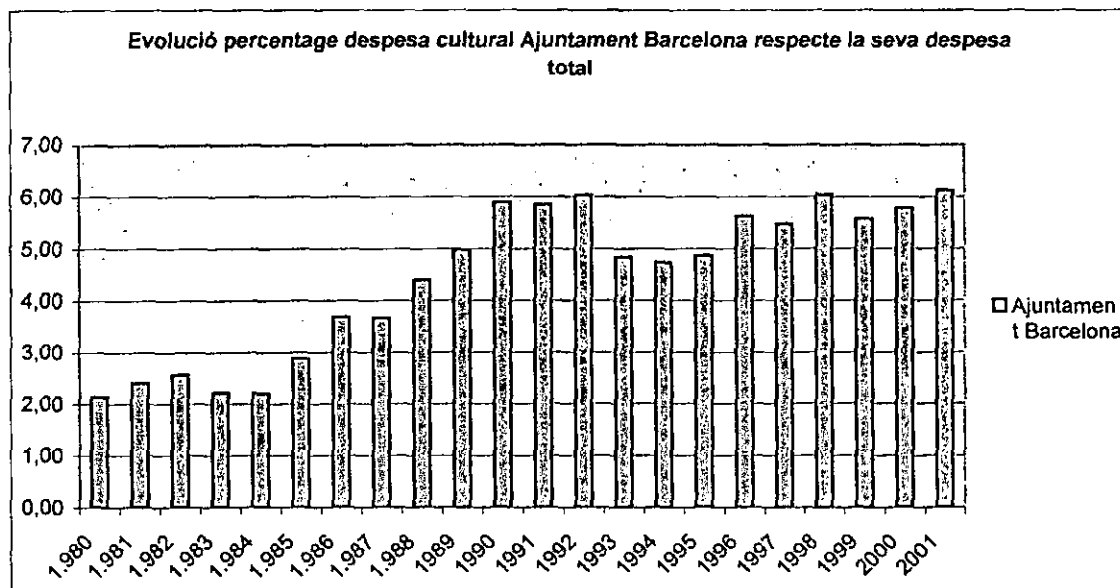
Font: Elaboració pròpia a partir dades pròpies i de les Memòries de les institucions

GRÀFIC 56 – Evolució del percentatge de despesa cultural de l'Ajuntament, la Diputació i la Generalitat, 1980-2002



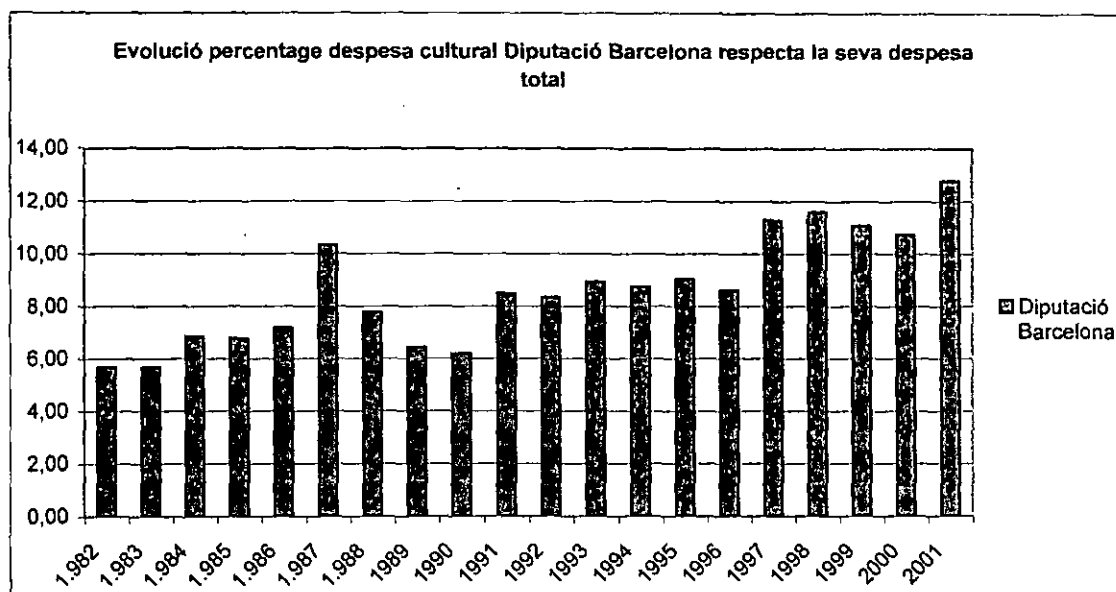
Font: Elaboració pròpia a partir dades pròpies i de les Memòries de les institucions

GRÀFIC 57 – Evolució del percentatge de despesa cultural de l'Ajuntament de Barcelona, 1980-2002



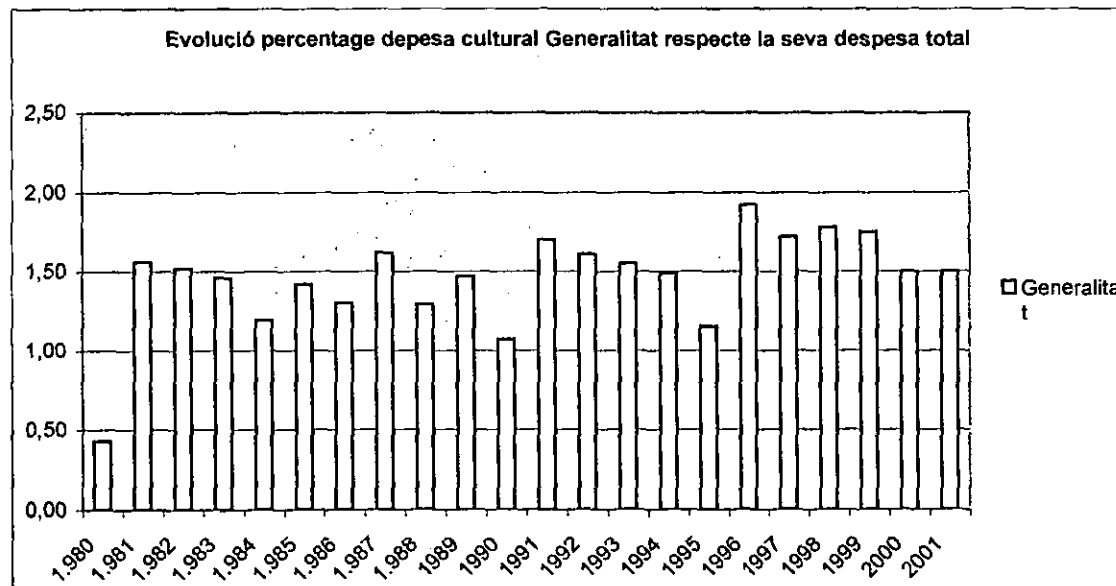
Font: Elaboració pròpia a partir dades pròpies i de les Memòries de les institucions

GRÀFIC 58 – Evolució del percentatge de despesa cultural la Diputació de Barcelona, 1980-2002



Font: Elaboració pròpia a partir dades pròpies i de les Memòries de les institucions

GRÀFIC 59 – Evolució del percentatge de despesa cultural la Generalitat de Catalunya, 1980-2002



Font: Elaboració pròpia a partir dades pròpies i de les Memòries de les institucions

Quedaria per fer les explicacions sobre les causes d'aquestes diferències tant notables en els esforços culturals de les tres grans institucions. Segurament trobaríem les causes en les importants competències que ha anar rebent la Generalitat i els migrats recursos de que

ha disposat donat un sistema de finançament avar i injust. També podríem trobar raons en la despesa cultural de la Diba pel fet que té el que se'n diu "diners lliures" per mobilitzar per a objectius, com la cultura, que no són normalment prioritaris. No obstant, l'Ajuntament de Barcelona que, com sabem, com tots els ajuntaments catalans està fortament endeutat, assumeix més competències de les que li pertoca a una administració local; té un índex d'esforç cultural relativament fort. Aquí no podem dilucidar aquesta qüestió i la deixem pels altres capítols de la tesis doctoral que tractarà els debats institucionals i les orientacions, etc. de les polítiques culturals barcelonines.

Només afegir finalment, que per veure la importància relativa de la despesa de en política cultural de la Diputació de Barcelona, hem adjuntat a l'Annex, una comparació amb la despesa de les altres diputacions provincials catalanes. Per altra banda, per tal d'avaluar comparativament la despesa de l'Ajuntament de Barcelona, hem afegit també a l'Annex una comparació de la despesa dels municipis catalans per nivells de població i, una comparació de l'esforç cultural de les ciutats mitjanes i grans. I en darrer lloc, també hem cregut interessant incloure una evolució de la despesa total dels municipis a Catalunya des del 1995 al 2001.

4.5.2 Comparació de la despesa cultural en pessetes corrents i constants

Finalment, per acabar de fer un balanç de l'evolució de les administracions culturals i de les despeses culturals creiem que és necessari fer un anàlisi en pessetes constants i no en pessetes corrents com ho hem estat fent fins ara. Això vol dir que, prenent un any de referència, descomptarem la inflació per tal de veure l'evolució real dels pressupostos.

Per calcular un índex 100 i l'evolució de la inflació hem utilitzat les dades referents a l'IPC de Catalunya presentades a l'Anuari Estadístic de Catalunya elaborat per l'IDESCAT des de l'any 1984 fins al 2002. Les diferències, ja avançant-nos als resultats, entre el valor nominal i real dels pressupostos són molt importants donada la elevada inflació que ha patit Catalunya durant les dues dècades anteriors, una de les més altes de la Unió Europea.

Pel que fa les Despeses del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i agafant com a base el 1980 podem veure com a partir dels anys noranta les diferències entre valor nominal comencen a ser remarcables. A final de període podem veure que el valor real (si partim del valor de les pessetes al 1980 repetim) és gairebé quatre vegades més petit que el seu valor nominal: els 31 mil milions del 2000 equivalen en realitat a 8 mil milions del 1980.

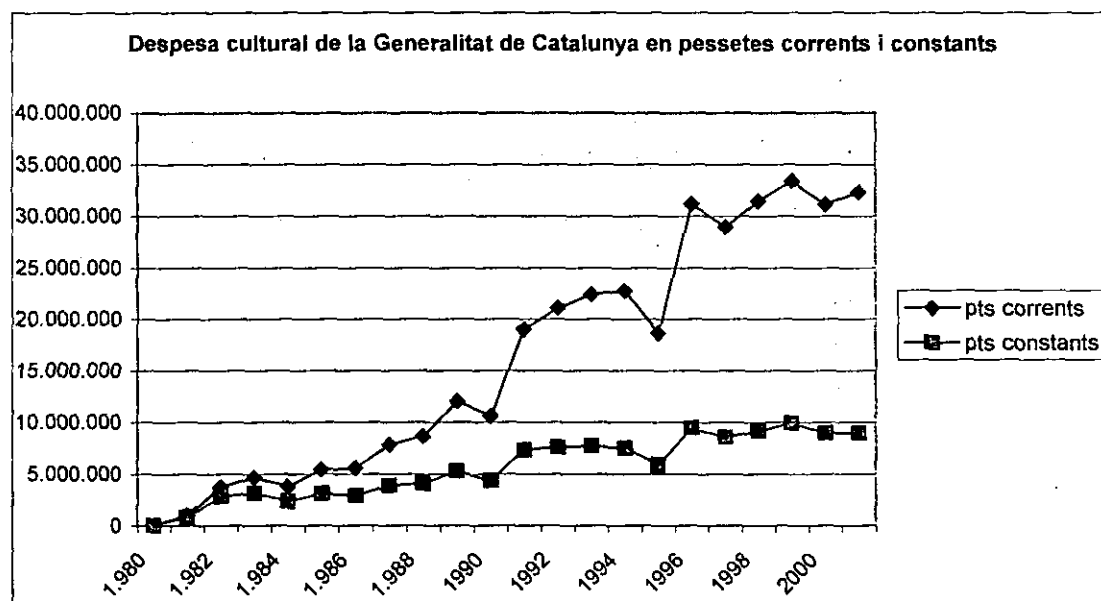
QUADRE 55 – Despesa cultural del Departament de Cultura en pessetes corrents i constants (Base 1980)

	1980	1985	1990	1995	2000
Pts corrents	100.000	5.462.355	10.621.034	18.624.970	31.132.997
Pts constants	100.000	3.124.917	4.361.821	5.838.549	8.938.558

Font: Memòries Departament de Cultura i elaboració pròpia

Veient el gràfic ens adonem fins a quin punt l'augment de les despeses és degut a un efecte de la inflació i, que el creixement real d'aquestes és "només" d'unes deu vegades entre 1981 i el 2001 (no comptem el 1980 ja que els pressupostos eren simbòlics).

GRÀFIC 60 – Despesa cultural del Departament de Cultura en pessetes corrents i constants (Base 1980)



Font: Memòries Departament de Cultura i elaboració pròpia

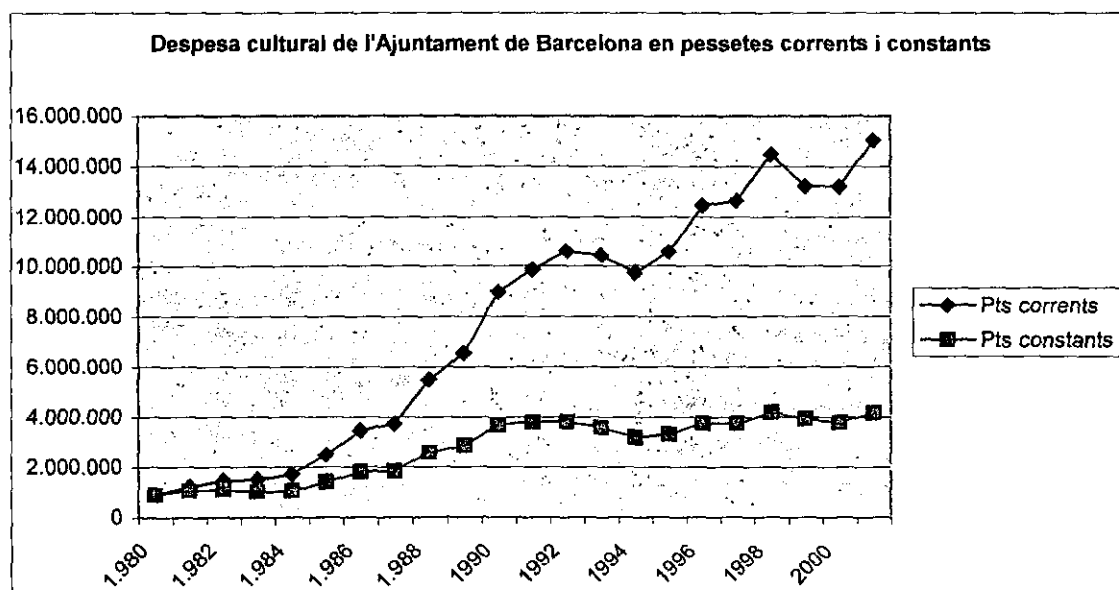
Una conclusió semblant arribem si analitzem les despeses de l'Ajuntament de Barcelona en pessetes constants, en realitat el creixement dels pressupostos no és de 13 vegades en els 10 anys que van del 1980 al 2000 sinó tan sols quatre vegades. Tot i ser un creixement igualment important, en el context del creixement de l'Estat i el desenvolupament de l'Estat del Benestar que hi ha hagut en les dues darreres dècades del segle XX a l'Estat espanyol, no sembla un augment tant important com es podria esperar.

QUADRE 56 – Despesa cultural de l'Ajuntament de Barcelona en pessetes corrents i constants (Base 1980)

	1980	1985	1990	1995	2000
Pts corrents	927.703	2.513.362	8.989.589	10.571.313	13.203.478
Pts constants	927.703	1.437.850	3.691.823	3.313.891	3.790.835

Font: Ajuntament de Barcelona i elaboració pròpia

GRÀFIC 61 – Despesa cultural de l'Ajuntament de Barcelona en pessetes corrents i constants (Base 1980)



Font: Ajuntament de Barcelona i elaboració pròpia

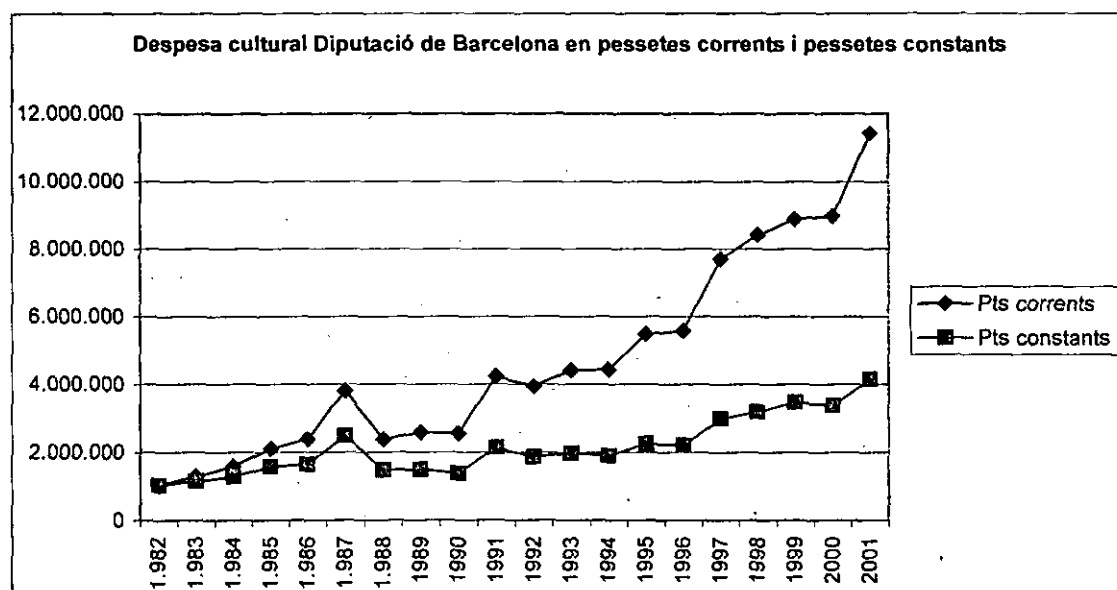
Un efecte semblant veiem també amb les despeses culturals de la Diputació de Barcelona, amb la petita diferència de que aquesta administració és la única que fa créixer a nivell real els seus pressupostos durant tots els anys noranta, el que vol dir que augmenta els seus pressupostos per sobre de la inflació. En concret el pressupost es multiplica aproximadament per tres.

Com a conclusió general de les tres institucions podem veure en el creixement real tres ritmes diferents: els pressupostos culturals de la Generalitat augmenten igual als 80s que als 90s, a l'Ajuntament augmenten és els 80s i als 90s tendeixen a estancar-se i, en el cas de la Diba creixen més als 90s.

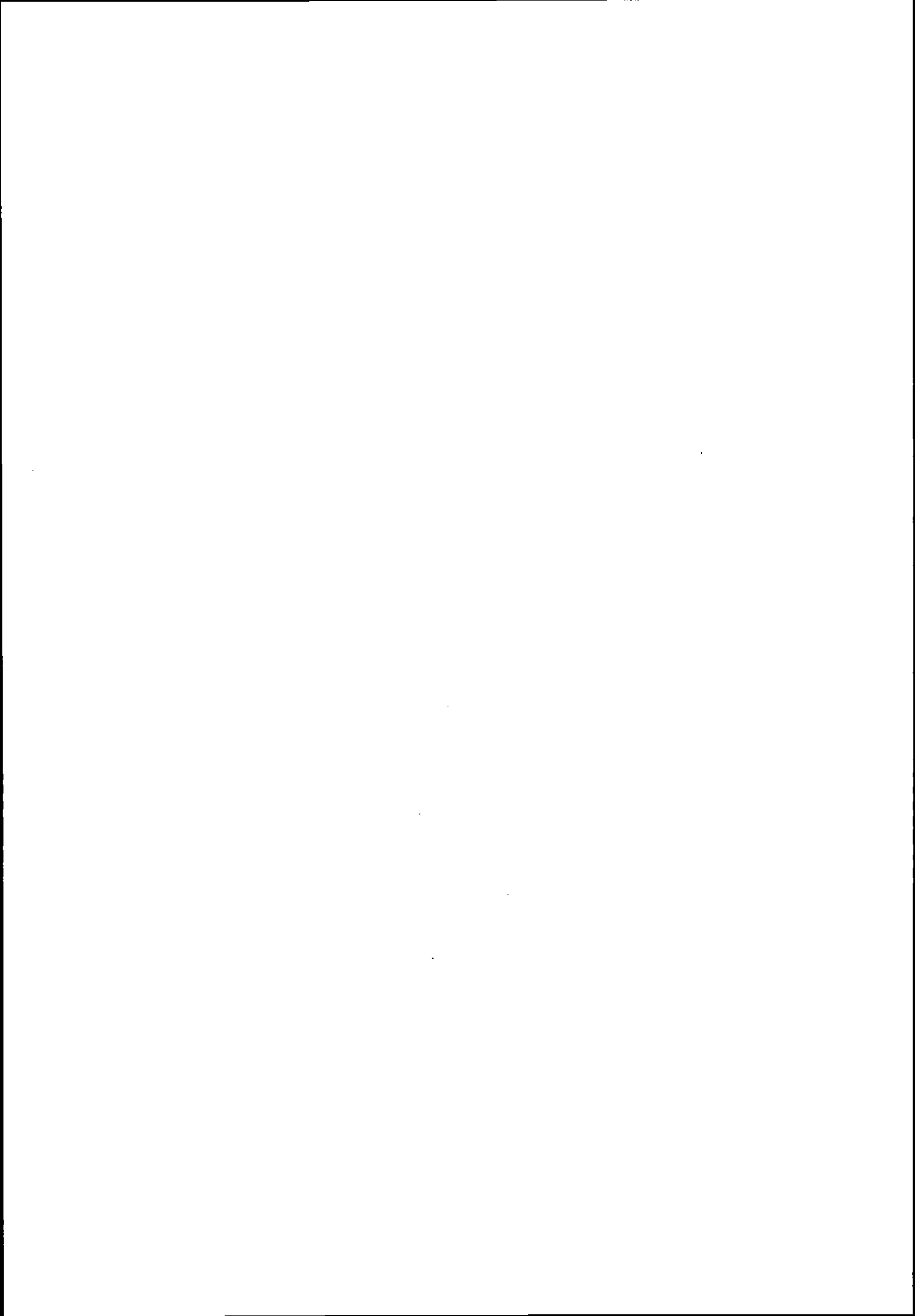
QUADRE 57 – Despesa cultural de la Diputació de Barcelona en pessetes corrents i constants (Base 1980)

	1.982	1.985	1990	1995	2000
Pts corrents	1.045.875	2.112.830	2.562.877	5.488.468	8.969.291
Pts constants	1.045.875	1.584.623	1.379.849	2.255.606	3.376.038

GRÀFIC 62 – Despesa cultural de la Diputació de Barcelona en pessetes corrents i constants (Base 1980)



Font: Memòries Diputació de Barcelona i elaboració pròpia



4.6 Conclusions sobre el desenvolupament de les administracions culturals

En aquest capítol hem pogut veure com neixen i evolucionen les administracions culturals fins a constituir-se en una administració especialitzada i estable pel que fa al rang que ocupa en el marc de l'acció de govern. A diferència del govern central per exemple, que l'administració cultural ha perdut el rang de Ministeri i ha passat a ser una Direcció General o, a França, on el responsable de la política cultural no sempre ha tingut el rang de Ministre, a Catalunya i a Barcelona, els responsables culturals i l'administració cultural sempre han mantingut un nivell d'importància a nivell d'organigrama igual als altres àmbits d'acció de govern.

Les administracions sempre han reconegut a l'acció cultural una plaça important i, malgrat algunes variacions en les seves competències (com esports i joventut, el que no variava el pes de les pròpiament culturals) sempre han cregut en la necessitat d'una administració cultural especialitzada recollint així la influència francesa. L'anàlisi en l'organigrama ens mostren com s'ha anat racionalitzant i formes de gestió més autònomes, així com un desenvolupament de unitats de gestió especialitzades en els sectors culturals com el teatre, la música o les arts plàstiques.

Ara bé, la importància donada a la cultura no s'ha traduït sempre amb un increment dels mitjans per dur a terme les ambicions polítiques, és a dir, en els pressupostos culturals. Encara que les xifres brutes reflexen un creixement aquest no ha estat constant i, si hi restem l'efecte de la inflació, com hem vist, el creixement és globalment modest. És més, l'augment de la despesa en certs casos ha estat relativament més elevat a principis dels anys noranta i s'ha quedat estancat durant anys fins al tombant de segle. Aquest fet creiem nosaltres revelaria l'esgotament d'un model, el del desenvolupament de les accions pròpies i la construcció de grans infraestructures, que impulsaria a prendre noves orientacions en política cultural.

És cert però que les tres administracions han tingut evolucions diferents: en el cas del Departament de Cultura si els nivells de despesa han estat sempre relativament baixos, a principis dels anys noranta fins i tot han arribat a baixar en termes reals. En canvi, la Diputació de Barcelona, creant un nou model d'acció cultural interlocal ha persistit com una administració important en la política cultural. Pel que fa a l'Ajuntament de

Barcelona, els seus nivells de despesa cultural han anat creixent de forma modesta però continuada i ha creat un nivell de gestió cultural que el converteix en un actor clau en la política cultural a la ciutat.

Els organigrames, pressupostos i xifres de personal ens revelen també si un ho analitza distanciant la singular configuració de la política cultural barcelonina i per extensió catalana. L'administració cultural autonòmica té sobre el paper les competències de cultura. Però sense els recursos patrimonials i sense posar-hi els mitjans necessaris per tal de desenvolupar aquesta responsabilitat pública s'ha convertit en aquests vint anys en un element important de la política cultural catalana, però no el central i, ni tant sols l'imprescindible. La Diputació i l'Ajuntament en canvi hereten el patrimoni i les institucions culturals creades per les institucions d'autogovern (Mancomunitat i Generalitat republicana) anteriors al franquisme i adjudicades a aquests després de la Guerra Civil. El que hagués hagut de ser un traspàs de competències i institucions es converteix en una llarga i soterrada lluita entre el Departament per una banda i, la Diputació i l'Ajuntament per l'altre. A nivell pressupostari, com hem vist, el nivell pressupostari d'un i altre bàndol, és semblant i, a vegades fins i tot està igualat. D'administració clau i líder sobre el paper, l'anàlisi que hem fet en aquest capítol mostra que en realitat en termes de mitjans el Departament és un "primus inter pares".

En definitiva, els mitjans de les polítiques culturals (organigrames, pressupostos i personal) condicionen el desenvolupament de l'acció de govern però no la determinen. Les diverses administracions, com veurem en el proper capítol desenvolupen orientacions i estratègies diferents d'acció cultural, amb nivells diferents de coherència i ambició programàtica. L'adopció de noves orientacions de política cultural marcarà encara més la diferència entre administracions culturals barcelonines.

4.7 Introducció a l'anàlisi dels objectius de les polítiques culturals

En aquest capítol ens proposem exposar els objectius de les polítiques culturals declarats per les tres administracions culturals. Sabem que els objectius declarats pot ser diferent dels objectius reals. O sense ser tanta malpensat, els objectius poden no arribar-se a complir o en la seva aplicació, per circumstàncies no controlables per l'administració cultural, tenir efectes no buscats. No obstant, potser en les polítiques culturals més que en altres polítiques públiques, els discursos són una forma d'acció política i, ens mostren quina concepció es té dels objectius, dels terrenys i els modes d'intervenció. I mostren la evolució que aquestes han seguit fins a la aparició del que n'anomenem nou paradigma de les polítiques culturals.

La diferència amb França però és notable. Al país veí, l'administració cultural francesa que ha generat una declaració d'objectius clara, concisa i orientada (veure Annex) que tot els món polític i cultural recorda i sabria (paraula més o menys) repetir. I aquestes declaracions de propòsits que prefaciaven els decrets d'organització del Ministeri de la Cultura cal afegir-li innumerables discursos, documents interns o llibres de memòries o d'anàlisi que Urfalino (1990, 1994, 1995 i 1996), Poirrier (1995, 1998, 1999a, 1999b, 2000a i 2000b) i altres investigadors recullen per a traçar una història de les orientacions de la política cultural francesa. Amb aquests materials es pot traçar una anàlisi minuciosa dels canvis en els objectius, així com les discussions que han generat i, les diverses alternatives que s'han plantejat en aquell moment.

Nosaltres hem buscat infuctuosament aquests documents a l'Arxiu Nacional de Catalunya, al Centre de Documentació del Parlament de Catalunya, als centres de documentació de les administracions respectives o en peticions expresses als responsables polítics i administratius d'aquestes. I malgrat que una part de la manca de dades pot ser imputable a defectes de catalogació o potser a una manca de transparència hem arribat a la conclusió de que aquests documents mai no han existit.

La interpretació que se'n podria fer d'aquest fet són però també interessants. Es podria parlar de la manca d'orientació, de gerencialització (Giner i altres, 1996) però també

seria imputable a la l'enfrontament institucional o a una manca d'interès per a la política cultural. En aquest sentit però la diferència entre administracions és com veurem notable.

Nosaltres però elaborarem una narració dels objectius de les administracions culturals a partir de les memòries o dels documents produïts per les mateixes administracions que fan una declaració dels objectius o narren les fites aconseguïdes. Començarem, seguint el mateix ordre que als capítols anteriors, pel Departament de Cultura, seguirem per l'Àrea de Cultura de la Diputació de Barcelona i acabarem per l'Ajuntament de Barcelona, per finalment fer un anàlisi dels resultats.

4.8 Els objectius de la política cultural de la Generalitat de Catalunya

Com hem dit farem un anàlisi dels objectius de la política cultural de la Generalitat de Catalunya a partir de les memòries del Departament de Cultura i, més concretament, de la presentació que en fa el Conseller. És per això que hem ordenat les declaracions d'objectius segons a quin Conseller pertanyen i les etapes que això suposa. No obstant, com que a partir del 1997 les presentacions desapareixen de les Memòries hem analitzat la Llei de creació de l'Institut Català de les Indústries Culturals per a analitzar el canvi en la política cultural d'aquest període.

4.8.1 Etapa del Conseller Max Cahner

1980-1982

El Conseller de Cultura Max Cahner i Garcia firma la Presentació de la Memòria de maig 1980- desembre 1982 en la que explica les actuacions dutes a terme els primers anys d'existència del Departament, creat segons Decret de la Presidència de la Generalitat de 8 de maig de 1980. Segons el Conseller, aquestes actuacions responien més a l'anàlisi de la situació cultural a Catalunya que a plantejaments teòrics. El seu anàlisi remet de la situació a: la inexistència de la infraestructura cultural pròpia d'una societat amb un notable grau de desenvolupament econòmic i social; la presència d'institucions culturals de caràcter privat esdevingudes els principals focus de resistència cultural; la situació lingüística extremadament difícil i la concentració de l'activitat cultural a Barcelona. A aquests problemes calia afegir la necessitat de bastir una autèntica autonomia cultural, autonomia que va començar per la creació del Departament de Cultura de la Generalitat. El Conseller afirma que l'actuació impulsada pel Departament ha caminat en aquestes direccions. Pel que fa a la creació d'infraestructura cultural va respondre a la situació heretada de l'anterior règim, d'aquí l'èmfasi en la constitució de xarxes de biblioteques, museus i arxius, en la consolidació de infraestructura ja existent i en creació de noves entitats com el Centre Dramàtic de la Generalitat o l'Arxiu Nacional de Catalunya. La recuperació cultural, ha estat un altre objectiu del Departament, que ha potenciat les activitats del teixit associatiu català a través d'ajust directes (subvencions a casals i entitats

culturals, als grups folklòrics i de cultura tradicional i popular i als centres d'investigació) o indirectes (I Congrés de Cultura Tradicional i Popular i el Congrés d'Ateneus de Catalunya). La normalització lingüística ha ocupat un camp d'actuació molt important, és per això que es crea la Direcció General de Política Lingüística, segons Decret del Departament de Cultura de 23 de juny de 1980. Finalment, la tasca de descentralització ha donat peu a la creació i posterior potenciació de cinc serveis territorials (Barcelona, Tarragona, Lleida, Girona i Tortosa).

Totes aquestes actuacions sovint s'han desenvolupat en col·laboració amb els Ajuntaments i altres institucions com les Diputacions, amb qui s'han signat acords.

Per acabar, Max Cahner apunta fites futures del Departament de Cultura en la utilització dels mitjans de comunicació audiovisuals de cara a una major difusió de la cultura catalana, l'estudi de la problemàtica cultural de les àrees urbanes de nova creació; i l'aplicació de la Llei de Normalització Lingüística.

1983

Max Cahner i Garcia, conseller del Departament de Cultura, redacta una breu Presentació de la Memòria del Departament de l'any 1983, en la que relaciona les actuacions dutes a terme al llarg d'aquest any amb la tasca iniciada el 1980, any de creació del Departament, en la que els esforços prioritaris s'encaminaren a aconseguir la creació de la infraestructura cultural necessària, la consolidació de la ja existent i la recuperació del bagatge cultural de Catalunya.

Segons el Conseller, aquesta continuïtat ha exigint una bona dosi d'innovació i de compromisos col·lectius cada vegada més compartits, nombrosos i diversos, que abasten totes les parcel·les de la cultura i que contribueixen a consolidar el futur.

4.8.2 Etapa del Conseller Joaquim Ferrer

1984-1985

El Conseller de Cultura Joaquim Ferrer i Roca realitza una breu Presentació de la Memòria de 1984-1985 en la que explica el desenvolupament i els canvis produïts en el Departament fins en que signa la Memòria, març de 1987.

Joaquim Ferrer situa els anys 1984 i 1985 en l'acabament de la primera legislatura i l'inici de la segona amb el canvi en la Conselleria de Max Cahner per Joan Rigol. Des del començament d'aquesta segona legislatura es confirmaren limitacions pressupostàries ja aparegudes al 1983 com a resultat, segons el Conseller, d'un sistema de finançament injust per part dels òrgans centrals de l'Estat espanyol. Aquestes limitacions afectaven el conjunt de l'autogovern català i el Departament de Cultura quan havia emprès una política ascendent d'inversions per respondre les expectatives de la població.

Durant aquest període el Conseller de Cultura Joan Rigol treballà per aconseguir "l'Acord-marc entre les institucions catalanes per a la coordinació de llur política en relació a les entitats culturals bàsiques", que culminaria amb la seva signatura l'octubre de 1985. La Presentació acaba amb l'afirmació que aquesta Memòria mostra detalladament l'esforç que el Departament de Cultura continuà esmerçant amb la voluntat d'equilibrar els equipaments culturals de Catalunya.

1986

En la Presentació de la Memòria del Departament de Cultura, el Conseller Joaquim Ferrer i Roca, fixa les activitats dutes a terme durant l'any 1986 en el que ell considera la tercera etapa del Departament des dels seus inicis com a resultat del restabliment de la democràcia. La primera etapa pertoca als anys 1980-1984, quan es constituí el Departament i es repregué l'obra de govern, caracteritzada per una preocupació per l'inventari i protecció de la cultura catalana. Aquella primera etapa fou acompanyada per unes possibilitats inversores importants que començaren a reduir-se a partir de 1983, com a resultat dels canvis polítics registrats en els òrgans centrals de l'Estat espanyol. La segona etapa comprèn els anys 1984 i 1985, en els quals la prioritat es traslladà a aconseguir un diàleg fluid entre els diversos nivells de l'administració catalana i, per això, es proposà i s'aconseguí un acord-marc entre ells. La tercera etapa s'inicia aprofitant els resultats en treball d'organització, inventari i protecció de la primera i el diàleg interinstitucional de la segona, i s'ha fixat com a objectiu el desplegament cultural de Catalunya.

La política de desplegament cultural ha intentat en el 1986 accentuar la informació sobre les activitats a tots els usuaris i, en aquest sentit, cal destacar el començament de la campanya per a l'estímul de la lectura, així com d'iniciatives sorgides dels ajuntaments com és la creació de la Xarxa de Teatres Públics per augmentar l'oferta d'espectacles en un nombre creixent de poblacions. Segons el Conseller, la creativitat cultural continua essent importat, però el Departament ha dedicat un especial interès a les aportacions de les noves generacions d'intel·lectuals per tal de facilitar-ne l'eclosió.

En paraules del Conseller, de l'anàlisi del panorama cultural a Catalunya es dedueix que per a l'Administració de Cultura és el servei a aquells ciutadans que fins ara han rebut una escassa informació sobre les possibilitats que els ofereix. A ells el Departament orienta progressivament les activitats. Tot això, malgrat que durant l'any 1986 les possibilitats pressupostàries han continuat empitjorant com a resultat de la negativa situació del finançament de l'autogovern. A tall de conclusió Joaquim Ferrer destaca de nou l'objectiu del desplegament cultural, que combina la preocupació per la qualitat i la innovació amb l'impuls a la difusió. Aquesta és una política que, per ell, cal consolidar amb voluntat i esforç.

1987

El Conseller de Cultura, Joaquim Ferrer, elabora en la Presentació de la Memòria del Departament de Cultura de 1987 un resum dels objectius perseguits des de principis del segle XX en l'àrea de Cultura dels diversos òrgans de poder català que han existit al país. Així doncs, comença el seu repàs històric l'any 1911 i acaba l'any 1986, tot mantenint una fita comuna: la necessitat d'establir un ens cultural català eficient que reforçés i desenvolupés la identitat cultural de Catalunya.

Els objectius remarcats pel Conseller l'any 1987 són el desplegament cultural, l'ajut als joves creadors, el reforçament del diàleg amb les altres cultures de l'Estat espanyol i la projecció exterior de la cultura catalana. Segons Joaquim Ferrer aquest esforç del Departament es complementa amb el dinamisme cultural de les entitats i fundacions que

formen un teixit essencial, amb l'actuació d'altres organismes i amb l'acció dels ajuntaments, com també amb el protagonisme futur dels Consells Comarcals.

Per concloure la Presentació, el Conseller destaca que les tasques realitzades s'incorporen al treball en el desplegament cultural iniciat i reprès altres vegades que en aquest tombant de segle aconseguirà una Catalunya on tots els seus habitants tenen a l'abast les eines per a forjar-se una personalitat i, en fer-ho, forjar-se una personalitat.

4.8.3 Etapa del Conseller Joan Guitart

1988

El Conseller Joan Guitart i Agell destaca en la Presentació de la Memòria del Departament de Cultura de l'any 1988 la singularitat d'aquest any, un any de nova legislatura i de canvi en la Conselleria i en l'estructuració orgànica del Departament.

El Conseller afirma que l'objectiu de les accions del Departament ha estat apropar els ciutadans als béns culturals. En aquest sentit, les actuacions desenvolupades l'any 1988 s'han orientat a la creació d'infraestructures culturals, a la millora del patrimoni, a l'ajut a les iniciatives que neixen en el si de la societat civil, a l'atenció als joves creadors i al suport a la indústria cultural. Una altra línia d'actuació que emfatitza el Conseller és la potenciació de la llengua catalana, l'extensió del seu ús a tots els àmbits de la vida quotidiana i l'increment de la seva presència en els mitjans de comunicació social.

Segons el Conseller, tot aquest conjunt d'objectius cal situar-lo en el marc d'una acció de govern no dirigista ni proteccionista, i que està atenta i receptiva a totes aquelles actuacions que ajudin a adaptar la societat catalana al ritme que exigeixen les innovacions culturals del nostre temps.

1989

En la Presentació de la Memòria del Departament de Cultura de l'any 1989, Joan Guitart i Agell, Conseller de Cultura, destaca la funció de potenciar les identitats i singularitzar les

persones i els col·lectius socials que té la cultura. En aquest sentit, també remarca el fet que la personalitat nacional de Catalunya estigui fortament basada en la dimensió cultural ja que això provoca que la discussió sobre el fet nacional pivoti sobre la identitat cultural i lingüística de Catalunya. Degut a aquest fet, el Conseller creu que l'acció de govern en cultura ha de ser una acció integradora i nacionalitzadora.

Segons el Conseller, l'any 1989, el Departament de Cultura s'ha dedicat a fer avenços per dotar el país d'infraestructures suficients i territorialment equilibrades, a potenciar els aspectes relacionats amb l'ajut i el suport a la tasca dels agents culturals, a enfortir la societat civil, a impulsar la projecció exterior i a fer del català un idioma d'ús generalitzat en tots els sectors socials i en tots els àmbits de vida quotidiana. Tot això, en paraules del Conseller, en una línia de creixent atenció pressupostària i amb una cura especial per no incórrer en temptacions intervencionistes.

1990

Joan Guitart i Agell firma la Presentació de la Memòria del Departament de Cultura de l'any 1990, un any que considera de consolidació de la política cultural d'anys anteriors. El Conseller destaca la continuació de la política d'infraestructures, l'inici dels treballs de construcció de l'Arxiu Nacional i del Teatre Nacional, la posada en marxa del pla de teatres de Catalunya, l'increment d'ajuts i subvencions per a infraestructures a organismes i entitats culturals i l'acord amb l'Administració central per garantir inversions en infraestructures bàsiques. Altres actuacions de l'any 1990 s'han orientat a l'aprovació de la *Llei de museus* i la participació en la reforma i l'adequació del Museu d'Art de Catalunya, el Museu d'Art Contemporani o la dotació i equipament del Museu de la Ciència i de la Tècnica. També destaquen actuacions de recuperació de patrimoni, la presentació del Projecte de Llei de reconeixement de l'autoritat lingüística de l'Institut d'Estudis Catalans, la creació del Programa de Patrocini i Mecenatge i la celebració de l'any del Tirant i de l'Any Amades.

Segons el Conseller, l'esperit d'aquesta política és respondre a necessitats culturals i a incrementar la creació i el consum cultural i la voluntat a la que respon és la d'establir unes bases sòlides per a la cultura a Catalunya. És per això que es dona suport a la tasca

dels agents i entitats culturals, dels professionals i no professionals de la cultura per garantir aquella oferta cultural que realment practica i desitja la societat, sense dirigismes. Es vol dur a terme una política cultural amb visió de país, que busca la normalitat cultural i estar a l'abast de tothom, fet que suposa assumir el principi d'equilibri territorial. A aquest principi respon la firma de convenis entre Departament i Consells comarcals, per tal de dotar de contingut competencial les comarques.

1991

Joan Guitart i Agell, Conseller de Cultura firma la Presentació de la Memòria del Departament de Cultura de l'any 1991 tot remarcant la significativitat de les actuacions dutes a terme en matèria de cultura a Catalunya ja que, segons ell, en aquest país la cultura és la base de la seva personalitat nacional.

Com a accions més remarcables, el Conseller destaca, en l'ordre legal, la recuperació de les competències que corresponien a la Generalitat en matèria de patrimoni històric i cultural després que el Tribunal Constitucional dirimís el mes de gener la interpretació de la Llei de patrimoni espanyol, recorreguda per la Generalitat, l'aprovació de la Llei de reconeixement de l'autoritat lingüística de l'Institut d'Estudis Catalans i la presentació al Parlament de dos projectes de llei, el del foment de l'associacionisme i de la cultura tradicional i popular, i el dels sistema bibliotecari català. Pel que fa a la vessant institucional, destaca les constitucions del Consell Social de la Llengua i de la Junta de Museus. També es constitueix el Consorci Català per a la Projecció Exterior de la Cultura com a eina de projecció exterior de la llengua i de la cultura catalana, i amb aquest mateix objectiu s'ha creat i s'ha posat en marxa la càtedra de català a la Universitat de la Sorbona de París. 1991 va ser l'any en que es va posar la primera pedra del Teatre Nacional de Catalunya, però també aquest any es van construir altres infraestructures culturals i es van continuar amb els treballs de recuperació de monuments del patrimoni històric i cultural, es va endegar el Programa d'Arqueologia Urbana i es va dotar al centre d'arqueologia subaquàtica d'un vaixell d'estudi i de prospecció del patrimoni subaquàtic, a més de significar la finalització de la celebració de l'any Amades, l'any del Tirant i de l'Any de la Lectura.

Segons el Conseller, 1991 ha estat un any en el que es treballa amb l'objectiu d'afavorir l'accés a la cultura, com també de fomentar la creativitat i el consum cultural. Per això, s'ha aprofundit en la col·laboració entre la institució de govern i els agents i les entitats culturals, tant professionals com no professionals

1992

El Conseller de Cultura Joan Guitart i Agell presenta la Memòria del Departament de Cultura de l'any 1992. En ella remarca que la base de l'acció del govern consisteix en l'enfortiment del teixit cultural de Catalunya, la preservació i difusió del nostre patrimoni històric i el foment i la projecció de la cultura i de la llengua catalana. El Conseller afirma que la cultura es tracta d'un signe d'identitat, al qual van lligats uns valors socials de llibertat, de participació, de democràcia i de progrés. Per això, el Departament actua en base al respecte i reforçament de les iniciatives sorgides de la societat, d'aquí que més de la meitat dels recursos es destinin al suport d'activitats i inversions de tercers.

Les actuacions dutes a terme l'any 1992 van significar, per una banda, un seguit d'accions encaminades a aprofitar la celebració dels XXV Jocs Olímpics i de l'exposició Universal de Sevilla per tal de fer conèixer a tota la comunitat internacional la personalitat lingüística i cultural de Catalunya. Tot i així, no totes les actuacions del 1992 es van dirigir a la projecció internacional i també trobem, entre d'altres esdeveniments: la realització d'eleccions al Parlament de Catalunya, fet que suposa l'inici d'una IV Legislatura que presenta projectes de llei relatius al foment i a la protecció de la cultura tradicional i popular i de l'associacionisme cultural, i al sistema bibliotecari de Catalunya; la celebració del centenari de les Bases de Manresa; la continuació de la construcció d'infraestructures culturals; el començament de les activitats del vaixell Thetis i la recuperació de patrimoni històric i cultural, a més de la visita d'Octavio Paz.

A tall de conclusió, el Conseller manifesta la voluntat del govern d'acostar la cultura als ciutadans amb una diversificació en l'oferta i el territori, així com també la voluntat de fomentar la creativitat i el consum culturals, amb el rerafons de la idea d'enfortir la identitat nacional i cultural de Catalunya, i de projectar-la a l'exterior.

1993

Joan Guitart i Agell, Conseller de Cultura signa la Memòria del Departament de Cultura de l'any 1993. En aquesta memòria, Guitart situa les actuacions dutes a terme durant el 1993 en un any postolímpic i de crisi econòmica en el qual, malgrat tot, hi va haver iniciatives culturals.

L'any 1993 destaca per l'acció legislativa realitzada, es van aprovar tres lleis culturals al Parlament de Catalunya: la Llei del sistema bibliotecari de Catalunya, la Llei de foment i protecció de la cultura popular i tradicional i de l'associacionisme cultural i la Llei de patrimoni cultural català. També va ser una any de celebracions centenàries, de les quals sobresortia la de Joan Miró (1993 va ser l'Any Miró), i de realització d'esdeveniments importants com la 59^a Conferència Internacional de l'IFLA i el XIV Congrés Internacional d'Arqueologia Clàssica. El Conseller també destaca el concert de Raimon al Palau sant Jordi al cap de trenta anys de la cançó "Al vent", a més de la celebració de les Jornades Internacionals i de les trobades entre autors de llengua catalana i castellana.

Per acabar, Guitart remarca el manteniment de la línia de foment i reforçament de les iniciatives que sorgeixen de la societat (entitats, grups i agents culturals, sectors professionals i amateurs) i el suport donat al teixit cultural.

1994

En la Presentació de la Memòria del Departament de Cultura de l'any 1994, el Conseller Joan Guitart i Agell, contextualitza l'actuació duta a terme durant aquest any en un escenari de crisi econòmica i de contenció pressupostària, fet que, segons el Conseller no ha suposat que el Departament de Cultura fos el més perjudicat.

Durant el 1994 s'han produït esforços per a la millora en la prestació de serveis, en la qualitat artística de l'oferta cultural, en una major projecció internacional de les produccions culturals catalanes i en una major accessibilitat dels béns i manifestacions culturals per als ciutadans.

Àmbit del patrimoni cultural: restauracions, infraestructures. També durant aquest any s'han realitzat restauracions de monuments del patrimoni cultural, construcció de noves infraestructures, s'han celebrat els centenaris de persones de la cultura catalana, el I Congrés de Música a Catalunya, el Congrés de Cultura del Maresme, la constitució del Senat 2001 i Expocultura 1994. Les Jornades Internacionals han continuat i s'ha aprofundit en el diàleg cultural entre intel·lectuals i filòlegs catalans i castellans amb dues cites, l'una a Sitges i l'altra a Segòvia.

A mode de finalització, el Conseller destaca que als ciutadans els correspon la iniciativa i el protagonisme cultural, com també els pertoca la transmissió d'uns valors cívics i culturals que troben suport en el Departament de Cultura.

1995

El Conseller del Departament de Cultura, Joan Guitart i Agell fa un repàs en la Presentació de la Memòria del Departament de Cultura de l'any 1995 de les actuacions dutes a terme al llarg d'aquest any. En elles es troba la voluntat de contribuir a mantenir un pols i un dinamisme cultural, concordant amb la vocació i les aspiracions culturals que la societat manifesta o requereix. En tot cas s'ha tractat d'una intervenció curosa i no dirigista, una acció de suport a manifestacions culturals que, segons el Conseller, difícilment s'haurien realitzat sense un suport institucional o de tercers.

Joan Guitart remarca que, tot i el període de contenció pressupostària, el Departament ha continuat reforçant els diferents àmbits culturals amb una prioritat: millorar accessibilitat de les ciutadanes i ciutadans als béns i manifestacions culturals. És per això que el Conseller destaca l'esforç executat en dotar Catalunya d'infraestructures culturals de qualitat i equilibrades territorialment.

De les actuacions realitzades l'any 1995 sobresurten: la posada en funcionament de grans infraestructures nacionals com són l'Arxiu Nacional de Catalunya, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona i el Museu Nacional d'Art de Catalunya, la inauguració d'obres de restauració i d'adequació a la visita de persones discapacitades de diversos monuments, la commemoració de personalitats de la nostra cultura, el desenvolupament

del II Congrés de Cultura Popular i Tradicional Catalana i els events que han servit per impulsar la projecció exterior de la cultura catalana.

El Conseller comenta l'especial atenció que mereixen les cada cop més importants aportacions privades en l'impuls de tot tipus d'iniciatives culturals i valora la tasca duta a terme amb un balanç molt positiu, tot i recordar que els grans protagonistes de la cultura catalana són els ciutadans i les ciutadanes.

4.8.4 Etapa Conseller Joan Maria Pujals

1996

En la Presentació de la Memòria del Departament firmada pel Conseller Joan Maria Pujals, aquest destaca els canvis produïts en el Departament de Cultura amb l'adscripció de les Secretaries d'Esports i Joventut, anteriorment vinculades al Departament de Presidència.

També parla de la propera racionalització de l'estructura del funcionament dels pressupostos en motiu de l'imminent reajustament dels pressupostos de totes les administracions públiques. El Conseller explica que la motivació profunda de totes les actuacions realitzades des del Departament tenen com a objectiu enfortir la identitat de Catalunya. Per això es dona suport a la creativitat i a la divulgació.

Per últim, es comenta el repte del Departament de garantir la continuïtat de la nostra cultura en un context de globalització cultural. Es dibuixen com a objectius específics la millora dels serveis i de l'atenció i de la informació a l'usuari, a més de la promoció i de la millora de l'oferta cultural. També es comenta la intenció de continuar amb la projecció internacional de les produccions culturals de Catalunya.

4.8.5 Etapa del Conseller Jordi Vilajoana: la creació l'ICIC

El 10 d'Abril s'aprova el Projecte de Llei de l'Institut Català de les Indústries Culturals presentat pel Conseller de Cultura, Jordi Vilajoana. En la presentació de la llei es fa un

anàlisi de la situació de la indústria i es legitima la intervenció de l'administració en les indústries culturals pel potencial de creació de riquesa (objectiu clàssic de l'acció de govern) i, defensar la producció catalana i promoure-la en el mercat global: *Les indústries culturals d'un país son percebudes avui no només com un factor de progrés econòmic sinó també com la via de garantir la presència de productes culturals propis, és a dir de presentar la creativitat i el punt de vista propis, en el mercat cultural mundial.* (DOGC, núm. 42, 10 Abril 2000, pags. 19-22)

Aquest objectiu és relativament novedós no tant pel contingut, la defensa de la identitat és un dels eixos principals de la política cultural de la Generalitat, sinó per la manera de fer-ho, promocionar les indústries culturals. I, en comptes de ser una defensa que té en compte només el marc català o el de l'Estat espanyol es situa en el context de la globalització vista com a amenaça a la identitat i (encara que menys) com a possibilitat de promoure la producció cultural pròpia a l'exterior. No obstant cal assenyalar que la promoció de les indústries culturals no és un fi en si mateix sinó que es legitima aquesta política i es veu una altra manera, més actual, de defensar la identitat catalana que continua essent el principal objectiu de la política cultural del Departament.

A nivell organitzatiu, la creació de la Institut, entitat autònoma de dret públic adscrita al Departament de Cultura, es presenta com una racionalització i unificació de totes les tasques de promoció de les indústries culturals que es realitzaven en altres Departaments o organismes de la Generalitat (que principalment eren Indústria, Economia, Noves Tecnologies, CCRTV i COPEC, organisme de promoció exterior).

L'ICIC es marca com a objectius i funcions:

- a) *Desenvolupar i gestionar programes orientats a la prestació de suport tècnic als diferents sectors vinculats a les indústries culturals.*
- b) *Fomentar la implantació de noves empreses relacionades amb les indústries culturals i ajudar al desenvolupament de les existents.*
- c) *Impulsar el consum interior, l'exportació i la difusió de productes culturals.*
- d) *Facilitar les relacions entre les indústries culturals i l'Administració de la Generalitat.*
- e) *Impulsar la col·laboració entre les empreses i els creadors culturals.*
- f) *Fer estudis estructurals i prospeccions sobre les indústries culturals.*
- g) *Difondre la informació relativa als ajuts i serveis que els organismes supranacionals destinen a les indústries culturals.*
- h) *Fomentar les accions formatives d'interès per al desenvolupament de les indústries culturals.*
- i) *Promoure i executar qualsevol altra activitat adreçada a desenvolupar les indústries culturals a Catalunya.*

Font: DOGC, núm. 42, 10 Abril 2000, pags. 19-22.

4.9 Els objectius de la política cultural de la Diputació de Barcelona

A la hora de presentar els objectius de la política cultural tenim una gran dificultat ben senzilla d'explicar: no existeixen gairebé textos que expliquin la política cultural i les seves memòries es redueixen a un inventari d'actuacions i pressupostos. Hi ha una excepció, el llibre *Cultura en xarxa* (Diputació de Barcelona, editat per la mateixa diputació i que cobreix el període que va del 1995 al 2003).

D'això no hem de concloure que la Diba no tingués objectius en la seva acció política en el camp cultural, les seves actuacions i la construcció d'una complexa administració cultural ho desmenteixen. El problema des del nostre punt de vista és que aquests no es podien dir, no es podien posar per escrit, per una raó competencial. Tal com diu el text de *Cultura en xarxa* (Diputació de Barcelona, 2000). *Les diputacions, d'ençà de la Constitució de 1977, són administracions locals de segon grau, subsidiàries dels ajuntaments que les componen, encarregades de garantir el ple desenvolupament de les competències municipals mitjançant tècniques de cooperació i assistència.* (Presentació de l'Àrea cultural de la Diba, La Diputació de Barcelona i la seva política cultural, www.diba.es, 2003). Al ser administració local, si les administracions locals només tenen la obligació de tenir biblioteques, per lògica només o principalment s'havien de dedicar a aquesta missió, cosa que afortunadament no van fer.

La Diputació de Barcelona va heretar però de la seva etapa pre-democràtica tota una sèrie d'institucions, museus, patrimoni històrico-artístic, l'Institut del Teatre. Pel que fa als museus la majoria els ha anat traspasant a municipis o a la Generalitat (per exemple, el Museu Arqueològic) però ha conservat institucions com l'IT i ha engegat projectes (com veurem més endavant) que són d'abast nacional i que sobrepassen de llarga les atribucions competencials i contradiuen el seu discurs de "desengament" de les institucions nacionals. En aquest sentit no podem sinó ser crítics amb la primera part de discursos com aquest: *En aquest marc, la Diputació de Barcelona ha seguit un important procés de transformació que ha consistit, d'una banda, en el traspàs dels serveis heretats cap a les administracions que n'han esdevingut competents -principalment el Govern de Catalunya- i, d'altra banda, en la definició i impuls d'un model avançat de cooperació local (opus cit).*

Ara bé, això no vol dir que neguem que ha creat un model nou d'acció cultural de les Diputacions (pioner a l'Estat espanyol) i que es redefineix a principis dels anys noranta i agafa la seva maduresa cap a finals d'aquesta dècada. *Per tal de valorar adequadament l'actuació de l'Àrea de Cultura de la Diputació de Barcelona al llarg dels mandats 1995-2003 és necessari emmarcar-la dins el procés de reorganització i redefinició dels objectius que es va plantejar en el tombant dels anys 1995-1996 (Diputació de Barcelona, 2000).*

Aquest model es basa en: (...) *la gestió en xarxa, que consisteix en la gestió conjunta, concertada entre els ajuntaments i la Diputació, d'una mena determinada de servei municipal, amb l'establiment de prestacions compartides i amb la producció d'economies d'escala diverses. Això redunda, de manera decisiva, en la reducció dels costos, en l'increment de la qualitat dels serveis i en la igualació del territori quant a oportunitats per als ciutadans.*

I els organismes encarregats de gestionar i implementar aquest model ha estat la Unitat de Biblioteques, la Oficina de Difusió Artística, la Oficina de Patrimoni Cultural i el CERC. Però veiem com presenten aquests serveis:

-Central de Biblioteques, impulsora de la Xarxa de Biblioteques i la Xarxa de Bibliobusos. Amb la voluntat de fer-ne instruments decisius per a la democratització de la informació, en la qualificació de l'accés a aquesta i en la promoció de la lectura.

-Oficina de Difusió Artística (ODA), impulsora del Circuit TMD (teatre, música i dansa) de teatres municipals, de la base de dades Escenari, del circuit escolar "Anem al Teatre", del circuit "Bulevard" de teatre amateur, del circuit d'exposicions d'arts visuals, del programa "Festival de Festivals"... Amb la voluntat de garantir una oferta artística de caràcter estable en el conjunt del territori, generadora de coneixement i d'hàbits ciutadans relacionats amb la creació artística.

-Oficina del Patrimoni Cultural (OPC), impulsora de la Xarxa de Museus i de la Xarxa d'Arxius. Amb la voluntat de contribuir de manera decisiva a la conservació del patrimoni local, a la seva difusió i a la seva dinamització com a factor de desenvolupament social i econòmic.

- A més d'aquests tres àmbits especialitzats, l'Àrea de Cultura ha generat una unitat de coneixement aplicat sobre gestió cultural, transversal al conjunt de l'Àrea i destinada a fer funcions d'observatori i de laboratori al servei de les polítiques culturals locals: el Centre d'Estudis i Recursos Culturals (CERC). Tant el CERC com la Biennal INTERACCIÓ que aquest organitza (primera edició: 1984), són avui una referència obligada en el camp de la gestió cultural, amb un especial paper de centralitat en els àmbits català, espanyol i llatinoamericà.

Font: Diputació de Barcelona, 2000 i 2003

És a dir, a banda d'un aspecte de conservació i difusió del patrimoni i de difusió de espectacles i obres, objectius clàssics en la política cultural, la Diba es planteja aquests

serveis com una forma de dinamització i factor de desenvolupament socio-econòmic. A banda assumeix una funció de coordinació entre administracions amb la Taula de Regidors de Cultura i un planejament estratègic de la política cultural del que s'encarrega el CERC.

4.10 Els objectius de la política cultural de l'Ajuntament de Barcelona

4.10.1 Segons els Pressupostos Ordinaris de 1981

En la presentació de l'apartat de cultura del Pressupost Ordinari de l'Ajuntament de Barcelona trobem una breu descripció dels objectius d'aquesta Regidoria. En primer lloc, s'esmenta la potenciació de les festes populars i campanyes culturals (la Mercè, el Carnestoltes i el Teatre Grec). En segon lloc es posa l'atenció als equipaments culturals a nivell de Barcelona: Casa de la Caritat i l'Auditori.

També es parla de dotar d'espais culturals als Centres cívics i de donar suport tècnic a les iniciatives culturals que sorgeixin als districtes i ofertar una bossa d'oferta cultural a disposició dels districtes. Finalment, es vol establir mesures a fi de fomentar l'accés als ciutadans als museus de la ciutat, especialment, per la població escolar.

4.10.2 Segons la Memòria de la Regidoria de Cultura de 1985

En aquesta primera (i única) memòria de la Regidoria que apareix el 1985 (encara que enlloc esmenta la data) es fa un repàs ordenador de les accions dutes a terme els darrers anys: "Un any de gestió des de la Regidoria de Cultura és, de fet, el resum d'uns propòsits i d'unes realitzacions. Des d'un principi ens proposàvem seguir dos corrents complementaris de constant influència mútua com són: la cultura, sense més adjectius, i la cultura, en el sentit que li donen els antropòlegs, com a expressió viva de la comunitat humana. (...) La vida cultural (...) no es limita a l'acceptació d'aquests productes de primeríssima qualitat sinó que és, a la vegada, creadora i s'insereix en la dinàmica de la creativitat, que s'expressa des de les festes al carrer fins a les activitats associatives espontànies de cada barri i fins de cada ciutat" (Font: Ajuntament de Barcelona, Memòria d'un any de gestió de la Regidoria de Cultura, 1985).

4.10.3 Segons el Programa d'Actuació Municipal (PAM) 1988-1991

Com a balanç de 1984 a 1987 s'afirma que: "S'han acomplert els objectius previstos tant pel que fa a les condicions de conservació i difusió del patrimoni artístic municipal com a l'afavoriment de la creació cultural i artística contemporània, tanmateix, la dotació d'un important nombre d'equipaments culturals i la facilitació de l'accés dels ciutadans als béns culturals". Entre les actuacions realitzades destaquen la redacció del Pla de Museus (1985), la participació en l'ampliació de la Fundació Miró i la rehabilitació de l'edifici Montané i Simó com a seu de la Fundació Tàpies, la creació de l'Espai Escènic Municipal del Mercat de les Flors i manteniment del Teatre Grec i de la Casa de la Caritat o l'elaboració del projecte de l'Auditori Musical de Barcelona, entre d'altres.

Per a definir els objectius de 1988 a 1991 s'estableix que: "La política cultural de Barcelona s'inspira, fonamentalment, en dos grans criteris: En primer lloc, el manteniment, la millora i la difusió del patrimoni cultural històric i, a més, de la creació cultural contemporània. Aquestes aporten l'augment de la qualitat de vida pel conjunt de ciutadans de Barcelona i una major i millor presència i capacitat de negociació a l'escena nacional i internacional. En segon lloc, l'execució d'aquesta política cultural es realitza no només a través del patrimoni i dels programes d'activitats propis de la ciutat, sinó també mitjançant formes de concertació i col·laboració amb les entitats i els agents culturals de la ciutat i amb altres administracions. Aquests criteris troben la seva expressió en cinc grans línies d'actuació:- Consolidació dels programes d'actuació sobre el patrimoni i millora dels programes s'estimuli a la creació.- Millora dels mecanismes de difusió i redistribució dels béns culturals.- La política cultural com a factor de reestructuració i modernització econòmica.- Infraestructures i equipaments culturals.- Noves formes de gestió. Afectarà especialment als Museus i a l'Administració cultural."

4.10.4 Segons el Programa d'Actuació Municipal (PAM) 1992-1995

L'apartat de cultura dins del Programa d'Acció Municipal 1992-1995 comença afirmant que "l'esforç cultural que han fet les diverses Administracions democràtiques s'ha dirigit sovint cap als aparells extrovertits, els muntatges finalistes, i s'han preocupat menys, potser, de les bases

formatives i informatives que haurien de fonamentar la comprensió i, per tant, l'eficàcia d'aquelles representacions". En aquest sentit al PAM s'apunta que també caldria "estructurar i recolzar les bases culturals" a partir d' "enfortir les bases de coneixement i transmissió cultural a la política d'ensenyament i de construir les estructures bàsiques perquè la cultura es pugui desenvolupar en tots els àmbits amb uns instruments adequats". També s'afirma que Barcelona presenta dèficits en les estructures culturals "tant pel que fa al seu contingut i funcionament, com a la materialitat dels edificis i les instal·lacions". I per això, dibuixa com a prioritat construir i organitzar grans estructures culturals sense deixar de banda altres accions culturals. Tot i així, "cal concentrar els esforços en menys accions més decisives i eficaces", fet que es traduirà en que els districtes tinguin autonomia en els seus àmbits garantint un desenvolupament cultural que faciliti un equilibri territorial i en el disseny "d'accions i processos que facilitin l'emergència dels creadors, tot donant-los suport a la seva permanència a la ciutat".

Les activitats culturals prioritàries amb alta participació de l'Ajuntament seran aquelles que es relacionin directament amb les institucions pròpies i les que funcionin en consorci o amb convenis específics: MNAC, Museus estrictament municipals (Picasso, Marés i Institut Municipal d'Història), Museu d'Art Contemporani, Fundació Miró, Fundació Tàpies, Centre Cultura Contemporània, Liceu, dos Teatre del Mercat de les Flors, Fundació Teatre Lliure i Teatre Grec.- Finalment també es contempla donar l'establiment d'un sistema de subvencions a les promocions privades.

4.10.5 Segons el Programa d'Actuació Municipal (PAM) 1996-1999

Sota l'objectiu de dotar a la ciutat dels instruments necessaris per enfortir el teixit cultural de la ciutat es crea l'Institut de Cultura de Barcelona (ICUB) que desenvoluparà un seguit de plans d'acció (en el present Pla d'Acció Municipal hi ha disset plans). L'ICUB té les finalitats següents:

- Planificar i gestionar l'activitat, l'estructura i l'administració dels serveis, museus, espais escènics i altres centres de cultura municipals, així com l'explotació dels béns culturals restants.

- Conservar, enriquir, investigar, exhibir i difondre, mitjançant les activitats que els són pròpies, els béns patrimonials de caràcter cultural. històrics, científics i artístics i posant-los a l'abast dels ciutadans i persones interessades per tal de facilitar la incardinació de la societat.
- Promoure i coordinar la presència de l'Ajuntament de Barcelona en tots els centres culturals públics o privats participats i fer-ne el seguiment.- Impulsar les actuacions i la coordinació de totes aquelles instàncies, serveis, entitats i empreses que puguin incidir en la cultura de la ciutat.
- Desenvolupar un concepte de cultura socialment útil en el conjunt del desenvolupament econòmic de la ciutat.
- Promoure la difusió internacional de la cultura de la ciutat i dels bens culturals que s'hi produeixen.- Promoure, d'acord amb el conjunt dels serveis municipals, la cultura cívica.- Potenciar un concepte creatiu, plural i tolerant del fet cultural.
- Acostar territorialment els projectes culturals als ciutadans obrint centres cívics i espais associatius a través de programes singulars.
- Optimitzar la participació municipal en els equipaments de construcció, i en el cas dels consorcis culturals, adequar-la al nivell competencial que sigui adient.- Donar suport a les activitats locals de grups i associacions professionals que puguin tenir una incidència ciutadana.
- Assolir la nominació de Barcelona 2001, Ciutat Europea de la Cultura.
- Vetllar perquè el desenvolupament del programa Barcelona 2001 tingui caràcter participatiu i obert, orientat a fomentar l'Europa de la Cultura.

4.10.6 Segons el Programa d'Actuació Municipal (PAM) 2000-2003

En la presentació de l'àmbit de cultura s'afirma que "el futur de les grans ciutats depèn en bona mesura de la seva configuració com a centres de coneixement i d'informació, on la cultura hi juga un paper fonamental" i per això la ciutat "necessita tenir una bona oferta d'espectacles i bons museus per al consum interior i dels visitants" depenent sobretot de la "capacitat de producció pròpia". Per tal que Barcelona millori la seva qualificació internacional en l'àmbit internacional s'ha de posar "l'accent cultural, tal com ho fa l'ICUB en línia amb el Pla Estratègic de Cultura, en l'impuls de a generació de continguts culturals" i també cal que "la ciutat potencii les sinèrgies entre el patrimoni cultural material, el capital humà que representen aquests professionals i artistes i les empreses productores i gestores de continguts culturals".

També es destaca el paper de la cultura com a "una de les peces claus per posicionar Barcelona com a ciutat del coneixement" i com a "valor social que millora la qualitat de vida i la integració i cohesió social".

En aquest Programa d'Acció Municipal també es presenta el Fòrum de les Cultures 2004 com "la culminació d'un procés transformador" i com a "conformació d'un model de convivència fonamentat en el diàleg entre interessos diversos, legítims i no sempre coincidents". Es diu que el Fòrum "serà un aconteixement de caràcter global, innovador en els formats i els continguts amb la voluntat de ser la primera edició d'un nou tipus de cita mundial periòdica amb l'accent posat en les cultures i les persones, perseguint la mobilització d'amplis sectors de la societat civil arran de la construcció de noves relacions socials en el món de la globalització" i per això es farà valer de la participació d'actors diversos i de l'ús dels nous mitjans de comunicació. Les activitats plantejades per a contribuir a la preparació i realització del Fòrum són:- Crear un nou equipament cultural en el marc del Fòrum de les Cultures 2004, que incorpori el centre de les cultures del món i el centre internacional del disseny.- Dissenyar i desenvolupar el fòrum universal de les arts en el marc de Fòrum universal de les Cultures.

Consolidar la cultura com a estratègia bàsica de desenvolupament de la ciutat del coneixement mitjançant:- La definició d'un procés de treball que permeti implantar les mesures recollides en el Pla Estratègic del Sector Cultural amb la participació de tots els agents culturals de Barcelona, promovent la diversitat de es cultures de la ciutat i la multiculturalitat.- La potenciació d'un fòrum ciutadà on estiguin representades les diferents entitats culturals i cíviques representatives de la diversitat social que impulsi el Pla Estratègic del Sector Cultural de Barcelona. - La consolidació d'una estratègia específica per a cadascun dels sectors culturals i artístics: arts escèniques, música, arts visuals, audiovisuals, etc.- El creixement dels recursos econòmics destinats a la cultura. Principalment augmentant els recursos propis i tendint a homologar la participació municipal als standards europeus. Incentivar la dimensió educativa de la cultura:- Promovent una major vinculació de les universitats a la vida cultural de la ciutat, a través de la creació d'un consell cultural de les universitats.- Promovent la disseminació de serveis educatius en els equipaments culturals de la ciutat i la requalificació dels que ja existeixen, en aplicació del Projecte Educatiu de la Ciutat. Articular estratègies metropolitanes en el terreny de la cultura:- Impulsar, promoure i crear conjuntament amb altres ajuntaments el

Consell Metropolità de les Arts i de les Ciències de Barcelona.- Establir circuits culturals dins l'àmbit metropolità i fomentar la seva projecció internacional.- Enfortir la connexió metropolitana de Barcelona consolidant el seu paper com a capital de Catalunya. Altres:- Impulsar el donar, prioritàriament, noms de dona als nous carrers de la ciutat per apropar-nos a la igualtat també en aquest terreny.

4.10.7 Segons la Memòria de l'ICUB 1996

La Presentació de la Memòria de l'ICUB (Institut de Cultura de Barcelona) de 1996 que aquesta Memòria respon a la lògica de treball que està impulsant l'Institut des de la seva creació. Aquesta lògica pretén copsar l'estat i l'evolució del sector cultural de la ciutat per tal de vincular-hi estretament les activitats produïdes i aquelles a les quals dóna suport. No es tracta només d'un estil de treball, sinó de la voluntat d'augmentar el lideratge de l'Institut de l'Institut en els processos culturals i articular-lo com a referent catalitzador i dinamitzador del sector cultural de Barcelona. Aquesta metodologia serveix per integrar els programes i les activitats en un procés global de ciutat, tot respectant protagonismes aliens i donant valor a moltes de les iniciatives generades des d'un teixit cultural de ciutat cada vegada més ric i plural. La memòria presenta un balanç positiu que es configura des de dos eixos estretament relacionats: la constatació de la riquesa cultural de la ciutat - alhora que en detecta els punts febles - i la idoneïtat de la creació de l'ICUB com a instrument integrador del sector cultural i com a agent capaç de vincular la cultura als reptes que la ciutat té plantejats per al futur. Els Plans de l'Institut han esdevingut els instruments que ordenen aquesta nova lògica de treball que s'estructura en set àmbits sectorials de la cultura (museus, teatre i dansa, música, festes i tradicions, lletres, cinema i audiovisual, i art contemporani) i que presenta tres plans transversals (Barcelona, ciutat de festivals; Barcelona, ciutat de diàleg, i Barcelona, ciutat internacional). La memòria permet analitzar el present per donar pistes per al futur i, alhora, esdevenir una eina útil per al desplegament dels objectius globals de l'Institut, així com dels de tots aquells agents i institucions implicats en el desenvolupament cultural de la ciutat.

4.10.8 Segons la Memòria de l'ICUB 1997

La Presentació de la Memòria de l'ICUB de 1997 (l'Institut de Cultura de Barcelona) afirma que dibuixa un balanç positiu que es configura des de dos eixos vinculats: la constatació de la riquesa cultural de la ciutat - alhora que en detecta els punts febles - i la idoneïtat de la creació de l'ICUB com a instrument integrador del sector cultural i com a agent capaç de vincular la cultura als reptes que la ciutat té plantejats per al futur. Els Plans de l'Institut han esdevingut fins ara els instruments que ordenen aquesta nova lògica de treball estructurada en set àmbits sectorials de la cultura (museus, teatre i dansa, música, festes i tradicions, lletres, cinema i audiovisual, i art contemporani) i que presenta tres plans transversals (Barcelona, ciutat de festivals; Barcelona, ciutat de diàleg, i Barcelona, ciutat internacional). La memòria permet analitzar el present per donar pistes per al futur i, alhora, esdevenir una eina útil per al desplegament dels objectius globals de l'Institut, així com dels de tots aquells agents i institucions implicats en el desenvolupament cultural de la ciutat.

L'alcalde Joan Clos inicia el seu parlament afirmant que Barcelona té un potencial cultural indiscutible i que una mostra d'això són les iniciatives, produccions i activitats que la ciutat desenvolupa al llarg de l'any i que es reflecteixen en la memòria de l'ICUB. També postula que la ciutat té aquest paper rellevant dins del panorama cultural, no només en l'àmbit espanyol, sinó també en l'internacional; i que aquesta posició privilegiada es deu sobretot als camps de la creació, mentre que en altres sectors de la producció la situació és sensiblement diferent. En aquest sentit, l'Institut de la Cultura, com a instrument de dinamització de tot el conjunt cultural de la ciutat, ha de ser un veritable promotor de tots els àmbits de la cultura per tal de reequilibrar aquesta situació actual. Per l'alcalde, la voluntat de l'ajuntament és seguir potenciant tant aquells programes que li són propis, com aquelles altres iniciatives que persegueixen el desenvolupament del sector cultural en col·laboració amb els diversos agents de la ciutat. Només amb aquesta combinació d'elements serà possible incrementar encara més l'atractiu i el pes cultural que la ciutat té dins del context internacional i, alhora, fer avançar un sector que es dibuixa cada vegada més important per al futur econòmic i social de Barcelona.

El regidor de cultura de l'ajuntament de Barcelona, Joaquim de Nadal i Caparà destaca el bon moment que la ciutat vivia l'any 1997 en el camp de la cultura, basant-se en les dades del creixement del nombre d'usuaris d'activitats culturals. Si bé, el mateix regidor afirma que això

només són xifres, també argumenta que serveixen per copsar la resposta ciutadana a una oferta que la ciutat presenta. Segons Joaquim de Nadal, el desenvolupament de la cultura és una de les prioritats de l'equip de govern que, a través de l'ICUB, gestiona i dona suport a diferents programes que abasten tots els sectors culturals i l'aposta cultural de Barcelona ha de ser important no només gràcies a una bona dotació d'equipaments culturals, sinó també a una oferta que doni resposta a tots els àmbits i ambients que conviuen a Barcelona. Per acabar, el regidor diu que aquesta Memòria serveix per entendre la importància que el sector cultural té a la ciutat i per deixar constància del treball realitzat al llarg de 1997 i del treball de futur.

Ferran Mascarell, director gerent de l'ICUB, comença dient que la Memòria d'activitats de 1997 respon a la lògica de treball que l'ICUB està impulsant, una lògica que pretén copsar l'estat i evolució del sector cultural de la ciutat per tal d'augmentar el paper de la cultura en el desenvolupament global de la ciutat. Pel director gerent, durant 1997 l'ICUB va posar a punt el procés per definir un pla estratègic del sector cultural de la ciutat, iniciat a principis de 1998, que havia de permetre acabar de dibuixar les eines necessàries que despleguessin el conjunt de funcions que l'Institut plantejava en la seva memòria fundacional. Per ell, Barcelona ha d'apostar per posar un accent de cultura en les maneres de donar resposta a les necessitats contemporànies i el dia a dia de l'Institut avança en aquesta direcció. La Memòria permet copsar l'activitat creativa, el paper dels grans, els petits i els mitjans centres culturals, de les plataformes de producció i difusió, i, evidentment, de l'evolució del públic.

4.10.8 Segons la Memòria de l'ICUB 1998

La Presentació de la Memòria de l'ICUB (l'Institut de Cultura de Barcelona) explica la seva finalitat de ser una eina que permeti el seguiment i l'avaluació del desenvolupament de les activitats dutes a terme, però també vol reflectir el model de gestió de l'Institut com a instrument integrador del sector cultural i com a mediador entre els diferents protagonistes de la cultura a la ciutat. De 1998 destaca el projecte del Pla Estratègic del Sector Cultural.

Joan Clos, alcalde de Barcelona, afirma que la societat del coneixement ocupa un dels primers plans en els debats de futur de la ciutat, ja que d'aquesta reflexió sorgeix una idea que cada cop

pren més força: les transformacions globals donen nous protagonismes i oportunitats a ciutats on, com és el cas de Barcelona, disposen d'una extraordinària activitat cultural. per demostrar això, l'alcalde posa tres exemples: la importància creixent en l'economia de la ciutat de les activitats culturals, el vincle directe entre la cultura i l'important augment del turisme i el fet que Barcelona ocupi els primers llocs pel que fa a qualitat de vida en els rànquings sobre metròpolis europees. Per l'alcalde, les actuacions realitzades per l'Institut aporta més dades que són clarament indicatives de la riquesa cultural de la ciutat, d'entre les que remarca el Pla Estratègic del Sector Cultural, el plantejament d'actuacions que traspassen clarament el paper de la cultura com a espai clau de generació de riquesa i ocupació, cohesió social o del cada cop més important diàleg que estableixen les ciutats amb el món.

El president de l'ICUB i també regidor de cultura de l'ajuntament de Barcelona, Joaquim de Nadal, comença la seva presentació destacant el balança positiu reflectit en la Memòria de 1998, tot destacant la tendència perllongada d'augment de ciutadans participants de l'oferta cultural de la ciutat. Un dels objectius principals de l'ICUB és facilitar l'accés dels ciutadans a la cultura, en aquest sentit cal destacar l'aprovació del Pla de Biblioteques 1998-2010, de la informació al coneixement. Un altre fet recollit a la Memòria és la rica activitat cultural als barris i districtes de la ciutat. Aquesta vitalitat atorga un dels trets distintius de la ciutat, la singularitat de cada un dels seus barris a partir de la seva activitat cultural. Per acabar, de Nadal, és optimista i diu que si bé 1998 ha estat un any de molt bona collita, tot indica que 1999 el superarà.

Ferran Mascarell, director gerent de l'ICUB informa que aquest Institut des de 1996 ha estat l'organisme encarregat de gestionar l'àmbit de la cultura que pertoca a l'ajuntament i que després de tres anys de funcionament, el balança de l'activitat desenvolupada ja reflecteix el ple rendiment del model de gestió que proposava aquest organisme. Per ell, un factor clau en la manera de fer de l'Institut és el d'exercir d'element catalitzador del sector cultural de la ciutat. Mascarell destaca la realització de programes de competència directa de l'Institut com ara els museus municipals, el Festival Grec, la col·laboració amb els diferents districtes de la ciutat o l'augment de productores que han utilitzat els serveis de Barcelona Plató per rodar a la ciutat, entre d'altres actuacions. Concluint, el director gerent afirma que tota la feina feta des de

l'ICUB ha estat possible gràcies a la implicació dels que hi treballen i que el balança positiu de la Memòria és fruit de la seva tasca.

4.10.9 Segons la Memòria de l'ICUB 1999

En la Presentació realitzada per l'alcalde de Barcelona Joan Clos, aquest destaca el paper de la cultura com a element bàsic per al benestar dels ciutadans, com a motor de la ciutat del coneixement i com a element determinant en la cohesió social i territorial de la nostra realitat. També afirma que la cultura és clau en la nova estratègia de la ciutat, fet que es demostra amb la presentació del Pla Estratègic. En aquest context, l'Institut de la Cultura dóna suport a un conjunt d'activitats que volen fer de Barcelona una ciutat més activa i participativa culturalment. Els fets que l'alcalde ressalta de l'any 1999 són que Barcelona ha tornat a ser una de les grans capitals líriques europees després de la inauguració de l'Auditori i del nou Gran Teatre del Liceu, que la ciutat ha rebut la Royal Gold Medal - un premi arquitectònic concedit a una ciutat en reconeixement a la seva estratègia urbanística -, a més de conèixer que Barcelona és la ciutat amb la millor qualitat de vida d'Europa. Clos acaba dient que les dades recollides a la Memòria permeten saber què s'ha fet durant l'any i com s'ha influït a augmentar la riquesa cultural de la ciutat.

Segons Ferran Mascarell, regidor de cultura de l'Ajuntament de Barcelona, la cultura, entesa en el doble sentit de la creació artística però també com a instrument que constitueix una manera de viure, de desenvolupar l'economia i de dissenyar les ciutats, serà el gran tema del segle XXI. Pel regidor, Barcelona històricament ha comptat amb la cultura com element impulsor del seu creixement, però ara fa una decidida aposta per fer-ne el nucli central. Això es contempla en que els plans de creixement dels districtes tenen en compte aquesta nova centralitat de la cultura, com ara en el cas del projecte 22@ al barri de Poblenou. El Pla Estratègic del Sector Cultural, en el que es formulen línies estratègiques, objectius i projectes concrets per al desenvolupament del sector cultural a la ciutat, també és una mostra d'aquesta situació. De les actuacions dutes a terme l'any 1999, sobresurten el manteniment de la tasca dels museus i centres d'art contemporani, l'oferta de innovadora i de qualitat de teatres, auditoris i festivals celebrats a la ciutat, la celebració de Barcelona Poesia, la constitució de la Comissió de Lectura Pública de Barcelona i la bona marxa del camp audiovisual a Barcelona. Finalment, el regidor

conclou afirmant que davant les immenses possibilitats del nou segle, l'Institut de Cultura i tots els que hi treballen estan a punt per a un nou exercici encara més ric i més creatiu.

4.10.10 Segons la Memòria de l'ICUB 2000

Joan Clos, alcalde de Barcelona, ressalta el caràcter fonamental de la cultura en la societat com a porta d'accés al coneixement, com a dipòsit de la nostra memòria, com allò que permet fer volar la fantasia i, alhora, com a element bàsic de cohesió social i de benestar dels ciutadans. Per l'alcalde, Barcelona té un enorme potencial creatiu ja que els barcelonins despunten en la major part de les disciplines alhora que el consum cultural dels ciutadans i ciutadanes creix. La demanda segueix la creixent oferta cultural, una oferta que està a l'altura de les grans ciutats culturals europees i que es desplega per nous equipaments com l'Auditori. L'ICUB té un paper fonamental en l'impuls d'aquest teixit cultural i gestiona bona part dels equipaments i serveis culturals de la ciutat, en ocasions en concert amb altres institucions. També organitza les festes populars i dóna suport a les activitats culturals emergents i més innovadores. El fet cultural de Barcelona ha traspassat fronteres i la fa destacar com una de les ciutats del món més atractives culturalment. Però aquesta ciutat no s'atura i l'any vinent tornarà a ser punt de mira, amb la commemoració de l'any Gaudí i, novament el 2004, amb el Fòrum Universal de les Cultures, on la cultura és entesa com a llenguatge universal.

Ferran Mascarell, regidor de cultura, afirma que la cultura s'està fonamentant com un dels principals motors de desenvolupament de la nostra societat ja que la capacitat creativa i innovadora és la principal matèria primera per construir un ciutat que posa al centre dels seus interessos la generació i la gestió del coneixement. El Pla estratègic del sector cultural de Barcelona parteix d'aquesta premissa i es proposa ser l'instrument que articuli la cooperació de tots els agents culturals que actuen a Barcelona. Pel que fa a les actuacions realitzades, Mascarell destaca el Festival Grec 2000, el funcionament a ple rendiment dels tres equipaments musicals de la ciutat (Auditori, Liceu i Palau de la Música), la Mercè 2000 amb la incorporació de la Rambla del Raval com a espai de festa i la implantació plena del Pla Estratègic del Sector Cultural. Com a projectes de futur sobresurten la transformació del Poblenou en districte digital de la ciutat amb el projecte 22@; la renovació arquitectònica de la ciutat fruit de la celebració del Fòrum de les Cultures de 2004; el treball en contingut del propi Fòrum i la

creació del consorci que gestionarà les biblioteques de la ciutat. Per acabar, el regidor comenta el creixement de les activitats culturals a la ciutat i que continuaran treballant perquè aquest creixement no s'aturi i perquè Barcelona sigui permanentment un estímul per a la creativitat i la convivència.

4.10.11 Segons la Memòria de l'ICUB 2001

L'ICUB (l'Institut de Cultura de Barcelona) té com a objectiu promoure la cultura a Barcelona, d'una banda mitjançant programes propis i de l'altra donant suport als diferents agents culturals que hi actuen. És missió de l'Institut estendre la cultura al màxim nombre de ciutadans, amb la convicció que és determinant per la seva qualitat de vida. La Presentació de l'ICUB assenyala que 2001 ha estat un any de producció cultural notable i mostra com a indicador d'aquesta dada el creixement de les empreses culturals a Barcelona (un 63%, entre 1993 i 2001). Entre les actuacions més importants de l'any destaca la celebració de certàmens culturals cíclics i nous, l'impuls d'estratègies educatives als equipaments culturals i l'obertura de noves infraestructures culturals. L'any 2001 també ha servit per treballar en la implantació de les tecnologies de la informació i de la comunicació.

Joan Clos, alcalde de Barcelona, explica el desenvolupament de l'any 2001 en el camp de la cultura. Clos ressalta la capacitat de la ciutat de crear i innovar, de democratitzar els coneixements i de crear nous continguts a través dels centres de saber públics i de les empreses privades. Això ha generat per la ciutat la possibilitat de mantenir intercanvis amb altres ciutats i realitats del planeta, a més de posar de manifest que Barcelona és exemplar en la pràctica dels valors i les actituds de convivència. També es destaca que 2001 ha estat l'any de la concreció del Fòrum Universal de les Cultures 2004, amb la primera presentació pública dels seus continguts. Per l'alcalde tot l'explicat només són dades, símptomes, però, sobretot, l'expressió del clima de progrés i d'innovació, de civisme que Barcelona ha viscut durant aquest any. Són la manifestació de la diversitat d'àmbits, de l'amplitud d'agents que hi intervenen, del desig participatiu dels ciutadans, i de l'equilibri cultural de Barcelona.

El regidor de cultura, Ferran Mascarell, compara els continguts de la Memòria de l'ICUB de 2001 amb un fragment de l'iceberg creatiu de Barcelona i explica que en el sector de les arts

escèniques, 2001 ha estat un any de consolidació de nous directors, l'any de la instal·lació del Teatre Lliure al Palau de l'Agricultura, de la reobertura de la sala Ovidi Montllor i del naixement del nou Teatre Musical al Palau dels Esports. Les arts visuals han estrenat la Triennial i el sector audiovisual ha vist com Barcelona s'ha convertit en escenari de 216 produccions i pel que fa a les biblioteques, s'han obert tres centes nous. Les activitats festives (Mercè, festes dels barris...) han estat, segons el regidor, festivals de civilitat, de fraternitat i de participació. La seva combinació genuïna de tradició i modernitat són un dels trets distintius del clima cultural de Barcelona. Mascarell també destaca 2001 com un any per avançar en el Fòrum 2004 perquè, d'una banda, ha quedat clar que és un esdeveniment necessari i oportú i, d'altra banda, ha estat l'any de l'acord insitucional i econòmic, de l'aprovació del guió bàsic, el pla Director i el sistema organitzatiu. Pel regidor, la cultura és avui un dels principals motors de Barcelona, i la seva creativitat, el combustible que permet el seu desenvolupament punter al món. De la feina de tots en surt el més valuós capital que històricament ha tingut aquesta ciutat: el capital creatiu, el capital intel·lectual que fonamenta el gruix principal del gran capital social que fa de Barcelona una ciutat tan especial i plena de futur.

4.11 Conclusions: l'evolució dels objectius i el sorgiment del nou paradigma de la política cultural

En aquest capítol hem pogut veure l'evolució de les orientacions de les polítiques culturals a través dels discursos dels seus responsables, el que complementa l'anàlisi que hem fet anteriorment dels mitjans d'aquestes polítiques públiques. Sabem però els límits d'aquest tipus d'anàlisi: el que es diu no sempre és el que es fa i el que es fa no sempre té els resultats esperats o volguts. No obstant, si ens sembla interessant resumir i assenyalar les tendències de fons en els discursos sobre les polítiques culturals.

Com hem vist, la definició d'objectius es construeix entorn la recuperació i defensa de la cultura catalana. No entrarem a fons a definir en que consisteix la cultura catalana, ja que es tracta d'un cavall de batalla entre les élites polítiques i culturals catalanes²⁶. Resumint direm que la concepció de cultura que té el Departament és una mescla entre la definició malrauxiana (alta cultura) i l'accepció alemanya de cultura com a "geni del poble". Per tant els dos grans objectius de la política cultural autonòmica seran la difusió de la cultura i la creació de comunitat nacional a través de la cultura.

Cal assenyalar que en aquests anys s'insisteix en la necessitat de descentralitzar la cultura a Catalunya. Si bé aquest discurs s'emmarca en el corrent descentralitzador comú a tota l'Europa occidental, creiem que hi ha una gran diferència. A França es tractava de descentralitzar l'acció cultural de l'Estat, altament concentrada a París. No obstant, a la Barcelona de principis dels vuitanta no hi havia grans institucions culturals o concentració d'actuacions sinó que tot just es començava a ordenar una sèrie d'equipaments obsolets i a posar en marxa actuacions d'animació socio-cultural o donar algunes subvencions al sector privat. Fins i tot en alguns moments s'arriba a deslegitimar Barcelona com a capital cultural i a teoritzar la necessària descentralització de l'activitat cultural privada, en contra de la dinàmica creativa contemporània que es concentra a les grans ciutats. Aquesta política no es du a terme però és simptomàtic de la actitud de l'administració cultural autonòmica que considera a Barcelona no com la capital

²⁶ Veure l'anàlisi sobre aquesta discussió al llibre *La cultura catalana: el sagrat i el profà* (Salvador Giner i altres, 1996)

cultural catalana sinó gairebé com a “territori enemic”, actitud que perdurà fins a principis dels noranta.

Hem vist com la explicitació d'aquests objectius anava variant al llarg del temps i amb el pas dels diferents consellers. Si en el període Cahner la definició adoptava tints més de principis, en el llarg període Guitart, es passava a un discurs més pragmàtic i gerencial. També hem vist com d'una concepció estatalista s'acabava reconeixent a principis dels noranta un paper a la iniciativa privada.

Ara bé, aquesta reconeixement del sector privat té tres límits: A/ En cap cas es parla de establir estratègies conjuntes entre els agents públic o privats sinó que es té una concepció estanca del món cultural on l'acció pública i la privada tenen objectius perfectament diferenciats. Una concepció que, per altra banda, es reflexarà com veurem seguidament en el primer projecte del Teatre Nacional de Catalunya i que portarà no pocs problemes al sector teatral barceloní. I B/ Quan es parla del sector privat de la cultura es parteix d'una concepció homogènia d'aquests. No només no es diferencia entre sectors consagrats i emergents que caracteritza el camp cultural des de finals del segle XIX, sinó que tampoc es té en compte la diversitat d'agents culturals i professions culturals que han sorgit a finals del segle XX i que estan íntimament interrelacionats amb el sector públic. De fet, un anàlisi de les subvencions teatrals²⁷ ens mostra com les ajudes van principalment a les empreses i les grans companyies consagrades, no incentivant així (o dificultant) la renovació estilística i la creativitat. I C/ Si la visió del món cultural privat era als anys vuitanta el de la democratització cultural (els artistes professionals dels sectors consagrats) a finals dels anys noranta, aquesta visió es va obrint a les influències ja llargament consolidades al món anglosaxó de considerar les indústries culturals. Ara bé, a través dels discursos i en el plantejament de *Llibre blanc de les Indústries Culturals* (Departament de Cultura, 2002) podem veure que es té una visió molt economicista dels sectors culturals i, es descarta de considerar sectors menys consagrats però importants en el desenvolupament cultural barceloní com el disseny gràfic, la moda, l'arquitectura, el còmic o la fotografia.

²⁷ Com el que va fer Mónica Ruz de les subvencions de la Generalitat al sector del teatre: Mónica Ruz, *La dinàmica del teatre barceloní*, CESAC (inèdit), Barcelona, 2000.

En definitiva es passa d'una concepció elitista i essencialista de la cultura a adoptar les visions més mercantils, sense fer però una veritable revisió dels objectius. De fet, els objectius de fons segueixen essent bàsicament els mateixos. Tal com recull el pròleg del decret de creació de l'ICIC es recolzen les indústries culturals perquè constitueixen el millor instrument per defensar la identitat catalana. Finalment, cal assenyalar com a rellevant la manca de discurs en la darrera etapa del Departament de Cultura (fins al canvi de govern el 2004). Més que una pèrdua d'objectius o una gerencialització de la política cultural ho veiem com una dificultat creixent per defensar els objectius primigenis i una incapacitat per articular-los tant amb la pràctica de la política cultural com per adaptar-los d'una forma coherent amb les noves orientacions que esta prenent la política cultural a Barcelona²⁸.

De diferent forma interpretem el relatiu silenci de la política cultural de la Diputació. Tal com hem analitzat en el apartat que li hem dedicat anteriorment, el seu és un problema de competències. Teòricament la Diba no pot liderar, encara que ho faci a la pràctica, les polítiques culturals. I menys fer equipaments d'abast extralocal. No obstant podem veure com, per una banda, si que ha articular un discurs ordenador i legitimador de la seva acció cultural com a serveis interlocals o, com ho han anomenat ells, la "cultura en xarxa". I, per altra banda, si que podem observar un discurs sobre la política cultural a través del CCCB, institució de la qual és titular, de la que parlarem en la part final de la tesis.

A diferència de les altres administracions, l'Ajuntament és com hem vist ha elaborat multitud d'anàlisis i discursos sobre la política cultural. No només es produeix discurs des de l'administració cultural, l'ICUB, sinó que també des de l'Ajuntament s'assumeix la política cultural com una part fonamental de l'acció de govern municipal, tal com es pot veure als Plans d'Actuació Municipals (PAM) o al Plans Estratègics.

És molt interessant però analitzar les etapes del discurs: a principis dels anys vuitanta es posa l'èmfasi en l'animació sociocultural, la recuperació de les festes, la creativitat, la iniciativa cultural dels barris, etc, una combinació del paradigma de democràcia cultural i el vitalisme cultural de Lang aleshores en boga. Ràpidament però es passa a analitzar l'estat de les

²⁸ Creiem que no és casualitat de que es deixi de fer presentacions el 1997, després de que "de grat o per força" hagi hagut de canviar radicalment el seu projecte del TNC.

institucions culturals i a fer una tasca ordenadora d'aquestes (Pla de Museus) i, a incorporar les orientacions de regeneració cultural (Subirós) dins la perspectiva de fer una tasca de difusió més eficient alhora que es comença a pensar en un impuls a la creació. En la etapa preolímpica, del 1986 al 1992 es comencen a posar en marxa les grans infraestructures culturals i aquesta tasca concentrarà gran part dels esforços i els discursos fins a finals dels anys noranta. En plena ressaca postolímpica Oriol Bohigas, Regidor del 1991 fins al 1994, intenta donar un gir a la política cultural. Bohigas insisteix en la necessitat de posar unes bases infraestructurals sòlides a la política cultural i centrar-se en dos eixos: la educació-difusió artística i, en les institucions culturals de tipus patrimonials. De fet, es tractava d'una tornada a la política de democratització cultural que deixava de banda els sectors privat-professional i la creació contemporània. Aquesta orientació, en part pel seu cost econòmic i en part perquè a Barcelona hagués comptat (com veurem en el cas del TNC) amb una aferrissada oposició, es va descartar.

El 1995 s'encarrega a Ferran Mascarell la definició del que serà l'ICUB, i en la memòria de la seva constitució ja s'avança tot el que serà el plantejament d'una política cultural nova: administració com a catalitzador del sector, atenció a la diversitat d'agents, paper estratègic pel desenvolupament, la ciutat com a creadora de capital intel·lectual, la conformació d'una dinàmica creativa local amb marca barcelonina, etc (veure Annex). Aquesta orientació no es veurà reflexada als PAM ni a les memòries de l'ICUB amb tanta sistematicitat sinó que s'insistirà en la orientació socialdemòcrata de la política cultural com augment de la qualitat de vida, major integració ciutadana, etc. No serà fins al PAM del 2000 o a la presentació de l'ICUB d'aquests anys en endavant, quan s'ha realitzat el Pla Estratègic Cultural i Mascarell és ja Regidor, que aquesta nova orientació s'exposarà amb tota claredat. És per tant en aquests anys que el nou paradigma de la política cultural a Barcelona comença a sorgir i a imposar-se amb força com a discurs. En el capítols següents analitzarem la seva

Abans però volem fer algunes observacions: a Barcelona no hi ha hagut un Estat que les consagres com a capitals administratives i culturals o que pogués definir amb legitimitat que és el que li pertocava com a ciutat de províncies o capital regional. L'Estat central s'ha desentès de la planificació o ordenació cultural de Barcelona. I qui havia de fer aquest rol teòricament, la Generalitat, no en va saber, no va poder o no va voler. En canvi ha estat l'administració local,

en complicitat amb els agents culturals locals la que ha liderat i planificat la política cultural barcelonina

En aquest sentit, el sorgiment del nou paradigma del nou paradigma s'ha de veure en part com un "fer de la necessitat virtut" (manca de recursos i absència de planificació central) però també com l'exercici d'una llibertat que altres ciutats, més preses pel seu rol de capital-nacional o pel paper subsidiari que li imposa l'Estat central no ha pogut desenvolupar.

4.12 El TNC vs la Ciutat del Teatre: comparació de dues actuacions paradigmàtiques

Fins ara hi ha hagut un enfrontament entre les administracions d'aquest país: si tu fas el TNC doncs jo faig la Ciutat del Teatre (...). Això no pot ser, no pot continuar així...

Declaracions de Joan Puigcercós (Diputat d'ERC) a TVC, Setembre 2003.

Fins ara hem analitzat el desenvolupament de les tres grans administracions culturals a Barcelona, Departament de Cultura, Diputació de Barcelona i Ajuntament de Barcelona i, l'evolució dels objectius de les seves polítiques culturals. Per tal de completar estudiarem les actuacions d'aquestes administracions. Hi ho farem a partir d'estudiar dos casos, el TNC i la Ciutat del Teatre, dues actuacions paradigmàtiques de la Generalitat de Catalunya pel que fa al TNC, "el Nacional", de l'Ajuntament de Barcelona i la Diputació de Barcelona en el cas de la Ciutat del Teatre, el complex teatral de Montjuïc.

Com que no era factible, tant per raons de temps i esforç com perquè no és l'objecte d'estudi de la present tesis doctoral, comparar sistemàticament totes les actuacions de les tres administracions culturals hem elegit aquests dos casos. I ho hem fet per diverses raons:

1/ Perquè representen dos grans projectes que han mobilitzat grans recursos públics i han centrat gran part de l'energia de les administracions; 2/ Van generar forta polèmica i van mobilitzar tant el seu sector com gran part de l'intel·lectualitat i formen part de les discussions públiques, tal com mostren les declaracions de Joan Puigcercós citades; 3/ Pertanyen al mateix sector cultural, el teatre, el que les fa més comparables; 4/ Representen actuacions molt pròpies, molt diferenciades en les formes de concepció, disseny i implementació per part dels dos blocs constituïts en les polítiques culturals 5/ Són projectes que evolucionen durant la seva història i mostren el canvi d'objectius de les polítiques culturals, pel que poden ser un bon exemple de les causes i la raó del sorgiment del nou paradigma de la política cultural a Barcelona.

4.13 Anàlisi sociològic de la història del Teatre Nacional de Catalunya

4.13.1 Els orígens del projecte del Teatre Nacional de Catalunya

El projecte de fer una gran institució teatral a Catalunya arrenca amb la reinstauració de la Generalitat de Catalunya i la arribada al poder de CiU, sota el lideratge de Jordi Pujol. I nomenem el ex-President en termes personalistes perquè aquest serà un dels pocs projectes culturals que el Molt Honorable es sentirà com a propi i, en el que s'hi implicarà també la seva dona, Marta Ferrussola. Tal com recordava Flotats el dia de la inauguració, *el sueño que se cumplía aquella noche había nacido 17 años atrás, cuando la Marta (Ferrussola, esposa de Pujol) en Max (Cahner, consejero de Cultura a la sazón) y l'Eduard Solà (catedrático de griego) fueron a verle a la Comédie, en Paris* (Agustí Fancelli, El País, 13-9-1997).

Cal dir que el projecte del TNC formava part d'un ambiciós Pla de teatres del primer Conseller de Cultura del Govern de Pujol, Max Cahner. Aquest ambiciós pla que preveia la posada en marxa de teatres nacionals a les grans ciutats catalanes finalment, per manca de mitjans entre altres raons, només es va traduir amb la reinauguració el 1988 del Teatre Fortuny de Reus i, en el Teatre Poliorama, que després va ser substituït pel Nacional. En termes de política cultural, aquest mostra la especial atenció que durant aquests vint anys ha tingut amb el sector teatral i que es tradueix en uns pressupostos més elevats, com hem vist en els capítols precedents, que altres arts escèniques com la música. Una especial atenció que respon al nivell d'activitat i organització del sector com veurem més endavant, però també al fet que per la Generalitat constitueix un instrument per a la seva política de normalització lingüística, ja que la major part del teatre és en català.

En un article de l'ex-President Jordi Pujol, un dels pocs (potser l'únic?) que ha dedicat a temes culturals afirma: *Un dels clams que hi havia a casa nostra en el moment de la instauració de la democràcia i de l'autonomia era aquest: calia cobrir el dèficit que hi havia d'equipaments culturals. A Barcelona i arreu de Catalunya. Era un dèficit molt fort, especialment greu per a un país com el nostre que té en la cultura en general, i especialment en la cultura vinculada a la llengua pròpia, un component bàsic de la seva identitat, com a poble* (Jordi Pujol, "Teatre Nacional, crear emoció" a l'Avui, 12 Setembre 1997. Per tant, a banda del

objectiu identitari, el TNC s'emmarca dins la voluntat de construir grans institucions culturals dels anys vuitanta i que s'allargarà fins als anys noranta. Cal recordar que els vuitanta són els anys del primer septenat de Mitterrand quan es desplega la política dels "Grans treballs". La política cultural francesa sempre ha tingut una gran influència sobre la política cultural catalana i, per altra banda, a ningú se li escapa que els grans equipaments culturals són una visualització i legitimació important per a l'acció de govern.

4.13.2 El Nacional i el personatge de Flotats

Però d'on havia sortit Flotats? Actor i director teatral, nascut a Barcelona el 1939, becat per l'Institut Francés de Barcelona va anar a estudiar teatre Centre Dramàtic de l'Est d'Estrasburg el 1959. Al Théâtre National Populaire francès assolí un prestigi notable, que el portà a ocupar el primer lloc al Théâtre de la Ville, a París. Posteriorment va entrar de "pensionnaire" a la prestigiosa Comédie française el 1981 on va protagonitzar nombroses obres, entre les quals el Don Juan de Molière (1982). El 1984 va tornar a Barcelona i va formar una companyia pròpia amb seu al Teatre Poliorama. Del 1995 al 1998 fou el primer director del Teatre Nacional de Catalunya.

Expliquem la biografia del personatge perquè el projecte del TNC serà molt personalista i per entendre la significació de que la Generalitat elegeixi Josep Maria Flotats com a director del nou equipament. Com hem vist es tracta d'un artista que ha fet la seva carrera i ha arribat a la consagració a França, sense mantenir cap vinculació amb el món teatral català. Per altra banda, la seva carrera artística ha transcorregut fins a la tornada a Catalunya íntegrament en els teatres públics. Per contra, el sector teatral català és principalment privat, sorgit des de baix, de l'associacionisme i que ha crescut fins als anys vuitanta pràcticament sense ajudes públiques. Això si no ha patit la repressió de la dictadura franquista pel seu compromís amb l'oposició democràtica (com en el cas dels Joglars). Finalment, i que no serveixi de precedent, les característiques psicològiques de Flotats també van condicionar el desenvolupament del projecte: no en va un dels qualificatius més utilitzats per caracteritzar-lo és el de "megalòman". El que converteix a Flotats en un personatge que si bé posseïx un gran capital simbòlic en forma de reconeixement artístic, és un element totalment estrany al món teatral barceloní

(gairebé un *outsider* en termes de Becker) a la seva tornada a l'inici de la democràcia i que en comptes de buscar l'acostament o la negociació no va saber, no va poder o no va voler (com va dir Alfonsín) evitar el conflicte amb el món privat del teatre.

4.13.3 La construcció de l'edifici

Segons Xavier Bru de Sala (El País, 25 Setembre 1997) el Pacte Cultural va congelar i aparcar el projecte del TNC ja que no suscitava el consens ni entre les forces polítiques ni era ben vist pel sector teatral . Va ser després del trencament del Pacte que la Generalitat va reprendre el projecte com a propi i el Juliol de 1987 unilateralment, sense concurs públic previ, va fer l'encàrrec al Taller d'Arquitectura de Ricard Bofill. A l'Octubre el projecte comença a caminar de ferm i es nombra a l'ex-Conseller de Cultura Max Cahner com a Comissari del projecte del TNC. El 6 d'Abril del 1988 el llavors Conseller de Cultura Joaquim Ferrer, Max Cahner, Ricard Bofill i Flotats presentaran oficialment el projecte del futur teatre.

Es comentava que en qüestió de mesos es començarien les obres. No obstant, el projecte arquitectònic de Bofill en forma de maqueta no es va presentar fins el 1991. Va ser aquest mateix any que Flotats va presentar en forma de llibre el seu projecte artístic titulat *Un projecte per al teatre nacional*. El maig d'aquell any, la Generalitat va aportar noves dates: les obres començarien el mes de juny i el teatre estaria enllestit el 1993. Finalment, la primera pedra es va col·locar el 9 de novembre del 1991.

El disseny de Bofill no es va escapar a la polèmica i es significatiu del tipus de projecte cultural de la Generalitat. L'edifici es una construcció monumental, de formigó, acer i vidre que s'assembla a un temple clàssic (dòric per ser més exactes), amb una planta de 96 per 56 metres i que entre les imponents columnates conté dues sales teatrals, una principal amb 900 butaques i una altra anomenada polivalent, amb 500. Segons Xavier Barral però, l'edifici era aquells anys una elecció massa clàssica i ja desfasada en aquells moments. *Ricard Bofill (Barcelona, 1939) també ha pensat solucions per a les ciutats mediterrànies i s'ha girat cap al passat antic per trobar inspiració. El resultat però ha estat però, l'estandardització d'una fórmula. Bofill, el més popular internacionalment dels nostres arquitectes, no sembla haver-se alliberat dels seus somnis i realitzacions neoclàssiques dels anys setanta i*

uitanta i els darrers anys ha desaparegut dels tractats sobre les architectures més innovadores. (...) La idea pot semblar divertida i simpàtica però en el marc de l'arquitectura actual a mi em sembla desfasada. (Xavier Barral, Avui, 24 Juliol 1997). L'edifici, que alguns senyalen la semblança a la l'aeroport (reformat també per Bofill) o a l'Església de la Madeleine parisenca. Per tant, monumentalitat i conservadorisme eren els adjectius que caracteritzaven l'edifici, el que mostrava l'esperit del projecte teatral.

Segons el primer projecte l'edifici costaria uns 2.000 milions i e novembre del 1996 la Conselleria admetia que el cost superaria per poc els 8.000 milions, una xifra molt per sobre dels altres equipaments culturals que s'estaven construint a l'època. Per exemple, el MACBA va costar 3.600 milions de pessetes, menys de la meitat que el TNC. A l'edifici ràpidament se'l va criticar per la seva monumentalitat i el seu cost excessiu. Pujol, responent a les crítiques defensava la infraestructura argumentant que l'edifici s'ajustava a l'ambició cultural del Govern: *tal vez sea una opción errònea, pero lo cierto es que el país en general, los sectores dirigentes hemos apostado por situar un horizonte lejano muy ambicioso poniendo el listón muy alto al país y a la cultura.* (12 Octubre 1995).

Cahner deixà de ser per voluntat pròpia, comissari del projecte el 1992 i tres anys més tard, la Generalitat nomena Flotats director del TNC. L'actor signa un contracte per 5 anys i Josep Maria Busqueta és nomenat gerent del teatre. El 12 de novembre de 1996 el TNC obria les seves portes per l'estrena a la Sala Tallers d'una obra d'un autor nord-americà, el que va provocar la polèmica sobre la conveniència d'estrenar amb un autor català o no. No obstant, la inauguració oficial es va fer el 12 de Setembre del 1997, on Flotats va fer unes declaracions que van desfermar la tempesta.

4.13.4 La tempestat...del Nacional

La inauguració venia precedida el dia abans d'unes declaracions de Josep Maria Flotats a la ràdio pública en la que criticava la decisió del Conseller Pujals anunciada el mes de Juny del 1997 d'eliminar la companyia estable i de establir una quota del 35 % al teatre privat de Catalunya i la qualificava de traïció. I a l'onze de Setembre, Diada de Catalunya, dia triat per la

inauguració, la situació al TNC era tensa. La premsa del dia a més portava una contundent resposta de Pujals a Flotats *opina sobre cuestiones que no son de su competencia. Parece evidente que el señor Flotats no tiene encomendada la misión de fijar la política cultural de este Gobierno* (El País, 11 Setembre 1997).

Al matí, durant la tallada de cinta ritual amb presència de Pujol i Pujals, el director del teatre va fer un discurs mesurat. Sembla que encara no havia llegit la resposta de Pujals a la premsa. Però al vespre, en el discurs abans de la representació de l'Auca del Senyor Esteve a la Sala Gran i quan Pujol era de viatge oficial cap al Brasil el to del seu discurs va canviar. Flotats, en comptes de distendrir la situació va aprofitar que tenia als alts càrrecs de l'administració i a tot el món del teatre concentrat per criticar durant mitja hora tant a la Conselleria com per denunciar un suposat complot contra ell i el seu projecte. *L'art és fràgil i estem a mercè de barbàries comercials i fins i tot de dictadures burocràtiques* (Avui, 12 Setembre 1997) va afirmar Flotats. O per dir-ho sense pels a la llengua, com ho fa en Joan de Sagarra, *empezó a cagarse en todo Cristo: desde los dakois del molt honorable Pujol hasta los "cuatro gats baladrers" que encima no son nadie, los cuales, segun él, le habían hecho la puñeta* (El País, 14 Setembre 1997).

Com era d'esperar aquest fet va fer saltar a la llum pública els conflictes del Nacional i va ocupar durant setmanes l'actualitat informativa tant a la tele com a la premsa. En aquest darrer cas, a les columnes dels diaris van intervenir els principals intel·lectuals, crítics teatrals, dramaturgs, actors i actrius del país, mobilitzant així completament el sector teatral. Seria inacabable fer un repàs de totes les posicions i anàlisis sobre el TNC que van apareixer escrits aquells dies. No obstant si que es podria dir que en general tothom destacava que el projecte s'havia dut d'esquenes al món del teatre i sense tenir en compte la realitat del sector teatral català.

Dos dies després l'associació d'empreses de teatre, ADETCA sentint-se atacada va demanar la dimissió de Flotats. L'Associació d'Actors i Directors AADPC, en canvi, el 19 de Setembre del 1997 va sortir en defensa de Flotats demanant la dimissió de Pujals i va demanar l'anul·lació del Decret del 35%. I com a darrer acte d'aquesta tragicomèdia, el Conseller de Cultura Josep Maria Pujals va destituir fulminantment a Flotats el dia 24 de Setembre del 1997 entre acusacions creuades, entre les quals hi havia unes suposades amenaces físiques de Pujals a

Flotats. La inauguració del que havia de ser el teatre Nacional català es convertia així en un sàinet de províncies. Un conflicte que, juntament amb la polèmica i poc efectiva segona Llei de normalització lingüística va “marcar” la fi política del Conseller, que fins aleshores havia estat considerat el “delfí” de Pujol.

4.13.5 Les arrels del conflicte (I): el projecte Flotats i la seva gestió

El projecte del Nacional durant molt temps no va ser gestionat per la Conselleria de Cultura sinó per per Presidència. A banda de ser un procediment irregular aquest fet va dificultar el contacte entre el projecte i el món del teatre. *Y con la expresión “pregunte a Presidencia” hemos desayunado, comido y cenado quienes seguimos con cierta asiduidad la actividad teatral. Tres conselleries de Cultura, la de Joan Rífol, la de Joaquim Ferrer y la de Joan Guitart,- con sus correspondientes direcciones generales pasaron por el trance humillatorio de echar balones fuera cuando uno mostraba su interés por el trabajo y los intereses del distinguido actor.* (Joan-Anton Benach, La Vanguardia, 11 Setembre 1997).

Una altra característica del projecte és que mentre les altres grans infraestructures culturals eren objecte d'una vella reivindicació ciutadana i es feien en consorci entre dues i fins i tot tres institucions, el Nacional va ser una iniciativa que va partir de la pròpia administració autonòmica sense respondre a cap demanda del sector i, es va gestar i gestionar en solitari sense mai consultar a la Diputació de Barcelona, que compta amb una de les infraestructures més importants en el teatre català, l'Institut del Teatre. A l'Ajuntament de Barcelona si que se'l va consultar ja que el necessitaven per la cessió dels terrenys, però en cap moment se'l va convidar a participar en el projecte.

El projecte de Flotats concep el TNC com un *servei públic necessari per a la expressió cultural de la història i les tradicions de la nació i el poble català* (Flotats, 1991, pag. 31) que parteix de la creació d'una companyia nacional estable que s'organitzaria en funció del repertori, que ell calcula entre *40 y 80 actores o más* en declaracions a El País (14 Octubre 1995). A la plantilla d'actors se li han de sumar segons el seu projecte 150 treballadors tècnics i administratius, el que porta a un cost anual de 1.500 milions. Cal tenir en compte que el pressupost de la Generalitat dedicat a la política teatral el 1996 era de 509 milions més els 929 que dedicava al Poliorama. No és

estrany doncs que el projecte de Flotats faci saltar totes les alarmes de les companyies i empreses privades del sector teatral que viuen en part de les subvencions de Cultura.

Segons el projecte d'estatuts del TNC, la companyia, a imatge de la Comédie française del que va ser membre, és un dels pilars centrals del projecte de Flotats. I és el director del TNC, constituït en societat anònima, l'únic amb capacitat per a contractar als actors prèvia consulta al consell d'administració. El director, designat directament pel President de la Generalitat, es qui defineix bàsicament el repertori i qui pren *totes les decisions i alternatives artístiques o socials de la vida del Nacional* (Flotats, 1991, pag. 70). Si bé es considera la creació d'un Comitè de Lectura, format per membres de la direcció del teatre i alguns altres representants del món cultural, que s'encarregarà de buscar obres per representar al Nacional, aquest ha de respondre a les demandes del director. Totes les decisions referents a l'actuació del Nacional estan, per tant, supeditades a la figura del director. Per a Flotats, a més, aquestes no són atribucions nominals sinó que per a participar al Nacional es requerirà com ell mateix declara a la premsa *compatibilitat d'humors amb el director* (El País, 14 Octubre 1995).

No obstant, amb el nomenament de Josep Maria Pujals el 1996, un conseller de perfil polític alt i, el seu Director General de Promoció Cultural Romà Cuyàs les coses canviaran. El nomenament de Cuyàs és, significativament, tota una sorpresa pel món cultural ja que se'l situa proper als socialistes (havia estat a la Secretaria General de Deportes del Govern socialista de Madrid i a l'organització de l'Olimpíada Cultural). La única explicació és que amb aquest nomenament es busca controlar el projecte de Flotats, aconseguir el diàleg amb les altres administracions i amb el sector del teatre. Però era massa tard. *Esta agria polémica se ha desatado 36 horas antes de la inauguración del TNC (...). Se trata, probablemente del "penúltimo capítulo" de un enfrentamiento que se inició desde el momento en que el tándem Pujals-Cuyàs accedió a la Conselleria de Cultura. Hasta entonces, los consellers de Cultura apenas habían intervenido en la gestación del TNC ya que se trataba de un proyecto que tenía el apoyo directo del Presidente de la Generalitat Jordi Pujol. El talante de dialogo establecido por Cuyàs con los diversos sectores teatrales privados que ven el TNC como un elemento distorsionador del panorama teatral que posee una dinámica propia y la decidida voluntad de Pujals de atar en corto a Flotats hacían inevitable la confrontación entre la forma personalista del actor-director con una política*

de equilibrio y colaboración entre el teatro público y privado (Santiago Fondevila, La Vanguardia, 11 Setembre 1997).

Però que és el que va provocar el canvi de política teatral de la Generalitat? Que va forçar el canvi d'una política unilateral i de gran treball a una recerca del consens i l'acord amb les altres institucions? La premsa d'aquells dies ens dona la resposta: *En algunos medios teatrales se considera que el súbito control a que Cultura ha sometido a Flotats responde al miedo de Pujol a que el sector privado pudiera mobilizarse publicamente contra el TNC, lo que amenazaría la solemne apertura del mismo* (El País, 10 Setembre 1997). O segons Xavier Bru de Sala: (...) *la Generalitat no podía arriesgarse a que compañías y empresas privadas en bloque —esos cuatro “gats cridaners” que han convertido, a pesar de Flotats el teatro en lo más universal de la cultura catalan este fin de siglo (...) montaran con cuatro tablas un escenario frente al mausoleo de Bofill y ofrecieran un espectáculo gratuito de sin par repercusión. Puesto en la disyuntiva de escoger, Pujol no dudó un momento: lo que pesa mucho más, pesa mucho más. Era y es impensable que el Nacional se oriente contra la realidad teatral circundante.* (Xavier Bru de Sala, El País, 25 Setembre 1997).

4.13.6 Les arrels del conflicte (II): la configuració del sector teatral català contemporani

Però el conflicte del Nacional no arrenca només de la forma que es va dur a terme, sinó que també s'ha de veure la realitat del sector teatral català per entendre'l. En primer lloc, el conflicte del Nacional s'entén per un conflicte d'interessos entre una part del sector privat del teatre i una política teatral democratitzadora clàssica que introdueix un element estrany en l'ecosistema teatral sense tenir en compte les conseqüències. Si com deia Flotats el TNC era un transatlàntic, les empreses teatrals es veien *indirectamente tocadas por los efectos de este transatlántico invadiendo un puerto deportivo relativamente pequeño, muy activo y bastante ameno* (Joan Anton-Benach, La Vanguardia, 11 Setembre 1997).

Resumint, el sector privat del teatre català veu tres perills amb la entrada del TNC. 1/ El primer d'ells i potser el més important és la competència per uns pressupostos públics limitats. 2/ L'excés d'oferta o a una competència pels preus que pot portar una nova institució amb tres sales, amb capacitat de 1500 espectadors i un pressupost ampli i, 3/ La companyia pública pot

establir una competència pels millors actors i tècnics i portar a una escalada de salaris. No obstant, seria molt barroer convertir el conflicte del Nacional entre en un conflicte entre el sector privat de qualitat i el sector privat comercial tal com afirmava Flotats.

En l'esquema ja clàssic de Pierre Bourdieu sobre el món cultural modern (Bourdieu, 1995), el món cultural es divideix entre el pol comercial, el pol d'avantguarda consagrada i el pol d'avantguarda jove. Això es traduiria (esquematzant molt) en el món del teatre entre el sector de teatre comercial o de boulevard, el teatre públic i els petits teatres d'avantguarda. No obstant, en primer lloc, avui en dia les coses han canviat molt en el món cultural i el sector teatral en concret. I, en segon lloc, la història del teatre català de la posguerra no respon ja a aquest esquema de les distàncies modernes.

Resumint molt podríem dir que als anys setanta ressorgeix el teatre català de la mà de companyies moltes vegades amateurs que es professionalitzen i que formen el que s'ha anomenat "teatre independent", l'exponent més clar del qual és el Teatre Lliure. Ja als anys vuitanta aquestes companyies es consoliden i amb l'ajuda de les administracions democràtiques es converteixen en un dels referents de la cultura catalana i aconseguixen una bona projecció internacional. Una visualització d'aquest pes cultural serà la cerimònia d'inauguració dels Jocs Olímpics del 1992, on el teatre de companyies com els Comediants serà utilitzar per projectar la imatge de Barcelona. Aquestes companyies seran les que s'agruparan a CIATRE el Juny de 1996. Aquesta associació de companyies està formada entre d'altres per Comediants, La Cubana, Dagoll Dagom, La Fura dels Baus, Els Joglars, Krampack, Pepe Rubianes, Teatre de Guerrilla, Toni Albà, Tricycle, etc. És a dir, pel que ha estat el passat i el present del teatre català des del teatre d'animació de carrer de la transició fins a la projecció amb les *sitcom* i els *lateshows* de TV3. És en aquest context que sorgeixen empreses teatrals com Focus (fundada el 1986) està associada amb el Grup Balañà que gestiona cinc teatres (Club Capítol, Teatre Principal, Teatre Tívoli, Teatre Borràs i el Novedades) Tres x tres fundada també el 1986 per Tricycle i Dagoll Dagom i que gestiona dos teatres (Victòria i Poliorama).

No es pot associar a Catalunya el teatre privat i el teatre comercial així com tampoc no es pot parlar de teatre públic de qualitat ja que fins a finals dels vuitanta aquest no va existir i sempre va ser molt petit en comparació al sector privat. Ara bé, si és veritat que en aquests darrers anys

ha sorgit una petit indústria cultural del sector teatral que si que representa el teatre més comercial amb interessos evidents i que ha estat fent de grup de pressió sobre les polítiques públiques. No obstant, aquesta petit teixit industrial teatral ara ha estat incorporat dins la política cultural a través del ICIC.

El problema del TNC no és només que en el seu origen hagués estat fruit d'una política unilateral, secretista, poc dialogant, etc, sinó que no representava una política de grans institucions, de democratització cultural, d'excel·lència artística més pròpia del XIX que de finals del segle XX. A part d'això no només no aprofitava el potencial del teatre català sorgit a la transició sinó que en certa manera el posava en perill. Segons Sergi Belbel, un dels dramaturgs catalans més importants: *Si era lògic i lloable que les institucions, a principis dels vuitanta, es plantejessin de donar prestigi a un art que no semblava estar al nivell d'altre àmbits culturals europeus (ni tan sols l'espanyol) el que ha estat il·lògic i reprovable és no haver sabut adaptar el projecte del Teatre Nacional durant aquests disset anys a aquesta nova situació.* (Sergi Belbel, Avui 24 Setembre 1997). O tal com analitza el crític teatral Joan-Anton Benach: *En lo que atañe a su etapa constituyente, nuestro nacional responde pues, al modelo del "teatro líder". Un modelo radicalmente obsoleto, claro (...) los teatros nacionales florecen hasta 1930, son ejemplos que responden a momentos históricos, huérfanos todavía de las industrias culturales que tipifican este fin de siglo, cuando han emergido unas formas dramáticas que ya no precisan del "santuario" para acreditarse.* (Joan Anton-Benach, La Vanguardia, 11 Setembre 1997).

4.13.7 El projecte de Reixach o tornar a la calma i al consens

El juliol es va constituir l'anomenada Mesa de Coordinació Teatral. Aquesta estava integrada per representants de l'AADPC, CIATRE i ADETCA i per representants de la Conselleria de Cultura i altres administracions culturals. La seva funció era definida com un òrgan consultiu de les línies d'actuació dels teatres públics dependents de la *Generalitat*. Encara que posteriorment no ha tingut gaire activitat, en aquells moments va servir per tornar al diàleg al sector teatral després de la tempesta.

Defenestrat Flotats de la direcció del TNC, es va nomenar el desembre de 1997 a Domènec Reixach, director del Centre Dramàtic de la Generalitat com a director del nou equipament

teatral. Aquest va redactar el projecte *Línies d'actuació per al Teatre Nacional de Catalunya document de treball*, a on es plasma la voluntat d'integrar el sector privat en el nou equipament públic.

El projecte de Reixach parteix de la idea d'un teatre obert al conjunt de la societat catalana, i que ha de contar, per tant, amb la participació de tots els sectors artístics i professionals de l'escena. La línia d'actuació de Reixach, introdueix una sèrie de nous elements que Flotats havia passat per alt al seu projecte, que reforcen el paper dels agents teatrals independents.

De fet, el pròxim projecte de Reixach es crea i defineix en col·laboració amb alguns agents teatrals destacats de l'escena catalana, majoritàriament dramaturgs i directors d'escena. Encara que és el director qui dissenya la programació, és designa un consell d'assessorament artístic, constituït per creadors escènics i un comitè de lectura, que té la missió de proposar textos dramàtics. Si bé segueix essent el director qui pren les decisions més estratègiques referents a l'activitat artística i a la gestió del teatre, els comitès tenen una major llibertat per a proposar projectes escènics. El projecte artístic té com pilar fonamental la dramaturgia catalana contemporània, a diferència del projecte de Flotats, que reforçava en gran mesura el paper dels actors.

Per altra banda, el projecte de Reixach prioritza la col·laboració amb les diferents plataformes del teatre català, des del teatre amateur fins a les companyies professionals, sales alternatives, teatre universitari, centres de formació teatral, exhibidores privats i indústria auxiliar. Així per exemple es preveu una relació estable amb les companyies independents catalanes, proposant-los projectes de creació, o bé fent coproduccions conjuntament. Es potencia també la consolidació de la indústria catalana: la coordinació de la programació amb els exhibidors privats, la creació de convenis de col·laboració amb empreses privades o la contractació de proveïdors externs que executaran part dels processos. En aquest sentit el projecte de Reixach representa una política teatral que té en compte tots els elements de la cadena de treball i producció del sector, superant així la divisió

En motiu de la crisi sorgida arrel del TNC la AADPC i l'*Institut del Teatre*, convoca unes jornades de reflexió a les que van participar gran part de les associacions privades del sector de les arts escèniques (un total de 17 col·lectius) i institucions públiques realitzades entre el Febrer

i el juliol del 1998. A aquestes jornades, culminades a un document final (AADPC i Institut del Teatre, 1998), es va decidir constituir una *Coordinadora de professionals de les arts escèniques a Catalunya* –integrada per totes les associacions i col·lectius presents a les sessions de treball– amb l'objectiu principal de portar a terme la negociació i aplicació de les conclusions a les que es van arribar. Aquesta coordinadora no ha tingut tampoc continuïtat de moment però mostra la necessitat que va fer sentir al sector d'establir diàlegs i consensuar la política teatral i elaborar-la tenint en compte tots els sectors, segments i actors del món teatral.

4.13.8 El TNC a l'origen d'un cluster cultural

El Teatre Nacional de Catalunya com hem vist va ser una institució ideada per la Generalitat i pel que fa als costos de construcció del edifici i els costos ordinaris el va pagar i el paga encara en la seva totalitat el govern autonòmic. L'Ajuntament va tenir una sola intervenció, la elecció del lloc a on s'havia d'instal·lar.

En principi, Flotats s'havia encapritxat del Palau de Pedralbes, a la zona alta de la ciutat, a on hi ha actualment el museu de la ceràmica i de les arts decoratives. No obstant, l'Ajuntament es va negar a cedir aquell espai i va insistir que el TNC s'instal·lés a Glòries, un espai que si bé havia estat concebut com a central per Cerdà, s'havia quedat com un espai mal resolt i una mica abandonat per la vida ciutadana. Tal com explica Maragall:

Després d'un debat lògic, els serveis municipals van convèncer el trio (es refereix a Josep Maria Flotats, Max Cahner i Rafel Moneo) de situar el Teatre (Nacional de Catalunya) i l'Auditori darrere el Pont de la Marina. Per a l'Ajuntament aquesta opció, arriscada i plena d'inconvenients per als operadors culturals i arquitectònics, era una aposta que calia fer per definir d'un cop un tros de ciutat que havia d'haver estat preeminent i ha esdevingut marginal (...)

Pasqual Maragall, prefaci a Josep Maria Flotats, *Un projecte per al Teatre Nacional*, Edicions de la Revista de Catalunya, Barcelona, 1989, pag. 11-12.

Posteriorment el 1999 es va inaugurar al costat del TNC, a la zona de Glòries, l'Auditori, que ha esdevingut un dels grans equipaments culturals de la ciutat amb 332 espectadors l'any 2002. Obra de l'arquitecte Rafel Moneo, l'Auditori, un edifici de 42.000 metres quadrats és la seu de la Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya i, es preveu que el nucli musical es reforci amb l'Escola Superior de Música de Catalunya, ESMUC, i del Museu de la Música.

En definitiva, es tracta de crear, igual que el pol del teatre a Montjuïc, el pol de la música a Glòries. Aquesta proximitat amb el TNC i voluntat de creació de cluster cultural és declarada a la seva web:

Es troba al centre del nou pol de desplegament urbà de la plaça de les Glòries, on conflueixen les tres avingudes més grans i més llargues de la ciutat (la diagonal, la Gran Via i la Meridiana) a prop del casc antic de la ciutat, del seu Eixample, als costats del Teatre Nacional, el nus de les Glòries, l'obertura de la Diagonal al Mar, el districte 22 i el Fòrum 2004. (...) Properament l'edifici acollirà l'Escola Superior de Música de Catalunya i el Museu de la Música, per convertir-se en un nou focus de vida musical de la ciutat en els diferents camps de divulgació, docència i recerca

Font: www.auditori.org

Posteriorment, també s'ha parlat d'ubicar al que ara és el nus viari de les Glòries un nou Museu del Disseny, aprofitant que Barcelona es coneguda arreu per aquesta disciplina. Aquest nou equipament que encara és un projecte hauria de ser segons el Regidor de Cultura Ferran Mascarell un equipament post-2004, encara que ja se'n estan definint els usos i objectius:

El Centre de Disseny, Arquitectura i Moda serà un equipament bàsic en el marc de la nova centralitat que tindrà la plaça de les Glòries i el seu entorn l'Auditori, el Teatre Nacional, la Ciutat del Cinema, els nous edificis de la Diagonal... Em sembla que ens podem sentir orgullosos de veure que la cultura contribueix a la creació de la ciutat nova i que la ciutat té en compte la cultura a l'hora de dissenyar el seu creixement.

Ferran Mascarell, Barcelona Cultura, n. 4, juliol-agost de 2002

A l'inici del projecte es va convocar un concurs arquitectònic que va guanyar l'equip de Bohigas. No obstant, en aquest cas sembla que s'ha après de les experiències passades i abans de construir l'edifici es pensa en tenir acabat un projecte museístic i d'usos: *Seria un error partir d'un edifici i que el projecte consistís a omplir-lo. No, no treballem així: continent i contingut es van dibuixant, adaptant i condicionant mútuament.* (Ferran Mascarell, opus cit).

Com veiem en aquest projecte es torna a veure la voluntat de fer un cluster cultural amb el TNC, l'Auditori i, un altre projecte cultural, la Ciutat del Cinema. Cal no oblidar que al costat també s'ha construït la torre Agbar de l'arquitecte Jean Nouvel que amb els seus 142 metres d'alçada canvia el *sky line* de la ciutat i dona encara més pàtina cultural a la zona Glòries. En definitiva, el TNC va ser "malgré tout" i sense que els seus promotors, la Generalitat i Flotats

ho albiressin, l'inici, la primera pedra per construir un dels clusters d'institucions culturals més importants de Barcelona..

4.14 Anàlisi sociològic de la història de La ciutat del Teatre

4.14.1 Introducció

La Ciutat del Teatre forma part de les actuacions en política cultural emblemàtiques dels anys vuitanta. Constitueix un exemple de voluntat de formar un cluster sectorial, en aquest cas del teatre, que expressa un procés de conversió d'un teatre privat en públic, el Teatre Lliure i, és un molt bon exemple del nou tipus de política cultural. És per això que explicarem els orígens del projecte, les característiques dels tres equipaments que en formen part, com aquest és en realitat culminació de la evolució del Teatre Lliure i, finalment, com aquest s'emmarca dins la constitució d'una xarxa d'equipaments culturals, esportius i econòmics.²⁹

4.14.2 Orígens del projecte

El projecte de la Ciutat del Teatre arrenca oficialment el 1997 amb l'encàrrec de l'exalcalde, Pasqual Maragall i Joan Clos al prestigiós director de teatre català Lluís Pasqual. *Després d'anys de converses, a començaments de 1997, l'aleshores alcalde de Barcelona, Pasqual Maragall, va entrar novament en contacte amb mi per fer-me una proposta en ferm. Des de feia un cert temps, i des de la mateixa alcaldia, s'havia encunyat una expressió, Ciutat del Teatre, per designar un projecte de futur que contemplés els diversos equipaments existents o en construcció a la zona entre el Poble Sec i el parc de Montjuïc articulada a l'entorn de la plaça Margarida Xirgu.* (Lluís Pasqual, Projecte de la ciutat del Teatre, <http://www.ciutateatre.com>, 2001).

La idea era formar un districte cultural amb tres grans equipaments teatrals, aprofitant dos equipaments existents, el Mercat de les Flors, teatre de titularitat municipal, el Palau de l'Agricultura, que passaria a ser el nou Teatre Lliure i construint-ne un de nou, la nova seu de l'Institut del Teatre. Com podem veure en el projecte apareix molt clara la idea de districte cultural, la comparació entre aquest districte teatral i el de les arts visuals que existeix al Raval,

²⁹ Cal advertir que en aquest cas no entrarem en els conflictes entre els gestors del projecte, les institucions i, alguns sectors del món teatral. Encara que en el projecte de la tesis estava previst entrar en el detall finalment només ho farem en el cas de la Casa de la Caritat.

la voluntat de crear sinèrgies entre aquestes institucions i amb altres equipaments que estan al voltant, el que forma part d'una política cultural conscient:

La ciutat de Barcelona, gràcies, en gran part, a una determinada política municipal, ha arribat a crear llocs de referència per a determinades iniciatives de la societat civil. Així, el triangle Virreina/ MACBA/ CCCB constitueix, sens dubte, en el pensament del ciutadà, un lloc que relaciona amb les arts visuals, igual que la part alta de la muntanya de Montjuïc ha pogut resoldre les necessitats del col·lectiu esportiu i és en l'imaginari del ciutadà, encara que no es formuli exactament així, com una veritable Ciutat de l'Esport.

Lluís Pasqual, Projecte de la Ciutat del Teatre, <http://www.ciutateatre.com>, 2001

L'Ajuntament de Barcelona, el 23 de maig de 1997 va fer públic un Decret on fixava el objectiu i els mitjans del projecte i nomenava a Lluís Pasqual com a Comissionat del Projecte. En el text del Decret també es fa referència a la idea de focus teatral: *En els propers anys, un dels sectors de la ciutat de Barcelona ocupats per l'Exposició Internacional de 1929, concretament el que es troba en la zona de contacte entre el barri del Poble Sec i els primers estreps de la muntanya i el parc de Montjuïc, esdevindrà un focus teatral de primeríssima magnitud.*

Efectivament, al voltant de la Plaça Margarida Xirgu es produirà una concentració física de diversos equipaments culturals dedicats a les arts de l'espectacle, com el Mercat de les Flors – habilitat com a espai escènic municipal-, el Palau de l'Agricultura -nova seu de la Fundació Teatre Lliure- Teatre Públic de Barcelona- i l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Ben a la vora s'hi troben, també, un equipament municipal del mateix tipus, el Teatre Grec, i un altre de similar, el Pavelló Municipal d'Esports.

Aquest complex ha començat a ser nomenat, provisionalment, la Ciutat del Teatre. Atesa la importància que significa per a l'evolució de Barcelona, el conjunt requereix un projecte global que aprofundeixi en els seus continguts i analitzi les necessitats que comportarà el seu establiment efectiu.

Font: Decret de l'Ajuntament de Barcelona sobre la Ciutat del Teatre, 23 de maig del 1997.

4.14.3 Els tres elements del projecte

Tot seguit descrivim els tres elements de la Ciutat del Teatre: el nou Teatre Lliure (Palau de l'Agricultura), el Mercat de les Flors i el nou Institut del Teatre.

A. El nou Teatre Lliure

Des del 1986, arran de la celebració del seu desè aniversari, el Teatre Lliure havia reivindicat una nova seu que superés les limitacions de la seva sala fundacional al barri de Gràcia, permetent altres formats d'espectacle, la incorporació d'altres equips artístics i l'acollida d'un major nombre d'espectadors tant en les produccions dramàtiques com musicals i de dansa. Des del principi, l'Ajuntament de Barcelona va assumir l'obligació de facilitar el nou emplaçament. Després de desestimar, per un cúmul de raons, la primera proposta del Lliure -la rehabilitació de la Plaça de les Arenes, en un avantprojecte visionari elaborat per Fabià Puigserver i Manuel Núñez Yanowsky- es va arribar a un acord entre ambdues bandes amb l'oferiment municipal de la part del Palau de l'Agricultura de l'Exposició de 1929 -dels arquitectes Josep M. Ribas i Manuel Mayol- delimitat pel Passeig de Santa Madrona, el carrer Lleida, el carrer Baix i la plaça Margarida Xirgu.

El Ple Municipal cedí l'edifici a la recentment creada Fundació Teatre Lliure - Teatre Públic de Barcelona el novembre de 1989, i procedí al lliurament simbòlic de les claus de l'edifici un any després. Puigserver i Núñez elaboraren un avantprojecte de rehabilitació que fou presentat, conjuntament amb una monumental maqueta, l'abril de 1991, mesos abans del traspàs de Puigserver. Arran d'aquest fet els màxims representants de les administracions públiques es comprometeren a fer realitat el projecte. Tot i així, el conveni que comprometia la realització de les obres no se signà fins al gener de 1994 i els treballs no començaren fins al març de 1996.

El projecte de Manuel Núñez, seguint les directrius marcades per Fabià Puigserver fins a la seva mort i actualment sota la direcció de l'arquitecte Francesc Guàrdia, inclou la rehabilitació de les dues ales restants de l'edifici central del Palau de l'Agricultura. Una d'aquestes ales, la delimitada pels carrers Lleida i Baix i la plaça Margarida Xirgu, conté la sala d'espectacles, amb

L'Institut, que ha estat en nombrosos edificis al llarg de la seva història es trobava situat en un antic edifici, al carrer Sant Pere més Alt, en ple cor de Ciutat Vella . Però feia temps que aspirava a disposar d'unes instal·lacions dissenyades específicament per a les funcions que desenvolupa. Aquesta vella aspiració es va concretar a partir de l'acord a què arribaren la Diputació de Barcelona i l'Ajuntament de la ciutat per tal que la nova seu fos construïda en el solar adjacent al Mercat de les Flors -on existia l'Espai B o Sala Ovidi Montllor d'aquest Espai Escènic Municipal-, en el veïnat de la també futura seu de la Fundació Teatre Lliure.

El projecte va ser obra dels arquitectes Ramon Sanabria i Lluís Comeron consisteix en un edifici d'uns 15.700 m2 amb les aules, tallers i laboratoris per a les especialitats de les dues Escoles Superiors, la d'Art Dramàtic i la de Dansa i Coreografia, més les aules i dependències annexes per al Conservatori de Grau Mitjà de Dansa, els espais per al Centre d'Investigació, Documentació i Difusió -auditori, museu, espais d'exposició, sales de lectura i consulta, dipòsits documentals, etc.- i dues sales teatrals. La més gran, que mantindrà el nom de Sala Ovidi Montllor, és un teatre a la italiana, amb una grada fixa i amb una capacitat màxima de 350 places. L'altra sala, el teatre-estudi, serà un espai polivalent transformable amb una cabuda màxima de 150 espectadors.

4.14.4 Els orígens: la història nou Teatre Lliure

El projecte de la Ciutat del Teatre incloïa la remodelació d'un edifici i la construcció de nova planta d'un altre, el nou Institut del Teatre i la redefinició d'un altre equipament teatral, el Mercat de les Flors. No obstant, la història del projecte és en realitat l'articulació d'un projecte inicial, la conversió del Teatre Lliure en teatre públic i al que se li van sumant elements, com l'IT. És per això que és necessari descriure la història del Lliure, quins actors hi intervenen i quins conflictes es generen fins a definir la Ciutat del Teatre.

La història del Teatre Lliure és una de les experiències de conversió d'una iniciativa privada en una institució pública. Nascut com a cooperativa un any després de la mort de Franco, el 1976, es va convertir en poc temps un dels referents de qualitat del teatre català amb una clara i

una platea transformable a través d'un conjunt de 63 plataformes que podran organitzar-se a diversos nivells i disposicions, a una escala major però semblantment al que ha estat característic en els espectacles del Teatre Lliure a la seva sala del carrer Montseny. En funció d'aquestes possibilitats, la cabuda serà variable, amb un màxim de 750 espectadors en disposició de grada frontal. La superfície d'aquesta platea, que pot tenir una disposició completament horitzontal, és de gairebé 500 m².

B. Mercat de les Flors

Centre d'arts escèniques creat per l'Ajuntament de Barcelona i ubicat al Palau d'Agricultura de la ciutat. Adaptat de forma provisional, el 1983, per a l'escenificació de Carmen de Peter Brook, fou rehabilitat i inaugurat com a teatre estable el 1985. En un conveni del 1989 l'Ajuntament cedí un espai al Teatre Lliure perquè hi ubiqués la seva seu. El 1997 començaren les obres per construir el nou Institut del Teatre, que completa el conjunt anomenat la Ciutat del Teatre i que comportà la desaparició de l'Espai B o Sala Ovidi Montllor ja que ocupava l'espai on s'ha construït el nou IT. El Mercat actualment és format per dues sales: la Sala Maria Aurèlia Capmany i la Sala Sebastià Gasch, que acullen espectacles de dansa, teatre i música i, la Sala Ovidi Montllor cogestionada amb l'IT.

C. El nou Institut del Teatre

L'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, creat per Adrià Gual el 1913 com a Escola Catalana d'Art Dramàtic, és un centre d'ensenyament, investigació i difusió de les arts de l'espectacle que ha aconseguit una gran reputació en el sector teatral a dins i fora de Catalunya. En els més de 85 anys d'història, l'Institut ha anat organitzant els ensenyaments en les diverses especialitats de l'art dramàtic (interpretació, direcció, escenografia, dramaturgia, tècniques d'escena) i de la dansa (acadèmica, popular, contemporània, coreografia), a més de conservar i difondre un important patrimoni documental (llibres, revistes, manuscrits, material escenogràfic, vestuari, etc.) en el seu Centre de documentació, tant pel que fa a la història del teatre català com internacional.

publicitada vocació de "teatre públic". Quan a principis dels vuitanta es van posar en marxa les administracions culturals fins i tot es va pensar que podria ser el nucli per la companyia nacional o per un teatre públic. No obstant, quan a finals dels vuitanta la Generalitat es començava a planificar amb la creació de la Companyia Dramàtica, el Teatre Lliure va ser víctima de l'enfrontament post-Pacte Cultural entre el govern autonòmic i el municipal, entre convergents i socialistes, i per extensió tot el món cultural considerat d'esquerres, entre els que es comptava la gent del Lliure.

En el seu desè aniversari el Lliure va iniciar un procés de reflexió motivat pel fet que el local de Gràcia s'havia quedat antiquat i petit, per les dificultats econòmiques de mantenir el projecte. Per tal de facilitar establir convenis amb les administracions públiques el mes de febrer de 1988 la cooperativa es va convertir en la Fundació Teatre Lliure-Teatre Públic de Barcelona. En aquell moment es va redactar fins i tot un projecte de rehabilitació i conversió en teatre de la, aleshores en desús, Plaça de Toros de les Arenes, que va ser desestimada per les administracions ja que es preveia que s'hi instal·laria la Fira de Barcelona.

No obstant, les entrevistes donaren el seu fruit i el 1989 amb es va incorporar al patronat de la fundació la Generalitat de Catalunya, l'Ajuntament de Barcelona, l'Ajuntament de Girona i la Diputació de Barcelona. Com a contrapartida a la plaça de toros, l'Ajuntament de Barcelona va oferir el Palau d'Agricultura com a futura seu del teatre. El 24 d'octubre de 1990 l'Ajuntament va fer el lliurament de les claus de l'edifici en un acte públic que va comptar amb la presència de gairebé tots els membres del patronat i moltes altres persones vinculades al teatre. Es tractava però d'un acte simbòlic que tardaria deu anys en fer-se efectiu. L'abril del 1991 es va presentar l'avantprojecte arquitectònic amb una maqueta d'enormes proporcions, que transformava l'antic Palau de l'Agricultura en teatre.

En aquest sentit la definitiva incorporació del Ministeri de Cultura al patronat de la Fundació Teatre Lliure-Teatre Públic de Barcelona, i el seu compromís de fer viable el projecte de nova seu, van significar una empenta molt important per al nou projecte. Pel que a les obres pressupostades en 4.700 milions, el Ministeri de Foment va invertir 2.000 milions, el Ministeri de Cultura 700 i la Generalitat, l'Ajuntament de Barcelona i la Diputació de Barcelona es van repartir els 2.000 restants.

Les obres del Palau de l'Agricultura previstes i pressupostades per a tres anys s'iniciaren el 1996 i es van allargar gairebé sis. L'execució va esdevenir llarga i complicada per diversos motius: d'entrada es tractava d'un projecte sense, pràcticament, antecedents, d'una gran complexitat tècnica, d'altra banda les administracions conveniades no sempre van complir amb les seves aportacions segons el calendari pactat, i a tot això cal afegir la crisi d'una de les empreses constructores adjudicatàries. Malgrat tot, l'entusiasme i l'empenta de l'equip de gestió del projecte, encapçalat per Josep Montanyès, va aconseguir de portar la nau a bon port.

Pel que fa a la direcció del Teatre Lliure, en acabar el segon mandat d'en Lluís Homar, Guillem-Jordi Graells i Lluís Pasqual compartiren la direcció fins l'any 2000. No obstant, en el cas de la Ciutat del Teatre també hi va haver-hi conflicte i, com en el TNC, el MACBA o el CCCB i el seu promotor no va inaugurar l'equipament. El Novembre del 1999 Pasqual va presentar un projecte que rebaixava a la meitat el cost i la dimensió de l'edifici Fòrum que havia de relligar els tres equipaments. No obstant, el sector privat del teatre va seguir expressant el seu nerviosisme davant un equipament que segons ells podia desequilibrar l'ecosistema teatral al afegir més oferta al mercat. Pasqual es va reunir amb la Coordinadora Professional de les Arts Escèniques, representants del sector privat per defensar el seu projecte i va declarar públicament que *La política teatral municipal sempre ha estat ambigua* (Avui, 3-12-1999). Per contra, igual que al TNC, el actors i directors agrupats entorn de l'AADP van defensar el projecte. Malgrat que Clos acceptava el projecte "per sorpresa" (Avui, 29-2-2000) dos mesos després es va produir un enfrontament públic entre Pasqual i el Regidor de Cultura Ferran Mascarell que va acabar amb la dimissió del primer de la direcció del projecte de la Ciutat del Teatre i, del Teatre Lliure.

Posteriorment Josep Montanyès va assumir la direcció amb l'encàrrec d'inaugurar els nous equipaments. La primavera de l'any 2001 s'arribà a un acord sobre el contracte-programa per als cinc anys següents entre les administracions i la Fundació Teatre Lliure-Teatre Públic de Barcelona que recollia les línies generals de programació i d'activitat i, alhora, establia les aportacions anuals de l'Ajuntament de Barcelona, la Diputació de Barcelona, el Departament de Cultura de la Generalitat i el Ministeri de Cultura.

El Teatre Fabià Puigserver va ser inaugurat el 22 de novembre de 2001 i l'Espai Lliure, la sala petita, va ser inaugurada l'1 de febrer de l'any 2002. Josep Montanyès, que l'havia fet possible, desapareixia de forma fulminant el 10 de novembre de 2002, tancant una etapa de la història del Teatre Lliure. El 18 de març de 2003 el plenari de la Fundació nomenava Àlex Rigola (Barcelona, 1969) nou director del teatre. Rigola, que havia format part de l'equip assessor de Josep Montanyès, és un director d'escena de la nova generació de creadors del teatre català.

4.14.5 Un projecte global pel sector del teatre

La Ciutat del Teatre és un projecte cultural pensat en termes globals i estratègics: *Se trata de articular y potenciar la energía proporcionada por tres equipamientos que coinciden en la misma zona de Monjuïc (...) para crear un gran polo de las artes escénicas que actúe además como activador de ese área de la ciudad (...) Pasqual se puso manos a la obra con la premisa de que la Ciutat del Teatre debía ser más que una simple suma de sus componentes.* (El País, 3-11-1999). És a dir busca crear un cluster teatral en el que les institucions es reforcin entre elles i que la dinàmica creada vagi més enllà del que podrien aportar els tres equipaments per si sols.

Una altra les característiques del projecte de la Ciutat del Teatre és la voluntat de cobrir tots els aspectes del sector teatral: formació, creació i difusió: *La Ciutat del Teatre ha d'actuar de plataforma de partida per als professionals de les diverses disciplines escèniques que s'incorporen al sector procedents de centres de formació, i també de reciclatge, d'acord amb l'Institut del Teatre, per establir espais de formació continuada per als professionals en actiu. Ha de ser una plataforma de difusió amb l'establiment d'accions conjuntes de publicitat que transitin per nous camins de comunicació. I ha de ser una plataforma d'investigació que estableixi un espai per a la realització d'estudis i investigacions d'aquells temes que preocupen el sector, amb una atenció especial a les noves tecnologies aplicades a les arts escèniques.* (Joan Maria Gual, "La ciutat del teatre, una proposta de complicitats" a BMM, núm. 61, Barcelona, Primavera 2003).

No obstant, el projecte vol anar més enllà i convertir-se en un lloc a on s'hi puguin instal·lar intermediaris del món teatral, proveïdors de serveis, etc. O sigui que es tractaria de un projecte que formaria part d'aquesta nova política cultural que té en compte la globalitat del sector i tots els elements de la cadena de producció de l'obra o l'espectacle cultural. Això es veu reflectit en el projecte del edifici de l'Àgora que tancaria el cercle que formen el nou Lliure, PIT i el

Mercat: *La construcció de l'edifici Àgora dotarà la Ciutat del Teatre d'un espai de servei. Ha de ser un contenidor de les activitats que pugui generar el consorci, així com la solució a les mancances d'infraestructura que genera la simple coexistència dels equipaments teatrals, que en part podrien ser assumides per operadors externs, interessats en activitats empresarials complementàries dels objectius principals. L'edifici Àgora ocuparà la zona on actualment es troba el bloc de pisos (els veïns seran allotjats en uns nous habitatges al carrer Lleida).* (Joan Maria Gual, opus cit)

4.14.6 La Ciutat del Teatre en el marc d'altres equipaments culturals

La Ciutat del Teatre però ha estat pensada i concebuda tenint en compte en densificar culturalment la muntanya de Montjuïc, un espai que des de principis de segle compta amb multitud d'equipaments culturals i esportius. Cal tenir en compte a més que Montjuïc va ser la seu principal dels JJOO del 1992, amb l'Estadi Olímpic, les Piscines Picornell i el Palau Sant Jordi. Pel que fa a equipaments culturals pròpiament, Montjuïc compta amb quatre museus (Museu Etnològic, Museu d'Arqueologia de Catalunya, Museu Nacional d'Art de Catalunya i la Fundació Joan Miró), un centre d'art privat, el CaixaForum de la Fundació "la Caixa" i el Pavelló Mies van der Rohe. Pel que fa a teatre també hi ha Barcelona Teatre Musical i el Teatre Grec. Finalment, el Juny del 2004 es va anunciar que el Ministeri de Defensa cediria al municipi el Castell de Montjuïc i l'Ajuntament al seu torn ha afirmat voler-hi construir un museu de la pau.

El cluster cultural de la Ciutat del Teatre, a més, s'emmarca en el procés de coordinació de tots els equipaments de la muntanya de Montjuïc amb la constitució el 2002 del Centre Gestor del Parc de Montjuïc. Aquest agrupa a la Fira de Barcelona, el Poble espanyol, la Fundació Miró, el MNAC i Barcelona Promoció (empresa que gestiona les instal·lacions olímpiques).

4.15 Conclusions: TNC i Ciutat del Teatre, les polítiques culturals a prova

Com hem vist en ambdós casos es tracta de polítiques culturals importants tant per la dimensió dels equipaments com per la mobilització que impliquen de la classe política i del sector implicat, que està fortament organitzat. Però aquí s'acaben les semblances. Per tal de sistematitzar les diferències utilitzarem el quadre que hem proposat per diferenciar entre els diversos paradigmes de la política cultural, tot adaptant-los al cas dels dos projectes de política teatral. En el cas del TNC hem distingit entre el Projecte i la Realització del TNC. No obstant, per donar més claredat expositiva primer analitzarem les diferències entre els projectes del TNC i la Ciutat del Teatre i, en segon lloc, explicarem en que ha canviat

QUADRE 58 – Els TNC, la Ciutat del Teatre i el paradigma de la política cultural

	TNC Projecte	TNC Realització	Ciutat del Teatre
Objectiu política cultural	Creació comunitat i contacte directe obres de l'esperit	Creació comunitat i contacte directe obres de l'esperit i regeneració urbana	Reforçament sector del teatre i impuls creativitat, regeneració urbana.
Activitat a promoure	Mecenatge, difusió i creació	Difusió, creació i distribució	Sector teatral (ensenyament, creació, difusió, distribució, indústries auxiliars)
Referent territorial	Nacional (català)		Barri, ciutat, àrea metropolitana
Territori d'actuació	Catalunya	Catalunya, Barcelona, zona Glòries i àrea metropolitana	Montjuïc, Barcelona i la seva àrea metropolitana
Actitud envers el territori	Difusió	Cluster	Centralització, cluster
Tipus de cultura a promoure	Alta cultura (creació repertori català)	Clàssics catalans i internacionals, espectacles comercials i creació jove	Clàssics catalans i internacionals, creació jove, espectacles híbrids
Actitud envers els sector cultural	Autonomia i aïllament	Autonomia i relació sector privat	Lideratge mancomunat, acceptació iniciativa privada
Marc de l'activitat cultural	Escenari		Infraestructura, xarxa, festival
Interlocutors de la política cultural	Experts, creadors professionals		Agents culturals
Receptor final	Ciudadania (nacional)		Ciudadans i sector teatral
Nivell administració líder	Estat central (Generalitat)		Local i metropolitana
Implementació política	Burocràtica	Participació sector privat	Autònoma, contractual i relacional
Relació entre administracions	Concepció jeràrquica – via autàrquica	Interdependent (localització, cluster)	Lideratge local però interdependent
Avaluació	Públics i creadors (eficàcia)		Sistèmic i global (eficiència)

Font: elaboració pròpia.

1/ Objectiu política cultural: Segons el mateix Jordi Pujol l'objectiu del TNC era la promoció de la identitat nacional, és a dir, la institució política compliria amb l'objectiu maltrauixà de crear una comunitat entre els ciutadans. El projecte de Flotats hi afegia la mística del contacte directe amb les arts i les obres de l'esperit, inspiració del paradigma de la democratització cultural. Per contra, la Ciutat del Teatre neix amb la idea de reforçar el sector del teatre en el seu conjunt, impulsar la creativitat i regenerar la zona de Montjuïc.

2/ Activitat a promoure: Com hem vist el TNC neix com un equipament inspirat per la política de mecenatge estatal de la cultura i, la democratització cultural en el seu estat més pur: es tracta d'orientar el sector del teatre des de la creació d'un gran equipament que difongui entre els catalans les obres consagrades de la cultura catalana i universal. Si aquesta orientació ja va provocar una forta polèmica finals dels vuitanta i a França, en el cas de la Opera Bastilla (Urfalino, 1990), en un entorn on la política de l'Estat està fortament legitimada i compta amb una dilatada tradició, a la Barcelona de finals de segle aquesta política era simplement impossible i poc efectiva. Pel que fa a la Ciutat del Teatre l'activitat a promoure és diversos elements de la cadena de producció teatral: l'ensenyament, la creació, la difusió, indústries auxiliars. L'ensenyament és clar ho porta a terme l'IT, la creació i la difusió a través dels encàrrecs del Lliure i del Mercat (en el contracte programa amb l'ICUB es demana explícitament que s'encarreguin obres a autors catalans i una part a joves). Pel que fa a les indústries auxiliars es preveia (encara no s'ha realitzat) instal·lar oficines de les empreses tècniques del teatre.

3/ Referent territorial: En aquest és fàcil i el mateix nom dels dos projectes ens ho indica. En el primer cas, el referent és Nacional de Catalunya i en l'altre és principalment la Ciutat. El TNC és concebut com un instrument de creació de comunitat nacional catalana. En canvi, en el cas de la Ciutat del Teatre, tot i que el referent principal és la ciutat de Barcelona, la paraula "ciutat" fa referència també a una realitat intralocal, un barri-forum teatral i, també es té en compte que ha de tenir una projecció metropolitana.

4/ Territori d'actuació: El projecte del TNC concep que el seu territori d'actuació és el Principat. No obstant, en el seu desenvolupament, sense abandonar la seva dimensió nacional es pren també en consideració que aquest s'inscriu a Barcelona i, concretament en el barri de les Glòries, el que li dona també la possibilitat (donat que es està en un nucli viari i en el marc d'un cluster cultural) de tenir una projecció metropolitana. La Ciutat del Teatre és fonamentalment un projecte de desenvolupament cultural i econòmic local però té alhora l'objectiu de teixir ponts i estratègies comunes amb la segona ciutat de Catalunya que és a l'altra banda de Montjuïc, l'Hospitalet i, per tant, representa també una perspectiva metropolitana.

5/ Actitud envers el territori: Tal com formula Flotats en el seu projecte el TNC té la idea d'irradiar el teatre des del seu edifici en forma de temple. També compara a vegades el TNC amb un transatlàntic, que anirà fent ruta i escales als ports. És la idea clàssica de difondre la cultura des d'un punt cap a l'exterior. En canvi la Ciutat del Teatre, és *a contrario* la idea del fòrum de teatre, on els estudiants, actors, directors i altres agents es reuneixen per pensar, crear i discutir sobre teatre. La idea subjacent és doncs la de centralitzar les forces del sector teatral, la de cluster que generi sinèrgies amb la suma de institucions, projectes i agents del sector.

6/ Tipus de cultura a promoure: Pel TNC era clar que volien promoure l'Alta cultura, els clàssics teatrals i, un dels objectius principals de Flotats i la projectada companyia estable era recuperar (o crear) un repertori català. I si bé, el Lliure es planteja dins la Ciutat del teatre representar clàssics catalans i internacionals, el Mercat ha apostat per la creació jove, espectacles híbrids. Sota el lema *el Mercat és risc*,³⁰ aquest teatre ha decidit produir i programar espectacles de dansa, música, cinema i noves tecnologies. Per tant la Ciutat del Teatre té una diverses línies segons les institucions que li permeten combinar promoció de l'altra cultura consagrada amb la de la formes i produccions culturals joves i emergents.

7/ Actitud envers els sector cultural: la forma de desenvolupar el projecte va ser la de l'encàrrec des de les més altes instàncies a una persona destacada i legitimada del sector teatral. Per tant s'assumia la perspectiva moderna de total autonomia en l'aspecte artístic del projecte d'equipament. Tant és així que cap gestor cultural del Departament va intervenir en el procés i,

³⁰ El mercat de les flors es proposa assumir els riscos necessaris per a que els espectacles de difícil ubicació puguin tenir escenari. En definitiva, el Mercat de les Flors vol arriscar perquè ho considera un compromís generacional. Presentació de la temporada 2004, www.bcn.es/mercatflors.

quan ho va fer va esclatar el conflicte obert. A més, l'autonomia respecte el sector es va convertir en un aïllament i falta de contacte que va posar donar arguments al sector privat per estar en contra. En canvi, la Ciutat del Teatre és una demanda antiga del sector del teatre (dels anys setanta) que l'Ajuntament lidera i que aconsegueix arrossegar a les altres administracions i, al sector del teatre. La Ciutat del Teatre va formar part del Pla Estratègic i es van realitzar unes jornades preparatòries sobre el projecte del teatre amb participació de persones del sector professional.

8/ Marc de l'activitat cultural: els diversos escenaris del TNC es plantegen com l'únic lloc a on es desenvolupa . De fet, el disseny monumental de l'equipament aïlla de l'exterior i no dona peu a espectacles fora de les seves portes. Per contra, la Ciutat del Teatre, es planteja com una xarxa d'infraestructures, amb una plaça al mig a on s'hi poden fer (i ja s'han fet) espectacles. Les institucions de la Ciutat del Teatre, a més, s'associen amb altres teatres (sales alternatives, Conservas, Espai Mer, etc) per tal de produir i difondre els espectacles. En el marc del Festival Grec, a més, els espectacles del Lliure o del Mercat es poden desenvolupar en els mateixos teatres esmentats, o sigui, fora del recinte.

9/ Interlocutors de la política cultural: en el cas del projecte del Nacional un dels problemes com hem vist és que no hi havia una idea d'articular el diàleg amb el sector teatral i, els interlocutors per a Pujol, Cahner o Flotats es reduïa als experts o a altres artistes (actors o directors) professionals individualment considerants però en cap cas les associacions representatives del sector. En canvi, el projecte de la Ciutat del Teatre es va, amb més o menys èxit, consensuar amb tots els agents del sector teatral.

10/ Receptor final: per la seva concepció el TNC té la idea d'arribar a la ciutadania en general de tota Catalunya. En aquest sentit no té una política de públics que no sigui la d'arribar al màxim de gent sense distinció de classe món social al que pertany. La Ciutat del Teatre comparteix aquesta voluntat democratizadora, posant l'accent a l'àrea metropolitana però, també es dirigeix al sector teatral: estudiants, investigadors, directors o actors són els destinataris i han de participar en el projecte per tal de que aquest funcioni.

11/ Nivell administració líder: la Generalitat, és a dir, l'Estat a o de Catalunya és el nivell administratiu que pren l'iniciativa i en fa una bandera, sense intentar en cap moment (i fins i tot evitant) d'implicar altres administracions. En la gènesi de la Ciutat del Teatre hi ha l'Ajuntament de Barcelona però com hem vist avui en dia hi ha implicat a banda del govern de la ciutat, la Generalitat, la Diputació de Barcelona i el Ministerio de Cultura.

12/ Implementació política: el projecte del Nacional es gestiona des de Presidència directament, amb un comissionat especial pel projecte. En cap cas com hem dit s'articulen processos consultius i participatius i, el procés es caracteritza per ser top-down i molt opac pel sector i la ciutadania en general. És per tant un mètode d'implementació burocràtic. Pel que fa a l'altre projecte en qüestió, en l'origen de la Ciutat del Teatre hi ha la voluntat del Lliure de convertir-se en un teatre públic. Ja en el Pla Estratègic (1999) el projecte serà debatut i, el nou Lliure s'articularà amb un projecte més ampli que l'Ajuntament encarregarà de definir a una responsable del Lliure i reconegut dins el sector teatral, en Lluís Pasqual. A diferència de Flotats però, encara que Pasqual també aquest organitzarà unes jornades participatives i negociarà amb el sector privat. L'autonomia del projecte es trencarà quan s'enfronti amb el responsable de l'administració cultural. No obstant, segons l'ICUB, la relació amb els equipaments de la Ciutat del Teatre es basa en l'autonomia de gestió basada en els contractes programa.

13/ Relació entre les administracions: Una concepció jeràrquica (l'Estat mana sobre els altres nivells) típica del període de democratització cultural és la que presideix la definició del projecte del TNC. No en va el seu referent és la Comédie française. Cal dir que fins i tot es tracta, en aquest cas d'una via autàrquica que evita la relació amb altres administracions i busca la identificació nítida TNC=Generalitat de Catalunya. Ja hem vist que això no va ser possible, començant pel fet que els terrenys eren de l'Ajuntament i finalment va ser aquest qui va "decidir" a on es localitzava la nova institució teatral. La seva inscripció dins el cluster cultural de Glòries a on hi participen altres administracions (Ajuntament, Estat central) l'ha fet, tot i continuar essent única i exclusivament autonòmic, una mica més interdependent. La Ciutat del Teatre neix per l'impuls de l'administració local, buscant la participació de les altres administracions, sense un domini clar d'un nivell administratiu sobre un altre. De fet, els seus elements són independents i pertanyen a diferents administracions (com p.e. l'IT, de la

Diputació de Barcelona). Potser el repte en aquest cas és buscar una interdependència productiva per a tots els elements.

14/ Avaluació: en el projecte de Flotats el TNC té l'objectiu doble d'aconseguir l'excel·lència cultural i fer afluir els ciutadans vers les butaques del seu teatre. Èxit es considerarà doncs saber combinar qualitat i públic, l'objectiu primigeni de la política cultural. En canvi com que l'objectiu de la Ciutat del Teatre és fer de motor del sector teatral, crear un cluster teatral i, revitalitzar la zona de Montjuïc, els indicadors de l'èxit seran més complexos i diversos encara que naturalment el públic en serà un d'ells.

Com hem vist però del projecte a la realització hi va haver canvis importants que si bé no modifiquen totalment el seu caràcter inicial si que el modifiquen substancialment en alguns aspectes. Pel que fa als objectius, continua tenint una orientació de democratització cultural però al situar-se a Glòries com volia l'Ajuntament i no a la zona alta, al Palau de Pedralbes, com volia Flotats i Cahner, pren alhora un objectiu de regeneració urbana. En segon lloc, a l'activitat a promoure, deixa de banda la funció de crear un repertori teatral català i prendrà un caràcter més de difusió, creació i distribució dels espectacles generats des del sector privat, que si bé no tindran finalment una quota en tant per cent explícit, aquests tindran espai al TNC en contra del que preveia Flotats. També variarà l'actitud del projecte envers el territori i, passarà de la difusió a la creació d'un cluster juntament amb altres equipaments (l'Auditori, ESMUC, Museu del Disseny, etc). I evidentment, els dos aspectes que canvien substancialment és la relació amb el sector privat. L'actitud envers el sector cultural serà de mantenir relacions amb el sector privat del teatre, sobretot amb les grans empreses que són les guanyadores del pols amb Flotats i, pel que fa a la implementació del projecte, continua essent burocràtica però inclou la participació de les grans empreses teatrals barcelonines.

En definitiva, el TNC passa de ser un projecte fallit de creació d'un gran equipament que sigui mostra del mecenatge cultural de la Generalitat. Amb aquesta operació el govern català des de les seves més altes instàncies pretenia donar visibilitat i legitimar la seva acció cultural en un sector on, a diferència dels museus que són en la majoria municipals o la música on els auditoris són privats o mixtes, podia competir amb les altres administracions o amb el sector privat. El projecte que va desenvolupar copiava el model francès de mecenatge cultural i

democratització cultural dels anys seixanta... a la Barcelona de mitjans dels noranta. La gran força i mobilització del sector privat va aconseguir fer fracassar aquest projecte, tot reconduint-lo cap un model mixt públic-privat. No obstant, el projecte privat no va ser substituït per un altre i sembla que el TNC com a institució no té els objectius molt clars o en tot cas no hi ha una teorització de quin és el seu paper, per una banda, dins els equipaments teatrals públics barcelonins o dins el sector del teatre en general.

Pel que fa a la Ciutat del Teatre, el procés és a la inversa, neix com la resposta a una reivindicació d'un sector important del teatre barceloní (l'anomenat teatre independent) que des dels anys vuitanta malda per tenir un equipament públic. Si el model del Nacional era la Comédie Française el de El Lliure era el Théâtre de l'Est, el TNP, és a dir, la democratització cultural en el seu vessant més d'esquerres, intel·lectual i populista, voluntarista, etc que es recolza sobre les xarxes del sector per desenvolupar la política de la descentralització teatral. Aquest sector del teatre barceloní serà marginat per la Generalitat i la seva política teatral. El que fa l'Ajuntament és prendre aquesta iniciativa i transformar-la en un projecte més global, alternativa al TNC, que anomenarà significativament Ciutat del Teatre. No sense tensions i conflictes que faran que el projecte s'allargui 15 anys el projecte teatral de Montjuïc es convertirà en una aposta estratègica pel sector del teatre. El seu aspecte més de fòrum del sector de moment ha quedat aturat. Es tracta sens dubte d'una manca de fons però potser també de la dificultat d'articular un projecte de nou tipus. És d'hora però per jutjar si s'ha convertit en un motor del sector o en una simple addició d'equipaments. No obstant, si que podem afirmar de que es tracta d'un projecte que s'inscriu gairebé totalment en el nou paradigma de les polítiques culturals.

El teatre, com hem pogut veure als pressupostos és un dels sectors privilegiats per la política cultural a Barcelona. Com hem vist també és un dels que expressa millor les diferències les possibilitats i els límits de la política cultural barcelonina. Contràriament als detractors que anunciaven el col·lapse de les institucions i del sector en general per manca de públic i excés de competència, les dades de públic teatral sembla que el sector teatral s'ha beneficiat d'aquestes iniciatives. Mancaria però un estudi global del sector teatral per tal d'avaluar si aquest s'ha reforçat en termes de creació, difusió, projecció nacional i internacional o si ha tingut els

efectes desitjats en la promoció urbana, de la ciutat o del sector audiovisual. No obstant, no podem tancar en aquesta tesis doctoral l'avaluació sobre els efectes dels dos projectes.

Reconeixem per tant que un dels límits d'aquesta comparació és que estem comparant les projectes i les seves formes d'implementació, el canvi entre el projecte i la realitat però no els resultats d'aquestes polítiques culturals. És per això que a continuació en el cas del Cluster Cultural del Raval farem el mateix recorregut que en el cas del TNC i la Ciutat del Teatre però a més analitzarem el funcionament del cluster en si mateix, els resultats del cluster a partir de dades objectives i les visions dels actors socials que hi participen. Un cop hi haguem arribat podrem avaluar amb més precisió l'aparició d'una nova orientació en les polítiques culturals. De moment però, començarem amb la presentació de l'origen del Cluster Cultural del Raval.

CINQUENA PART

El nou paradigma, del projecte a la realitat: el cas del cluster cultural del Raval

5.1 El nou paradigma, del projecte a la realitat: el cas del cluster cultural del Raval

5.1.1 Origen i evolució de la concepció del cluster cultural del Raval

És ja un lloc comú quan es parla de l'origen del nucli cultural del Raval referir-se al pla Del Liceu al Seminari: *El 2 de Juliol del 1980, l'Ajuntament de Barcelona, davant la necessitat d'assignar nous usos als edificis buits d'aquella zona, va encarregar als arquitectes Lluís Clotet, Òscar Tusquets i Francesc Bassó un estudi sobre les possibilitats que al Convent dels Àngels, l'Antiga Casa de la Caritat i la Casa de la Misericòrdia s'instal·lés el Museu d'Art Modern de Catalunya. L'objectiu consistia, a més, a ordenar els espais lliures d'equipaments, residència i edificis històrics de la seva zona d'influència* (Bohigas i altres, 1983). La visió d'aquest pla urbanístic destacava el valor i les possibilitats de formar una cadena, un itinerari amb el patrimoni històric del Raval i, alhora avaluava com veiem les possibilitats arquitectòniques de la reutilització cultural d'uns antics espais eclesiàstics que havien estat hospitals o hospicis i que en l'actualitat estaven en part en desús. No obstant, ressaltava, es tractava de plans urbanístics i estudis arquitectònics en els que es feien observacions sobre el valor arquitectònic i patrimonial dels edificis però mai s'entra en aquest Pla a valorar o definir els usos culturals dels espais. No obstant, la perspectiva de l'arquitecte va dominar durant molt temps la concepció del cluster cultural.

Una mostra d'aquesta concepció urbanística la dona una nota de premsa en la que s'anuncia l'acord entre la Diputació i l'Ajuntament per estudiar nous usos als antics edificis eclesiàstics del nord del Raval: *Un gran Centro Cultural, de los más importantes en contenido y extensión, ocupará una parte de los terrenos de la antigua Casa de Caridad, delimitados por las calles Vallldoncella, Montalegre y Ferlandina, sobre cuyo uso y remodelación se firmó ayer un acuerdo entre la Diputación y el Ayuntamiento, que subscribieron el presidente Josep Tarradellas y el alcalde Narcís Serra (...) En este espacio de 17.000 metros cuadrados se propone el Ayuntamiento situar este Centro (...). Según fuentes municipales de toda solvencia, el principal edificio albergará el Museo Nacional de Catalunya, el en que se incluirán los de Arte Moderno del Parque de la Ciudadela; Nacional, de Monjuic y otros, así como la ampliación de la Biblioteca de Catalunya.* (La Vanguardia, 18 d'Abril de 1980). L'únic que queda clar segons aquesta crònica periodística de l'època és que es vol donar un us cultural sobre els terrenys. Ara bé, cal remarcar que no es parla d'edificis sinó de terrenys i de la seva superfície com si es parlés d'un solar buit i no d'una

de les zones històriques més denses de Barcelona. El projecte parla de traslladar equipaments museístics de tipus patrimonial (art medieval i art modern) i ningú es refereix a l'art contemporani. També assenyalarem que en cap cas es parla de regeneració urbana i menys de revitalització cultural. Perquè aparegui aquesta noció haurem d'esperar encara cinc anys.

Hem de recordar que en aquells anys ja començava a reutilitzar-se antics espais per usos museístics. És el cas de l'estació del trens d'Orsay: reutilitzada com a sala de subhastes d'art per l'Hotel Druot fins el 1973, va ser catalogada com a monument històric en aquell moment. La Direcció de Museus francesa ja va començar a pensar en un ús museístic de l'espai, que va ser aprovada l'any 1977. El 1979 es va acordar el pla de reforma de l'edifici de principis del XIX i es va inaugurar com a museu el 1986. Cal pensar doncs que aquest exemple, essent la política cultural francès sempre un referent per a les élites barcelonines, va influir en la idea de reutilitzar culturalment la zona de la Casa de la Caritat.

El 1985 es presenta el Pla de Museus (Ajuntament de Barcelona, 1985), elaborat durant el mandat de la Regidora de Cultura Maria Aurèlia Capmany i quan era Delegat de l'Àrea de Cultura Josep Subirós (qui després de deixar el càrrec serà el delegat de l'Alcalde pel projecte de la Casa de la Caritat). En aquest Pla es proposa ordenar i planificar el ric però desordenat i descuidat mapa museístic de la ciutat de Barcelona. La idea es crear agrupacions de museus entorn de cinc zones: Montjuïc, Raval, Gòtic, La Ribera i la Ciutadella. Els criteris que s'avancen per fer aquestes agrupacions contempnen la valoració dels edificis, el tipus de visitants, les col·leccions, la relació amb altres equipaments o "fets urbans" i la possibilitat de síntesis, que els *museus evocuin biunivocalment una "història" de la ciutat i un projecte de futur* (opus cit). Juntament amb criteris clàssics que es refereixen a les característiques de l'equipament cultural s'inclouen valoracions com el context simbòlic de la zona i la noció de malla (avui en diríem xarxa) d'equipaments que ja comença a evocar la noció de nucli o cluster que posteriorment es farà servir per decidir la localització de les institucions culturals.

Pel que fa a la zona del Raval aquesta és qualificada com *el projecte de futur equipament i rehabilitació urbana més important que té preparat el Municipi en el Centre-Ciutat (...)* El Raval té també dues característiques: *per una part el traçat dens dins els carrers i illes, sense cap via que*

s'atreueixi a tallar l'antiga parcelació medieval. Per tant els futurs museus deuen ser coherents amb aquest aspecte trinxat i poder-se descomposar en unitats adequades amb els seus canals d'accés. Per altra banda, l'existència d'institucions molt lligades a la investigació i a l'activitat unipersonal (sobretot les biblioteques) impulsa com a contrapunt a pensar en la possibilitat de proposar certes activitats museístiques lligades a la idea de "modernitat" o almenys que són practicades majoritàriament per gent jove, la qual cosa unida a la proximitat de la zona més popular i cosmopolita, la Rambla, seria també coherent amb aquest planteig. (opus cit). Resulta curiós veure com el plantejament inicial de l'Ajuntament era des respectar el traçat urbà quan en realitat dos anys després es va portar un arquitecte nord-americà conegut per la seva tendència modernista que va dissenyar un edifici que trenca el traçat i la tipologia d'edificis preexistent. Però el més rellevant d'aquest paràgraf citat és que per primera vegada es parla de pol de la modernitat parlant del barri del Raval. En quant a la proposta de contingut del pol museístic del Raval que es qualifica de Centre de la Modernitat és un "popurri" de museus de sectors culturals molt diferents: Museu del Disseny i de les Arts Aplicades, Museu del Teatre, Museu de la Imatge, Museu Galeria d'Art Contemporani. En aquest darrer cas s'especifica que serien *Galeries d'exposició permanents, per la constitució del museu d'art de la modernitat*. En aquest sentit podríem dir que aquesta proposta es situa a mig camí entre la visió patrimonialista clàssica dels equipaments i els nous tipus d'equipaments que veurà néixer Barcelona a la dècada dels noranta: és una concepció "moderna" o innovadora en el sentit de que inclou sectors culturals nous a la política cultural, el disseny, la fotografia, el vídeo, el circ. Però segueix essent clàssica ja que simptomàticament anomena els equipaments museus i no centres culturals i preveu la creació de col·leccions i la seva difusió però no la creació d'activitats o ni l'encoratjament de la creació o la producció cultural, com després es plantejarà en els nous models de institucions culturals.

De la concepció de la malla d'equipaments es passarà a la de "taca d'oli". Tal com ja hem explicat en el capítol dedicat al MACBA l'arquitecte Richard Meier visita l'emplaçament de la Casa de la Caritat i compara l'efecte del MACBA pel Raval amb l'efecte del Pompidou al Marais. L'arquitecte afirma que l'edifici és la llavor i el fruit és un barri esplèndid per viure. I no és l'únic en pensar-ho. Maragall, que pren la iniciativa de portar Meier ha viscut del 71 al 73 a Nova York i segur que ha seguit amb atenció el procés de revitalització artística del SoHo. El gestor amb formació i l'arquitecte descriuen un procés que han observat i es proposen reproduir-lo a Barcelona. El problema és que conceben

l'inici i saben quin és el resultat que volen però no expliquen o no analitzen el com, el procés de la formació d'un barri cultural.

No serà fins el 1995, amb les institucions culturals inaugurades (el CCCB obre les seves portes el 1994 i el MACBA ho fa al seu torn el 1995) que es plantejarà el cluster d'institucions culturals. És el director del nou museu que en fa la descripció cultural en un article al diari: *Esta nueva isla que reúne al Centro de Estudios y Recursos Culturales del Pati Maning, el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, la iglesia y el convento dels Àngels, y a la que más pronto o más tarde se añadirán las futuras facultades de Periodismo de la Universidad Ramon Llull y la de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona y otros equipamientos, forma uno de los conjuntos culturales más extensos y coordinables de toda Barcelona, excepción hecha de la llamada ciudad universitaria. Si le añadimos la Biblioteca de Cataluña, la Escola Massana, el Institut d'Estudis Catalans, la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, el teatro Romea, el palacio de la Virreina, el Liceo, el teatro Principal, el Centro de Arte Santa Mònica, la Real Academia de Medicina, etcetera, vemos cómo la parte derecha de las Ramblas se configura como uno de los entramados al servicio de la cultura, de la investigación y el ocio con más futuro y más posibilidades de interacción, un núcleo central del Raval Norte llamado a irradiar la más innovadora vida cultural de la ciudad.* (Daniel Giralt-Miracle, El País, 5 Maig 1995). No obstant, la llista no deixa de ser una addició de noms d'institucions més o menys culturals sense tenir en compte el seu nivell d'activitat real, o pes cultural (és molt diferent en aquest sentit el CCCB que el Centre d'Art Santa Mònica). Tampoc és té en compte el sector cultural al que pertanyen: hi ha institucions teatrals, d'arts plàstiques, musicals, cosa que com és evident dificulta o és un repte per la política cultural fer programes o activitats conjuntes. I, finalment, no s'analitza quina és la seva situació urbana concreta. És molt diferent estar a l'interior del barri que a les Rambles. La llista s'ha construït guiant-se pels límits administratius (la part dreta de la Rambla), un tipus d'anàlisi molt típic de les administracions, que no té en compte la dinàmica real que genera la institució i a on arriba l'àrea d'influència. El Liceu, per exemple, té molt poca influència al Raval a no ser que es consideri part de la dinàmica rehabilitadora el que els seus espectadors aparquin els seus Mercedes i Audis a l'aparcament de la Boqueria.

I en segon lloc, tal com ell diu forma part d'un conjunt cultural "coordinable", tocant aquí un punt important. Remarquem que diu coordinable en subjuntiu i no coordinat, és a dir, és una possibilitat i una realitat. Una altra vegada ens trobem més en el àmbit dels

desitjos que davant d'una fet o una política definida i planificada. Hi ha la idea de que els equipaments culturals del Raval s'han de coordinar, tenen gairebé l'obligació de programar activitats conjuntes. Com es pot veure aquesta obligació es converteix més en un desig o una declaració de bones voluntats que en una realitat. O també poden ser vistes com una o, tal com afirma: *Hasta la fecha las colaboraciones (amb el MACBA) han sido nulas. "La idiosincracia de su anterior director, Miquel Molins, las hacían difíciles. Es evidente que estamos condenados a entendernos. Pero nuestra autonomía es mucho mayor que la suya. Los ritmos son diferentes."* (Entrevista a Josep Ramoneda, director del CCCB, *Karis*, 19 Febrer 1998).

Cal esmentar que el tercer element del cluster cultural, el forma el Foment de les Arts Decoratives (FAD), una institució privada fundada el 1903 i dedicada a la promoció del disseny gràfic, industrial, arquitectura i la moda. L'any 1998, arran d'un oferiment del Regidor de Cultura Ferran Mascarell, el FAD es va instal·lar al Convent dels Àngels, davant mateix del MACBA. L'Ajuntament, propietària del edifici que és patrimoni històric els va cedir l'ús de l'edifici per 35. Aquests van buscar el l'esponsorització de les empreses de construcció i disseny i han realitzat la rehabilitació de l'edifici amb aquests mitjans i amb els diners que varen treure de la venda del patrimoni que tenien, principalment el local de la seva antiga seu a la Plaça Molina.

El pas de la zona alta, als Raval, un barri en procés de rehabilitació va ser buscat, com una forma d'estar aprop del sector més dinàmic de la cultura barcelonina:

Al FAD hi havia una voluntat de canviar de seu, de buscar un lloc representatiu, i a més a més volíem venir a aquest barri perquè sabíem que era on es movia tot el que era la creació.

Entrevista a Jomi Murlans, Gerent del FAD, 7 Juliol 2004.

L'aposta pel barri va ser forta i, han comprat un local de 500 metres al sud de Raval, la zona menys rehabilitada del barri. Allà hi tenen al que hi tenen pensat fer un viver de creadors però de moment la situació del barri no els ha permès obrir i estan esperant a que la regeneració avanci amb la construcció de la Illa Robadors i l'obertura de la Filmoteca, abans d'engegar el projecte. El FAD interpreta el fet de situar-se al barri del Raval com una decisió d' "obrir-se a la ciutat" (*Que és el FAD*, document de presentació a la web, www.fadweb.com) i en certa manera posar-se al servei de la construcció de la

Barcelona cultural, com ho demostra la seva impulsió juntament amb l'Ajuntament del 2003 com a Any del Disseny que ha tingut una important repercussió a nivell social i mediàtic.

No entrarem ara a discutir si existeix a la pràctica la col·laboració efectiva entre les esmentades institucions culturals i si s'ha produït l'esperada sinèrgia. Això ho farem al capítol final de la tesis, avaluant la dinàmica i els efectes d'aquest cluster. Només esmentarem unes declaracions de recents de l'Alcalde Joan Clos en les que s'esmenta el cluster del Raval com un dels elements estratègics d'actuació de la ciutat en el desenvolupament de la societat del coneixement: *Barcelona quiere salir del ensimismamiento de los temas habituales de los temas habituales de la cultura catalana Tenemos tres ejes de actuación. Una es la constitución de un bloque de estudios estratégicos (...). El segundo punto es la investigación científica (...). Y el tercero es generar con todas las instituciones culturales, pero principalmente con el Centro de Cultura Contemporánea, el Macba y el Fomento de las Artes Decorativas –todos ellos situados en el Raval- la faceta más humanista y del arte.* (Joan Clos, Entrevista a El País, 24 Juliol 2004)

Abans però d'entrar a analitzar la història del MACBA i del CCCB entrarem a veure l'evolució dels seus pressupostos, el que ens donarà elements per entendre l'evolució d'aquestes institucions.

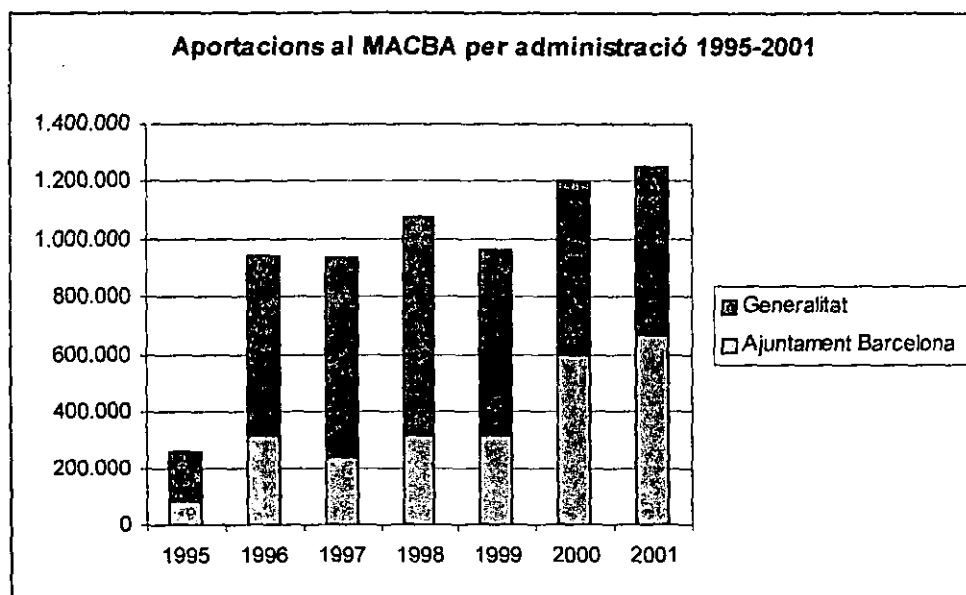
5.1.2 Anàlisi dels pressupostos del MACBA i el CCCB

Després de la inauguració i fins a l'any 2001 l'any 2001 les administracions han dedicat sis mil milions al MACBA, repartint-se en 2.500 per l'Ajuntament i, gairebé el doble, 4.000 per la Generalitat. En canvi, la Diputació no ha fet cap aportació al museu. Per anys, podem veure que les aportacions es van situar al voltant dels mil milions de del 1996, amb una lleugera baixada el 1999 fins a situar-se als 1.250 el 2001.

QUADRE 59 – Aportacions al MACBA per any i per administració 1995-2001

	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	TOTALS
Ajuntament Barcelona	85.000	320.000	240.000	320.000	320.000	596.158	668.050	2.549.208
Diputació de Barcelona	0	0	0	0	0	0	0	0
Generalitat	174.250	624.000	697.526	752.899	641.959	606.105	585.507	4.082.246
TOTAL	259.250	944.000	937.526	1.072.899	961.959	1.202.263	1.253.557	6.631.454

GRÀFIC 63 – Aportacions al MACBA per any i per administració 1995-2001



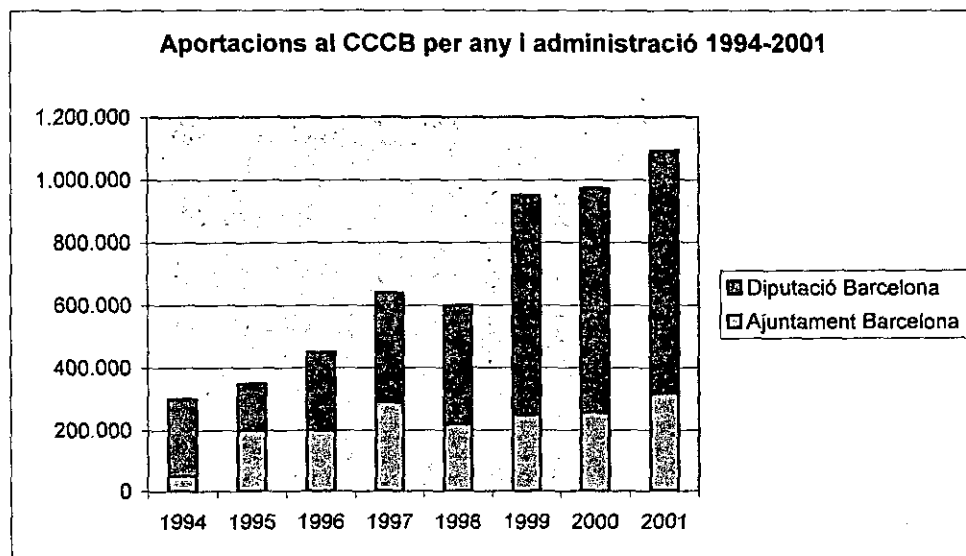
Pel que fa a les aportacions fetes al CCCB, aquestes totalitzen en aquests vuit anys estudiats a 5.300 milions, una xifra mil milions per sota del MACBA. En aquest cas l'Ajuntament de Barcelona ha assumit 1.700 milions de despesa pel CCCB i com en el cas del MACBA, l'altre institució del consorci ha assumit el doble de diners, 3.500. La diferència rau en que, si en el cas del MACBA era la Generalitat en el cas del CCCB és la Diputació de Barcelona (i en, com podem veure, la Generalitat no aporta res al CCCB). En aquest sentit es pot observar que si bé, l'Ajuntament en ambdós casos només aporta una tercera part del total d'aportacions per part de les administracions públiques, aquestes dues quantitats sumades són més quantioses que els pressupostos dedicats per les . O per dir-ho d'una altra manera, si tenim en compte les dues institucions de la Casa de la Caritat, podem dir que l'Ajuntament és de llarg qui aporta més diners per tal de que aquestes funcionin. Podem concloure que l'Ajuntament de la capital catalana, a més d'estar a darrera de les dues iniciatives ha contribuït també de forma important al finançament d'aquestes.

Pel que fa a les aportacions any per any, veiem una forta pujada dels recursos destinats al CCCB del 94 al 97, una lleu baixada el 98 i una altre augment des del 99 fins al 2001 que situarà l'aportació conjunta de les dues administracions a més enllà dels mil milions de pessetes, una xifra inferior en 250 milions a la del MACBA.

QUADRE 60 – Aportacions al CCCB per any i per administració 1994-2001

	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	TOTALS
Ajuntament Barcelona	50.000	200.000	200.000	290.000	220.000	250.000	255.837	316.500	1.782.337
Diputació Barcelona	250.000	150.000	250.000	350.000	380.000	700.000	717.500	775.000	3.572.500
Generalitat	0	0	0	0	0	0	0	0	0
TOTAL	300.000	350.000	450.000	640.000	600.000	950.000	973.337	1.091.500	5.354.837

GRÀFIC 64 – Aportacions al CCCB per any i per administració 1994-2001



Donat que en el cas de les dues institucions les aportacions de les administracions es situen més enllà del 80 per cent del total dels ingressos, la xifra total del pressupost de les dues no deixa de ser modest. En tot cas també cal destacar que el fet de que les institucions no es posin d'acord en entrar als consorcis de les institucions que no consideren pròpies, porta a que aquestes tinguin dèficits pressupostaris estructurals als que han de fer front amb imaginació. Podem dir sense ser massa agosarats que les formes de funcionar noves i imaginatives que veurem en els dos centres culturals de la Casa de la Caritat, no deixen d'estar motivats pels condicionaments pressupostaris.

5.2 Anàlisi sociològic de la història del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)

5.2.1 Introducció

En aquest capítol analitzarem el procés pel qual es construeix i es desenvolupa un museu d'art contemporani a la ciutat de Barcelona. En els capítols anteriors veiem el desplegament de les administracions culturals i els canvis en els seus objectius i modes de funcionament, en aquest cas aplicarem aquests coneixements adquirits per analitzar la construcció social i les polítiques culturals que duen a la creació d'aquesta construcció d'aquesta institució artística.

A partir del dossier de premsa recollit i de les entrevistes realitzades i en un exercici inèdit farem un repàs de tota la història del MACBA, des dels antecedents i les primeres iniciatives als anys vuitanta fins als anys 2000, una història relativament curta però com veurem intensa (el dossier de premsa ocupa uns dos centenars de pàgines) a causa de les dificultats que troba però també a causa de les esperances que es posen en el projecte.

En el desenvolupament del MACBA hi trobarem gairebé tots els actors de la política cultural catalana, hi intervindran la intel·lectualitat i el món artístic. Com veurem es tracta d'una relació conflictiva i la exposició no s'estalvia fer-hi referència o explicar els detalls. Ara bé, l'objectiu no és fer una descripció de les picabaralles sinó analitzar les causes estructurals tant a nivell institucionals, polític o artístic que les han causades i intentar comprendre (en el sentit weberian de la paraula) les eleccions de cada actor que hi participa.

En primer lloc explicarem els antecedents i el sorgiment del projecte, per seguir amb la definició del projecte urbanístic i la política de regeneració que hi darrera. Analitzarem la successió de directors i els elements que provoquen aquestes crisis, així com la espinosa qüestió de la construcció de la col·lecció. Per acabar estudiarem les característiques del model MACBA, el que el fa possible, les seves característiques, per acabar explicant tant les raons del seu èxit com les crítiques que s'hi fan i les possibles debilitats que se'n deriven.

5.2.2 Els antecedents

Els antecedents de l'actual Museu d'Art Contemporani de Barcelona es remunten a l'any 1959, quan el crític d'art Alexandre Cirici Pellicer va defensar la necessitat de crear un Museu d'Art Contemporani a Barcelona. Cirici i Cesáreo Rodríguez Aguilera encapçalaren un grup de persones que van començar a aplegar una col·lecció amb l'objectiu que fos la base d'un futur museu, que havia de ser una plataforma activa d'irradiació de l'art del seu temps. Alhora que aplegava voluntats per trobar-li un emplaçament definitiu, aquest grup va posar en marxa una sèrie d'exposicions –vint-i-tres en total– amb artistes com Moisès Villèlia, Antoni Bonet, Àngel Ferrant, Jean Fautrier, Albert Ràfols-Casamada, Romà Vallès, Jordi Curós, Josep Maria de Sucre i August Puig, entre d'altres. Això no obstant, el febrer de 1963, la celebració de l'exposició L'art i la pau, amb un clar compromís polític, va posar en evidència els límits de la permissivitat existents a l'època i contribuï a posar fi a l'aventura de Cirici i Aguilera. Part dels fons que restaren en el museu anaren a parar al Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú.

5.2.3 Via consensual, via unilateral

A l'Octubre del 1985, amb la signatura de l'anomenat Pacte Cultural es reprèn la idea de constituir un museu d'art contemporani. El Conseller Joan Rigol acorda amb el responsable municipal de l'àrea de cultura de l'època, Pep Subirós, la constitució d'un consorci entre la Generalitat i l'Ajuntament per situar el futur Museu d'Art Contemporani a la zona de l'antiga Casa de la Caritat. En aquell moment es demana l'assessorament del prestigiós Pontus Hulten, ex-director i fundador del Modern Museet d'Estocolm i en aquell moment director del Centre Pompidou de Paris.

En aquest context de col·laboració, l'Ajuntament cedeix l'edifici de Santa Mònica per fer un museu provisional d'art on es pogués anar exposant la col·lecció i fer activitats que preparassin l'arrencada del nou museu. Tal com afirmarà uns anys després Bru de Sala (ex -Director General de Promoció Cultural del Departament de Cultura) *Ya casi nadie se acuerda pero el sueño consistorial del Museo de Arte Contemporaneo de Barcelona (MACB) fraguó allá por el 84 auspiciado por el rigoliano y muy unitario Consejo Asesor de Cultura de la Generalitat. Se*

decidió entonces que ambas instituciones colaborarían para sacar el proyecto adelante. La cosa sería una realidad a medio plazo, por eso se decidió abrir de manera inmediata un centro de arte (el de Santa Mónica) que sirviera de puente entre la nada existente y el mirífico futuro que, tal vez con un exceso de optimismo, se empezaba a respirar. (Xavier Bru de Sala, *El País*, 26-4-1995). O també Jaume Lorés Nadie ha llegado a entender que la sede de Santa Mónica tenía que ser un lugar provisional para un museo mientras se ejercía la gran preocupación de adquirir obra para colgarla en sus paredes. (Jaume Lorés, *La Vanguardia*, 17-12-1987). En aquell moment, el setembre del 1985, Rigol declarava a la premsa que el museu obriria les seves portes al cap d'un any...

Res d'això es durà a terme i l'antic convent de Santa Mònica passarà a ser conegut com el centre d'art de la Generalitat. Ja que la crisi del Pacte Cultural pocs mesos després, amb la dimissió del Conseller i el posterior enfrontament entre ambdues institucions deixa el projecte una altra vegada postergat *sine die*. No obstant, l'Ajuntament no abandonarà el projecte, que Maragall pren com una obsessió gairebé personal, i intentarà una via indirecta d'implicar les institucions i la societat barcelonina en general: la creació d'una fundació que promogui el nou museu.

5.2.4 La creació de la Fundació del Museu d'Art Contemporani: objectius manifestos i objectius ocults

Dos anys després del "parón" que suposa el trencament del Pacte Cultural la idea del museu torna a renéixer. El Maig del 1987 es presenta públicament la Fundació del Museu d'Art Contemporani que, presidida per Leopold Rodés agrupa un grup de personalitats barcelonines lligades a activitats econòmiques i financeres. Dins el grup promotor que ja s'havia reunit varies vegades els mesos anteriors s'hi comptava el vice-president d'Asland, José Felipe Beltrán de Caralt, el president de la Cambra del Comerç, Josep Maria Figueras, el vice-president del Banc del Progrés i encarregat de Relacions Internacionals del COOB92, Juan Antonio Rumeu de Delàs conseller de diverses institucions financeres i nét del baró de Viver i, la decoradora Lola Vilarasau, esposa del Director General de la Caixa de Pensions.

L'objectiu de la fundació es dotar al museu del que no té, una col·lecció. El problema és que no se sap massa el com fer-ho: *la fundación no excluye, en principio, ninguna fórmula, entre*

las que se barajan la donación de obras particulares, y la financiación directa e indirecta del fondo del museo. Precisamente la constitución del fondo básico del nuevo museo es uno de los grandes retos del mismo (El País, 2-4-1987). Per tal d'avaluar les compres es forma una comissió assessora formada per crítics d'art, artistes, comissaris: Virginia Costa (coordinadora de la col·lecció Josep Suñol), Rosa Queralt (comissària d'exposicions), Ignasi Solà-Morales (arquitecte), Francesc Miralles (crític d'art), Sergi Aguilar (escultor, dirigent de l'Associació d'Artistes Visuals de Catalunya), Lola Mitjans de Vilarasau (membre del Patronat del MOMA i del comitè artístic de "la Caixa") i Margit Rowell (conservadora del Pompidou) en seran membres.

En la seva presentació el president de la fundació, l'industrial Leopoldo Rodés, destaca que la iniciativa entronca amb la tradició de mecenatge cultural de la burgesia catalana: (...) *Rodés va recordar abir el paper de mecenatge cultural que històricament ha fet la burgesia catalana i va dir que "sembla lògic que hi estigui present una vegada més, davant de la perspectiva de constitució del nou museu.* (Diari de Barcelona, 21-5-1987). O segons les paraules de Rodés recollides per *La Vanguardia*, *la burgesia tradicionalmente ha estado tras los hechos culturales de Cataluña, si bien es cierto que desde el primer tercio del siglo, y sobre todo el en el terreno de las artes plásticas se produce un vacío en esta tradición a pesar de algunos hechos aislados como la Fundación Miró y la Fundación Tàpies. Ahora es lógico que esté en proyecto del museo de arte contemporáneo* (La Vanguardia, 21-5-1987).

El president Pujol recolzava aquesta visió liberal de la política cultural i per boca del conseller Alavedra que llegia el seu comunicat deia que *siempre he sostenido que la fuerza de Catalunya reside en su sociedad* (La Vanguardia, 21 de Maig de 1987). En canvi, Maragall posa l'accent en la capacitat de Barcelona d'unir esforç públic i privat en tirar endavant projectes que no es durien a terme donada l'"absència" d'un l'Estat central impulsor i planificador. L'aleshores alcalde de Barcelona se situava més en el paradigma noucentista que en el que avui en dia en diríem paradigma de *ciutat emprenedora*.

En el Patronat de la fundació, que es va constituir el 30 de Març hi estan representades les tres institucions principals de la política cultural catalana, la Generalitat, la Diputació i l'Ajuntament de Barcelona. En l'acte de presentació de la fundació, el dia 21-5-1987, hi havia l'alcalde de Barcelona, Pasqual Maragall, el Diputat de Cultura de la Diputació de Barcelona, Jordi Labòria. I cal destacar el fet que en representació de la Generalitat hi

havia el Conseller d'Indústria Macià Alavedra i no el Conseller de Cultura Joaquim Ferrer. Aquest fet anormal es deu com comentarem més endavant a la conflictiva relació entre l'administració cultural municipal i autonòmica. De la constitució de la fundació té l'objectiu manifest de crear col·lecció però també un altre objectiu, potser tant o més important, de desbloquejar la situació d'enfrontament entre les institucions que des del trencament del Pacte Cultural ha impedit tot avenç en el terreny de les infraestructures culturals. Com deia La Vanguardia, *Fuentes institucionales señalaron que el clima de concordia actual obedece, en parte, a la puesta en marcha de la Fundació* (La Vanguardia, 21-10-1987). O fent ja balanç del procés: *Del projecte del museu, se n'ha parlat durant anys i, en més d'un moment s'ha pensat que les diferències entre Generalitat i l'Ajuntament el frenarien per sempre. El paper d'intermediari de la fundació i la intervenció del conseller d'Indústria, Macià Alavedra, en les negociacions en representació de la Generalitat, van desbloquejar el projecte, i tot comença a caminar molt més ràpid* (El País, 11-5-1989). Concretament, l'Ajuntament buscarà l'aliança amb empresaris prestigiosos per refer els ponts amb la Generalitat via els consellers propers al món empresarial, com en Macià Alavedra, curtcircuitant així el Departament de Cultura amb el què els és en aquell moment impossible avançar.

5.2.5 La visita del arquitecte

Dos anys després, l'octubre del 1987, Pasqual Maragall, com a alcalde de Barcelona convida al prestigiós arquitecte estatunidenc Richard Meier (premi Pritzker del 1984, el "nobel" d'arquitectura) a visitar l'emplaçament del futur museu i a fer un avantprojecte, al mateix temps que encarrega als crítics d'art Francesc Miralles i Rosa Queralt a fer un projecte museològic que comencés a definir. Es tracta d'una via unilateral i arriscada que tractava de desbloquejar la situació de paràlisi que vivia aquest projecte cultural (com tants d'altres per altra banda) i que finalment com hem vist va donar els seus fruits. És la via que diríem "dels fets consumats": *El Departamento de Cultura de la Generalitat se ha mostrado reticente ante la iniciativa municipal de invitar a Meier por considerar que debía ser una invitación conjunta. Por esta razón, la conselleria no ha querido protagonizar ningún acto con Meier durante su estancia en Barcelona* (El País, 28-1-1987).

Després de la visita a la zona, que va fer-la acompanyat de director d'Urbanisme de l'Ajuntament, Antoni Acebillo, del responsable de cultura municipal, Ferran Mascarell, i

de l'assessor cultural de l'alcalde Josep Subirós (el que mostra el lideratge municipal en aquesta iniciativa) , així com del president de la Fundació pel Museu d'Art Contemporani, de la que parlarem més endavant, l'arquitecte nord-americà va afirmar que *la conversión en espacio museístico y cultural de los 10.000 metros cuadrados que comprende el complejo de la Casa de la Caritat "es una posibilidad única en Europa, y yo creo que en el mundo, de tener un gran museo y centre de cultura contemporánea enclavado en el centro histórico y, además, en un barrio de tal identidad urbana"*. (El País, 21-10-1987).

5.2.6 Grans expectatives, grans incerteses

En el mateix article, que descrivia l'entorn de la Casa de la Caritat, com *Una enorme isla de cultura* un membre de la fundació afirmava optimistament que *no me cabe ninguna duda de que en Barcelona tendremos un gran museo de arte contemporáneo; hemos perdido algunos años, pero el panorama es muy prometedor* (El País, 21-10-1987).

Aleshores però a banda de no tenir definit el projecte museològic no es tenia ni tan sols definit el nom de la cosa. Al CCCB se li deia Centre de Cultura Contemporània de la Casa de la Caritat. I al MACBA, Museu d'Art Contemporani o, depèn de quin mitjà, Museu d'Art Contemporani de Catalunya, amb les sigles MACC (per exemple, La Vanguardia, el 25 i 28 d'Octubre del 1987). La Generalitat defensava el nom de MACC i l'Ajuntament el de MACB, que finalment per raons de fonètica va acabar-se dient MACBA. Aquesta espinosa qüestió no quedaria tancada fins el 9 de setembre del 1988 a l'acte públic de la firma del contracte entre la Fundació i les empreses. *Contrariamente a cuanto hasta ahora se había venido publicándose el Museu d'Art Contemporani no lo será de Catalunya sino de Barcelona. El alcalde, que dio las gracias a las restantes instituciones por haber aceptado el nombre, señaló dos razones para justificarlo; el hecho que las vanguardias artísticas habían constituido desde siempre fenómenos urbanos, y la funcionalidad urbana del propio centro "que llevará la expresión artística más sofisticada a uno de los barrios más degradados de la ciudad"*. (El País, 9-9-1988).

Posteriorment, un cop l'Ajuntament ha fet el "coup de force" de liderar la creació de la fundació i de passejar un arquitecte prestigiós pel barri del Raval (amb l'atenció mediàtica que això ha comportat) es crea una comissió inter-istitucional Generalitat-Ajuntament. La Generalitat estava representada per Josep Miquel García (Delegat d'Arts Plàstiques), Esteve Mach (Director General de Patrimoni Cultural) i, per Eulàlia Janer (responsable

de Museus) i, l'Ajuntament de Barcelona per part de Ferran Mascarell (Coordinador de l'Àrea de Cultura) i Pep Subirós (assessor de l'alcalde per assumptes culturals). La celebració d'aquesta reunió segons la nota periodística (...) *constituye una muestra más del clima de acuerdo sobre el futuro del MACC al que recientemente han llegado Generalitat y Ayuntamiento, tras un largo periodo de bloqueo* (La Vanguardia, 28-10-1987). En aquesta reunió s'acorda donar via lliure al projecte arquitectònic de Meier i al projecte museològic de Miralles, figura que es considera de consens per les dues administracions. Fruit d'aquesta "entente" naixerà a l'Abril del 1988 el Consorci del Museu d'Art Contemporani, integrat per la Generalitat de Catalunya, l'Ajuntament de Barcelona i la Fundació Museu d'Art Contemporani.

No obstant, el Departament de Cultura, que l'any 1988 compta amb la limitada xifra de 170 milions de pessetes centra els seus esforços a les altres institucions artístiques de Barcelona (20 per la Tàpies, 25 per el Miró) i en obrir un centre propi d'exposicions com el CASM (Centre d'Art Santa Mònica). Segons el Brusi el delegat d'Arts Plàstiques de la Generalitat, *Josep Miquel Garcia no perd el son pel Museu d'Art Contemporani* (Diari de Barcelona, 22-1-1988), i com a mostra recorda que aquell any no li dedica ni un duro al futur MACBA. I malgrat la migradesa dels pressupostos i els obstacles institucionals, el museu havia d'estar acabat, com tot en aquella època, pel 92 (El País, 1-10-1987).

La pressa en construir el MACBA s'entén millor si tenim en compte que passada la transició i amb la entrada dels socialistes al govern i el desenvolupament de l'Estat de les Autonomies, es comença a dissenyar i construir infraestructures culturals i, en especial, museus d'art contemporani ja que a l'Estat espanyol no n'hi havia cap. El 1986 obre les portes el Centro de Arte Reina Sofia que el 1988 adquirirà la categoria de museu, passant-se a anomenar Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, el que serà interpretat pel món de l'art barceloní com l'inici d'una competència per part de Madrid pel lideratge artístic. I no només la capital de l'Estat obre un gran equipament artístic: el 1989 s'inaugura l'Institut Valencià d'Art Modern, el Centro Atlántico de Arte Moderno (Las Palmas de Gran Canaria). I, el 1988 comença les seves obres el Centro Galego de Arte Contemporáneo (Santiago de Compostela) que serà inaugurat el 1993. Barcelona, en canvi, encara tardarà dos anys a obrir el seu gran equipament artístic i això és vist com un retràs, una pèrdua de lideratge ja que no, avaluant-ho en termes de competició de ciutats tal com es fa sovint a la premsa barcelonina, no només Madrid passa davant si no que

també s'avancen altres capitals autonòmiques amb menys tradició artística que Barcelona. Aquest fet explica millor les grans expectatives i frustracions que es projecten entorn del MACBA i que generaran no pocs conflictes en el desenvolupament del projecte.

5.2.7 La presentació en societat del projecte... arquitectònic

La nominació de Barcelona pels Jocs Olímpics del 92 crea la coneguda passió constructora i cultural a la ciutat: és el moment de realitzar els vells projectes i, un any després de la nominació, el Juliol del 87, es presenta a la premsa l'arquitecte Richard Meier (que ha firmat un protocol compromentent-se a dissenyar l'edifici) definint les característiques i els objectius del projecte del museu d'art contemporani. Un article de premsa destaca en titular que (Meier) *Prevé un edificio contextual, que actúe en la zona como el Pompidou sobre el Marais*. I en una entrevista a la pregunta del periodista *¿Qué puede suponer para Barcelona este Museo? Responde que Es un centro muy importante para la ciudad. Quizá represente para Barcelona una transformación similar a la que el Centro Pompidou supuso para el barrio del Marais, en Paris (...) Pero la posibilidad de renovar un barrio tan singular a partir de un edificio me resulta muy atractiva. Ya veremos qué ocurre. Ahora es el momento de sembrar* (La Vanguardia, 29-1-87). O en un altre diari s'afirma: *Meier compara lo que espera que suceda en la zona del Raval con lo acaecido en el barrio parisino del Marais "donde" explica el arquitecto, "el Centro Pompidou se convirtió en el catalizador de lo que sucedía en el Marais, una zona urbanística y socialmente tan deprimida como pueda serlo la que hay en torno a la Casa de la Caritat; ahora el Marais es una zona excelente para vivir, para pasear, para ir de compras... y esto no había sido previsto de antemano por los arquitectos, simplemente sucede que el Marais era una zona llena de posibilidades y el Centro Pompidou las ha activado. Yo creo que la casa de la caridad tiene posibilidades semejantes, a escala distinta* ¹(El País, 29-1-87)

L'arquitecte es presenta davant la societat com a reformador i profeta de la regeneració urbana (en un paper molt de moda) i fa clarament el paral·lelisme el Marais i el paper del Beaubourg en la creació d'un barri cultural, encara que en aquesta cas, a diferència del barri parisenc, es tracta de la creació d'un barri cultural, com diu Lorente (1997), totalment des de dalt i amb un recolzament de l'administració. Meier reconeix que l'edifici en si mateix no crea el dinamisme cultural del barri sinó que només l'activa o el potència i deixa anar el dubte sobre si el Raval el té o no.

Però Meier no era el sol de pensar-ho, ni tampoc l'únic responsable d'actuar en aquest sentit. Com hem dit la construcció social d'un barri cultural necessita la participació de molts diversos estrats socials: del paper de les noves capes mitjanes és fonamental i, a un altre nivell, els actors culturals i, en aquest cas de barri creat del no-res, de les èlits socials i polítiques. Tots participen aportant el que hom sap fer (o el seu capital específic en llenguatge bourdinià) i seria difícil dir qui és el que té el paper actiu i qui el passiu, si el món de la cultura és comparsa del polític o a l'inrevés.

5.2.8 La constitució del consorci

La idea inicial era que el futur museu havia d'estar regit per un consorci entre l'Ajuntament i la Generalitat. No obstant, al consorci també se li integrà la Fundació. Segons la redacció de la llei de Museus, el MACBA havia de ser una sessió autònoma del Museu d'Art de Catalunya i integrar-se en el gran museu nacional, però la fórmula final del consorci el va situar al marge. Presidit per Jordi Pujol, el Consorci del MACBA, constituït el 6 de Març del 1988, comptarà amb una vice-presidència primer per l'Alcalde de Barcelona, aleshores Pasqual Maragall i, amb una vice-presidència per Leopoldo Rodés, president de la Fundació. Cal remarcar que la Diputació no està representada inicialment en el consorci (encara que sí que hi és a la Fundació), el que provocava una certa anomalia. Finalment es resol aquest fet incorporant un representant de la Diba com a un vocal designat per la Fundació.

La constitució del consorci serà negociat per Pep Subirós, assessor de l'alcalde de per temes culturals per part de l'Ajuntament i, per Macià Alavedra, Conseller d'Indústria, el que ens mostra per una banda, l'excepcionalitat acordada al projecte del MACBA i, per l'altra, les males relacions entre els responsables de les administracions culturals municipals i autonòmica de l'època, Ferran Mascarell i Joaquim Ferrer respectivament. Segons Maragall, el consorci és finalment el "fill pòstum" del Pacte Cultural (La Vanguardia, 7-4-1988).

Pel que fa als costos del projecte els estatuts del Consorci estableixen que la Generalitat i l'Ajuntament finançaran a parts iguals la construcció i el manteniment ordinari del museu

i, per la seva banda, la fundació privada és la responsable de dotar al museu del fons d'art necessari. La constitució del consorci permet alhora, com recorden totes les notes periodístiques del dia, contractar l'arquitecte Richard Meier, que des de feia temps estava treballant en el projecte però sense firmar cap paper.

5.2.9 La fundació, molt soroll per a no res?

Un any després de la constitució de la fundació i poc després de la firma del Conveni tota la premsa va plena de les aportacions de l'empresa privada i, es parla de que aquesta ha aconseguit mil sis-cents milions de pessetes per a la compra d'art, que és el principal objectiu de la fundació. Del que es tractava és que una trentena d'empreses (l'objectiu era de 33) aportessin vint i cinc milions cadascuna i, les institucions presents a la fundació, per la seva banda, Ajuntament, Diputació, Generalitat, es comprometessin a aportar la mateixa quantitat. O sigui, que al final les empreses privades aportessin uns 600, 750 milions i les institucions 750 més, el que deixa el titular de l'*Avui* de "L'empresa paga l'art" (23-4-1988) en una mena de veritat a mitges o en una exageració periodística a la recerca d'un titular espectacular.

Finalment les empreses que firmen una aportació són: Acesa, Antonio Puig, Asland, Fundación Asepeyo, Banca Catalana, Banc de Sabadell, Caixa de Barcelona, Cambra de Comerç, Grupo Catalana Occidente, Catalana de Gas, Cementos, Molins, Cobega, Codorniu, Construcciones Miarnau, Cubiertas y Mzov, Danone, Editorial Planeta, Grupo Zeta, Enher, Fecsa, Freixenet, Gallina Blanca, Hotel Princesa Sofia, La Vanguardia, Nissan Motor Ibérica, Plaza y Janés, Circulo de Lectores, Salvat Editores, Sociedad General de Aguas, SEAT, Torras-Hostench, Uniland Cementera i, El Pais.

Destaquen com a tipus d'empreses les financeres, el sector de la construcció, les editorials o mitjans de comunicació i les del sector de l'alimentació. Pel que fa a les financeres hi trobem Banca Catalana, Banc de Sabadell, Caixa de Barcelona i Grupo Catalana Occidente. Destaca l'absència de La Caixa de Pensions i de Caixa Catalunya que potser van refusar ja que desenvolupen programes propis de promoció de les arts plàstiques a través de les seves respectives fundacions. Del sector de la construcció hi són presents Acesa, Asland, Cementos Molins, Construcciones Miarnau, Uniland Cementera,

Cubiertas y Mzov. Hi tenen també una presència destacada a la fundació les editorials o els mitjans de comunicació amb un total de sis empreses: Editorial Planeta, Grupo Zeta, La Vanguardia, Plaza y Janés, Circulo de Lectores i El País. També hi és ben representat les grans empreses del sector de l'alimentació com Codorniu, Danone, Freixenet o Gallina Blanca. Són empreses en definitiva grans i de capital català o amb forta implantació a Catalunya.

Maragall en una altra de les seves "visions" es va declarar impressionat de veure davant dels seus ulls "la burgesia catalana present i en activitat", i va recordar que el museu activarà l'experimentació artística alhora que permetrà "pagar el deute que tenim amb un barri degradat que va ser el bressol de la ciutat (ibidem). *O que son ustedes unos dignos herederos de los burgueses que hicieron posible la Exposición Universal de 1888 y de los que harán posible la Barcelona de 1992* (La Vanguardia, 9-9-1988).

L'acord de patronatge entre la Fundació Museu d'Art Contemporani i els representants de les 33 empreses es firmarà solemnement el 8 de setembre en una taula sota la presidència de Jordi Pujol i Pasqual Maragall al Palau de la Generalitat. Cada una de les empreses es comprometia a pagar cinc milions de pessetes anualment des del 1988 fins al 1992 per tal de comprar obres pel museu. I a canvi només se'ls prometia una tenir els seus noms "a un lloc destacat del museu" (Brusi, 9-9-1988) i la desgravació pertinent per aquest casos. En tot cas l'afirmació de Giralt-Miracle que el MACBA és impulsat primer per la iniciativa privada, allò que en diem la societat civil (Entrevista a Daniel Giralt-Miracle a ART, 21-8-1988) és clarament exagerada. Tampoc com apuntava Pep Subirós (BMM, tardor 1988, núm. 9), el partenariat públic-privat no ha servit de model per a altres institucions culturals. Síntoma de que es tractava d'una qüestió instrumental per part de les administracions o de la debilitat o subordinació empresarial catalana, això no ho podem dir. Quinze anys després de la constitució de la fundació, fent balanç dels resultats i comparant-los amb les declaracions de l'època la sensació que queda és que potser es va fer molt soroll per no res... o per molt poca cosa a curt termini.

5.2.10 L'objectiu rehabilitador com objectiu i com a legitimació

El subtítol de la notícia informant-ne repetia el missatge de l'arquitecte nord-americà: Un gran equipament vol rehabilitar el barri del Raval. I dins l'article apareixia que (...) aquest equipament vol significar per al Raval el que el Beaubourg va significar d'atractiu per als barris del Marais i Châtelet. La revitalització de certs barris barcelonins i l'eixamplament de la ciutat pel que fa als nuclis d'activitat cultural sembla ser una de les característiques que distingeixen els projectes de futur. L'operació s'inscriu dins de una política urbanística i cultural més àmplia. (Avui, 9-4-88)

I s'opera a partir d'una patrimonialització de certs elements del barri. Tal com recull l'article es proposa rehabilitar altres edificis com el Mercat de la Boqueria, la Plaça Castella, l'Antic Hospital de la Santa Creu, la Plaça Sant Agustí i la Plaça Sant Josep el que afegiria valor simbòlic al barri. El projecte de rehabilitació del barri tindrà molts altres elements i episodis, essent un dels més importants l'obertura de la Rambla del Raval, un projecte que podria semblar a la Haussmann, però que es diferencia de les operacions esventrades en que pretén crear un espai públic interior al barri i no atravesar i adaptar la ciutat vella a la ciutat nova.

L'edifici es concep com una llavor (...) *lo que quiero es que este edificio traiga mucha actividad y vida a la Casa de la Caritat (...)* Para mí, como arquitecto esto es lo más gratificante, porque quiere decir que has plantado una semilla que influye en el crecimiento de todo un jardín y eso significa que la semilla es buena. (Entrevista a Richard Meier, El País, 29-10-1988).

L'arquitecte té al cap la concepció clàssica de la regeneració urbana experimentada ja a Gran Bretanya i EEUU: institucions culturals que atreuen comerços i turistes. *Meier está convencido de que el nuevo museo será un elemento dinamizador de la degradada zona en la que se construirá, el Raval, porque su contenido y todos los servicios ajenos –cafeterías, tiendas- llamarán poderosamente al turista, pero también al ciudadano barcelonés.* (ABC, 29-10-1988).

No era només l'arquitecte sinó que el director del museu també compartia aquesta concepció ampliant la visió a altres institucions contemplades al Pla "Del Liceu al Seminari", al que per ell era un nucli cultural al Raval: *Sóc un absolut convençut –diu Giralt-Miracle- que el Conjunt de la Casa de la Caritat ha de ser un focus potent de transformació urbana. Situar un museu així en un barri vell és una opció dialèctica que, per a una ciutat europea de teixit històric com Barcelona, significa una renovació de fibres, un empelt de medul·la al circuit urbà delimitat*

per la Biblioteca de Catalunya, la Universitat i el Liceu; sortosament, el primer a entendre això ha estat Richard Meier a qui ha calgut donar molt poques explicacions, perquè ha intuït la substància de Barcelona. (El País, 3-11-1988).

5.2.11 La col·lecció (I): definició de la col·lecció, definició de la identitat del museu

Ja hem parlat de les incerteses del projecte i la seva articulació institucional. No obstant, hi ha incerteses més pròpies del món artístic i cultural... potser a la llarga més importants. Quina col·lecció ha de tenir el MACBA?

La idea inicial és que per una banda, la col·lecció recuperi la memòria artística de mig segle, des del final de la segona guerra fins a l'actualitat i, per altra banda, hi ha un lloc a on es pugui veure la creació dels artistes actuals. El problema és com fer-ho: *La colección de un museo de arte contemporáneo —indica Francesc Miralles (...)- no tiene por qué ser el reflejo exhaustivo de la vida artística reciente de un país. Lo importante es que tenga una intencionalidad, que sustente un discurso. Un museo no puede concebirse como una enciclopedia de artistas. (...) En cualquier caso, no podemos seguir el ejemplo del Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), donde todos los artistas están representados con una o dos obras, lo cual genera un consistente maremágnum denotando la falta de hilo conductor y de teoría..* (Francesc Miralles, *La Vanguardia*, 17 Maig del 1988).

Un dels problemes o reptes "estructurals" de la col·lecció del MACBA (i de tot el museu per extensió) és que els grans artistes que han tingut relació amb Barcelona ja tenen el seu museu. Això és el tothom sap però ningú s'atreveix a dir *sauf* l'ex diputat i ex-senador membre del PSUC Josep Benet que es despenja amb un exabrupte declarant a la premsa *Un es pregunta què és el que s'hi posarà (al MACBA) ja que es dona la circumstancia que els quatre grans artistes que podrien ser-ne el principal centre d'atenció, Picasso, Dalí, Miró i Tàpies, tenen o tindran un museu propi. D'altra banda, els preus a què han arribat les obres d'art de grans artistes fa impensable que siguin adquirides pel museu.* (Avui, 11-6-1989).

Quan a la premsa s'anuncia que la fundació Museu d'Art Contemporani ja ha aplegat unes quantes obres (no se sap si comprat o fruit de donacions de privats o institucions) s'informa que *Rosa Queralt, miembro del comité técnico asesor de la Fundación, manifestó que los criterios con los que se ha reunido la obra "están más claros en el campo de la escultura que en el de la*

pintura, aunque existe la pauta general de centrarse en piezas posteriores a la Guerra Civil. En escultura, escogemos por una parte, obras que sigan la tradición del hierro establecida por Julio González, y, por otra, las que sigan la línea labrada por Miró, el arte pobre, el surrealismo o la corriente objetual. En pintura, Dau al Set, el informalismo y las corrientes matéricas y mágicas parecen unos referentes adecuados. Estos son criterios de la fase inicial, que pueden sufrir modificaciones. (La Vanguardia, 23-4-1988). La col·lecció segons aquest pla buscaria una continuïtat i complementarietat amb les tres grans institucions museístiques barcelonines (Miró, Picasso, Tàpies) i posaria més l'accent en els anys cinquanta i seixanta que en l'actualitat. Aquesta línia finalment seria descartada. Poc després de que es nomeni el nou director del MACBA, el 30 d'Abril del 1989, la comissió assessora (encapçalada per l'antic candidat a ser director, Francesc Miralles) dimitirà en bloc.

El mes de Maig de 1989 es parla de les 100 primeres obres del MACBA: una cinquantena d'obres han estat adquirides per la fundació o bé per algun dels seus patrons, 20 més procedeixen de l'Ajuntament de Barcelona, 15 provenen de la Diputació de Barcelona i la resta procedeix d'altres col·leccions i de donacions privades. A la premsa s'informa (El País, 11-5-1989) que totes les obres han estat seleccionades pel Comitè Tècnic Assessor de la fundació i cobreixen, bàsicament, el panorama artístic a partir de la postguerra. La fundació ha invertit tres-cents milions en la compra d'obra. I de les obres aportades per l'Ajuntament de Barcelona destaca la col·lecció iniciada per Victòria Combalía l'any 1986 per encàrrec de l'alcalde de Barcelona, Pasqual Maragall, amb un pressupost de 30 milions de pessetes, dels quals només se'n van gastar 11. Pel que fa a la Diputació les obres provenen d'una col·lecció que es va iniciar en el període encara pre-democràtic d'en Samaranch.

Amb Giralt-Miracle s'abandonarà la perspectiva de fer una retrospectiva començant des dels anys quaranta fins l'actualitat sinó que el nou director posarà l'accent a contemporaneïtat i en fer el procés al revés, de l'actualitat fins a la postguerra: *Daniel Giralt-Miracle creu amb fermesa que "s'ha de recuperar el fil de la història a partir dels vuitanta, remuntant els antecedents i les seves referències fins als quaranta. A diferència de Tomàs Llorens, que ja ha pres el partit de reconstruir la tradició, jo no vull reconstruir la tradició i he optat per la contemporaneïtat".* Alhora afirma que (...) *no podem repetir els errors del passat. Si als anys quaranta, cinquanta, seixanta i setanta s'hagués assolit aquest compromís, no ens trobaríem en una*

situació tan absurda de comprar obres d'artistes catalans al mercat estranger i amb moneda estrangera (Diari de Barcelona, 25-6-1989).

Cal remarcar que, en aquest aspecte de la política cultural com en d'altres, la Generalitat compta amb les competències exclusives en cultura però no amb el patrimoni artístic ni cultural (en mans dels ajuntaments o les diputacions). I tampoc no ha exercit aquesta competència ja sigui per manca de pressupost (la partida dedicada a arts plàstiques, segons les memòries del Departament, es manté durant la dècada dels anys noranta entorn dels mil dos-cents milions de pessetes) o per manca de voluntat política. Sí que és cert que la Generalitat va constituir des de la creació del Departament de Cultura el 1980 un anomenat Fons Nacional d'Art de Catalunya, a la que incorporava compres, donacions o préstecs fonamentalment d'artistes catalans. Aquesta emulava el FNAC (Fonds National d'Art Contemporain) parisenc o els FRAC (Fonds Régional d'Art Contemporain) de les regions franceses però amb uns pressupostos mil vegades superior (literalment, en el cas del FNAC) al de la Generalitat. S'intentarà corregir aquesta situació amb la "operació Col·lecció Riera", que comentarem més endavant.

5.2.12 El primer director: Daniel Giralt-Miracle

El mes de setembre del 1988 s'anunciava a la premsa que les institucions havien arribat a un consens de nomenar Daniel Giralt Miracle com a director del MACBA, encara que fins aleshores no havia tingut cap vinculació amb el projecte. Inicialment s'havien barallat també els noms de Victòria Combalia (crítica d'art), Pep Subirós (assessor de l'alcade per temes culturals, a qui Maragall qualificava de "motor del projecte" –La Vanguardia, 9-9-1988) o de Francesc Miralles (crític d'art, director de l'Escola Massana). Els dos primers van quedar descartats per estar massa propers a l'òrbita socialista i de l'Ajuntament. I el darrer, Miralles, que recordem-ho, feia un any se li va encarregar un projecte museològic pel MACBA també se'l descarta finalment. Segurament la seva actitud crítica davant de la política artística del Departament de Cultura i expressada mesos abans públicament no són indiferents a aquesta decisió (*En general la política d'arts plàstiques, aquí, ha estat molt fragmentària, sobretot la de la Generalitat. La Generalitat fa una política de petites incidències.* (Francesc Miralles a El Món, 10-3-1988). Segons Patricia Gabancho *La continuïtat de Francesc Miralles al capdavant del MACC quedava més o menys sobreentesa, per pura lògica (...)*. I

que Francesc Miralles va ser víctima del consens ja que *Consens vol dir Generalitat* (Patricia Gabancho a *Diari de Barcelona*, 9-9-1988).

Finalment però és un antic alt càrrec del Departament de Cultura (ex Delegat d'Arts Plàstiques), o sigui, un home de CiU i de la Generalitat qui ocuparà el càrrec de director de MACBA. Aquest, designat oficialment el 20-10-1988, era director de la Fundació Caixa Catalunya i vice-president de l'Associació Internacional de Crítics d'Art. Segons un article de Giralt-Miracle publicat a *La Vanguardia* dos anys abans sobre el projecte del MACBA *hay dos extremos que mayoritariamente descartamos para nuestro MACC: la elephantiasis pompidouniana, que pese al éxito comercial y turístico no corresponde ni a nuestras necesidades ni a lo que pueda dar de si el complejo El Raval... y el museo autóctono, semiprovinciano, circunscrito a la pequeña historia local, sin contrapuntos de aquellos autores y escuelas que nos circundan culturalmente a nivel estatal e internacional* (*La Vanguardia*, 6-9-1988). Dels referents pel nou museu esmenta en el mateix article el Museu Municipal Van Abbe de Eindhoven (Holanda) i el Museu d'Art Contemporani de Burdeus dirigit por Jean Froment, és a dir, dos centres innovadors en ciutats mitjanes.

Giralt-Miracle no plantejarà un museu amb una col·lecció representativa, ni tan sols especialitzada o amb tesis representant la evolució des de finals de la 2^a Guerra Mundial com semblava fer-ho Francesc Miralles. Per el primer director del MACBA *El objetivo del MACB será indagar el futuro de nuestro arte (...) Nuestra línea de trabajo pasará por ayudar y estimular a los artistas vivos más interesantes. El MACB no esperará que un artista alcance renombre para saber de su existencia. El MACB no le obligará a llamar a sus puertas. Será precisamente el MACB quien le persiga* (*La Vanguardia*, 20-10-1988). És a dir, planteja que el nou museu estarà dedicat als artistes vius més que a fer una col·lecció representativa o de tesis i, sobretot, es dedicarà als artistes emergents, a anticipar el mercat en la consagració dels artistes amb una perspectiva com diria P.M. Menger de "sobrecomprensió" de les avantguardes, prenent en aquest sentit l'orientació de la política cultural dels anys vuitanta-noranta que converteix la política cultural en un servei als artistes professionals (Moulin, 1992).

També cal dir que es fa de la necessitat virtut en el sentit que, com reconeix el mateix Giralt-Miracle, el model de museu representatiu o narratiu es descarta també perquè no és possible a nivell financer, no hi hauria prou diners per comprar obra representativa o

que pogués fer una narració de l'art de la segona meitat del segle XX. *Un museo como el MOMA de Nueva York –dice- representa hoy un modelo obsoleto, al menos para nosotros. No casa con la que debe ser nuestra labor. No está a nuestro alcance. Otros modelos, sin embargo, como New Museum of Contemporary Art de Nueva York sí podrían acercarse a nuestras necesidades* (La Vanguardia, 20-10-1988). Aquesta manca de mitjans s'atribueix a la falta de suport per part de l'Estat o d'empreses prou potents, el que impedeix competir amb centres de capitals d'Estat: *el que fem al Museu d'Art Contemporani no pot copiar el MOMA, de Nova York o el Pompidou, de Paris, ni parangonar la Fundació Gullbenkian, de Lisboa, o el Centro Reina Sofia, de Madrid: tots aquests centres treballen amb els mitjans d'estat o empreses que tenen recursos superiors als d'una ciutat com Barcelona o d'un país com Catalunya. Cal trobar una opció pròpia, que respongui a ara i aquí al que volem que la ciutat i el país siguin davant el món.* (El País, 3-11-1988).

L'1 d'Abril del 1989 Giralt-Miracle prendrà possessió del càrrec quan encara no té un despatx i havent de fer front a tots els problemes burocràtics de la construcció del nou museu. Per altra banda, per aquell any el pressupost es fixarà en 776 milions dels que la Generalitat i l'Ajuntament n'aporten 476 cadascuna i la Fundació els tres-cents restants. L'aportació de les administracions es destina cap a despeses corrents del museu, l'inici de les obres a la construcció del museu i a pagar els honoraris de Meyer. Els diners aportats per la fundació es destinen a la compra d'obra. No obstant, ja ho avaçem, el nou director no pendrà arribarà a inaugurar l'edifici i dimitirà el 1994.

5.2.13 La construcció de l'edifici modern en un barri antic

En la seva quarta visita a Barcelona, el 29 d'Octubre de 1988, l'arquitecte estatunidenc Richar Meier firma finalment un contracte amb el Consorci per dissenyar l'edifici del futur MACBA. L'arquitecte, referint-se sense dir-ho al fet que feia quatre anys que havia visitat per primera vegada els terrenys de la Casa de la Caritat i que feia un any exacte des que es va presentar el projecte fins que l'havien contractat afirma que *me alegro mucho de haber tenido tiempo de pensar en el proyecto antes de acometerlo* (El País, 29-10-1988). Suposem que preguntat per l'efecte d'un edifici modern en un entorn antic, l'arquitecte respon que *en este sentido quiero distinguir entre la escala y los materiales, pues pienso que la primera debe responder al entorno del edificio, pero los segundos deben referirse a la contemporaneidad que alberga; un museo de este tipo tiene la responsabilidad de expresar nuestro tiempo* (idem).

No obstant a ningú se li escapava la contradicció entre un edifici modern artísticament, d'un deixeble de Le Corbusier i un entorn urbà ben singular com el del Raval que data del segle XIX. *Meier proyecta un museo muy nuevo en un barrio muy viejo* era el titular d'El Periòdico (29-10-1988). Meier de fet es posiciona en contra de l'arquitectura postmoderna i de la reutilització d'edificis històrics com el de l'estació d'Orsay: *Lo mejor que se puede hacer con una estación de trenes es convertirla en estación de trenes. Pero hoy en día, todo parece servir para albergar un museo; un matadero, una estación, cualquier cosa...* (La Vanguardia, 29-10-1988). L'arquitecte nordamericà sembla no adonar-se que al costat del seu museu es construirà un centre cultural i d'exposicions... en un antic hospici! O que l'operació de convertir l'antiga Casa de la Caritat en un *cluster* cultural té una dimensió ben postmoderna de retorn a la ciutat històrica i construïda, ben allunyat del paradigma modern d'edificis de nova planta a les afores de la ciutat. Ningú però no remarca la contradicció. Fins i tot, seguint l'esquema modern-ortodox dels museus d'art contemporani dels anys seixanta Meier, tot i afirmar tenir en compte l'entorn, arriba a concebre una zona de gespa al costat del museu. Gespa al mig del Raval! De ben segur, la pressa en començar a aixecar un museu tant llargament anhelat fa que ningú critiqui la elecció de l'arquitecte ni el seu projecte tan evidentment contradictori amb l'entorn i la filosofia de l'operació urbanística-cultural.

La maqueta de l'edifici es presentarà públicament el setembre de 1989. I, encara que a la premsa s'havia anunciat repetidament que el museu havia d'estar acabat pel 92, no es fins l'octubre del 1990 que es posa la primera pedra de l'edifici disenyat per Meier. Les obres, s'acabaran cinc anys després, 1995 i, costaran uns 3.680 milions de pessetes, curiosament una mica per sota del que es va licitar. L'edifici té una superfície total construïda de 16.529 metres (de les quals 5.87 estan dedicades a exposicions) quadrats, quatre pisos que arriben a una alçada de 23 metres.

En general hi haurà bastant consens en la *intelligentsia* barcelonina en fer valoració positiva de l'edifici. El suplement del Quadern de El País no dubta en qualificar l'edifici com "La perla del Raval" (Quadern de El País, 27-4-1995). No obstant, dit això fins i tot el director del museu de l'època, en Miquel Molins, ha de reconèixer que hi ha certs problemes funcionals com l'excés de llum (s'especula fins i tot en posar-hi cortines), el poc espai de la biblioteca o el que es revelarà més endavant com una gran mancança: no

hi ha sala d'actes. Segons Molins "si Richard Meier hagués tingut un client clar, moltes d'aquestes coses s'haguessin pogut preveure d'avançada" (idem).

5.2.14 La col·lecció (II): crisi de la col·lecció, crisi d'identitat

Era premonitòria l'afirmació del primer director del MACBA que *per crear-se* (el museu) *necessita aquests tres o quatre anys, però per funcionar en necessita vuit o deu. Per tant, no som els que engegarem el museu els que veurem els millors resultats, sinó que serà el bon funcionament dels mecanismes que inventem allò que permetrà arribar a aquest estat* (Entrevista a Daniel Giralt-Miracle per ART 21-8-1988). En realitat ha estat així, el primer director no va ni inaugurar l'edifici i, el museu es va passar quatre anys de la seva existència entre crisis i oscil·lacions fins que va trobar el seu model de funcionament i la seva identitat com a museu. Això és el que tot seguit explicarem.

El mes d'octubre de 1989, poc després de la firma del contracte de Meier, s'anuncia a la premsa la firma d'un conveni entre el President de la Fundació del MACBA, Leopoldo Rodés, i de la Fundació de "la Caixa", Josep Vilarasau, pel qual el museu cedeix a la segona un espai de mil metres quadrats per a exhibir la seva col·lecció (una de les més importants de l'Estat espanyol) i la capacitat d'organitzar exposicions pròpies. També es parla de les negociacions amb Peter Ludwig, un empresari alemany, propietari d'una de les col·leccions d'art internacional més importants, per tal de que cedeixi obres al museu. Segons el titular de *El Punto* que informava de la notícia, *El MACB puede quedarse en un espacio para terceros*. Més enllà d'aquest titular exagerat, sí que era cert que *La política de este museo ha dado un vuelco de 180 grados. En principio se quería constituir un fondo con arte contemporáneo catalán, español, europeo, de todo el mundo, por esa importancia* (El Punto, 13-10-1989). A la premsa es reproduïen alhora delcaracions del director del Museu, Giralt-Miracle, pel que s'havia suspès les compres fins conèixer el resultat de les gestions *para poder destinar los recursos siempre limitados a cubrir los huecos que dejan las aportaciones y cesiones que se puedan obtener* (idem).

La notícia provoca una polèmica entre el món de la cultura a Barcelona. La col·lecció no és una qüestió menor... Com assenyala l'antic "pretendant" a director, Francesc Miralles, hi ha en joc la identitat del museu i la seva relació amb el món cultural i la identitat del

país. Qualificant la nova orientació de “passos a la deriva” afirma que *se conceden partes no desdeñables del edificio a colecciones realizadas con criterios muy concretos, determinados por entidades foráneas a la nueva institución, criterios que pueden ser válidos para ellas, pero no para el museo. (...) ¿Valdría para nosotros que el Museu d'Art Contemporani de Barcelona fuera famoso por albergar una gran colección de arte pop americano o por contener una magnífica representación de arte soviético?* (referint-se a la col·lecció Ludwig) *Pero uno se pregunta sobre la filosofía de un nuevo museo en un país extraordinariamente rico en arte. Y duda entre si el museo debe ser tan sólo un reclamo turístico o publicitario o el exponente de un momento artístico y cultural de nuestro país* (Frances Miralles a *La Vanguardia*, 8-10-1989).

Aquestes consideracions no deixen de ser una mica exagerades ja que la col·lecció Ludwig és més amplia que l'art pop o soviètic i de fet, el que es contempla és una incorporació d'obres de la transvanguardia i italiana, art expresionista alemany o art conceptual que tindrien relació amb creadors o moviments artístics catalans. Per altra banda, a les mateixes dates (octubre, 1990), en una operació que no sense una mica de vergonya retrospectiva podem qualificar com de “peloteo”, la Universitat de Barcelona fa Doctor Honoris Causa a Peter Ludwig i, aquesta, juntament amb el MACBA li publicaren la seva tesi doctoral sobre Picasso amb presentació pública inclosa del director del museu, Daniel Giralt-Miracle.

Podria semblar una gran contradicció que aquest tipus de política “desidentitària” sigui portada a terme per un ex alt càrrec del govern nacionalista-conservador. No obstant, cal recordar que (pocs anys després) és precisament un govern d'aquest color polític, el Govern basc, que porta a terme l'operació d'instal·lar una sucursal del Guggenheim a Bilbao. Una política cultural duta a terme per altra banda d'esquenes i contra les crítiques del món artístic basc que, amb l'escultor Oteiza com a cap visible, demanava un museu d'art contemporani amb una col·lecció d'art basca. El primer contacte del govern basc amb la Fundació Guggenheim es produeix el 1991 i la negociació i l'execució de la obra, dirigida significativament pel conseller d'economia i no pel de cultura, s'allarga fins el 1997, any de la seva inauguració.

N'hi ha però també que valoren positivament la col·laboració entre la Fundació “la Caixa” i el MACBA, però que valoren la fórmula emprada. Tal com observa Anna Guasch és molt diferent una cessió d'espai que una cessió d'obra, que és per altra banda,

la fórmula emprada habitualment: *Encara que superficialment pot semblar el mateix* (la cessió d'espai o la cessió d'obres) *no hi ha dubte que són opcions ben diferenciades: en el primer cas, una institució pública cedeix el seu espai i la gestió d'aquesta a una entitat privada; en el segon, és aquesta que la que, fent gala de la seva generositat, disposa en mans públiques part del seu patrimoni.* (15-10-1989). Es tracta, per dir-ho clar, d'una (encara que temporal –deu anys– i limitada –a una sisena part de la superfície–) d'una institució pública. Giralt Miracle afirmava que *Tal vez, para explicar determinadas cosas, necesitamos un cuadro de Francis Bacon. La colección de la Caixa de Pensions incluye uno y nosotros no podremos comprar nunca un Bacon. Un museo como el nuestro que parte de cero, no tenía otra opción y yo no sé si hay otra fórmula para presentar el arte catalán arropado por una colección internacional de esa categoría* (El País, 11-3-1990). Cal tenir en compte que els anys vuitanta es caracteritzen per una pujada sense precedents dels preus de les obres d'art. I la primera fundació de l'Estat espanyol va utilitzar la seva posició de força respecta a una institució naixent i amb problemes per mostrar la seva col·lecció que, en aquells moments i fins a la obertura de la nova seu de Casa Ramona deu anys després, o bé estava al magatzem, o bé, s'exposava a les seves oficines de Passeig de Gràcia i zona alta de Barcelona.

Poc després, el Desembre del 1990, s'informa que Jean Louis Froment, director del Museu d'Art Contemporani de Burdeus serà l'encarregat d'organitzar i dirigir la comissió assessora per a la compra d'obres d'art de la Fundació d'Art Contemporani de Barcelona i que també realitzarà el projecte museològic del MACBA, una tasca que en principi havia de fer el nou director, Giralt-Miracle. La clau d'aquest canvi la dona Sergio Vila-Sanjuan a *La Vanguardia*: *Froment es asesor de la Fundació Caixa de Pensions para la adquisición de obras de arte, lo que puede haber sido un factor de peso en su nombramiento. La colección de la Fundació Caixa será una de las fuentes centrales de cesión de obras de arte para el museo de arte* (Sergio Vila-Sanjuan a *La Vanguardia*, 21-12-1990). No obstant, no deixa de ser contradictori nomenar un assessor extern per fer una feina que teòricament és responsabilitat del director. Finalment però, aquest projecte museològic per al Macba com d'altres acabarà arxivat a la paperera després d'haver costat trenta milions de pessetes.

No sabem exactament què va portar a firmar aquests convenis, a fer-los públics, vist en retrospectiva, tan precipitadament i finalment, a descartar-los. El que si podem pensar és que el nou director es va trobar amb la pressió d'obrir un museu al cap de tres anys,

sense el temps de poder consolidar una col·lecció a l'alçada i amb la coherència necessària per a una institució cultural de nivell "nacional".

5.2.15 La compra de la col·lecció Riera o crear la col·lecció a "cop de talonari"

Quan les obres del museu ja estaven avançades la Generalitat va anunciar la compra de la col·lecció de l'empresari i galerista Salvador Riera. Empresari tèxtil, exiliat durant anys a Brasil, va obrir una galeria als anys setanta a Consell de Cent (a la zona més important, entre Balmes i Rambla Catalunya), el nucli més important de galeries de Barcelona i associades a la promoció de l'art modern dels anys seixanta. Riera, tal com afirmava ell mateix no era un Thyssen (*El Periòdic*, 4 Gener 1994) sino més aviat un self-made-man que havia construït del no res una col·lecció que cobria desde finals del XIX fins a finals del XX, desdel modernisme de fins a l'actualitat, de Ramon Casas a Miquel Barceló. Un nexce comú però de totes les obres (menys alguns Basquiat) era que es tractava d'artistes catalans.

La compra va ser una decisió de la Generalitat, gestada durant dos anys en absolut secret i, no va consultar en cap moment els altre "partenaris" del MACBA: La operació de compra se cerró con un sigilo insòlito en el panorama cultural barcelonés. Ni el Ayuntamiento ni la Fundación Macba, socios de la Generalitat en el futuro museo de arte contemporáneo conocían los detalles de la operación, anunciada por el President Jordi Pujol y comunicada por Riera y su esposa a sus familiares a la vispera. (El Periòdic, 10 Gener, 1993). La compra consistía en 1.747 peces de 131 artistes, que una autoproclamada comissió d'experts de la que se sap formaven part Josep Miquel Garcia (Delegat d'Arts Plàstiques de la Generalitat) i, Daniel Giralt-Miracle (aleshores el director del Museu) va valorar en 4.500 milions de pessetes i va fixar el preu de venda en 2.000 milions, a pagar en 10 anys "en còmodes terminis" de 200 milions per any. És per això que la Generalitat s'esforçava a presentar la operació com una venda-donació. I també remarcava que no imposava la col·lecció si no que simplement "la posava a disposició" del MACBA i que a més aquesta es repartiria en diversos museus.

La presentació de la compra en societat es va fer de forma solemne amb la presència del matrimoni Riera per una banda i, per l'altra el Delegat d'Arts Plàstiques, el Conseller de Cultura de Joan Guitart i el mateix Honorabilíssim Jordi Pujol. Tots els diaris de l'època

van publicar una foto de la trobada al Pati dels Tarongers. El President mostrava la seva implicació afirmant que: *hem decidit dedicar una quantitat important de diners a aquesta col·lecció perquè s'ho val, apel·lant també a la generositat i catalanitat de Salvador Riera.* (Avui, 24 Desembre 1993). De fet aquest havia estat temptat pel Reina Sofia amb una oferta per comprar totes les obres de Dau al Set però Riera havia declinat aquesta oferta. Joan Guitart al seu torn afirmava que la compra de la Col·lecció Riera formava part de la *obligación de cualquier Gobierno, que una colección de arte formada en el país se quede en el país* (El País, 23 Desembre 1993). La operació quedava doncs presentada com un exercici de nacionalisme per part del venedor i de salvaguarda del patrimoni nacional per part del comprador, ja que si bé la Generalitat pot impedir la venda a l'extranger d'obres d'art no pot evitar que se'n vagin... a Madrid.

No obstant, l'elecció de la col·lecció Riera i el fet que la majoria de peces estiguessin destinades al MACBA (museu que ni orgànicament ni per oportunitat no podia rebutjar) no era neutra a nivell museològic. El diari El País titulava: *¿Un museo nacionalista? I afirmava que El hecho de disponer de 173 obras de Dau al Set, propuesto como punto de arranque de las colecciones del MACB, refuerza la tesis que siempre ha mantenido el Departament de Cultura de la Generalitat a propósito de la dotación del museo. A estas tesis se opuso el museólogo Jean-Luis Froment -contratado para elaborar un proyecto museográfico finalmente desestimado-, según el cual el MACB debía comenzar su colección a finales de los años ochenta.* (El País, 23-12-1993). El Periòdico també es feia ressó de la polèmica i afirmava que: *En algunos sectores se interpreta la operación como una maniobra de la Generalitat para "catalanizar" el Macba* (El Periòdico, 10 Gener, 1993).

Tres dies després de l'anunci de la compra, la Federació Sindical d'Artistes Plàstics de Catalunya (avui en dia anomenada Associació d'Artistes Visuals de Catalunya) va demanar en un comunicat que va sortir publicat a la premsa diària que s'anulés la compra de la Col·lecció Riera. La FSAP era de l'opinió que *"la futura col·lecció del MACB tendría que ser competencia de la dirección de este museo"* y asegura que con esta compra el Departamento de Cultura ha actuado de forma *"unilateral y en una dirección contraria a la resolución de la crisis del MACB"*. (El País, 13 Gener 1994) A més es denunciava que la compra *responde a la política de cubrir el vacío museístico a "golpe de talonario", comprando colecciones "de dudosos contenido y de difícil articulación con un programa museístico coherente"; y que esta compra "hipoteca los recursos dedicados a las artes plásticas"* (idem).

Un any després de la compra de la col·lecció es va fer una exposició al centre d'art de la Generalitat, el Centre d'Art Santa Mònica titulada Col·lecció Riera. Anys Quaranta comisariada pel mateix Delegat del Departament, Josep Miquel García. En la exposició es motraven unes cent setanta obres de la col·lecció (un 10% del total) i significativament eren dels anys quarant, la etapa més important quantiativament i qualitativament de la col·lecció i en la que la Generalitat volia que arrenqués com ja hem dit la Generalitat. En les crítiques periodístiques a la exposició aparegudes al diari proper al govern s'afirmava la validesa de la inversió: *La compra de la Col·lecció Riera, independentment de l'anàlisi contradictòria de la despesa o de la desigual qualitat de les obres, apareix com una bona inversió, pel que representa d'increment del patrimoni públic català* (Xavier Barral i Altet, Avui, 1 Novembre 1994). O també s'insistia en que les obres omplirien la buidor del nou museu d'art contemporani: *(la col·lecció Riera) farà possible que el futur Museu d'Art Contemporani sigui alguna cosa més que les quatre parets que lentament s'aixequen. Si la desídia de les nostres institucions a l'hora d'adquirir els fons indispensables per als museus no ha estat irreparable, es deu a la tasca pacient de persones com Salvador Riera.* (Avui, 9 Desembre 1994).

Deu anys després d'aquesta compra desconexem quina és la utilitat real que se li ha donat a les obres provinents de la col·lecció Riera dins la Col·lecció Permanent del MACBA. Sabem si que es van utilitzar a la exposició sobre Dau al Set que es va obrir l'Octubre del 2000. No obstant, a la presentació de la col·lecció del MACBA s'afirma *La Colección MACBA se constituye a partir de los fondos depositados en el Museo por las tres instituciones que conforman el Consorcio del Museo d'Art Contemporani de Barcelona: la Generalitat de Catalunya, el Ajuntament de Barcelona y la Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Aunque desde su integración en el Consorcio estos fondos se articulan y desarrollan de acuerdo con las líneas directrices establecidas por el museo, sus orígenes son diversos, y en su especificidad reflejan no pocas de las complejidades y contradicciones que caracterizan nuestra historia más reciente, tanto a nivel cultural como político*³¹. Una manera fina de dir que la col·lecció es va fer a cop de integrar coses molt diferents d'origens diversos, principalment de la col·lecció Riera.

5.2.16 La inauguració d'un museu "buit"

³¹ <http://www.macba.es/acercaColeccion.php>.

El 29 d'Abril del 1995 es va fer una obertura i presentació de l'edifici al públic, és a dir, no era inauguració oficial (la qual es preveia al mes de Novembre) sinó una com s'anunciava una presentació de l'edifici en el que la col·lecció d'obres d'art era secundària. No obstant a la primera i segona planta es presentaven segons el dossier de premsa "algunes obres d'art amb l'objectiu de mostrar les relacions que s'estableixen entre aquestes i l'arquitectura, així com per posar la funció museística dels espais". La vaguetat no podia ser més gran doncs i les obres que s'hi posaven, setze escultures, servien... per indicar que es tractava de un museu i no d'un hospital. El museu s'exhibia a ell mateix segons la crònica de La Vanguardia (28-4-1995). Per altra banda, les obres procedien de la col·lecció del MACBA i també excepcionalment per obres cedides per la Fundació "la Caixa", col·laboració que no es va tornar a repetir.

Durant aquesta inauguració *sui generis*, que va ser polèmica donada la proximitat de les eleccions municipals, alguns medis de comunicació i alguns intel·lectuals van alertar de que s'estava obrint un museu sense una col·lecció prou important i fins i tot alguns afirmaven directament que el museu estava "buit". La Vanguardia (25-4-1995) anunciava que *El MACB abrirá tres días para mostrar el edificio casi vacío*. I Xavier Bru de Sala alertava del perill de fer inauguracions en fals: *Barcelona es una ciudad con suerte. Pero si todos siguen tirando del billete antes de la fecha del sorteo -y la especie de inauguración en vacío que se oficia estos días no es demasiado edificante en este sentido-, el seguro final feliz de esta aventura museística puede segurarse demorando una buena temporada*. (Xavier Bru de Sala, El País, 26-4-1995)

Fins i tot l'escriptor Sergi Pàmies arribava afirmar en to de mofa que el millor que es podia fer era mantenir-lo buit, una forma de que fos un museu "singular". *Luchemos pues para que el MACB no se convierta en un museo más, con su servicio de guardarropa antipático, sus guardias de seguridad malhumorados, su tenderete de camisetas modelnas y su cafetería aséptica. Mantengamos el museo como está ahora, perfectamente vacío, y veámoslo como un tesoro encallado en el Raval*. Sergi Pàmies, El País, 10-5-95. No obstant, Maragall, aleshores encara alcalde de Barcelona, en la seva visita preliminar al museu afirmava, en una altra de les seves "visions", que (...) *serà el mejor museo de arte contemporáneo de España, incluso por encima del Reina Sofía de Madrid y el IVAM de Valencia. Hay que dar tiempo al tiempo*. (El País, 25-4-1995). Temps sens dubte encara en faria falta.

També amb un to optimista Eliseu Climent, l'editor de El Temps, preconitzava el famós "efecte MACBA" sobre la zona en col·laboració amb les altres institucions de la zona: *Ara, amb l'esperada inauguració, es farà palès l'efecte catalitzador del MACBA en el món no únicament museístic sinó també en l'estratègia urbana de la ciutat de Barcelona. Perquè el Museu, junt amb el veí Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, i la futura seu de la Facultat de Geografia i Història –els solars de la qual completen aquesta triangulació cultural–, són el motor de regeneració del barri de Ciutat Vella que exigeix amb urgència una intervenció.* (El Temps, 4-12-1995).

5.2.17 Els efectes i els ritmes. Crítiques al museu nou

Poc després d'inaugurat el museu es converteix ja en objecte de crítiques. Una de les més comentades és una "boutade" de l'arquitecte Oriol Bohigues quan afirma que *Es un edificio precioso. Aunque tiene problemas substanciales. Tal vez hubiera sido mejor que no se instalara un museo. (...) De hecho es un buen edificio, pero para dedicarlo a bodas y bautizos* (El País, 3-5-1996). Al que contesta dos dies després Miquel Molins, director del MACBA. *El Macba es uno de los proyectos culturales más determinantes para la Barcelona de este fin de siglo. Es un proyecto que requiere tiempo: un tiempo para aprender a utilizar el edificio singular, un tiempo para construir una colección propia y un tiempo para ir definiendo su programa expositivo, cultural y educativo.* (Miquel Molins a El País, 5-5-1996).

Temps no n'hi donen precisament. Hi ha pressa per veure els efectes d'una institució tan esperada, desitjada.... El diari Eco titula un article *El Macba necesita "marcha"*. I com a subtítol afirma que: *El Raval necesita crecer con el tirón del nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Y, a su vez, el museo tiene que crear un entorno amable que resulte más atractivo para sus visitantes; faltan tiendas, galerías, terrazas, artistas callejeros...* (Eco, 7-5-1996). L'article reconeix però que "algo se mueve" i esmenta les galeries creades (Carles Poy, Caligrama, dels Àngels –les dues primeres avui en dia desaparegudes-) i que cal donar-li temps.

En aquells dies Molins també havia de respondre a un article d'un marxant d'art crític amb el MACBA publicat al Diari de Balears: La construcció del MACBA forma part d'un pla global per recuperar la zona urbanística molt degradada i al seu voltant s'ha generat un important activitat cultural: la instal·lació de galeries, de llibreries i joieries demostra el seu paper dinamitzador (Diari de Balears, 15-5-1996). *El nou director explica el seu model de*

museu, o les idees que té: Molins anuncià les tres línies bàsiques que tindrà el museu, que se resumiran en una primera "dedicada a los artistas y tendencias ya históricas o consagradas, una segunda centrada en los artistas nacidos entre los años 40 o 50 y una tercera destinada a obras de jóvenes artistas (...)" Para Molins "es muy importante el objetualismo, la tendencia constructivista y el arte figurativo" (*Ultima Hora*, 15-5-1996).

La dimissió del gerent del MACBA anunciarà però les crisis a venir. Miquel Vilar que s'havia incorporat al museu el 1995 comunica al director la seva intenció de deixar la institució el Maig del 1996. Encara que com sempre s'atribuïa la dimissió a raons personals la nota de premsa que n'informava reconeixia que *aunque amistosas, no han sido muy fluidas últimamente ya que los dos tienen diferentes enfoques sobre el funcionamiento interno del centro* (El País, 24-5-1996). Aquest serà substituït per Aurora Catà durant que estarà quinze dies en el càrrec i no serà fins set mesos després que el MACBA tornarà a tenir el nou gerent, John Zvereff, ex director de l'Institut d'Estudis Nordamericans de Barcelona.

L'estiu arribat el MACBA tornava a ser notícia als diaris catalans perquè signava un acord amb el Whitney Museum: *Segons aquest conveni, els dos museus es comprometen al lloguer d'obres en condicions avantatjoses, l'intercanvi i coproducció d'exposicions, la cessió temporal amb caràcter de dipòsit d'obres de la col·lecció del Whitney Museum al Macba, l'organització de seminaris i simposis relacionats amb l'intercanvi entre Amèrica i Europa i la formació d'equips facultatius i tècnics a través del desenvolupament de programes per Internet i de cinema i video* (Avui, 2-7-1996). El museu barceloní doncs ja no es proposa emular museus de ciutats secundàries com Burdeos o Rotterdam sinó que s'associa amb un museu novaiorqués, el Whitney, que té una de les col·leccions d'art del segle XX més importants. Cal dir però que evidentment la relació no és d'igual a igual sinó en una sola direcció, d'EEUU cap a Barcelona, i fins i tot el president de la Fundació, Leopoldo Rodés, es veu obligat a afirmar que l'acord *no supone para el Macba abandonar su línea; no condiciona el programa establecido por su director y sus asesores. Esto marca la diferencia con respecto a otros acuerdos firmados en nuestro país con museos extranjeros*" dijo, en clara referència al Museo Guggenheim de Bilbao (El País, 2-6-1996). No obstant, Pilar Parcerissas enfocava per aquí la seva crítica: *Ara, per acabar de complicar encara més aquesta fragmentada col·lecció, que no és tal, s'hi ha afegit un acord de préstec amb el Museu Whitney de Nova York, una mesura de cataplasma per anar entretenint les parets del Macba i que situa definitivament Barcelona a ulls internacionals en el Tercer Món de l'art. Significa el reconeixement públic de la incapacitat de generar un projecte propi i l'acceptació del colonialisme pur i dur; i més si tenim en compte*

que el Whitney és el museu americà més local, el més allunyat de la nostra idiosincràsia, el que ostenta les barres i estrelles de dimensió monumental (Avui, 18-6-1996).

Amb la presentació de la col·lecció a la exposició "Fons per una col·lecció II" no paren de caure-li crítiques i a un article es titlla el MACBA d'un *mamut que no aconsegueix fer-se amb la seva identitat* (Carles Guerra, Avui, 18-6-1996). Una altra vegada es posa en evidència que les expectatives xoquen violentament amb la realitat: *Des del primer dia confiàvem que el MACBA assolís un paper articulador de l'art contemporani a Barcelona, que dibuixés un territori propi, que fos el mirall de referència motora per a les activitats artístiques de la ciutat i un punt de mira internacional. (...) El que hauria pogut ser una obra major s'ha convertit en una "òpera menor" i en la monumentalització de la mediocritat* (Pilar Parcerissas, Avui, 25-6-1996).

Enmig d'aquest allau de crítiques i després d'anunciar-se que el museu té 13 mil visitants mensuals, el que no és una enormitat, es presenta una exposició de Kandinsky al MACBA, fet al que La Vanguardia li dedica una editorial. Aquesta expressa la seva estranyesa de què un museu d'art contemporani, la col·lecció del qual teòricament comença després de la 2^a Guerra Mundial, organitzi una mostra d'un artista de les primeres avantguardes. No obstant, l'editorialista diu "comprendre-ho" ja que *No es fácil poner en marcha un museo de arte contemporáneo y es lógico que se acuda a un valor seguro como Kandinsky, con una exposición que contribuya a reforzar los vínculos entre el Macba y la ciudad* (La Vanguardia, 11-10-1996).

Però arran del primer aniversari, des de la direcció del MACBA i les institucions es defensava una altra valoració. Molins afirmava que *En aquests mesos el Macba ha començat a ser identificat com un lloc de trobada d'una nova generació jove i cosmopolita* (Avui, 29-11-1996). Encara que en una entrevista reconeix que *El Macba nace con muchas dificultades e incomprendiones y cada uno de sus primeros pasos se ha seguido con un celo que yo calificaría de excesivo. El ambiente general ha sido mas de escepticismo y suspicacia que de generosidad* (El País, 29-11-1996). Alhora, el director de l'ICUB, Ferran Mascarell remarcava que *l'impacte del Macba sobre el barri del Raval al llarg de l'últim any ha estat una peça clau en la rehabilitació de la vida urbana de la zona (...)* i que aquest és *la peça que faltava per poder treballar seriosament en la idea de Barcelona com a ciutat d'art contemporani* (idem).

5.2.18 La col·lecció (III): coleccionisme... de frustracions

Un dels debats recurrents sobre la col·lecció del MACBA es refereix a quan ha de començar la col·lecció. O sobre la insuficiència de les obres per fer una narració de la història de l'art català contemporani. Un dels diaris que més atenció dóna a al museu i a la seva col·lecció. Per exemple Xavier Barral dedica una sèrie d'articles que anomena , "Desconcertant Macba" a discutir en detall la col·lecció: *els exemples esmentats mostren que el discurs que ens presenta el Macba depèn molt i massa dels fons heterogenis de què disposa i que aquests no són adients per explicar la història de l'art contemporani català* (Xavier Barral i Altet, "Desconcertant Macba (4) a *Avui*, 6-1-1998). Per subsanar aquests buits en la col·lecció Xavier Barral proposa, un dels altres grans debats, el préstec amb les altres grans institucions culturals barcelonines dedicades als "grans artistes": *No hi fa res que els principals artistes es trobin en altres museus o fundacions: s'ha de fer servir els mecanismes de préstec o dipòsit en funció del discurs que es vol construir* (idem). En canvi, l'artista Francesc Torres en un article publicat el dia després contesta sense citar-lo que *Para ser el MOMA hay que empezar en los años treinta y en consecuencia, si se ha perdido uno el siglo XX -que es lo que nos ha pasado-, es necesario pensar en otra cosa. En cualquier caso, la gran lección que debe aprenderse del MOMA es que al empezar no miraron atrás* (Francesc Torres, *El País*, 7-1-98).

Mentrestant la crítica d'art Pilar Parcerissas des de la seva tribuna *Art&Co* del diari *Avui* fa un balanç demolidor de dos anys d'existència del Museu: *De totes les infraestructures culturals creades en els darrers anys, el Macba és la que ha acumulat més fracassos, la que ha generat més frustració col·lectiva, la que encara està per resoldre, malgrat els dos anys d'obertura al públic i uns quants més que se suposa a porta tancada.. I és el que el Macba ha obert sense projecte i encara no en té.* (Pilar Parcerissas, *Avui*, 29-2-98). I adverteix en to apocalíptic que *El cúmul d'errors polítics i tècnics han deixat el Macba en la frontissa entre la vida i la mort i han situat Barcelona al límit del ridícul estatal i internacional* (idem). I també critica la decisió d'arrencar la col·lecció a mitjans dels anys quaranta *que el convertirà ràpidament en un museu del segle passat* (idem).

5.2.19 Una crisi que s'allarga: la dimissió de Molins

El 1997 acabarà amb un allau de crítiques al Museu arran de la presentació de la col·lecció permanent i fins i tot en algun medi periodístic apareix que ja es baralla una llista de reemplaçants pel director. La situació però es torna explosiva arran d'unes declaracions de Molins en una conferència del 10 de Desembre titulada *Invitación a un debate necesario*, en les que afirmava: *Hay diferentes tendencias en cada institución y lo que acaba predominando son las opiniones de las personas que las representan (...) El hecho de que un museo no tenga una colección propia sino solamente unos fondos que gestiona y que sea la Fundación la única que aporta dinero para aumentarlos, es algo que afecta directamente a la autonomía e independencia del museo (...) Pienso que a veces ha habido mas interferencias de las razonables y que es fundamental que volvamos a insistir en la necesidad de que el director tenga una cierta autonomía y confianza.* (Declaracions de Miquel Molins recollides per El Periódico del Arte, Febrer 1998).

Davant de la reunió del Consell General, l'òrgan màxim de decisió al que participen les tres institucions i la Fundació la crisi ja es fa pública encara que oficialment en la reunió no es pren cap decisió i s'aplaça per seguir reflexionant. No obstant, tothom sap que els dies de Molins al capdavant del MACBA com es diu vulgarment, "estan contats". Les crítiques dels món de l'art, que s'han agrupat en una autoproclamada Comissió Pro MACBA, es dirigeixen a *la falta de un programa museogràfico coherente, el excesivo peso de la fundación privada en las decisiones sobre la compra de obras para la colección y la ingerencia de los políticos.* (El Mundo, 22-1-98). Pel que fa a les institucions, l'Ajuntament i la Fundació van ser partidari de la seva dimissió. En canvi, la Generalitat no volia al principi afegir una nova crisi en una institució cultural a la polèmica destitució de Flotats com a director del Teatre Nacional de Catalunya.

Francesc Torres, en un llarg article dedicat al museu analitza molt críticament tot el període Molins: *Entró el nuevo director consensuado, sin pecado original en el sentido más literal de la palabra, y se inauguró el museo. Aleluya. La luna de miel, por desgracia, duró poco: al cabo de tres meses se estaba cuestionando desde la prensa donde estaba la colección. En lugar de tener el coraje de decir "señores, la colección la van a tener dentro de 20 años", se recurrió a la fórmula expeditiva, errática y chapucera de amontonar lo que había en los fondos de la Generalitat, del Ayuntamiento y de la Fundación, lo que fuera, con el objetivo de llenar la caja, de que pareciera que había tela. (...) Siguió hirviendo la olla, y ante la indignación general el director, torpe, tímida y tardíamente pide más autonomía* (Francesc Torres, El País, 7-1-98).

L'anterior director del Museu, Daniel Giralt-Miracle, en una carta al director aclarint que no va ser acomiadat sinó que va dimitir, aprofita per llançar la "reflexió" de *esto me lleva a preguntar si el problema del Macba es exclusivamente una cuestión de directores*. (El País, 24-1-98). Evidentment la resposta és no: en futbol les crisis de resultats se solucionen culpant i fent dimitir a l'entrenador. En el cas del MACBA es va fer dimitir el director. En aquest cas, el consorci anunciarà el 10 de Febrer del 98 que "ha acceptat" la dimissió de Miquel Molins.

Com hem vist, no tots però tiren contra el director. Bru de Sala però indica també com a font de problemes el fet que dels quinze membres del consorci només un és un professional del món de l'art contemporani. O que dels mil milions promesos per la Fundació sembla que només n'han aportat uns cent cinquanta (El País, 12-2-98). Leopoldo Rodés, President de la Fundació Macba, contestava aquestes afirmacions a *La Vanguardia* el 22-2-98 dient que: *Es sorprendente la forma en que unos espontáneos locales —y digo locales en todos los sentidos de la palabra— manejan cifras y conceptos cuando se refieren al Macba. Lo suyo es falta de rigor o información. O las dos cosas al mismo tiempo*. I afirma que les obres aportades per la Fundació al museu superen en valor els 1.500 milions de pessetes, sense especificar però l'origen dels diners o el valor de compra. Fins i tot, el gerent del MACBA i director en funcions, John Zvereff, davant de la pregunta del periodista de —*¿Qué le parece que la Fundación, de titularidad privada, cuente con unos fondos públicos que se le dieron al inicio, pero nunca haya dado cuenta de ellos? respon que Desconozco si hubo una aportación por parte de la Generalitat y del Ayuntamiento de Barcelona al comienzo*. (ABC, 2-3-98). Una mostra més de que la Fundació i el MACBA en general no es caracteritzen precisament per la seva transparència.

Finalment, l'ex Director General de Promoció Cultural Xavier Bru de Sala, acaba l'article citat anteriorment amb una reclamació, que és va convertint en un clam generalitzat en el món de l'art, de donar més autonomia al museu respecte del món empresarial (representat per la Fundació) i del món polític (present en el Consorci). I malgrat que les administracions no admeten cap responsabilitat en la crisi si que recolliran una de les peticions del dimissionari Molins i de molts crítics d'art que demanaven que fos el director qui tingués la capacitat de decidir les compres del museu i no la Fundació privada com fins ara. En canvi però no canvien el fet, també molt questionat, que la Fundació sigui la propietària de les obres adquirides. Segons el Regidor de Cultura

Joaquim de Nadal, ja n'hi havia prou de que la Fundació es comprometés a que el dipòsit fos permanent. El demés, segons ell, eren discussions bizantines.

5.2.20 A la tercera va la vençuda?

Un cop anunciada i publicitada la dimissió en una roda de premsa tothom ja comença a fer les seves quínieles sobre el nou director: es parla de Josep Ramoneda, Victoria Combalá, Gloria Moure i de Manuel Borja-Villel. L'home de l'Ajuntament al Consorci, De Nadal, defineix el perfil del nou director: *una persona vinculada a la cultura catalana, barcelonesa, capaç de animar el mundo del arte contemporáneo de aquí, pues no es prudente hacer caer en paracaídas a alguien de fuera, sin estas vinculaciones* (El País, 13-2-98). El càrrec però no era un regal: *Nomenar un nou director vol dir trobar una nova persona capaç de tancar tots els forats i errors d'un model de gestió dubtós i poc eficaç, salvar la imatge de la part pública i de la participació privada i, entremig, guanyar-se els aplaudiments del sector artístic amb una diversitat d'interessos gairebé calidoscòpics. El risc és massa gran per ser humanament possible* (Avui, 9-4-1998). Això en part explica que es tardí cinc mesos en nomenar el reemplaçant, ningú vol equivocar-se per tercera vegada.

Irònicament, dos mesos després de la dimissió de Molins i amb un museu encara sense director el MACBA inaugurarà una de les exposicions de més èxit de la història del museu, la de Barceló co-organitzarà amb el CCCB una de les mostres que més impacte han tingut en el barri del Raval, *La ciutat de les paraules*. Els periodistes no tenen empatx en afirmar que *El Macba ha trobat per fi la connexió amb un públic que l'ha rebut amb fredor* (El Periòdic, 3-4-98)

Manuel Borja-Villel serà el tercer director del MACBA. Nomenat el 10 de Juny del 1998, des de l'inici afirma tenir clar els dos objectius del museu: *mostrar la història de l'art català dels últims cinquanta o seixanta anys "sense localismes ni historicismes" i amb tots els seus malentesos i fragmentacions* i fer del Museu d'Art Contemporani de Barcelona un "dinamitzador de la creació contemporània". (Avui, 11-6-1998). De Borja-Villel es valora que *durante nueve años ha logrado consolidar la Fundación Tàpies y la ha colocado en el circuito internacional del arte contemporáneo* (La Vanguardia, 27-4-98) i que *cuenta con el apoyo de los artistas barceloneses* (idem). Villel en declaracions a la premsa afirma que serà director només si s'accepten les seves condicions (ABC, 28-4-98), però sembla que hi ha certa sensació de cansament de les

disputes i cert desig per part de tots de deixar fer al director: *Tanto desde el patronato del Macba como desde los medios culturales se coincide en que es hora de que en el centro se hable solamente de arte y se dejen atrás las controversias sobre cuestiones de estructura.* (La Vanguardia, 27-4-98).

5.2.21 La línia Borja-Villel

Borja-Villel reorganitzarà l'organigrama del museu, que ja compta amb una plantilla de 45 persones, dividint-lo en dues àrees: l'àrea d'exposicions que s'encarrega de la col·lecció permanent, les exposicions temporals, dirigida per ell mateix i assessorat pels conservadors; i l'àrea de serveis culturals, que organitza les conferències, seminaris i els programes educatius. Alhora, el 1998 també es constitueix el comitè assessor, integrat per Maria Corral, aleshores responsable de la col·lecció de la Fundació "la Caixa", la australiana Lynne Cooke, *curator* al Dia Center for the Arts a Nova York, Chris Paul Emiel Dercon, director del Boijmans Van Beuningen Museum de Rotterdam i de Vicente Todolí, exconservador cap de l'IVAM de València. És a dir, es tracta d'una estudiada composició que busca l'equilibri entre els experts internacionals (europeus i nordamericans) i els "locals", barcelonins i de fora. També veu la seva tasca al MACBA com una espècie de treball social i, anar al MACBA, com passar de la ciutat burgesa als barris baixos, de l'Eixample al Raval, a estar i treballar entre els pobres. *S'han de tenir en compte, no només els col·lectius del món de l'art sinó també d'altres amb els quals ha d'haver-hi mediació i solidaritat. És per aquestes raons per les quals m'he decidit a baixar de l'Eixample al barri del Raval.* (Avui, 11-6-1998).

Una de les característiques principals però de l'etapa Borja-Villel és la seva voluntat de seguir una línia pròpia. De fet ell mateix afirmarà que és la seva tasca de la direcció del museu és com si estigués escrivint un llibre, el què pressuposa, seguint la metàfora, una evolució argumental coherent. Si l'anterior director seguia una línia postconceptual, d'estètiques mínimes i fredes, *que algunos críticos de arte compararon a los índices de Art Forum o Flash Art hechos programación*, els anuaris canònics de l'art contemporani (La Vanguardia, 11-6-98), Borja-Villel ja en la seva etapa a la direcció de la Fundació Tàpies *se caracterizó por seguir una línea original, distintiva respecto a las programaciones uniformes de la multitud de centro de arte contemporáneo que han proliferado por todo el mundo* (idem), exposant artistes com Hans Haacke que van situar aquesta fundació al capdavant de la programació barcelonina.

Aquest director és conegut per la seva línia progressista i crítica de la que no se'n amaga pas (*-Quan em van venir a buscar ja sabien qui era i què feia, va declarar a l'Avui, 1-9-98*) i l'autonomia que va imposar com a condició prèvia a la seva acceptació li ha permès desenvolupar aquesta línia tant a les exposicions de producció pròpia, a les activitats i fins i seleccionant les peces de la col·lecció del museu. Rebutjant el model de museu com hotel d'exposicions tant com el de museu parc temàtic, és a dir, el paradigma modern com el postmodern de museu d'art contemporani, Borja-Villel es plantejava un museu que amb les exposicions pròpies, les activitats, la col·laboració amb altres col·lectius o la web impulsés un debat dur i polític (*La Vanguardia, 1-10-98*).

A nivell artístic el nou director estableix tres eixos per a la col·lecció: arrancar als anys quaranta amb Dau al Set fins a l'informalisme (la trajectòria de Tàpies) on l'artista ocupa una posició de demiürg; un segon eix, que apareix els anys seixanta i setanta, com Grup de Treball, d'orientació conceptual i política en la que l'artista pren una actitud antitètica a l'anterior i s'estableix un nou diàleg entre creador-espectador, corrent que serà objecte d'especial atenció tant a les exposicions com en les compres de la institució i, que servirà de preparació pel tercer eix de la col·lecció, que ja no es basaria en artistes, grups o corrents sinó d'una certa lectura del món artístic contemporani i els debats sobre el món actual que s'hi produeixen. Borja-Villel defuig la visió representativa o localista de la col·lecció però també de la dels "museus en sèrie o sucursals", la seva aposta és fer una visió "perifèrica" de l'art contemporani (*Avui, 19-7-1999*). De fet però, el primer eix i el tercer són com una obligació pel MACBA i la "novetat" serà la reivindicació de l'art dels seixanta i setanta, en particular la corrent conceptual que va aparèixer amb força a Catalunya: *-(...) Crec que molts dels temes que van plantejar els artistes en els anys 60-70 tenen tanta o més validesa avui en dia que en aquell moment* (Borja-Villel a *Papers d'Art*, 2on semestre 1998).

La construcció de la col·lecció s'estructurarà segons la seva visió i les seves preferències, que a nivell artístic també vol dir exclusions. A la presentació de la col·lecció del 2000 els El crític Juan Bufill de *La Vanguardia* ho titula: *El Macba presenta las nuevas adquisiciones de su colección, con énfasis en lo conceptual.* (*La Vanguardia*, 5 Juliol 2000, pag. 43) I a l'interior el crític d'art acaba l'article amb un *Esta visión del arte de los últimos decenios es notable la importancia que el director del Macba ha dado al arte conceptual en relación con la presencia de la pintura* (idem), una forma de dir sense dir-ho que ha margina el figurativisme dels vuitantes. De fet però Borja-Villel no s'amaga del seu rebuig a aquesta etapa artística:

Periodista -Se olvida de los ochenta. / Borja-Villel – Si, fue una década bastante nefasta para el arte por culpa de la especulación, pero hay artistas y actitudes que merecen tenerse en cuenta. (ABC, 20 Noviembre 1999). De fet en la presentació de la col·lecció dedica un bloc als vuitantes per mostrar la crítica de la institucionalització de la crítica, cosa que fa molts artistes retornin a la pintura. (Avui, 5 Juliol 2000, pag. 37). En aquest sentit queda clar desseguida que la visió del director del museu no és fer una col·lecció representativa dels artistes catalans, ni una mostra per a difondre l'art a tots els públics. La col·lecció per ell és un discurs i un projecte.

5.2.22 La recerca d'un nou model de museu

L'etapa de Borja-Villel es caracteritza per una recerca d'un nou model de museu, tot rebutjant el que ell anomena model museu d'art contemporani tradicional i el de museu-espectacle: *Hoy en día y exagerando un poco, existen dos modelos de museo. Por una parte existiría el de arte moderno tradicional con una colección que ofrece una historia lineal con una visión del público idealista. Suimplemente el hecho de que la gente tuviera acceso a estas obras ya era considerado suficiente. Es como la idea de Malraux "el museo como acceso". (...) En segundo lugar tendríamos instituciones como el Guggenheim donde hay una historia multicultural, sin diferencias. Aquí es donde se habla de audiencias, no de público, con lo que es más perverso. El vínculo de relación no es el acceso sino el márketing. La cultura se acaba convirtiéndose en una mercancía (La Razón, 6-5-2002). O explicat més detalladament: Los dos modelos de museo que nos podían servir de referencia a la hora de estructurar el MACBA eran por un lado, el museo de arte moderno que estaría representado por el antiguo MOMA; por otro lado, el museo, que para entendernos, podríamos denominar posmoderno. Todo museo se articula en torno a tres elementos básicos: la narrativa, que son las obras de arte y los documentos; la gente a la cual se dirige y la estructura la mediación que se establece entre lo uno y lo otro. En el museo moderno la narrativa desarrollada responde a un discurso utópico e ideal de arte como progreso; se dirige a un público general y la mediación es el simple acceso del que hablaba Malraux. En el mundo posmoderno, la narración, en el mejor de los casos es un discurso multicultural en el que todo se mezcla cuando no es simple consumo. (El Cultural, 12-9-2002). Pel nou model MACBA, el perill major és la deriva postmoderna, per això se'l anomena l' "anti-Guggenheim" (idem).*

En aquest sentit critica la utilització d'aquest darrer model per a objectius no artístics, especulatius o turístics: *El énfasis en el edificio, en la cantidad y no tanto en la calidad del visitante es excesiva. Los paradigmas culturales cambian y el arte asume otra importancia muy a menudo utilizada para la especulación urbana un elemento más para atraer el turismo.* (Entrevista a Borja-Villel, Mediterráneo, 9 Maig 1999). I el MACBA segons ell, tot i ser-ne el director, és fruit d'aquesta política (té aquest "pecat original" segons les seves paraules) el que el col·loca en una situació contradictòria: *El arte y los artistas se han convertido en un pretexto para que no deje de girar el mundo. También para la regeneración urbana. En cierto sentido, los orígenes del MACBA tienen que ver con ese "pecado original" que sufrió Barcelona en los noventa. Se fomenta la ciudad como parque temático (...)* (El País, 14 Setembre, 2002)

Segons la seva visió la única manera d'escapar a aquesta deriva "postmoderna" de la cultura com a parc temàtic associada a les forces econòmiques globals és fer un art polític i en relació als moviments socials: Así a diferencia del arte moderno de vanguardia, que se adelantaba al público, el arte contemporáneo nace integrado en la sociedad (¿acaso no define Frederic Jameson la condición posmoderna como la abolición de la distancia entre el capital financiero, la especulación inmobiliaria y la cultura?). La cultura, por tanto, ya no puede ser exhibida en términos de mero acceso, como pretendía Malraux, sino que debe ser comprendida como negociación entre los diferentes sujetos y colectivos que constituyen una sociedad. (Borja-Villel, *La Vanguardia*, 9-9-2001.

Aquesta recerca el durà a conceptualitzar el que anomena nous espais d'intermediació, o sigui, de la relació institució artística-societat. PR - Això encara representaria una línia d'acumulació patrimonial més que no pas una acumulació de capital social. (...) R - La batalla definitiva l'hem de lliurar en el terreny de la mediació i del públic. He fet diversos intents a través del sistema de Les Agències que van començar a treballar amb grups socials determinats a establir relacions amb el públic i processos de mediació. Van encetar estratègies de visibilitat i disseny, així com estratègies de distribució on el públic mateix entrava en una dinàmica fora del nostre control que no podíem aturar perquè el públic era qui la impulsava. (Entrevista de Carles Guerra a Borja-Villel a El Temps, 2-6-2002). La mediació segons aquesta visió no pot ser l'artista ni tampoc el grup d'artistes típic dels grups d'avantguarda dels anys seixanta o setanta: L'estructura de la mediació ha de ser anònima. Si els artistes recuperen l'autoria corre el risc d'adoptar un caràcter retòric. Ha estat una de les poques vegades en què un museu ha operat en temps real. L'interlocutor deixa de ser l'artista o el

representant del departament de cultura i passa a ser l'agent social, o en el pitjor dels casos, el delegat del govern. (El Temps, 2-6-2002).

La tensió però entre els grans objectius, trobar noves formes de mediació, els mitjans escassos i els grups elegits, com per exemple Las Agencias és evident. Els processos es poden escapar de les mans del museu, tenir una repercussió limitada més als cercles de joves convençuts. I en el cas de la col·laboració MACBA-Las Agencias, grup artístic-activista d'orientació antiglobalització i més concretament del corrent que en podríem anomenar "negrista", més que generar una dinàmica real moviments socials pot acabar tenint un impacte, com en el cas de la performance Inmotion del 2002 (en el que es va presentar una acció- de la campanya YoMango) a la premsa com a escàndol o a la comissaria delegació del govern-comissaria de policia com a denúncia.

5.2.23 Et soudain després de la denigració... la consagració

Les tornes han canviat pel MACBA. Si abans tot eren crítiques ara comencen a arribar alguns elogis. Després d'un any escàs de la seva entrada com a director, el mateix Borja Villedel afirma que el MACBA ha aconseguit entrar en la xarxa internacional de centres d'art contemporani. Un fet que esmenta el director és que les exposicions de producció pròpia viatgen.

A vegades fins i tot els elogis són desmesurats. Sis anys després que Oriol Bohigues afirmés a la premsa que més valdria que a l'edifici de Meier no fos un museu el 2002 afirma que *El Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona ha impresionado —y casi sorprendido— a la ciudadanía con la exposición de las piezas más significativas de sus propios fondos y de aquellos de los que dispone gracias a cesiones y depósitos estables* (2-10-2002). Bohigues, que com és sabut no és home de matisacions o mitges tintes afirma ara que *Me atrevería a decir que el Macba se ha afianzado ya como el único museo de arte contemporáneo del Estado español* (idem). La premsa i els crítics d'art però construeixen un consens entorn de l'èxit del museu en un dels moments crítics del museu, la presentació de la col·lecció: *El Macba passa revàlida amb el millor de la col·lecció* (Rosario Fontova, El Periòdic, 17 setembre 2002); (...) *el Macba comença a caminar, tancant el que ha estat una etapa de transició, de tempteig i de presa de posició en el marc de l'art contemporani* (Pilar Parcerissas, Avui, 10-10-2002). També hi ha lectures més tèbies o menys entusiastes però en tot cas no hi ha crítiques, fet que pel MACBA és tota una

novetat: *La exposición de la colección del Macba propone otra historia del arte contemporáneo* (Catalina Serra, *El País*, 17-9-2002); *El macba despliega su colección* (Josep Massot, *La Vanguardia*, 15-9-2002). Un any després el nivell de reconeixement augmenta i l'Avui titula un article: *Macba, consolidació completa* (Avui, 18-7-2003).

Però és sobretot en el món de l'art internacional, comissaris, curadors, directors de museus on el MACBA ha guanyat un prestigi major. En una entrevista a *La Vanguardia*, el nou director de la Tate Modern, Vicent Todolí respon a la pregunta sobre la situació del MACBA: – *Le hace falta más apoyo por parte de los socios institucionales. El museo tiene muchas posibilidades y lo están haciendo muy bien, pero con un poco más de apoyo económico su labor tendría un eco mayor* (*La Vanguardia*, 3-5-2002, pag. 41). Fins i tot s'arriba a parlar del model MACBA: *Críticos y especialistas hablan ya de "modelo MACBA". Esta última instancia éste no es sino una consecuencia más del "estilo Borja". (...) En cuatro años, Borja-Villel había colocado el MACBA en el mapa de los museos más prestigiosos del mundo.* (*El País*, 14-9-2002). També hi ha casos d' "autobomobo" que, no obstant, son reveladors d'un guany en la confiança en el propi projecte: *Maria del Corral, del comité asesor del Macba, creu que amb aquesta col·lecció el centre s'ha convertit en una peça singular dins de tots els museus que existeixen en aquest país. Amb aquesta política de donacions i préstecs a llarg termini s'ha guanyat ser dia rere dia el museu (català) més prestigiós internacionalment* (Avui, 17-9-2003).

A nivell de públic el MACBA, amb 192 mil visitants el 2001 i 236 mil el 2002 està molt lluny del milió de visitants del Museu Picasso de Barcelona. No obstant, com hem dit, el "model MACBA" no busca el reconeixement de les majories i la seva política expositiva s'adreça més a canviar una minoria que a fer passar pel museu a les masses. No deixa de ser significatiu però que el prestigi i el reconeixement d'un museu vaig tant deslligat del èxit a nivell de públic. De fet, no serà fins després que hi hagi consens sobre l'èxit del MACBA que les xifres de públic començaran a créixer i es situaran a 386 mil, més del doble que dos anys abans.

En un article de *La Vanguardia* titulat "El modelo MACBA" s'afirma ja que *El museo ha consolidado en siete años su reconocimiento internacional* (*La Vanguardia*, 1-6-2002). De fet només feia quatre anys que Borja-Villel havia assumit la direcció del museu, el que és encara un èxit més ràpid i sorprenent si es té en compte les dificultats i crisis continuades que havia experimentat aquest en els seus tres primers anys de funcionament. El periodista afirma

amb rotunditat que: *Con un presupuesto que es siete veces menor que el Reina Sofia y la mitad del que tiene el IVAM, el museo barcelonés se ha inscrito en poco tiempo en el considerado núcleo duro del circuito internacional.* (idem) Per justificar aquesta afirmació el periodista dóna tres dades: *El 80% de los artistas expuestos en el MACBA estarán representados en la próxima Documenta de Kassel, la referència mundial del arte más avanzado* (idem). Aporta una altre indicador de les instàncies de consagració actuals del món de l'art, les poderoses Guies d'art: *Hace poco la canónica revista "Art-Forum" eligió tres exposiciones del MACBA entre las diez mejores del año 2001: Goldbalt, "Antagonismes" y Tacita Dean* (idem). I finalment un tercer basat en la itinerància de les exposicions: *Barcelona deja de ser mera receptora de exposiciones producidas fuera, para exportar: Pettibon se exhibe en Tokio, Goldblatt en Witte de Wit...* (idem).

5.2.24 El model MACBA, construcció d'una legitimitat i autonomia

Seria difícil establir aquí les raons de l'èxit internacional. No obstant, el "model MACBA" que hem intentat descriure abans és percebut per un sector del món de l'art internacional com una línia sense concessions a l'art-espectacle. Això és el que destaca el crític d'art de la prestigiosa Artforum: *Yet one can only admire MACBA for launching this show at such an affirmative moment, when marketing and spectacle seem to dictate what is seen and discussed.* (James Meyer, *Artforum*, Maig 2001). Aquest reconeixement per part del món de l'art més institucional i anti-mercat li valdrà a Borja-Villel ser elegit membre del comitè assessor de la Documenta de Kassel del 2007. Seria difícil també arribar a comprendre el perquè després de tota una dècada de denigració del MACBA ara l'opinió pública (construcció col·lectiva dels mitjans de comunicació i els líders d'opinió del sector cultural) s'ha posat a valorar positivament el museu i a mostrar-lo com a consagrat de cop. Segurament hauríem d'entrar a analitzar els mecanismes de la història cultural o de la cultura de discussió pública barcelonina on després de crítiques aferrissades venen elogis desmesurats sense que s'hagi operat un canvi en la situació que justifiqui totalment aquest canvi de sort en la memòria i consagració. El cas del MACBA per tant seria un bon exponent d'aquest fenomen.

Un fet objectiu però és que el MACBA en la etapa de l'actual director, i perquè ell ho va exigir, té molta més autonomia a la hora de traçar la seva direcció. Si les tensions, els dirigismes per part de les institucions o els patrons privats creaven una manca de

credibilitat, l'autonomia del director, suposa la possibilitat de que la institució treballi segons les regles del món de l'art. Una mica Borja-Villel va poder aplicar la seva línia, que no entusiasma segurament a ningú del patronat... perquè l'intervencionisme havia fet fracassar els darrers projectes i perquè aquesta... funciona i és respectada a nivell internacional. La frase del que era el President de la Fundació és reveladora: *Estoy encantado con el resultado y entiendo la línea que defiende Borja-Villel, pero es su línea. El patronato nos hemos dejado el gusto personal en casa* (El País, 17 Setembre 2002). De fet, l'art crític amb el capitalisme que exposa i defensa el museu incomoda als empresaris de la Fundació privada, però la legitimitat artística i el prestigi internacional s'imposen sobre les preferències o opinions polítiques: (...) *aunque a veces pueda verse en el museo un tipo de arte que sorprende, tranquiliza mucho comprobar que es precisamente esto lo que puede verse en los grandes museos internacionales como la Tate, el Pompidou o el Whitney* (Leopoldo Rodés a El País, 2 Febrer 2002)

En tot cas des del genèric i difús MACBA del 1988 “*que mostrarà las últimas tendencias del arte actual*” en paraules del responsable de cultura de l'Ajuntament (BMM, núm, 9, 1988) a l'actual “model MACBA” hi ha hagut tot un procés de definició i autonomització respecte al (utilitzant la terminologia de Bourdieu:1995) camp polític i camp econòmic que han posat les bases per tal de que el museu sigui més que un edifici i funcioni, també pel que fa als objectius extra-culturals com el prestigi de les institucions finançadores, promoció del barri, promoció de la ciutat i el turisme cultural, etc... L'únic problema és que s'ha tardat gairebé vint anys a entendre això.

5.2.25 Una institució amb els pressupostos congelats

Mentrestant s'elogia el museu surten a la llum també els problemes financers del museu que, en comparació amb altres institucions artístiques de l'Estat espanyol, rep molt menys fons i cap donació d'obra artística per part de l'Estat central. El 1999 el pressupost del museu no només no va créixer sinó que va disminuir un 4,8% respecte el 1998. Del pressupost de 1.523 milions, 602 es dedicaven a pagar el préstec demanat per a la construcció de l'edifici, 921 a despeses d'administració i gerència, el que deixava només 314 milions per a exposicions. Per això també la Generalitat accepta per primera vegada proposar al Ministeri de Cultura que entri al patronat: *El museu més modern de Barcelona*

*continua regit per un pressupost antic, que no li permet competir ni amb el Reina Sofia, que rep totes les atencions del Ministeri de Cultura, ni tan sols amb l'IVAM de València, amb un finançament públic que dobla el del museu barceloní. (...) Aquestes estretors poden estrangular l'incipient prestigi i increment de públic d'una institució a la qual ha costat aixecar el vol. És apassionant pensar fins on podria arribar amb uns recursos dignes. Per això resulta esperançador que, per primera vegada, la Generalitat accepti estudiar la sol·licitud de l'Ajuntament que el Govern entri al patronat del Macba, a més de demanar-li recursos econòmics. (Editorial de El Periòdic, 10-2-2001). El Març, aprofitant una visita de la Ministra de la Cultura del Govern d'Aznar, Pilar del Castillo, Ferran Mascarell de l'Ajuntament i Leopoldo Rodés, president de la Fundació, amb el beneplàcit de la Generalitat demanen que el Ministeri entre en el consorci del MACBA.. La Ministra va contestar segons els diaris que "s'han de veure les condicions que exigeix aquesta participació i les despeses consolidades que es derivarien d'aquesta entrada en el consorci" (Avui, 13-3-2001). No obstant el director del MACBA sí que tenia clar el que voldria que suposés: *El director del Macba, Manuel Borja-Villel, cuando reclamó que el Ministerio de Cultura entrase en el consorcio del museo, pidió también que el Estado aportara un tercio del presupuesto del centro* (El Mundo, 13-3-2001, pag. 19).*

La Ministra aprofita per reivindicar que *"La participación del Ministerio de Cultura en Cataluña i Barcelona es considerable, veremos si ésta puede aumentar más, pero de momento es ya un presupuesto significativo"* (El Mundo, 13-3-2001, pag. 19). No sabem si en aquestes declaracions es referia a la aportació seva de 2.000 milions per finalitzar les obres del MNAC i la entrada al consorci del museu (entrada que encara, tres anys després no s'ha formalitzat) o a la construcció de la Biblioteca Provincial de Barcelona, que per Llei està obligat a construir (essent Barcelona la darrera província de l'Estat espanyol que encara no té aquest equipament), però el fet és que com tothom sap la majoria de recursos del Ministeri es queden a Madrid. Finalment però, via el Director General de Bellas Artes, Joaquín Puig de Bellacasa va declinar la participació del Ministeri al MACBA argumentant que aquest no era de titularitat Estatal: *En su caso, el ministerio colabora en las obras de creación y rehabilitación de determinadas instituciones, independientemente que sean de titularidad estatal o no, pero nunca en los gastos corrientes de una institución que ni es de titularidad estatal ni gestiona* (La Vanguardia, 19 Juny 2001)³².

³² És interessant recordar que dels 86 museus inclosos a la xarxa de Museos Estatales del Ministerio de Cultura (que inclou museus gestionats directament per la Direcció General de Bellas Artes, Organismes autònoms, Organisme públics i museus gestionats per les Comunitats Autònomes també) només n'hi ha un a Catalunya (el Museu Nacional Arqueològic de Tarragona) i 17 a Madrid.

Els mitjans de comunicació denúncien però la situació: *Un presupuesto público ínfimo compromete el futuro del MACBA* (El Periódico , 9 Febrero 2001, pag. 40). I s'adverteix que *L'activitat baixarà a partir de l'estiu si no augmenten les aportacions* (idem). De fet al Juliol s'anunciava que com a part de les retallades dues exposicions (la retrospectiva de Dieter Roth i Antagonismes) no tindrien el catàleg corresponent.

Uns mesos després El País publica que *Las ayudas públicas al Macba permanecen inalterables desde su apertura, en 1995* (El País, 4 Juliol 2001) el que tothom sap sense tenir grans coneixements en macroeconomia que en realitat això vol dir una disminució real, en termes de moneda constant, dels pressupostos. Alhora l'article ho compara amb la situació de l'IVAM i el Reina Sofía: *Una situación que nada tiene que ver con la que se vive en otros museos de una importancia similar: el presupuesto global del IVAM par 2001 por ejemplo, goza de un incremento del 21% en relación con el año anterior y en el Reina Sofía el aumento roza el 17%* (idem). Això pel que fa als pressupostos ordinaris, sense tenir en compte noves inversions que ja estan previstes: *El Macba y el IVAM iniciaron sus actividades en edificios de superficie similar, alrededor de 16.000 metros cuadrados, que en el caso del IVAM se ampliaran hasta 25.000 cuando concluya, en 2003-2004 una ampliación en la que ya se trabaja y para la que se prevé una inversión de 4.000 millones* (idem). Pel que fa al Reina Sofía, actualment s'estan executant unes obres d'ampliació de 29.000 m² amb un pressupost de 13.000 mil milions de pessetes. Una altra vegada les élites barcelonines s'alarmen i tenen la sensació de que en el cas del MACBA així com en altres terrenys se'ls hi està escapant un tren.

5.2.26 La col·lecció (III): creixement a través de préstecs o donacions

En el cas de la col·lecció permanent la situació és igual que en els pressupostos ordinaris o d'inversió, el MACBA no rep cap obra de les donacions o compres que efectua l'Estat central. *Los museos Reina Sofia, Prado y Thyssen de Madrid son los grandes beneficiarios de la política del ministerio de Pilar del Castillo. A lo largo de la primera legislatura del PP, el Gobierno destinó más de 20.000 millones de pesetas –adquisiciones directas y dación en pago de impuestos– a la compra de obras de arte, de las que la prácticamente totalidad fueron a parar a Madrid. En cuanto a arte contemporáneo, el Reina Sofia fue el gran beneficiado –5.679 millones de pesetas– y lo sigue siendo en la segunda legislatura, como demuestran el ingreso en las colecciones del museo –hace menos de un año– de*

seis grandes obras de Miró, valoradas en 3.800 millones, un Picasso y un Juan Gris (La Vanguardia, 19 Juny 2001, pag. 48).

No obstant, no tot és culpa de Madrid. La Generalitat de Catalunya no ha fet cap incorporació desde fa deu anys en el seu Fons d'Art Contemporani. De fet, els fons que li van dedicats als pressupostos del Departament, uns 200 milions anuals, serveixen per pagar encara la compra de la Col·lecció Riera que s'acabarà de pagar el 2004. L'Ajuntament i la Diputació, encara que als anys setanta o setanta havien tingut una col·lecció pròpia tampoc no han comprat cap obra d'art desde fa dècades. De totes formes aquí la responsabilitat de la manca d'obres es reparteix desigualment ja que és la Generalitat qui té en teoria aquesta competència. I de fet, des del 1993 en tenia l'instrument: l'1% cultural. Aquest percentatge de les obres efectuades s'han de dedicar s'ona la llei a restaurar patrimoni o com inclou el text "a la creació artística contemporània"³³. En aquest concepte la Generalitat va dedicar del 1997 al 2002 trenta set mil milions de pessetes. No obstant, ni una se'n va dedicar a la compra d'obra d'artistes contemporanis.

L'única via d'ampliació de la col·lecció es la de les aportacions que fan els patrons de la Fundació o dels préstecs i les donacions. En aquest sentit, l'augment del prestigi del museu i la incansable tasca del President de la Fundació, Leopoldo Rodés comencen a donar els seus fruits. El 2001 l'empresari cafeter Jordi Soley anuncia que cedeix 60 obres de la seva col·lecció personal al museu referint-se al canvi de reputació del museu: *en el Macba se dan ahora unas condiciones y un espíritu que favorece este depósito a largo plazo* (ABC, 4 Juliol 2001, pag. 9). Uns dies després s'anuncia que Repsol-YPF aportarà al Macba 250 milions per comprar obres a canvi de contrapartides clàssiques de mecenatge corporatiu: tenir un espai una sala dedicada i la presència a la comunicació del museu. La Fundació Telefònica també aportarà uns mesos després algunes obres al MACBA, de Tàpies i Chillida, descentralitzant així la seva col·lecció que fins aleshores es trobava en comodat (prèstec temporal) al Reina Sofia. I la quarta aportació a la col·lecció de l'any 2001 la va protagonitzar el col·leccionista alemany Reinhard Onnasch que va cedir sense contraprestació econòmica una part de la seva important col·lecció d'art de la segona meitat del segle XX.

³³ Article 57 de la Llei 9/1993, de 30 de setembre, del Patrimoni cultural català (DOGC, núm 1807, d'11-10-1993).

No obstant pel que fa a la Fundació en si mateixa, dels 32 membres inicials, el 2002 només 23 renoven l'aportació de 25 milions pessetes en cinc anys, el que fa per any en el futur un pressupost de 115 milions, una quantitat molt limitada per a un museu que té "pretensions nacionals". Encara que aquestes aportacions i les compres són gestionades i elegides per la direcció i, per tant, s'integren en la línia de la col·lecció i augmenten la seva qualitat, ens trobem en una situació paradoxal i de fragilitat. Paradoxal en el sentit de que en un museu públic la col·lecció és en la seva major part privada. No hi ha dades oficials però recordem que les obres de la Fundació no són legalment del museu sinó que només estan cedides. I també és una situació fragilitat ja que els comodats es poden trencar i les obres es poden retirar ja que no són propietat del museu. El MACBA ja no està buit com sempre s'insiteix. Però el que hi ha dins no és del tot seu.

5.2.27 Una ampliació... confusa i aplaçada

També l'edifici del museu s'ha quedat petit per la nova etapa: segons el Regidor de Cultura, Ferran Mascarell *el Macba inicia su mayoría de edad, (i aquest fet) empieza a hacer pequeño la sede del museo y hacen necesario buscar más espacio en la Capella dels Àngels y en zonas como Poblenou* (ABC, 17-9-2002). La col·lecció està formada per 2.500 peces de les quals 600 han estat adquirides per la Fundació MACBA, el que planteja seriosos problemes d'espai. Ja no es veritat doncs que el MACBA és un gran continent sense contingut. Una tradició que no es perd (i que és comú en totes les polítiques culturals catalanes) és la d'anunciar actuacions que després s'abandonen o queden en stand by durant anys i panys: l'Avui anuncia que *El Macba ocupará la fábrica Oliva Artés del Poblenou* (28-11-2002). L'objectiu seria fer-hi un centre d'activitats experimentals (tipus PS1 del MOMA), residència d'artistes i magatzem els 2.400 m² de l'edifici. En principi l'edifici de Meier s'acabava de pagar el 2003, el que possibilitaria noves inversions, però a dia d'avui tampoc no s'ha aprovat el pressupost per aquesta nova seu.

De moment el projecte d'ampliació, que el director diu haver conegut per la premsa, ha quedat com es diu en stand by. En tot cas tal Borja-Villel afirma rotundament que *Aquello que se decía que el Macba era un continente sin contenido ya no es verdad. Tanto es así que que tenemos problemas de espacio* (La Vanguardia, 23-6-2002). Sembla que el Convent dels Àngels, un

espai de 800 metres quadrats, s'afegirà després de que se'l disputessin el FAD i el MACBA a aquest darrer.

Una altra cosa és el centre de documentació, un capítol més del “culebron” entre les institucions catalanes: *La reivindicació històrica del Macba era ocupar l'edifici pantalla del Convent dels Àngels per obrir-hi un centre de documentació conjunt amb el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Fins i tot es va arribar a signar un protocol el 1998 entre l'Ajuntament i la Diputació. Però finalment va poder més la regidora del districte Katy Carreras, que ha aconseguit que en aquest edifici pantalla s'hi traslladi la biblioteca pública de Sant Pau i Santa Creu (Avui, 3-11-2003). De fet, la Diputació impulsada per la demanda del CCCB va arribar a finançar la rehabilitació de l'edifici, que no va ser destinada a centre de documentació però tampoc a biblioteca. Amb el canvi de regidor l'edifici pantalla està previst, tal com recull del Pla de Districte 2004-2007, passi a ser seu de Serveis socials. Malgrat això, encara regna confusió o dubtes si aquesta serà el darrer acte de la obra.*

5.2.28 Crítiques al model Borja-Villel o la institució com a mode de consagració

Quan dèiem que el MACBA s'ha consagrat i que les crítiques en general s'han convertit en elogis (a vegades per part de la mateixes persones) no volem dir que no hi hagi cap tipus de crítiques al museu. Hi hauria tres tipus de crítiques: les crítiques “a la totalitat del projecte” que no venen per part dels intel·lectuals o dels crítics consagrats sinó per part d'outsiders de la dreta intel·lectual; unes crítiques molt matitzades en general per part dels sectors del món artístic més relacionat amb el mercat artístic; i les crítiques més internes i dirigides del del sector jove o emergent del sector artístic.

Sí que continuen les crítiques per part de sectors conservadors argumentant en contra el MACBA la manca de públic o la nul·la connexió amb el ciutadà mig. Arguments utilitzats correntment per part de la dreta intel·lectual en les polèmiques contra l'art contemporani com p.e. *polèmica extrema dreta i art contemporani a França*. Per exemple, Xavier Pericay, escriptor escorat a la dreta (a la presentació de la seva traducció hi va assistir ni més ni menys que l'aleshores President del Govern José Maria Aznar –El Mundo, 12-3-2004-). En el seu article publicat pel diari conservador ABC, Pericay que diu “aplicar el sentido común a la realidad” utilitzar el MACBA com a Biblioteca Provincial: *no estoy proponiendo*

en modo alguno la desaparición de su museo, sino tan sólo su traslado, para que la Biblioteca Provincial pueda ocupar su lugar. ¿Me permite una sugerencia? ¿Porque no hablan con los de la Fundación Tàpies e instalan allí el Macba? (ABC, 13-07-2002). Un altre cas d'un atac al MACBA també per la real o suposada manca de connexió amb la ciutadania el protagonitza el periodista Salvador Sostres que explica haver viscut la anècdota de demanar a un taxista pel MACBA i aquest haver-li preguntat si era un bar d'ambient. A això hi afegeix: *El problema no és que el senyor taxis ta no sàpiga on és el Macba, el problema és que un museu que ha costat tants diners sigui tant insignificant i ridícul i tan poc important per a una ciutat* (Avui, 6-7-2002). No obstant, aquest periodista és considerat conservador i va rebre un anti-premi al masclisme per part de l'associació de dones periodistes. Com veiem per tant, és tracta també d'un intel·lectual marcat a dreta i que utilitza la polèmica i els punts febles (el MACBA n'era un fa uns anys) per atacar la intel·lectualitat d'esquerra i entrar dins el debat mediàtic.

Aquestes crítiques però estan fetes des d'outsiders i franc-tiradors del món intel·lectual català i per tant només són simptomàtiques dels típics enfrontaments en el camp intel·lectual en el que el museu i l'art contemporani només juga el paper d'una "arma" per atacar el contrari, en aquest cas, l'intel·lectual d'esquerra integrat a les institucions culturals.

Un dels atacs a la línia del museu prové d'un conegut intel·lectual i gestor cultural (director del primigeni projecte de la Casa de la Caritat del qual el MACBA formava part), Pep Subirós. En un article que contesta a un altre de Xavier Antich, col·laborador del MACBA en la etapa Borja-Villel afirma que: *criticaba, no la modernidad ni las prácticas artísticas contemporáneas, ni la política del Macba y la Fundación Tàpies, sino el menosprecio hacia el público mostrado en las dos exposiciones que actualmente se exhiben en estos centros (...). Y ello como ejemplo de unas formas que de presentación de la creación plástica que, al ignorar y/o maltratar al visitante, no consiguen más que intimidarle y desinteresarle del arte contemporáneo.* (El País, 17 Novembre 1999). I davant de l'acusació de ser còmplice d'una operació retrògrada en complicitat amb el mercat artístic recorda al MACBA que està exposant a Raymond Hains, un artista que es *uno de los artistas más cotizados en el mercado francés en los últimos años y sólo a lo largo del actual trimestre su obra ha sido objeto de exposiciones en tres galerías comerciales de Paris* (idem). O sigui, mostra tal com diu ell "la cua de palla" del discurs anti-mercat

artístic ja que els artistes que exposa i defensa, per molt crítics que siguin, molts s'han consagrat en el sistema marxant del món artístic.

O Victòria Combalía en un espacial sobre "El Model Macba" de El País afirma que *Aquest discurs correspon al políticament correcte que impera en aquests moments en diversos museus i bienals d'Europa, en els quals hi ha una proliferació d'obres de caràcter documental o sociològic que, a parer meu, a vegades difícilment poden ser qualificades d'obres d'art.* (El País, 19 Setembre 2002). La seva crítica però no és total ja que afirma que *Manolo Borja és potser el representant més culte i el que té més amplitud de mires d'aquesta tendència i jo respecto enormement el seu treball.* Combalía és dels que anyoren l'anterior etapa a on hi havia un predomini del mercat de l'art i en el que ella (paper que se'n enorgulleix) l'anomenaven en broma "Victòria Plusvalía", perquè els seus dictàmens marcaven el preu de les obres.

Com podem veure en aquest cas no es tracta com abans d'atacs del tipus de la ultradreta francesa contra tot tipus d'art contemporani. En realitat es tracta de persones compromeses amb l'art actual però des d'un altre corrent, rival a l'actual orientació de Borja-Villel. Una corrent (el retorn a la pintura dels anys vuitanta, més lligat al mercat de l'art) que potser va tenir el seu moment de glòria a finals dels vuitanta i principis dels noranta. Subirós, recordem-ho, va ser el comissari de l'Exposició al MACBA de Barceló el 1998, el màxim icone d'aquest moviment artístic a l'Estat espanyol. Es tracta de competència entre discursos però també per a llocs de poder dins el món artístic: Subirós és un "etern aspirant" a llocs de poder i, una col·laboradora seva de l'empresa Gao on treballa, Eulàlia Bosch, va ser cessada del seu càrrec de Cap del Servei Educatiu després de l'entrada de Borja-Villel. I Victòria Combalía va ser un dels noms que va sonar pel càrrec de director del MACBA, encara que es va descartar per estar massa marcada per la seva trajectòria en institucions artístiques "socialistes" (el Centre d'Art Tecla Sala de l'Hospitalet).

Finalment en aquest tipus de crítica no podem deixar d'esmentar el cas de Josep Ramoneda, el director del CCCB, que fa un tipus de crítica semblant però desde el sector públic en el sentit de reivindicar un eclecticisme major en el museu i un menor enfrontament amb el mercat artístic: *La tenacitat és la capacitat de resistència de Manolo Borja en tots els fronts que se li han obert en la complicada tasca: des de la pressió del nacionalisme cultural per tal de que el museu acomplís les quotes d'idiosincràcia corresponents fins a la venalitat cosmopolita dels que li*

compreu les obres, passant pels que pensen, entre els quals em trobo, que un museu públic té exigències que van més enllà de l'estricta criteri ideològicopolític del seu director. (Josep Ramoneda, El País, 19-9-2002).

Com he dit es tracta d'un elogi crític ja que l'article es titula, referint-se al MACBA, *Com aixecar un mort*, i califica de "miracle" la tasca d'en Borja-Villel que ha aconseguit pacificar la situació del museu i col·locar-lo en l'esmentada situació de reconeixement actual. Ara bé, com Combalá, Ramoneda també ataca la seva línia artística conceptual i polititzada: *Perquè Manolo encara no m'ha convençut, potser amb la seva tenacitat ho aconseguirà —que una entrevista amb Toni Negri sigui una obra d'art. L'entronització de Negri en un museu em sembla no sols una metàfora del destí dels tràgics desvaris dels anys de plom, sinó també un avís molt seriós sobre la impotència de l'art. O de certa manera d'entendre'l (idem).*

Una altra línia de crítica es pot trobar a la web e-barcelona.org que es planteja com un fòrum sobre les polítiques culturals a Barcelona. En aquest mitjà que permet i incentiva la lliure publicació (en forma de comentaris a les notícies, tal com ho permet les pàgines phpnuke) hi apareixen com altres pàgines d'aquest tipus moltes crítiques en el que es barreja qüestions personals emparades en l'anonimat del mitjà amb anàlisis culturals per part de sectors que no tenen accés als mitjans de masses escrits o audiovisuals. Les crítiques (a vegades ratllant la denigració personal) no es dirigeixen contra el Director del museu com abans sinó contra persones rellevants del seu equip. Els agravis contra elles es basa en que aquests càrrecs són artistes, sense una carrera massa brillant en termes d'obra produïda o de valor de mercat, que estan utilitzant la institució per tal de consagrar-se. On en la seva ideologització molt marcada pel "negrisme" (corrent llibertària del moviment antiglobalització) i el seu "sectarisme" segons aquesta visió. Una anàlisi sociològica però ens pot indicar que, per una banda, es tracta de la típica picabaralla dins el món artístic, d'una competència simbòlica per unes posicions limitades de consagració amb una multitud de pretendents. Es tracta en el fons del —Per què tu i jo no? En aquest cas però el camp de batalla els artistes joves no és en el mercat artístic sinó les institucions culturals. simptomàtic de que com diu Moulin (1995) per una banda, a partir dels anys 80s existeix una via de consagració artística lligada a les institucions i a les mostres institucionals (essent el cas més paradigmàtic la Documenta, etc). No obstant, per altra banda, aquesta consagració pot ser impugnada ja que la legitimitat institucional no pot ser independent de la producció d'obra artística i del valor d'aquesta en el mercat

de l'art privat. El MACBA, que es planteja com un model alternatiu a ARCO i per extensió al mercat privat, i que ho ha teoritzat el seminari com *Desacuerdos - La línea de sombra* (Octubre-Desembre 2003) no escapa aquesta situació en el que si bé la institució és el signa del reconeixement el mercat encara estableix les jerarquies artístiques.

5.2.29 El món al revés o el matrimoni per rapte

La història del MACBA, malgrat la plàcida narració que se'n fa a la seva web, desafia tots els manuals de ciència política i té com s'ha dit, certs aires de sainet. Desafia els manuals no perquè una de les tres etapes se solapi amb una altra –concepció, disseny, implementació- sinó perquè, sense exagerar massa, es pot afirmar que es fa exactament al revés: primer es construeix l'edifici, després es busca el model de museu i finalment, gairebé vint anys després de la seva concepció i deu anys després de la seva obertura, es “troba” la concepció del que ha de ser. Tal com irònicament afirma Agustí Pons: *Potser hauria estat més lògic fer-ho al revés: triar, entre totes les institucions implicades, un possible director; encarregar-li un esbós de projecte sobre què pot ser, ara i aquí –no en la pura teoria- un museu d'art contemporani; aprovar el pla i nomenar qui l'ha projectat; i començar a aplicar-lo. S'ha fet exactament a la inversa, que és una manera original de fer les coses; primer es va decidir el local; després es va fixar un arquitecte perquè en fes la remodelació; finalment, es nomena el director. De què? (Agustí Pons a l'Avui, 22-10-1988).*

El fet és però que es partia de zero, és a dir, no hi havia una col·lecció (o unes col·leccions disperses que es poguessin unificar amb certa coherència i volum suficient) que marqués una línia, un contingut, donés un signe distintiu al museu: *el Museu d'Art Contemporani ha seguit el proceso inverso que han seguit casi la totalidad de los museos del mundo: ha nacido del deseo de su existencia y no desde una colección existente ya formada* (Francesc Miralles, BMM, núm 9, 1988).

Aquest fet va portar a una execució del projecte incoherent, començant com hem comentat pel disseny de l'edifici: (...) *la figura de Richard Meier, que va dir que l'endemà de la signatura començaria a dibuixar, ha estat presentada com la d'un heroi de llegenda. ¿Com pot començar a dibuixar si ell mateix deixa clar que amb prou feines havia parlat amb el director del museu, Daniel Giralt-Miracle? (Anna Guasch, Diari de Barcelona, 5-11-1988).*

Aquestes, per dir-ho suau, incoherències del projecte del MACBA s'expliquen, en part, per la singularitat de les polítiques culturals i del terreny en el que actuen. Però no pot donar comptes del tot el perquè d'aquesta anormalitat. Potser la pressa, la sensació de que s'ha fet tard, les altes expectatives... tot són elements que es poden haver conjugat per explicar-ho.

Uns estudis antropològics expliquen que en diverses cultures (com l'ètnia Achang de la Xina) els nois raptaven sistemàticament les noies i després de passar una nit amb elles al camp, tornen tots dos al matí i col·loquen els seus pares davant els fets consumats. Aquests comportaments solen passar en poblacions molt pobres on el matrimoni no els estaria permès, ja que no tenen mitjans per pagar la cerimònia i la constitució de la nova unitat familiar. El recurs al rapte i a la política de fets consumats esdevé una manera de justificar davant la família i la comunitat una celebració i una despesa que en teoria no podrien assumir. I que té a veure això amb el MACBA? A vegades, la història del museu sembla fruit de la voluntat, de la manca de mitjans econòmic i de l'acord polític per dur a terme el projecte d'una manera "normal", de posar a les altres institucions i a la societat civil davant un fet consumat i obligar a aquests a participar en el projecte, a vegades, "malgré eux".

5.2.30 Conclusions

Fer història del MACBA ens permet veure bona part dels debats i les dificultats a les que s'ha enfrontat la política cultural en aquest país i la singularitat de Barcelona pel que fa a les institucions culturals. El projecte del MACBA neix en un Estat espanyol en que si bé ha experimentat una modernització econòmica i social, degut als quaranta anys de dictadura franquista, pateix un gran dèficit en les institucions polítiques i culturals. Durant aquesta etapa ha estat impossible de realitzar equipaments culturals públics, ja que qualsevol iniciativa ciutadana o del sector artístic topa amb la voluntat de control o la pura repressió dels durs del Règim, essent la única excepció el Museu Picasso, un museu de titularitat municipal. Ja en el període democràtic, es veu la necessitat per part de les élites catalanes d'equiparar-se als estàndards europeus en matèria de cultura, en el marc de la integració a la construcció europea, que comença el 1986 amb l'integració d'Espanya el 1986.

Ara bé, les primeres eleccions democràtiques autonòmiques marquen una situació que durarà vint anys de divisió entre la Generalitat i l'Ajuntament de Barcelona ja que el primer es governat per la dreta nacionalista i el segon pels socialistes. Aquest enfrontament continuat (exceptuant el breu parèntesis del Pacte Cultural) bloquejarà i ralentirà les institucions culturals a la hora que donarà l'excusa al Govern central per desentendre's de les Barcelona. La construcció de l'Estat autonòmic i de l'administració cultural autonòmica portarà a la situació paradoxal en la que aquesta primera té teòricament les competències exclusives en el terreny cultural i les administracions locals (municipis i Diputació de Barcelona) tenen bona part de les institucions i el patrimoni cultural. En aquest sentit, en la política cultural catalana i, en el cas del MACBA també, no només hi entra en joc l'enfrontament de la Plaça Sant Jaume sinó que també hi ha un tercer en discòrdia, la Diputació, que té en propietat patrimoni històrico-artístic (com la Casa de la Caritat) encara que les seves competències es redueixin teòricament a les biblioteques. Tot i ser del mateix color polític que l'Ajuntament, també hi ha petites rivalitats, augmenta la complexitat de la jugada (com es pot veure en el cas del CCCB). - el retard a la construcció de grans equipaments artístics en relació a altres ciutats de l'Estat espanyol. La situació descrita porta a un retard a la construcció de grans equipaments artístics en relació a altres ciutats de l'Estat espanyol. La comparació en Madrid es fa inevitable, el que encara augmenta més la pressió i el nerviosisme per dotar-se d'una gran infraestructura artística, camp en el que les élites barcelines sempre s'havien considerat punteres³⁴.

L'Ajuntament de Barcelona, sota el lideratge carismàtic de Maragall, construeix el que s'anomenarà el Model Barcelona que consisteix en marcar una fita i a posar a la societat civil i la resta d'administracions (autonòmica i central) davant un repte i un fet consumat al que obligatòriament han de respondre. Aquesta maniobra emprenedora que va molt més enllà de les seves competències impulsa i desbloqueja el projecte però alhora situa en una forta tensió tots els que hi participen. En el cas dels Jocs Olímpics, que tohom està d'acord que va tenir un resultat molt positiu, els seus organitzadors es podien orientar per

³⁴ En aquest sentit és significativa les declaracions de María del Corral, directora de la prestigiosa col·lecció d'art de la Fundació la Caixa en les que situava Barcelona en competició amb Madrid i Bilbao i afirmava que si bé ha perdut la primera posició alertava del perill que una ciutat com Bilbao passés també a davant: "*En arte, Barcelona no puede competir con el Museo del Rado y la colección Thyssen; por ello debe hacer una apuesta fuerte por el arte contemporáneo y evitar que Bilbao le quite la primacía*". (El País, 5 Juny 1998, Suplement Catalunya, pag. 14).

multitud d'exemples i casos passats. En el cas del MACBA, l'Ajuntament com hem vist amb la visita de Meier aplica el Model Barcelona i impulsa una via de desenvolupament de concepció urbanística pròpia d'aquest model en el que els objectius són urbanístics, la regeneració urbana. No obstant, en el cas d'un museu d'art contemporani, els contingut no l'aporten les seleccions estrangeres com en el cas dels JJOO sinó que el contingut i funcionament (pla museològic, obres, exposicions) s'ha de definir localment.

Bé, si és cert que a altres llocs han resolt aquest fet important un model i fent el que es diu un museu-sucursal, com és el cas del Guggenheim-Bilbao. El projecte barceloní, encara, que com hem vist en certs moments està temptat d'acceptar aquest model total o parcialment, no adopta aquesta via sinó que vol construir una col·lecció pròpia. No obstant, a Barcelona, a diferència d'altres països occidentals no existeixen grans col·leccions públiques i, la burgesia, per moltes raons que ara seria difícil de desgranar (entre les quals hi seria però el d'un mercat artístic dèbil) no poseeix grans col·leccions d'art contemporani. I per acabar de d'esbossar el retrat de la situació, els grans artistes amb vinculació a Barcelona ja han fet donacions creant museus monogràfics (Picasso, Miró, Dalí o Tàpies). Per tant, no hi ha una base on formar la col·lecció permanent del museu, el que crea el mite del "museu buit".

Per tal d'omplir-lo i davant la limitació pressupostària s'intenta fer operacions de compra massiva à bon marché apel·lant als sentiments patriòtics (Col·lecció Riera) o formar una fundació que compri les obres amb fons privats, el que per altra banda augmenta encara més la complexitat de la operació i obre noves vies al conflicte. La burgesia catalana però ja no és la de principis de segle i es troba en relativa subordinació a l'espanyola o la transnacional i, la majoria de seus de grans empreses es troben a Madrid, el que porta a que la Fundació MACBA no doni els fruits esperats a curt termini.

Tot el que hem explicat desemboca en una gran inestabilitat de la institució: es succeeixen els plans museològics i els directors. Quatre directors en deu anys i les successives crisis que representa mostren els efectes d'aquesta manca de base institucional i material del projecte. El MACBA es converteix en el "pelele", en l'objecte del pim-pam-pum preferit de la intel·lectualitat i les conversacions mundanes barcelonines. L'edifici es construeix és cert, en el marc d'un gran pla de rehabilitació urbana de la zona, i es basteix un nucli d'equipaments culturals. No obstant la manca de projecte i

d'interlocutor porta a que el mateix edifici no tingui la funcionalitat esperada. En el moment en que s'acaba l'edifici, hi ha la temptació de convertir-lo en una Khunstalle, en un centre d'exposicions sense col·lecció. Però l'ambició de les élites barcelonines és que sigui un museu important, una institució cultural d'abast supralocal o nacional, com es vulgui dir.

En aquest moment doncs es planteja la necessitat de bastir un projecte artístic. És a dir, fins aleshores la política cultural havia tingut en compte només el que però no el com. S'havia partit des d'una concepció (i legitimació) de la política cultural envers el nou museu innovadora (al nostre país) que explicava el que i perquè fer la institució però no com funcionaria un cop construïda. La concepció urbanística però de la política cultural xoca violentament contra les regles pròpies d'un món relativament autònom, com és el món artístic i el de les institucions artístiques. Per tal de bastir un projecte artístic (encara que sembli obvi dir-ho és necessiten recursos artístics, simbòlics³⁵).

Una línia que té l'obligació de respondre a l'ambició de projecció nacional, estatal i internacional, que s'adequi a la limitació pressupostària, que sigui local sense ser localista i que per tant aprofiti la tradició artística del país i que alhora ... La resposta que s'ha trobat és el model Borja-Villel. Aquest combina una visió local de l'art (perifèrica en diu ell) amb una legitimitat internacional donada per la seva connexió amb les grans manifestacions artístiques institucionals de nivell internacional (la prestigiosa Documenta de Kassel). El projecte museístic de Borja-Villel es basa en el fons en, recollint-se amb el corrent informal dels anys quaranta (del que és bon coneixedor, recordem que va ser director de la Fundació Tàpies) recuperar el corrent conceptual que va tenir una certa etapa de força al nostre país. Al contrari que el precedent director que es basava més en el corrent de les noves figuracions dels anys vuitanta que en realitat a banda de Barceló, que es va desinflar poc temps després a mitjans dels noranta, just quan el MACBA començava a caminar. Així el projecte compleix la seva quota de localitat. I el connecta amb els corrents que hi va haver a tot el món en aquella època i que han tornat a tenir força a l'actualitat, complint així el objectiu de projecció internacional.

³⁵ Aquesta indefinició del projecte no és però patrimoni exclusiu del MACBA sinó que es pot fer extensiu a altres museus d'art contemporani realitzats a la mateixa època com el Centro Galego de Arte Contemporáneo o el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. En un article del 1994 s'afirma que: *Las instituciones públicas se han gastado 30.000 millones de pesetas en construir edificios para acoger la creación actual. Pero esta inversión no se ha correspondido, en la mayoría de los casos con una política clara a la hora de definir los proyectos museográficos y de crear colecciones importantes. Es decir, que antes se ha pensado en el contenedor que en el contenido.* (El País, 21 Desembre, 1994).

La fórmula ha tingut èxit i només així s'explica la paradoxa que hi hagi a la direcció una persona que rebutja el model de regeneració urbana pel que es va construir el museu. A nivell de model de política cultural rebutja tant la visió democratitzadora clàssica com la de museu parc-temàtic postmodern i la seva utilització en projectes urbans. La seva línia voldria ser una nova via en la política cultural. Davant els nous models de política cultural que conceben el receptor de la política com a mer consumidor, el model MACBA busca connectar amb el ciutadà escapant de les concepcions nacionals, unitaristes o per sobre de les classes socials. L'alternativa que proposa és dirigir-se als moviments socials. Més enllà de veure però fins a quin punt és efectiva aquesta "mediació", cal observar que s'escapa del domini de la política cultural per part de les grans empreses i dels objectius econòmics per caure en certa manera en un domini de la política i la crítica social que es pot considerar més progressista o positiva però que significa alhora una pèrdua d'autonomia gairebé d'aquesta sinó una pràctica desaparició entre un maràsme d'escrits, vídeos i conferències.

5.3 Anàlisi sociològic de la història del CCCB

5.3.1 Introducció

El Centre de Cultura Contemporània de Barcelona és una institució cultural considerada insubstituïble a la ciutat i una de les potes principals del que en podríem anomenar el cluster cultural del Raval. No obstant, malgrat la impressió de que existeix des de fa molt temps, en realitat va ser inaugurat postolímpicament ara fa deu anys. I si bé és cert que el projecte arrenca de principis dels anys vuitanta, a finals de la transició democràtica i amb l'entrada dels primers governs municipals democràtics, aquest projecte cultural que ha anat canviant de nom (de CCCCC a CCCB) també ha canviat molt d'objectius i formes d'actuació. En aquest capítol ens proposem en primer lloc repassar el sorgiment de la idea i el seu desenvolupament (que pateix no poques vicissituds), en primer lloc, a través dels diferents projectes i de les notícies de premsa i, en segon lloc, a partir de les presentacions que fan a les memòries els responsables polítics i els responsables de la institució cultural, i d'algunes visions externes que aquestes recullen.

5.3.2 Els antecedents del projecte

La idea de dedicar a usos culturals les antigues instal·lacions de la Casa de la Caritat i la Casa de la Misericòrdia ve dels anys vuitanta. *La decisió de crear un Centre de Cultura Contemporània en el recinte de la Casa de la Caritat respon a la voluntat política manifestada pels successius Presidents de la Diputació –Josep Tarradellas, Francesc Martí Jusmet, Antoni Dalmau i Manuel Royes- i pels Alcaldes Narcís Serra i Pasqual Maragall (...)* El 2 de juliol de 1980 l'Ajuntament va encarregar l'equip de Lluís Clotet i Oscar Tusquets la realització d'un estudi sobre les possibilitats de que el Convent dels Àngels, l'antiga Casa de la Caritat i la Casa de la Misericòrdia acollissin un centre cultural de projecció cultural internacional. Aquest breu relat històric és a les *Bases per un projecte* de l'any 1988 (veure pàgines 1 i 2). La presentació pública d'aquest projecte, que després es convertirà en una referència que després tothom citarà, és l'informe titulat *Del Liceu al Seminari*.

Igual que amb el cas del projecte de museu d'art contemporani, un projecte que corre paral·lel, aquest resta aturat amb el trencament del Pacte Cultural de Rigol el 1985. El Pla de Museus aprovat per l'Ajuntament de Barcelona al 1985 en el període que era Regidora Maria Aurèlia Capmany (i coordinador de l'Àrea Josep Subirós) recollirà la proposta de convertir el Raval en un pol museístic (una àrea que, cal recordar-ho, a diferència de les altres zones de Ciutat Vella, mai a la història havia tingut un museu). També s'avançarà en el *Avantprojecte de programa del CCCCC* que és finalitzat al 1987 pels serveis de cultura del Ajuntament i la Diputació. És aquest any també, el 1987, que es formarà la Fundació Museu d'Art Contemporani per tal de desencallar el projecte i facilitar via l'empresariat barceloní la relació entre l'Ajuntament i la Generalitat.

No serà fins però fins el 24 de maig del 1988 que es va constituir el Consorci del Centre de Cultura Contemporània de la Casa de la Caritat (CCCCC). Als estatuts del consorci es preveuen tres òrgans de gestió: consell general, comissió executiva i director general. El Consell General es va integrar amb set representants del Ajuntament i set de la Diputació (totes dues propietàries dels terrenys afectats). A la Comissió Executiva, a més de cinc representants d'aquestes institucions, es van integrar cinc representants d'entitats associades al complex: el futur Museu d'Art Contemporani de Catalunya, l'Institut d'Humanitats, l'Institut d'Antropologia, l'Escola Massana i la Filmoteca de Catalunya (La Vanguardia, 24 de maig de 1988). Cal assenyalar que des del principi la Generalitat queda fora del consorci d'una de les institucions culturals principals a Catalunya. Com en d'altres casos, els governs locals tenen el patrimoni cultural (edificis, col·leccions, etc.) i el nou govern autonòmic els recursos (encara que limitats) però no es posen d'acord per fer projectes comuns. Per a Pasqual Maragall, aleshores alcalde de Barcelona, *la Casa de la Caritat es el corazón del plan urbanístico del Raval. I afegia que la seva il·lusió és que el consorcio sea el propietario, el casero, del museo de arte contemporáneo y de otras entidades. La Casa de la Caritat es el complemento para que la Ciutat Vella sea la nueva Ciutat Vella (...)* [la Generalitat, que estava fora del consorci] *está de inquilino, puesto que forma parte de la Fundación Museo de Arte Contemporáneo* (El Periódico, 25 de maig de 1988).

Els objectius del CCCCC eren segons les notes de premsa: *aglutinar y difundir las tendencias más innovadoras en el ámbito de las artes y del pensamiento; impulsar todas las formas de expresión artística; potenciar los mecanismos de interrelación entre las iniciativas culturales de Cataluña, y en*

especial de Barcelona, con los movimientos contemporáneos creativos internacionales (El País, 25/05/88).

Idees vagues per a la Casa de Caritat: així titulava el mateix 25 de maig del 1988 el diari Avui sempre molt crític amb les iniciatives culturals de l'Ajuntament i la Diputació. Ho argumentava dient que: Malgrat tot, no s'ha concretat l'adjudicació dels espais. Hi ha tan sols un avantprograma d'usos, però abir ningú va poder explicar-lo sobre el paper ni oferir unes aproximacions sobre quines són realment les intencions de les dues institucions pel que fa al repartiment d'espais. Sembla que tot depèn d'ulteriors decisions, que seran les que haurà de prendre el consorci. Com en el cas del MACBA, el projecte del CCCB té des del principi un objectiu de promoció econòmica i regeneració urbana. L'article citat afirmava que: el complex significarà per al barri del Raval, un canvi radical. La intenció de l'Ajuntament és revitalitzar aquesta zona tant a nivell arquitectònic-urbanístic com a nivell de vida cultural ciutadana.

5.3.3 L'etapa Subirós

La comissió executiva del Consorci del CCCCC, el 18 de juliol de 1988, en la seva primera reunió, va proposar a Pep Subirós -asesor de l'alcalde per a assumptes culturals-com a director general del centre. Dos mesos després, ja nomenat com a director Pep Subirós afirmava: *Se trata de redefinir y concretar aquella primera propuesta (la de l'equip de l'arquitecte Lluís Clotet) por lo que respecta a la Casa de la Caritat teniendo presente que el 'leit motiv' es la creación contemporánea* (ABC, 13 de setembre de 1988). La idea era que el projecte de les "cinc Ces" fos un paraigües per a altres institucions entre les quals s'inclouïa el museu d'art contemporani. *El MACB es la pieza principal del complejo. Pero no por ello debemos considerar a las otras como secundarias. El objetivo global del CCCCC es reafirmar la capitalidad cultural barcelonesa.*

Seria com un Pompidou però en compte de estructurat en plantes diferents es distribuïria en diferents edificis. En altres paraules, un Pompidou descentralitzat i horitzontal: *Será 'un paraguas que acogerá junto a las actividades e instalaciones propias, la sede y la labor de entidades absolutamente autónomas.(...) Nuestro punto de referencia es el Centro Pompidou de París, por la complejidad de los ámbitos que se quieren abarcar y porque aquí, como allí, se acogerán junto a las actividades propias entidades que funcionen con total independencia. Pero nos separa del Beaubourg, un menor poder económico, nuestra voluntad de que el proyecto tenga una escala más asequible, más amable*

para el usuario y con el modelo económico mixto escogido, con la participación de capital público y privado, lo que constituye una experiencia pionera. En efecte, en el que s'anomenava Hotel d'Entitats es pretenia que les institucions que s'hi instal·lessin paguessin una quota al centre, com un lloguer de l'espai i dels serveis comuns.

En un extens article al Quadern de El País, el 30 de març de 1989, Pep Subirós va descriure el seu projecte per al CCCCC. Les definicions són importants i ens permetran comparar aquest projecte amb el projecte del posterior i actual director general del CCCB (llavors director de l'Institut d'Humanitats), Josep Ramoneda. Per a Subirós el projecte responia a *l'inexistència d'un gran equipament que reflecteixi, potenciï i difongui la capacitat creativa de la ciutat i del país en el camp de les arts plàstiques i visuals, així com en el debat intel·lectual i de la reflexió humanística, i que n'asseguri la vinculació amb els principals centres culturals internacionals. Aquest objectiu va anar lligat des d'un bon començament a la perspectiva de recuperar i revitalitzar una àrea important del Raval, al cor de la ciutat, seriosament empobrida i degradada a conseqüència dels canvis econòmics i socials del últims decennis.*

El centre, segons el pla de Subirós es composava de cinc elements:

1. El Centre de Serveis Culturals (Edifici de les Dones), 10.000 metres quadrats.
2. El Museu d'Art Contemporani, (edifici nou) 12.000 m²
3. L'Hotel d'Entitats, (nou edifici) 7.000 m²
4. Auditori i Centre d'Arts Àudio-visuals, (Antic Teatre), 2.000 m²
5. Universitat, (edifici nou) 8-10.000 m²

Dels diferents elements proposats n'hi ha que s'han plasmat a la pràctica i n'hi ha que no. El Centre de Serveis Culturals és el nom amb el que s'anomena el que després seria pròpiament el CCCB; el futur MACBA es va inaugurar el 1995; l'hotel d'entitats no es va construir mai; l'auditori i centre d'arts visuals s'està projectant ara en una forma diferent en el lloc previst, l'Antic Teatre, gairebé quinze anys després del previst; i la universitat finalment s'inaugurarà el curs 2004-2005.

A nivell de l'objectiu de polítiques culturals previst per cada institució, el museu representa una política patrimonial i de difusió cultural. El Centre de Serveis Culturals i l'Auditori estan entre una política de difusió cultural i una de promoció de la creació ja

que comptaria amb una sala d'exposicions, una mediateca, una vintena d'estudis-taller i l'auditori que funcionaria de forma dependent del Centre. L'Hotel d'Entitats resta ambigu ja que si bé es diu que es dedicarà a *acollir entitats culturals sense ànim de lucre* el que pot fer pensar en associacions de cultura popular o d'artistes, els exemples que es posa, com l'Institut Alemany, fa pensar que s'hagués primat el cantó oficial que facilités l'objectiu "recaptador" de l'espai.

El pla de integrar diversos equipaments culturals i acadèmics té en la visió de Subirós diversos efectes positius. Un d'ells són les economies d'escala: De fet, aquest concepte d'economies d'escala està present en el conjunt del CCCCC. La integració en un espai comú d'entitats i programes culturals complementaris pot permetre una utilització conjunta de nombrosos serveis i infraestructures –informació, manteniment, seguretat, jardineria, escomeses, aparcaments, bar i restaurant, etc. (Subirós al Quadern de El País). Raons més internes del món cultural fan interessant també la proximitat de diverses institucions al cor del Raval: Però tant important com aquestes economies d'escala són els efectes sinèrgics que sens dubte produirà la integració i convivència en un mateix complex d'agents culturals variats i complementaris (idem).

Ja hem dit que a l'inici del projecte ja apareixen les motivacions de canviar el Raval o Ciutat Vella. Per a Subirós també estava clar que hi havia un objectiu rehabilitador i aquest per a ell era prioritari: *Se diseñarán unos 'escenarios' realizables a corto, medio y largo plazo, por lo que es muy difícil establecer plazos precisos. En todo caso, tenemos la voluntad de que el proyecto avance lo más deprisa posible, porque es esencial para la rehabilitación de Ciutat Vella* (ABC, 13 de setembre de 1988). O en una altre entrevista a La Vanguardia del 14 de setembre del mateix any: *El nuestro es un proyecto básicamente cultural. (...) el proyecto aspira también a revitalizar, mediante un amplio programa de actividad cultural, una zona ciudadana deprimida. Subirós, que ve de l'esquerra radical intel·lectual, insisteix en l'objectiu social un any després: (...) en tota ciutat amb una història i una riquesa patrimonial com les de Barcelona es donen situacions similar a la de la nostra Ciutat Vella, i especialment el Raval. És a dir, amb àrees centrals de la ciutat demogràficament envellides, econòmicament empobrides, amb habitatges que no reuneixen els estàndards d'habitabilitat exigibles actualment ... Tot això porta a la constitució de nuclis de pobresa, marginalitat i fins i tot delinqüència al cor mateix de la ciutat* (al Quadern de El País ja citat).

Subirós compara el procés que vol amb altres exemples de regeneració urbana que s'han donat a Europa o EEUU durant els anys vuitanta: *Una de les fórmules experimentades amb èxit per afrontar aquest fenomen –al Marais de París, al Port Vell de Marsella, a la City de Londres, a les zones portuàries de San Francisco o de Boston, etcètera-, és, justament, l'implantació d'aquestes àrees de nous tipus d'activitats i sobretot de serveis comercials i culturals exponents de creativitat cultural. El projecte del Centre de Cultura Contemporània, i més en general els diferents projectes del Raval, apunta en aquesta doble direcció –de renovació cultural i sòcio-urbanística alhora- i pot fer-ho potser amb més garanties d'èxit que no en d'altres llocs, en la mesura en què una part substancials dels espais són de titularitat pública i en la mesura també en què el projecte no és un producte de laboratori sinó el resultat de l'estructuració i la racionalització de necessitats i projectes parcials avalats perles forces reals de la ciutat (idem).*

5.3.4 La dimissió de Subirós

No obstant, ja sigui perquè fa anys que hi treballa o perquè l'objectiu de la rehabilitació se li fa urgent, Subirós veu necessari començar amb el programa d'activitats a partir de l'any 1988 i no esperar a que la construcció estigui acabada: *La necessitat de desenvolupar ja ara programes i activitats que prefigurin el futur del Centre, la urgència, en fi, de contribuir al procés de rehabilitació de la zona, tot això significa que el projecte global haurà de ser realitzat per fases, tenint cura especial que les actuacions i intervencions parcials o provisionals siguin coherents amb les línies mestres del projecte global definitiu, ajudant-lo a configurar i no desdibuixant-lo. Finalment, el bon estat relatiu de la major part de l'Edifici de les Dones i de l'Antic Teatre, i el dèficit que la ciutat té d'espais que puguin acollir exposicions i activitats d'art contemporani, aconsella i permet d'anar realitzant-hi ja des d'ara, amb inversions d'adequació relativament modestes, programes d'activitats i instal·lacions d'entitats coherents amb el projecte, que en prefigurin el futur i que serveixin com a camp experimental del projecte definitiu (Bases per a un projecte, 1987).*

El 4 de febrer de 1989 la Diputació de Barcelona planteja en una reunió del consorci la seva decisió de concentrar al CCCCC la totalitat del pressupost del Pla de Cooperació i Assistència Local (PCAL) que correspon a la ciutat de Barcelona per els anys (89, 90, 91). En aquest sentit és consolida el domini de la Diputació sobre el consorci del CCCB, que passarà a ser clar, amb set representants de la DIBA al Consell Executiu i tan sols tres de l'Ajuntament.

No obstant, teòricament la Diputació és només una administració local de segon nivell i no li tocava construir i mantenir grans equipaments culturals sinó solament facilitar la cooperació entre municipis. I dic teòricament perquè a la pràctica en aquells anys i posteriorment ha mantingut equipaments de nivell nacional com l'Institut del Teatre o el mateix CCCB que sobrepassen clarament l'objectiu de cooperació local.

L'objectiu de la Diputació i el de Subirós semblen tenir la mateixa idea menys un matís. Jordi Laboria, diputat de cultura, va afirmar: *Nuestra intención es que este complejo de la Casa de la Caritat sea un centro motor de la cultura contemporánea en Cataluña, un punto neurálgico de las manifestaciones culturales más actuales, tanto en la vertiente de las artes plásticas como de las humanidades. La idea es que sea más generador de dinámicas que de estáticas. Por ejemplo, si se decide que tiene que haber una biblioteca, será un centro de apoyo y de complemento.* La idea de la Diputació potser es presentar el CCCB com un servei metropolità més que com un equipament nacional per tal de justificar més la seva inversió. No sabem però si va ser aquesta raó, el fet que en Subirós s'hagués enfrontat amb alguns sectors de la Diputació per alliberar els espais que ocupaven a la Casa de la Caritat o simplement que fos un home de confiança de l'Ajuntament i no de la Diputació. En tot cas, el mateix dia que va proposar els diners sobre la taula també va decidir encarregar a l'Institut d'Humanitats de Barcelona dirigit per Josep Ramoneda la redacció (en dos mesos) d'un projecte d'usos que, per tant, desacreditava el director Subirós. Ramoneda havia travessat el Rubicó i la dimissió de Subirós només era qüestió de temps.

Segons la premsa és aquesta decisió, amb conseqüències a l'orientació del projecte, la que determina el malestar de Pep Subirós i, posteriorment, la seva dimissió (El País, 16 de març de 1989). Segon aquest diari: *Subirós optó por elaborar un proyecto de organización inmediata de actividades culturales en los espacios disponibles en tanto no se dispusiera de financiación para comenzar las obras, cosa que no se preveía que fuese posible antes de 1991. Esta estrategia, sin embargo, fue descartada después de que la Diputación adquiriese, a primeros de este año, el compromiso de financiar la rehabilitación del complejo (...) el acuerdo propició que el consorcio dejase 'en suspenso' el proyecto elaborado por Subirós porque 'no tenía ningún sentido que un plan de actividades culturales meramente inmediato y provisional demorase el plan global de obras y la elaboración de un programa definitivo de usos culturales del centro'* (cita fonts de la Diputació). L'article senyala que la resistència de Subirós a modificar el seu projecte inicial ha significat el deteriori

progressiu de les seves relacions amb els responsables culturals de l'Ajuntament (Ferran Mascarell) i el de la Diputació (Jordi Laboria).

En declaracions de Subirós a la premsa el encara director del CCCCC deia que el consorci feia tres mesos que no es reunia i que el projecte no s'havia debatut (El País, 26 de març de 1989). Sobre el projecte de la Casa de la Caritat, Subirós va afirmar que: *entiendo este proyecto no como una operación de diseño de despacho, sino estrechamente relacionada con las fuerzas vivas de creación de la ciudad, que es lo que le da todo su significado y todas sus dificultades. Existen muchos interlocutores e intereses muy diversos, iniciativas públicas y otras comerciales aunque de carácter cultural. Lo extraño sería que en un contexto así no hubiera dificultades.* Aquest episodi no és estrany i recorda la dimissió de Giralt-Miracle, director del futur MACBA. En el cas de la institució veïna, el MACBA, les dificultats no pararan fins el 1998, quan es designa el segon director, Borja-Villel. Sembla però que en la política cultural catalana, hi ha de tot, menys absència de dificultats.

5.3.5 La etapa Ramoneda: canvi de director, canvi de projecte (or the other way round)

En Subirós, fent una paràfrasis fàcil del títol del seu projecte, va posar les bases, però serà Ramoneda qui aixecarà el projecte. El 8 de juny de 1989, Josep Subirós va deixar la direcció del projecte encara que va continuar vinculat amb ell des del consell i l'executiva del consorci. Vint dies després, Josep Ramoneda, aleshores responsable de l'Institut d'Humanitats, va ser designat com a nou director del CCCCC. Sobre la taula hi era el "projecte d'usos de la Casa de la Caritat" que el nou director volia que girés al voltant d'una idea motor, "la creació d'una Ciutat de les Ciutats": *un centro de investigación, de exposiciones –permanentes y temporales- e intercambios múltiples sobre el fenómeno de la ciudad. Pienso que es importante que dentro de la multiplicidad de actividades que puede acoger el centro, haya un grupo potente de ellas congregadas por una idea motrix que dinamice todo el conjunto y que favorezca los intercambios de carácter internacional* (ABC, 29 de juny de 1989).

Cal adonar-se però que els dos projectes tenen àmbits i objectius diferents: en el cas d'en Subirós es tractava del CCCCC, en el cas d'en Ramoneda del CCCB. Canvi de nom que, a banda de la sopa de sigles, és significatiu: el CCCCC és un projecte que integra diversos sub-projectes, el museu, la universitat, l'antic teatre i, un element més, el centre cultural. En canvi, el projecte d'en Ramoneda, encara que oficialment el consorci entre la DIBA i

l'Ajuntament es continuarà dient oficialment CCCCC tan sols es referirà a l'últim dels elements.

El projecte d'en Ramoneda és un projecte -encara que amb les seves indefinicions- molt més cultural estrictament parlant. Ja no es fa referència a edificis, obres, etc., ni tampoc a economies d'escala o sinèrgies, el que el fa un projecte autònom -o aïllat segons es miri- de la resta de projectes (principalment del MACBA). "La Ciutat de les Ciutats" rebutja tant el model de museu com el model de exposició temàtica (d'urbanisme o arquitectura en aquest cas). S'acostaria al model de Kunsthalle però el seu objecte d'atenció no és les arts plàstiques o visuals en el sentit de l'alta cultura. No obstant, no renúncia a tenir un objecte, un contingut, no es conforma en ser un lloc a on hi passin coses. El projecte "La Ciutat de les Ciutats" té com objecte, el que va provocar estupor a la època, quelcom tant elàstic com la "cultura de les ciutats" però que rebutja la indefinició, la contradicció o la barreja entre elements.

5.3.6 La construcció social de la identitat del projecte

Com hem dit el canvi de direcció suposava també un canvi en el projecte. El projecte d'usos havia estat un encàrrec de la Diputació de Barcelona al Institut d'Humanitats dirigit per Ramoneda quan, a principis del 89, va decidir invertir la totalitat dels seus recursos del Pla de Cooperació i Assistència Local dels anys 89, 90 i 91 al complex del Raval. Segons l'article del ABC citat abans, el darrer director tenia per model el Centre Pompidou de Paris, més dedicat a la promoció de l'art contemporani. No obstant, la definició del projecte va ser objecte de crítiques i negociacions entre les diverses institucions i agents culturals.

En aquest any una de les discussions entre Ajuntament i Diputació va ser sobre l'instal·lació al CCCCC de l'Institut Alemany (ja pactada), la de la Biblioteca Provincial (aleshores a la Universitat Central) i altres entitats privades (empreses incloses, com l'FNAC). La Diputació va rebutjar aquest tipus de barreja. El 5 de desembre del 1989 (segons article de El País del dia següent) el consorci de la Casa de la Caritat va aprovar per unanimitat el pla director per l'instal·lació d'un gran centre cultural dedicat a l'estudi de la ciutat com a concepte. Segons l'article, *la decisión de dedicar el centro a la ciudad constituye una opción singular y, por tanto, arriesga. Esta decisión se justifica en el papel de la ciudad como*

paradigma cultural, el carácter de Barcelona como capital sin Estado, la favorable ubicación de la capital catalana como centro de encuentro entre las diferentes ciudades del mundo y la reconocida significación internacional del urbanismo y de la arquitectura locales'.

També el 6 de desembre d'aquest any, el Diari de Barcelona recull unes paraules del Josep Ramoneda: *L'objectiu és fer pedagogia de l'urbanitat, de la ciutat, i fer-ho en un barri que presenta els grans problemes de la ciutat i a més amb el repte d'un nou llenguatge, propi i original.* En un article del mateix diari es fan referències a algunes decisions sobre el projecte com són la inclusió de l'Institut Alemany a l'Hotel de Entitats. La intenció primera de Josep Ramoneda no incloïa aquest espai. Sobre això l'article diu: *va voler prescindir d'un espai que alterava físicament, i també conceptualment, el seu projecte, però al final el compromís que havia adoptat anteriorment l'Ajuntament s'ha respectat.* I continua: *Ramoneda s'ha negat fermament que el seu projecte servís per 'tapar forats' o, el que és el mateix, per cobrir de manera indiscriminada alguns dels dèficits infraestructurals de la ciutat. D'aquesta manera, ha rebutjat, per exemple, la possibilitat que la Biblioteca de Catalunya s'instal·li al centre, com en algun moment se li va suggerir.*

Finalment, afegeix la següent afirmació: *Una altra de les explicacions que es pot donar a la relativament llarga gestació de la iniciativa [el CCCB] es vincula amb l'objectiu de Ramoneda de lligar fermament totes les parts implicades en un projecte concret, amb terminis concrets, i al fet que després no pogués ser qüestionat en cap dels seus aspectes fonamentals pels que avui han donat assentiment per escrit i en un acte solemne.*

En un article publicat al Diari de Barcelona el 15 de desembre de 1989 es contraposaven els projectes "Subirós" i "Ramoneda". Segons el diari, per al primer, l'Hotel d'Entitats (la meitat ocupat per l'Institut Alemany) així com l'instal·lació en l'entorn de la Casa de la Caritat de la Facultat d'Història de la UB eren unes de les claus del projecte, a més de la distribució dels cinc espais mencionada anteriorment. Per al segon, la Casa de la Caritat hauria de ser un centre monogràfic dedicat a l'estudi de les ciutats (encara que mantenia, de moment, l'instal·lació del Institut Alemany pactada abans).

L'11 de maig de 1990, el dia següent a la presentació oficial del projecte arquitectònic del Centre Cultural de la Casa de la Caritat, El País publica un article amb unes interessants declaracions del llavors alcalde de la ciutat, Pasqual Maragall: *Este proyecto, no nos engañemos, quiere ser nuestro Beaubourg y el Beaubourg es un proyecto de Estado, no de ciudad.* I afegia: *No sólo*

quisimos que toda la colaboración de la Diputación en proyectos urbanos se concentrara en Ciutat Vella, sino que pensamos que este proyecto está muy vinculado con una generación de personas que lo ha impulsado. Por otro lado, ha salido un proyecto arquitectónico muy interesante y muy fiel tanto a las condiciones puestas como al estilo Piñón-Viaplana, que va dejando su impronta en diferentes lugares de la ciudad. También aquest dia, El Periódico era de lo més explícit: Barcelona levanta su Centro Pompidou. Sota aquest títol, l'article destaca les característiques arquitectòniques del projecte i inclou aquesta referència a Ramoneda: pedía un tipo de intervención arquitectónica que tuviera algo de radical, que tuviera algo de minimalista pero que no fuera un pastiche posmoderno.

Finalment, un altre article, també publicat el mateix dia a la contraportada del Diari de Barcelona deia el següent: *Els equipaments culturals d'aquesta magnitud, diuen els urbanistes, dinamitzen l'entorn amb un tràfec humà incessant. És veritat. L'habitant típic del Raval no hi treurà el nas, però l'habitant típic de Barcelona s'acostumarà a entrar en aquest barri condemnat al menyspreu dels qui no el viuen, ni el coneixen, ni el respiren. De la simbiosi en pot sortir alguna cosa. Els gestors de la quotidianitat del barri, però, van alertar els responsables municipals: ni somieu a començar-nos la reforma pel Centre de Cultura Contemporània de la Casa de la Caritat, van dir, amb tota la raó del món. I la reforma es va escampar per molts indrets i al costat del CCCCC es va fer la plaça —molt asèptica i molt bella— dels Àngels, guardada per un bloc d'habitatges de protecció oficial.*

El 3 de març de 1991, El País destacava l'aposta de la Universitat de Barcelona per la Ciutat Vella i feia referència a les conseqüències de l'ocupació d'aquest espai davant del CCCB: *en esta área de El Raval se creará por tanto un potente núcleo cultural que, descendiendo por la calle dels Àngels, debiera dar lugar a un eje cívico cuyos polos estarían situados en el Seminario y el Liceo. El solar que ocupará la Universidad (...) estaba calificado como zona verde (...) La calificación de zona verde ha sido trasladada a unas fincas de propiedad pública que permitirán crear una plaza de las mismas dimensiones cerca de la legendaria illa de Robadors.*

En 24 d'abril de 1991, a l'ABC Catalunya, Josep Ramoneda donava resposta a algunes de les crítiques de CiU al projecte del CCCB. La pregunta va ser aquesta: *Se ha dicho de este centro que en su concepción opone la Europa de las ciudades a la Europa de las nacionalidades. ¿Qué hay de cierto en ello?* I la resposta: *Esto me parece una interpretación a priori y sesgada que se ha hecho desde algunas posiciones y que no acabo de entender. Hay ciertas fuerzas políticas en Catalunya que cada vez que oyen la palabra Catalunya se ponen a temblar. La ciudad es la forma de civilización propia de la cultura moderna y cada vez tiene menos sentido la oposición ciudad-campo. Personalmente*

creo que las urbes pueden ser una vía importante de articulación de Europa, una vez completado el ciclo de los Estados-nación. Pero en definitiva este es un proyecto cultural y no político.

En la mateixa entrevista es va referir als terrenys en els que Barcelona era competitiva (les vanguardies artístiques, l'urbanisme i l'arquitectura) i la idea de fer del CCCB un centre de debat i projectes, i no de conclusions i sentències. *Tampoco se trata de hacer de este lugar un foco de dirigismo ilustrado de lo que tiene que ser la ciudad (...) Imagino que esto debe sorprender al mundo de la política, pero claro que yo creo un centro como éste con criterios básicamente culturales.*

També aquest any en la secció de cultura del AVUI (el 5 de setembre) es donava a conèixer la decisió de prescindir de l'Hotel d'Entitats del *projecte Subirós*. Segons Ramoneda, aquesta decisió té relació amb la idea del que havia de ser el pressupost del CCCB: *el pressupost ideal del CCCB, perquè aquest sigui mínimament autònom, hauria de sortir un terç de les institucions públiques, un terç dels recursos propis i un terç d'ajudes externes*. Així el solar de 2.500 que ocuparia aquesta instal·lació podria utilitzar-se en una aposta "cultural-comercial". En relació a aquests temes de pressupostos, el canvi de ministre de Cultura va retardar l'aportació de 1.000 milions de les antigues pessetes -compromeses per l'exministre Jorge Semprún- a la construcció del centre. Ramoneda afirmava en aquest article sobre el CCCB dues coses: que tenia perquè *no sigui més fàcil vendre la idea a l'estranger que aquí* i que era prudent sobre el seu èxit perquè *si fins ara no s'ha fet enlloc, és per alguna cosa*.

5.3.7 Cap a la construcció del l'edifici del CCCB

Malgrat les contrarietats el projecte segueix endavant: gairebé tres mesos després l'Estat encara no havia concretat la seva aportació (en canvi la Diputació, motor del projecte, signava la seva aportació de 2.000 milions segons l'AVUI, 26 de novembre de 1991) i cap al final del any, el 3 de desembre, el sostre de la Casa de la Caritat es va esfondrar a sobre de les oficines de direcció i del Ateneu Enciclopèdic Popular.

El 1992 començava amb discussions al ple de la Diputació de Barcelona entre Convergència i Unió (CiU) i el Partit dels Socialistes de Catalunya (PSC) per les aportacions a les obres a efectuar a la Casa de la Caritat. La discussió girava al voltant del tracte de favor de la Diputació a l'Ajuntament amb la aportació al CCCB -votada per

PSC, Iniciativa per Catalunya (IC) i el Partit Popular (PP) amb el vot contrari de CiU-. El mateix ple va anomenar al regidor de l'Ajuntament de Barcelona, Joan Fuster, com a cap de l'àrea de Cultura. Cap al juliol, es deia que Ministeri de Cultura anava integrar-se al Consell General del Centre de Cultura Contemporània de la Casa de la Caritat amb quatre representants i la Diputació i l'Ajuntament esperaven que això contribuís a que el ministeri fes l'aportació dels 1.000 milions de pessetes (El País, 10 de juliol de 1992). Finalment, malgrat la notícia a la premsa el ministeri mai va integrar-se al consorci com tampoc ho va fer en altres institucions culturals com el MACBA o el MNAC. El clima d'opinió creat arran de la manca de diners i d'entesa entre les institucions es percep clarament a una columna de Ferran Mascarell a El País del 21 de març de 1993: *parece que por razones diversas el impulso político que se dio a todo ello [es refereix a projectes com l'Auditori, el Museo Nacional, el Lliure, el MACBA i el CCCB] se ha extinguido. Proposa urgente replantear el modelo de gestión de la mayor parte de estas instituciones. No tiene sentido que todas ellas estén presididas por nuestras máximas autoridades. No hay razón para que a estas alturas sus mecanismos de gobierno estén sujetos de manera permanente a las tensiones de la dinámica política del país.*

Mascarell pensa que aquestes entitats *exigen cada vez más una práctica de gestión y de decisión más parecida a la de las empresas privadas. Existen ejemplos en los que es posible apreciar la rentabilidad cultural y económica de presidencias ejecutivas reales, de patronatos comprometidos, de planes contrato a medio plazo entre las administraciones públicas y los órganos de gobierno de las instituciones culturales.* I afegeix: *durante los primeros años de recuperación autonómica, las instituciones tuvieron la necesidad de evidenciar su existencia presidiendo ejecutivamente las entidades culturales. Nada justifica seguir hoy esas pautas.*

En una entrevista de Oriol Bohigas, regidor de Cultura del Ajuntament de Barcelona, es pot veure la situació general de l'àrea de cultura a Barcelona aquest any (El Observador, 4 de abril de 1993). Bohigas destaca el tracte discriminatori de Madrid cap a Barcelona, planteja que el pressupost per a inversions en aquell moment es zero i critica modalitats alternatives de finançament com la representada per la Fundació MACBA: *son unos señores muy ricos y muy generosos que ofrecen las obras que compran, pero que pueden cederlas tanto al MACB como a otros museos de Catalunya.* Dies després, una carta signada per seixanta-un grans empresaris de la ciutat va criticar dura i obertament la seva gestió.

L'any 1993, hipotèticament l'any de la inauguració del CCCB, era anomenat per Pasqual Maragall, l'any de la cultura. Però en realitat va ser l'any de la crisi financera i d'inversió en el terreny cultural. El pressupost de cultura de 1993 va estar una dècima part dels 80.000 milions de pessetes calculats com a necessaris per l'Informe Bohigas (El Observador, 21 de febrer de 1993, El Domingo, p. 11). Les prioritats de l'Ajuntament es van concentrar en el MACBA, el CCCB, l'hemeroteca i dues biblioteques de barri. Les de la Generalitat en el Museu Nacional d'Art de Catalunya i el teatre i la biblioteca nacionals.

5.3.8 La inauguració del CCCB

El 1994 és l'any de la inauguració del CCCB. També és un any de crisi econòmica a l'Estat i a la ciutat, i això es reflecteix al debat generat per aquesta inauguració que s'avança a la del MACBA. Una de les principals discussions té a veure amb el pressupost del CCCB: es calculava en uns 800 milions anuals, la Diputació i l'Ajuntament en posarien 300 cadascú i es comptava amb una subvenció de 200 milions del Ministeri. No obstant, amb el CCCB inaugurat, el Ministeri encara no havia respost sobre la seva aportació.

De la inauguració es pot destacar les referències a la hipotètica estreta col·laboració amb el Centre Pompidou i amb altres institucions catalanes com el Teatre Lliure, la Filmoteca i Televisió de Catalunya. Les crítiques –ja és tradició– es van referir al projecte arquitectònic: l'edifici de vidre com a una gran mole i el CCCB com a centre megalòmano. Al mateix temps, un dels dos arquitectes responsables, Vilaplana, deia que l'edifici del MACBA *estaría bien en el desierto o en Lleida, pero aquí no. Para nosotros es un cuerpo extraño. Nuestro edificio, en cambio, es natural y normal* (La Vanguardia, 20 de febrer de 1994).

També es veu la distància del CCCB amb la Generalitat: *la implicació de la Generalitat serà un procés gradual. El conseller Joan Guitart va visitar el centre i es va mostrar molt clar: em va dir que per al seu departament el CCCB seria un projecte prioritari de cooperació. I em consta que ho ha complert* (AVUI, 30 de gener del 1994). Malgrat això fonts del ministeri van afirmar el següent: *las inversiones en Cataluña se deciden en la comisión mixta Generalitat-ministerio, y ni una ni otra institución están en la génesis del proyecto CCCB. Además, en ningún momento hubo un compromiso oficial de colaboración ni de entrar a formar parte del consorcio. Aun así, este año se la he concedido una*

subvención de 20 millones (El País, 1 de mayo de 1994). De fet, s'informava que el ministeri es lamentava del compromís de l'exministre Semprún.

Ramoneda es va referir a aquests temes en una entrevista a La Vanguardia publicada el 20 de febrer de 1994: *la crisis [económica] nos afecta a todos. Nos amparan varias instituciones, pero además de los recursos que aporten estas instituciones, hay que buscar soluciones sobre la marcha (...) Es un modelo de referencia [el Pompidou] pero no absoluto. Digamos que nosotros les copiamos las maneras y ellos beben de nuestro concepto. El Pompidou está apunto de crear su 'célule ville'. Nuestra idea en cualquier caso, es la de mantener con ellos una relación productiva. (...) Yo estoy convencido que estamos creando un nuevo centro cultural. Las ciudades que se precian tienen sus museos de arte clásico, sus galerías de arte contemporáneo, sus museos de la ciencia. Pero hay una fórmula que va más allá, todavía en gestación, que es la que perseguimos. Y no somos los únicos.*

En aquesta entrevista també quedava reflectit el debat polític –moltes vegades partidari– que va acompanyar l'origen de la institució al que des de l'aleshores partit de Govern a la Generalitat va denominar com a eina cultural socialista: *Esa fue una interpretación inicial, que yo no abono, por supuesto. Desde sectores convergentes se dijo que el CCCB iba a ser una especie de conselleria de cultura paralela; y desde sectores socialistas se dijo que iba a ser una concejalía de cultura paralela. No me preocupa demasiado. Lo que sí me preocupa es lo que esas apreciaciones reflejan: la sociedad dual que entre todos estamos construyendo.*

Sobre els desafiaments de futur, afegia el següent: *Nuestro principales problemas vendrán por el lado económico. Tampoc es fácil introducir un concepto de centro que nosotros consideramos innovador. Y representará alguna dificultad añadida ser los primeros que nos ponemos en marcha en este nuevo foco cultural que se está organizando en Ciutat Vella.* La inauguració va ser un èxit de públic: 2.000 persones el primer dia, 20.000 el primer cap de setmana i 55.000 el primers dos mesos. El dia de la inauguració Ramoneda deia que: el CCCB representava l'obertura de *una isla cerrada en el Raval que sale de su aislamiento y se abre a la ciudad.* Maragall afegia les seves paraules: gràcies a la transformació del Raval *la Ciutat Vella empieza a ser bella* (El Periódico, 26 de febrer de 1994).

Un dia després a *El País* sortia una crònica de Arcadi Espada sobre la inauguració del CCCB amb el següent títol de “La ciudad tiene tema” i introduïa nous elements al debat sobre la política i les institucions culturals. Per una banda, mostrava la seva preocupació

sobre l'escepticisme dels artistes i del sector cultural en general: *El problema principal es que los que tienen que llenar el nuevo espacio son, básicamente, los mismos que demostraban en la noche preocupación y vértigo. Los que chisteaban con la mala sombra que se les pone a los catalanes en las noches de fiesta: 'Unamuno tenía razón. Sólo nos preocupa la fachada. Esto vacío, el MACB vacío, y el Liceo, vacío y quemado, pero con la fachada intacta'. Es el nuevo discurso, sin duda. I afegia en el mateix sentit: Directores de museos, responsables de bibliotecas, archivos y de otros equipamientos culturales que están bajo mínimos han encarado la apertura como un puñetazo. 'Oh, sí, une chose nouvelle, de tres mil y pico de millones', ironizan. La noche era de cuchillo en algunos grupos presentes y en muchos otros ausentes.*

També ho feia sobre el fet de tenir a la ciutat com a tema del nou centre: *Hay dos peligros: que sea un corsé conceptual de hierro que aleje del nuevo espacio actividades que puedan contribuir a dotarlo de vida o que la necesidad de justifica el uso de los 10.000 metros acabe por desplazar a una periferia intelectual, intraducible desde el punto de vista del uso ciudadano, el concepto vertebral. Finalment, l' Arcadi Espada torna sobre el tema de la buidor dels espais del centre: Oriol Bobigas –muy efímera su presencia en la noche- ha declarado que el MACB debe inaugurarse vacío. Hay que esperar, sin embargo, que el diálogo que entablen los dos nuevos centros culturales no se base en esa presunta característica común.*

A través de les Memòries de la institució i de les presentacions que en fan els responsables de les administracions podem fer un seguiment de la evolució dels objectius i del funcionament del CCCB. Hem distingit les visions dels actors externs al CCCB de l'evolució de la visió del mateix centre.

5.3.9 El CCCB en ruta: la visió del centre "des de dintre"

A. A les memòries

La visió del centre ha anat evolucionant amb el temps. A la seva primera Memòria, el 1994, Josep Ramoneda exposava els objectius del *primer centro cultural temático sobre las ciudades*: aconseguir ser un lloc de referència al debat internacional sobre les ciutats; oferir

una programació pròpia d'interès ciutadà; fer del centre sentit com propi pels agents culturals urbans més avançats i innovadors.

També exposava les línies estratègiques: un *treball d'investigació* que proporcionés consistència a l'activitat més pública i un reconeixement cultural al centre; una *labor de formació i debat* que plantegi les qüestions essencials de la problemàtica urbana; una *política d'exposicions* (las ciutats com tema del centre, la referència a BCN i el vincle del món urbà amb la literatura i el cine, la ciutat del present i la del futur); i una *política de potenciació dels grups ja existents* (Sónar, Setmana del Vídeo Independent, Setmana del Cine Independent, Sala Hal).

A la memòria del 1995 hi ha, a més d'una ratificació d'objectius i línies estratègiques, la menció a projectes com el Sónar i la Sala Hal, i als acords amb els "grups associats" (Danat Dansa, Orquestra de Cambra Catalana, el grup de cambra Barcelona 216).

Paral·lelament, el director de Serveis Culturals, Jaume Badia, afirma sobre l'inici del CCCB que *había que explicar con hechos qué era el CCCB, y se tenía que empezar, ante todo, demostrando por qué se habían equipado y puesto en condiciones homologables a los, digámoslo así, estándares europeos, aproximadamente 4.500m2 para acoger exposiciones (...) también había otros interrogantes latentes: ¿por qué había abierto en Barcelona el CCCB y, en cambio, el MACBA, el MNAC, el Auditori, el Teatre Nacional, etc., todavía no se habían acabado? ¿Cómo se explicaba que los ciudadanos tenían a su disposición un equipamiento no reclamado, no reivindicado, no considerado colectivamente como necesario, cuando todos los que sí se tenían como tales tenían dificultades con los plazos o la financiación?*

Una de les activitats més destacades en relació amb el barri, en el primer any del centre, és l'exposició Retrat de Barcelona que va permetre *profunditzar el trabajo de implantación del CCCB en el territorio físico más inmediato. La realización de un Retrato del Raval, que los escolares del barrio elaboraron con la ayuda y guía de sus maestros, a partir de una propuesta hecha por el Servicio Educativo del Centro. Es va construir una maqueta del barri -de 170 m2- que va ser exposada al Pati de les Dones i es va editar una antologia literària dels escolars on es van incloure petites històries en la seva llengua materna. Segons Badia, *los riesgos de rechazo (...) se van diluyendo progresivamente, día a día.**

A la memòria 1996, Ramoneda torna a destacar les diverses exposicions de l'any -Art i Poder, La Temptació d'Amèrica, Barcelona Contemporània- i l'aposta d'acollir i treballar amb tots els que volen enriquir l'ànima de la ciutat. Menciona, entre d'altres, la consolidació de festivals de grups alternatius i innovadors; la immigració com a tema del Debat de Barcelona; les programacions de música contemporània. També destaca que *el CCCB es va fer un lloc al món* i que és el centre cultural més utilitzat pels ciutadans de Barcelona i de l'àrea metropolitana.

Tanmateix, apareix, per primera vegada, una referència al Centre de Documentació –aleshores en preparació- que tenia com a línies fonamentals de treball els espais públics i la ciutat sostenible.

La Memòria torna a mencionar el fet del Raval com a pol cultural i de transformació urbana: *La consolidació dels equipaments culturals a la zona del Raval, al costat de les importants millores urbanístiques que s'hi ha portat a terme, han ajudat a superar satisfactòriament un dels principals inconvenients a què s'enfrontava el CCCB al principi de la seva activitat. El ple funcionament del MACBA i l'entrada en funcionament del nou edifici de la Facultat de Ciències de la Informació de la Universitat Ramon Llull, han estat fets determinants també en la consolidació del Centre*".

La memòria del 1997 reafirma les àrees de treball ja esmentades -investigació, exposicions, i activitats culturals i de formació- i la consolidació de les exposicions, festivals i activitats artístiques, i menciona, un altre cop, el projecte del Centre de Documentació amb la inauguració de la pàgina web, la producció de vídeos per a BTV, la col·lecció de publicacions sobre els debats de les ciutats (Urbanitats) i la campanya Amics del CCCB.

Visiones de un Cuatrienio és l'informe del Josep Ramoneda inclòs en la Memòria d'aquest any i presenta algunes idees centrals sobre el projecte: *Nació envuelto de tanta expectación como dudas (...) Tentamos que demostrar el sentido y la utilidad de nuestro proyecto, si bien disfrutábamos de la ventaja de no tener antecedentes o términos de comparación (...) Sólo los resultados podían demostrar que no era un proyecto superfluo como algunos insinuaban. (...) Las causas de nuestra rápida consolidación: (...) Un uso abierto del concepto 'ciudad' (...) La apertura del Centro a los agentes culturales de la ciudad de Barcelona (...) Ha hecho entrar a los actores urbanos reales en el centro cultural de la ciudad.*

En un llarg llistat de realitzacions inclou, entre d'altres, *la creació de un equipo componente y homogéneo; el desarrollo de un programa de exposiciones de alto nivel; la consolidación de la casa como el corazón de la actividad creativa barcelonesa y metropolitana; el trabajo de búsqueda y documentación (...) que ha de culminar en los próximos meses con la apertura del Centro de Documentación del Convent dels Àngels; la consolidación de las dos convocatorias permanentes de debate sobre cuestiones urbanas (Debate de Barcelona y Seminarios Urbanos); la implantación de un nuevo modelo de atención al visitante (Servicio Educativo); la consolidación de un programa de itinerarios para la ciudad como herramienta de conocimiento directo y muy exhaustivo de la realidad; haber consolidado una cifra estable de público fiel (al voltant del 57%).*

D'entre els objectius pendents destaquen: *el patrocinio privado; La incidencia sobre el resto de España; iniciativas insuficientes de estímulo a la creación; las nuevas tecnologías de la comunicación (...) El web es muy reciente; encontrar los canales adecuados de expresión y divulgación de los trabajos de búsqueda y de crítica cultural del CCCB; ampliar nuestro público; ser útil para la red catalana de ciudades y especialmente para las ciudades de la provincia de Barcelona. Sobre les propostes per al proper cuatrienni Ramoneda esmenta les següents: el concepto de ciudad debe darnos un perfil pero no ser un "corsé"; impulso a la creación; la experimentación en los géneros que usamos más comúnmente ha de ser casi una exigencia; una política más extensiva de programas de formación y divulgación; una política serena en el campo de la incorporación de tecnologías de la información a nuestro trabajo; crear unos órganos de expresión del CCCB; continuar cultivando la relación y proyección exterior, con especial énfasis en España; favorecer la cristalización de iniciativas culturales conjuntas con otros centros de la ciudad; una ampliación constante de nuestro público (...) Es necesario ejercer un cierto liderazgo en la oferta cultural; un aumento de los recursos provenientes del patrocinio o de otras instituciones; un mejor rendimiento de los productos que el CCCB genera (exposiciones itinerantes, publicaciones, venta de materiales, alquiler de espacios).*

Sobre propostes i projectes: *Recuperación del Antic Teatre; Creación -junto al MACBA- del Centro de Documentación o Biblioteca dels Àngels; Publicación de una revista; Ajuste de la política de exposiciones; Consolidación de temas permanentes de investigación: la historia urbana, la ciudad sostenible y el espacio público; Continuidad de la política de "grupos asociados" al Centro; Convocatoria del encuentro "Barcelona digital"; Estímulo a la creación; Seguir creando fóruns; Exportar "savoir faire" del Centro; Establecer colaboraciones con empresas e instituciones privadas.*

La presentació de la memòria 1998-1999 torna sobre la necessitat de potenciar el Centre de Documentació per *l'optimització de la memòria que el CCCB va acumulant any rere any.*

Pel que fa al barri, emergeix el fenomen de la immigració i s'afirma que el Raval ha esdevingut un *punt de trànsit, al capdavant, pel qual es filtren cultures, ètnies i pobles dels quatre punts cardinals del planeta (...)* el CCCB ha mantingut el seu compromís amb el context més immediat: *com a catalitzador, ha dinamitzat la vida del barri, tot fent sentir la diversitat en iniciatives concretes de l'estil del Festival Flamenc de Ciutat Vella o l'exposició Escenes del Raval.*

Sobre aquesta última exposició diu: *En la seva configuració com a barri popular, el Raval és un motor de vida en plena transformació. Un teixit en el qual s'estampen relacions, creacions i vides. Un barri on conflueixen diversos espais, per a la memòria, per al plaer, per al comerç (...)* Claudio Zulián va idear el projecte *Escenes del Raval*, que va reflectir la diversitat d'aquest nucli central de Barcelona. *La mostra feia un recorregut per allò conegut del barri però també pel desconegut: set escenes repartides per diferents espais del CCCB ho reflectien. Escenes de l'arquitectura o dels records, dels estrangers o de plaers. Set espais dissenyats per mitjà de plànols, edificis representatius, sons, imatges, textos, i ordenadors per recollir-ne informació.*

El CCCB també es va transformar en plataforma d'activitats (Festivals de Flamenc de Ciutat Vella; d'audiovisuals com Districte 08001; el Internacional de Música Avançada i Art Multimèdia Sónar).

Però també destaca –en relació amb el barri– la iniciativa Art de Nit en la que (...) *el CCCB i el MACBA es van unir a la iniciativa de nombrosos espais de Ciutat Vella per crear un circuit nocturn al Raval. Un conjunt d'activitats per potenciar la visita cultural al barri: exposicions obertes fins a les deu del vespre, acompanyades de l'oferta de les galeries, les llibreries, les botigues i els bars de l'entorn.*

La introducció a la memòria 2000-2001 destaca el lloc consolidat del CCCB en el debat internacional i *un programa plural, avantguardista i compromès amb la societat actual.*

Es destaca el 2001 com l'any de la triennial Barcelona Art Report –organitzada per PICUB, el CCCB i el MACBA– amb els objectius d'exposar una visió crítica sobre el

fenomen de la globalització, l'impuls de la interrelació del creadors i de les diferents realitats socials de la ciutat, la valoració del procés de treball, l'acció directa, i el debat.

També destaca el projecte de La Ciutat de les Paraules *que proposava l'acostament del fet artístic i literari ala quotidianitat, fent-lo sortir durant uns dies dels museus i les biblioteques. Artistes i veïns del barri del Raval n'eren els protagonistes i intercanviaven actituds i coneixements. En aquesta nova edició, sota el lema 'el camí de la memòria', es pretenia obrir o recuperar els records del ciutadans a través de les paraules.*

B. A la premsa

Pocs mesos després de la inauguració del centre, al maig del 1994, el Jaume Badia rebutjava a la publicació La Veu del Carrer el caràcter elitista del CCCB: *El Centre de Cultura Contemporània no és un lloc elitista ja que és més fàcil comprendre per un nombre més alt de ciutadans l'exposició 'Barcelona a vol d'artista' que moltes exposicions d'art d'avantguarda. No som elitistes des del moment què entrar al CCCB és més barat que anar al camp del Barça* (en Dossier Premsa, Àrea de Cultura DIBA, any VI, núm. 57, maig 1994, Fundació CDP, p. 166).

L'aniversari del CCCB demostra que el centre té un lloc rellevant al món cultural barceloní. Al menys, això veu en Josep Ramoneda en unes declaracions a El Periódico: (en Dossier Premsa, Àrea de Cultura Diputació de Barcelona, any VII, núm. 66, febrer 1995, Fundació CDP, p.222): *La integración del edificio en la vida cultural barcelonesa es un hecho a pesar de las dificultades de una zona en obras adonde la gente le cuesta venir. (...) Se ha demostrado que esta casa era capaz de realizar una programación con un nivel importante, se ha conseguido situar a la Casa de la Caritat en el mundo cultural internacional y se ha asumido su existencia como el lugar natural para las experiencias innovadoras.*

A l'agost del 1996 –concretament en un article publicat per l'AVUI el dia 4 (Dossier Premsa Cultura i Mitjans de Comunicació, any XVI, núm. 149/150, de la Fundació CDP, p.91)-. El director del CCCB torna a reflexionar sobre una persistent carència del CCCB en relació al conjunt de l'Estat espanyol. L'entrevista té per títol "Josep Ramoneda: 'La nostra assignatura pendent és Espanya'" i en ella diu: *És veritat que la implantació del CCCB a Espanya és proporcionalment més baixa del que correspondria. És el nostre punt dèbil, la nostra assignatura pendent. Suposo que forma part d'aquesta crònica dificultat per fer el salt de Catalunya a*

Espanya (...) tampoc no tenim, com el Centre d'Art Reina Sofia, l'aparell d'Estat al darrere que ens publiciti. Justament, una de les exposicions fortes de la temporada 96-97 va ser Barcelona-Madrid.

Al mateix article, sobre el desinterès per part del Ministeri de Cultura en relació al CCCB diu: *No donaria gran importància simbòlica a aquest desinterès institucional, més aviat el reduiria, per un cantó, a la falta de diners, i, per l'altre, a la rigidesa mental de certs funcionaris, per no dir coses més grosses.*

També afirmava que *Entre Visions urbanes i Un segle de cinema es va acabar tot dubte sobre la casa.(...) La nostra assignatura pendent és Espanya: som menys coneguts a Madrid que a París. (...)* I parla de les relacions del centre amb la Generalitat: *A l'inici vaig tenir una conversa pintoresca amb el president de la Generalitat [Jordi Pujol], perquè li vaig explicar el projecte i em va mostrar els recels que ell tenia cap a tot el que fos sobre les ciutats, que ell considera enemigues de les nacions. Arran d'això va córrer la brama que el president tenia objeccions contra la casa, i es van generar actituds més papistes que el papa. Després, la dinàmica de les coses, el fet que aquí fem cultura i no política, va demostrar que no n'hi havia per tant, i va culminar amb la coproducció amb la conselleria de Cultura de l'exposició del Noucentisme. (Josep Ramoneda, "És feina del gestor cultural fer-se respectar pels polítics". KARIS, Febrer 97.*

La commemoració dels quatre anys del centre es fa entre les iniciatives de rehabilitació de l'Antic Teatre de la Casa de la Caritat, la creació amb el MACBA del centre de documentació al Convent dels Àngels, la manca de suport del patrocini privat (pel monopoli de l'agència de la Generalitat en temes de mecenatge i les aportacions a la reconstrucció del Liceu) i la escassa incidència del centre en Espanya. (AVUI, 19 de febrer de 1998). Sobre la relació amb el MACBA diu Ramoneda: *Mi intención es que la haya. Me gustaría que el MACBA y el CCCB tuvieran muchos proyectos en común. Creo, por ejemplo, que sería una buena idea celebrar un festival de la creación cada dos o tres años, además de colaborar en otros aspectos concretos. (El País, 25 de febrer de 1998)*

Un altre membre del CCCB, Juan Insúa, responsable de projectes: *Si haig de posar etiquetes, cosa que no m'entusiasma, m'estimo més dir que treballem per un horitzó de tercera cultura. La tradicional classificació entre cultura de lletres i ciències s'ha trencat. Les esquerdes són moltes i el buit que hi ha entre els dos camps s'ha omplert. I no és cap síntesi, sinó la unió d'esforços des d'una banda i*

l'altra. (...) s'ha d'actuar des de l'interior del sistema, des del ventre dels dinosaures. Ja no hi ha excuses. En el primer món és possible accedir als mitjans que et dona el sistema per treballar des de dintre. (...) A la mínima esquerda, el talent sempre sorgeix. (AVUI, 1 d'abril de 1998). I sobre el mateix tema, a una altra entrevista al diari El Mundo, el 19 de febrer diu: *La idiosincracia de su anterior director, Miquel Molins, las hacían difíciles [les relacions]. Es evidente que estamos condenados a entendernos. Pero nuestra autonomía es mucho mayor que la suya. Los ritmos son diferentes.*

A l'Avui del 14 de setembre de 1998, Jordi Balló "nou" cap d'exposicions del CCCB afirma: (sobre l'estil CCCB que proposa en Ramoneda): *Sí, és un estil que posa de manifest que les exposicions són també territoris de creació. Aquí hi ha hagut una manera de treballar que ha provocat una dinàmica molt interessant entre comissaris, dissenyadors i conservadors de la casa. A més, el públic ha respost. Una exposició com La ciutat sostenible, per exemple, ha pujat el to d'exigència. (...) Hi ha qui pensa que com més escenografia, més emoció. Però això és un arma de doble tall perquè el públic pot arribar a quedar-se només amb la part vistosa del muntatge i oblidar l'anàlisi de fons. És el perill del kitsch. La investigació de noves formes expositives no té per què comportar espectacularitat. La austeritat està bé.*

A finals del 1998, a un article de La Vanguardia del 4 de desembre, es parla d'algunes de les propostes del CCCB com la creació d'una revista i l'ampliació dels espais dedicats a la creació contemporània, així com es menciona el tema de la continuïtat de Ramoneda al capdavant de la institució fins a les eleccions del juny: *y entonces volveremos a hablar.*

En uns articles de l'Avui i de l'ABC del 15 de febrer de 2000, quan el CCCB gairebé feia sis anys, quedava clar les complicades relacions del centre amb l'Estat i la Generalitat: Ramoneda denunciava públicament que cap dels dos van contribuir amb el pressupost del centre i que aquestes institucions ignoraven el centre. Per això, va reclamar que la Generalitat inclogués el CCCB en les llistes que envia al Ministeri de Cultura per a decidir les seves inversions a Catalunya així com les que remet a les caixes d'estalvi per estudiar els projectes culturals que financien.

L'any 2001 és l'any del rècord de visites al CCCB: 426.617, un tretze per cent més que l'any 2000. Llavors, el balanç fet a principis del 2002 pel Josep Ramoneda és més que positiu: *Hemos tenido un año excepcional.* De totes maneres, diu que *aunque una institución pública debe aspirar a tener el máximo de visitantes, el criterio que nos debe guiar ha de ser cultural y no*

turístico (*El País Catalunya*, 26 de gener de 2002). Tanmateix, va aprofitar l'oportunitat de la presentació del festival de vídeo independent organitzat per OVNI per posar el treball d'aquest –amb la creació d'un Arxiu de l'Observatori consultable per al públic– com a exemple per a la resta de col·lectius associats del centre.

Les consideracions i les relacions entre les institucions del nord del Raval –i, en concret, amb el MACBA– surten a la llum pública en articles com el del Josep Ramoneda en el marc d'un reportatge sobre “El model Macba” del Quadern de *El País*, després de reconèixer la tenacitat de l'actual director del MACBA també manifesta les seves discrepàncies i els seus dubtes: *un museu d'art contemporani ha de ser motor per a la creació artística de la ciutat on viu, Ha d'irradiar sobre el teixit social, començant pel més proper (...) el dubte es si tots dos entenem el mateix per creativitat. Perquè Manolo Borja encara no m'ha convençut (...) que una entrevista amb Toni Negri sigui una obra d'art.*

En una entrevista, Josep Ramoneda (proper al PSC) a *La Razón*, 1 abril 2002, p.55, carrega contra la política de la Generalitat: *A veces se ha llegado a la caricatura, como ha expresado gente de la propia Generalitat, que se cree que el discurso del progreso había establecido que ellos eran los “sirucaires” y los otros los cosmopolitas. Nunca he creído en estas divisiones. Lo que sí es cierto es que hay reiteraciones en los esquemas. A estas alturas esto es falso, lo que no quiere decir que en la historia reciente de Cataluña los socialistas, en especial Pasqual Maragall, han demostrado mucha más sensibilidad en temas culturales que Pujol. El Pésident siempre ha pensado en la utilización instrumental de la cultura al servicio de Cataluña. (...) A él siempre le ha parecido que todo aquel que no se ponía en línea con su idea de Cataluña, un imperativo categórico fuerte, eran traidores, gente peligrosa. Afortunadamente este país no está tan cerrado como hace algunos años.*

5.3.10 El CCCB en ruta: La visió del centre “des de fora”

A. A les memòries

Troblem aquestes visions de les administracions i els agents culturals tant en la premsa com en les mateixes Memòries del CCCB.

Des del punt de vista institucional, la primera Memòria, del 1994, Pasqual Maragall, llavors alcalde de la ciutat, destaca el fet de que sigui un equipament cultural de primera magnitud així com en la importància de la seva ubicació al centre del Raval i la seva funció dinamitzadora i *de avanzadilla de una transformación radical del corazón de la ciudad, al que la nueva ciudad insufla vida nueva*. En aquest sentit fa memòria de *la operación que el presidente Tarradellas y el alcalde Serra impulsaron, y que se concretó en el proyecto 'Del Seminario al Liceo', encaminado a convertir el Raval en un gran centro cultural, teatral, lírico, museístico y universitario*". Dos anys després -a la Memòria del 1996- insistirà en el paper del centre en *la voluntad de transformació del Raval com a centralitat cultural de Barcelona*.

En Manel Royes, aleshores President de la Diputació i del Consorci del Centre, coincideix en els mateixos èmfasis destacant la posició del Centre de Cultura Contemporània de la Casa de Caritat com el "*núcleo cultural de Barcelona*" superant les dubtes inicials i *la voluntad decidida de integrarse en el entorno más inmediato: el barrio del Raval, en el corazón de Ciutat Vella*.

A la Memòria de l'any següent, el 1995, Royes insisteix en la consolidació del centre a partir de l'èxit de les seves exposicions -menciona Retrat de Barcelona, El Dublín de James Joyce i El Segle del Cine-, festivals com el Sónar i els cicles de conferències duts a terme, que es resum en el fet de que el centre es convertís *en el ámbito idóneo deseado para la manifestación de la creación cultural*.

Un any després -al 1996 com repetirà farà al any 1997- Royes destaca el nombre de visitants -al voltant dels 400.000- i el fet de que el CCCB sigui un centre de referència internacional. Menció apart, mereix la referència al *buit d'algunes desercions institucionals* -suposem que es refereix a la Generalitat i l'Estat-. A la Memòria de 1997, destaca la integració de col·lectius creatius (posteriorment, col·lectius associats) i l'exportació de mostres com la de Las Lisboas de Pessoa a països com Portugal i Alemanya.

A les memòries dels primers anys s'afegeixen opinions i visions de diferents actors culturals. Fem un breu repàs d'alguns exemples citats:

El Jean Dethier, del Centre Pompidou, menciona la participació del centre *en un proyecto ejemplar de reestructuración urbana que trata de regenerar el barrio degradado en el que se implanta*.

Rehabilitando de una manera audaz la vasta construcción histórica que permanecía abandonada desde hacía años (la Casa de Caritat) y transformándolo en un espacio atractivo, el CCCB ha sido concebido como el primer eslabón de un conjunto más amplio.

En Ferran Mascarell destaca la solvència del CCCB en la capacitat de definir objectius clars i materialitzar-los, i de mobilitzar energies intel·lectuals i recursos econòmics públics i privats per produir noves realitats culturals. Per la seva banda, Manuel Huerga parla de l'objectiu assolit pel centre de *ser el Centro Pompidou de Barcelona* i afegeix la seva preocupació: *pienso que cuantas más fechas de su calendario anual vaya dedicada a actividades fijas, más irá ello en detrimento de su propia actividad (...) Puede llegar a pasar que toda la programación del año esté completa y que el Centro se convierta en prisionero de sí mismo.*

Xavier Bru de la Sala rescatava el notable contrast del CCCB amb *otras fábricas de cultura*. Ho feia a la Memòria de 1997: *El MACBA, en crisis; el TNC, en crisis; el MNAC, en un compás de espera y con los presupuestos bajo mínimos; El Auditorio y el Liceo esperando fecha para acabar las obras y sin un modelo de gestión discutido o consensuado (...) El mérito del triunfo del CCCB adquiere, en el contexto de la cultura barcelonesa, la categoría de milagro laico.*

Altres opinions -com la del Xavier Pericay- destaquen el fet de que el CCCB hagi atret *un público variado y numeroso, un público que incluye a la vez muchos públicos y que, de otro modo, difícilmente sabría como es este nuevo barrio barcelonés llamado El Raval*. També es fan crítiques importants com la de la Catalina Serra: *debo decir que la constante referencia a Barcelona, aunque entiendo que ha sido imprescindible, me resulta a veces agotadora.*

Més recentment, Jaume Casals, de l'Institut d'Humanitats, ha afirmat que el CCCB suposa *una Babel cultural a l'interior de Barcelona*. En tant que un representant dels col·lectius associats del centre, el José Manuel Berenguer, de l'Orquestra del Caos, organitzadors del Festival Zepellin deia que *hem 'punkieritzat' les institucions culturals de Barcelona. Les hem desinstitucionalitzat i hem aportat frescor.*

B. A la premsa

Un article de *El País* (1-5-94) informa que el Ministeri de Cultura retalla en 130 milions la seva ajuda a la Casa de la Caritat (tan sols dona 20 milions) en un pressupost per al any

94 és de 800 milions. Al 95 ja no es va aportar i s'informa que tampoc s'integrarà el Ministeri al Consorci del CCCB. L'article recupera una menció al CCCB de "l'Informe Bohigas" de 1992 (*Quizá [la Ciudad de las Ciudades] no sea un campo de investigación y divulgación tan importante ni tan prioritario en una ciudad que aún no sabe cómo pagar el buen funcionamiento de sus museos y de su archivo histórico*) així com menciona el cost elevat de les exposicions del centre en el seu primer any d'activitat (uns 250 milions, el mateix pressupost que el de la Fundació Miró per a tot el 1994).

Al juny, la Casa de la Caritat guanya el premi FAD, segons el criteri del jurat, *Por la decisión del planteamiento aportado y la capacidad de construir un nuevo lugar significativo* (El Periódico, 17 de juny de 1994, Dossier Premsa Cultura i Mitjans de Comunicació, any XIV, núm. 124, juny 1994, Fundació CDP, p.75).

El debat en torn a la pertinència del CCCB i al seu lloc en el mapa cultural barceloní té un punt important al 1994 amb l'intercanvi públic de cartes entre l'Oriol Bohigas i el Josep Ramoneda, totes dues publicades al diari AVUI. La carta del primer va ser publicada el 17 de juliol de 1994 (Dossier Premsa Cultura i Mitjans de Comunicació, any XIV, núm. 125, CDP, p. 104) i portava com a títol: "Les Ciutats al CCC (A Josep Ramoneda)".

Deia Bohigas: *No és que estigués en contra dels programes que hi havies plantejat ni del nivell cultural que et proposaves; era només una reflexió sobre les prioritats en la construcció en una ciutat sense biblioteques públiques i amb tots els tresors museístiques en col·lapse –tancats, en obres o pessimament assistits- hom decideixi implantar projectes una mica accessoris –perdona l'expressió- com és el CCC, l'Auditori o el Teatre Nacional.(...) Les primeres exposicions del CCC –de tema fonamentalment fotogràfic- em mantingueren en els meus dubtes. En canvi, la tercera, Visions urbanes ja m'ha fet canviar d'opinió. (...) Una institució basada només sobre grans exposicions successives i alguns cursos de postgrau, no sé si té un futur prou estabilitzat. Li convindria algun fons permanent.* L'ex Regidor de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona es mantenia en la seva visió patrimonialista de la política cultural expressada en *Gràcies i desgràcies culturals de la Ciutat de Barcelona* (Bohigas, 1992)

La "Resposta a Oriol Bohigas" del director del CCCB es va fer esperar un mes (a l'Avui, 6 d'agost de 1994). Deia Ramoneda entre d'altres coses: *Una de les raons de ser del CCCB és*

actuar com a lloc d'acollida, com a casa pròpia dels grups de cultura urbana més experimentals i avançats, que tenen coses a proposar i a oferir, i als quals el CCCB pot donar infraestructura i col·laboració. (...) I això és una contribució important del Centre al desenvolupament de la cultura ciutadana i a evitar el risc permanent d'esclerosi institucional.

Cap al final d'aquest any es donava compte d'un fenomen buscat amb la decisió d'instal·lar les institucions culturals com el CCCB i el MACBA al barri del Raval: la atracció dels galeristes. L'article de El Periódico del 6 de novembre té com a títol "La aventura de un pionero en un Raval en alza" i conté les opinions del galerista Ferran Cano: *Es una aventura pero me atrae el riesgo de ser el primero. El galerista es va traslladar des del Born que, reconeix, tiene todo lo que necesita para ser un barrio de galerías, per a ser-hi més a prop de les Rambles i dels nous equipaments culturals del Raval.*

El diari Avui del 17 de març del 1995 ressenya el balanç del primer any del CCCB amb 1.025 milions de pessetes de pressupost i 250.000 visitants. En unes declaracions el Pasqual Maragall diu que aquest és l'eix preferent de treball del centre del Raval durant el pròxim 1996: *aprofundir en el tema de la ciutat com a tema cultural, preparant la capitalitat europea de la cultura de l'any 2001.*

A un article que porta per títol "Tiempo de contenidos culturales" (a El País del 1 de desembre de 1996 Josep Maria Montaner parla dels *buques insignia* de Barcelona entre els que hi ha el MNAC, el MACBA i el CCCB. Diu d'aquest últim: *Con su situación en el corazón de la ciudad histórica, el CCCB ha llegado a integrarse al contexto social, y en ello han trabajado todos los componentes del equipo directivo. El CCCB ha conseguido que se haya acercado a él todo tipo de público, desde habitantes del barrio hasta turistas cultos, desde jóvenes a los que sólo les interesa la música hasta maníacos de la cultura, desde historiadores y arquitectos hasta sociólogos y amantes del cine. Aunque en las dos últimas exposiciones los visitantes hayan sido menos de los previstos inicialmente -Present i futurs y Barcelona Contemporània:1865-1999-, los dos años de actividad del CCCB evidencian la labor de un equipo altamente cualificado y cohesionado que ha atraído a un público muy amplio. És interessant perquè contraposa el model d'equip del CCCB al aleshores model piramidal del director del MNAC (Eduard Carbonell) i al model d'autonomia de les distintes àrees -un poco descoordinado- del director del MACBA (Miquel Molins) al 1996. També critica *Las salas de exposiciones del CCCB, en cambio, por su forma**

siempre lineal, cerrada y repetitiva, sin dobles espacios y puntos de énfasis, exigen un mayor esfuerzo para hacer versátil el espacio.

A l'edició del febrer de 1999 de Nova Ciutat Vella, el Manuel Borja-Villel, director del MACBA, va parlar sobre la relació de la seva institució amb el CCCB. Diu el següent: *Ens trobem en una situació privilegiada. L'endemà d'haver ocupat el meu càrrec de director d'aquesta institució vaig anar a parlar amb Josep Ramoneda, director del CCCB. Crec que ambdós centres són les dues parts d'un mateix cos. La idea de treballar conjuntament ja s'ha fet pal·lesa amb el projecte d'un seminari de debat permanent. Ens ha semblat que podríem trobar punts de connexió en aspectes concrets, com ara el cinema, que és l'àmbit cultural en què millor conflueix això popular i l'elit. Vam parlar d'establir cicles de conferències o seminaris organitzats de manera conjunta amb el CCCB. Aquests són passos concrets de col·laboració.*

A un article del diari El País del 9 de març de 1999 es parlava de l'inici de les reformes al Convent dels Àngels per instal·lar-hi –al 2000– una biblioteca conjunta/centre de documentació (especialitzat en sostenibilitat urbana) del CCCB i el MACBA. També de la realització d'una exhibició sobre l'espai públic a les ciutats europees: *La reconquista de Europa. Espacio público urbano (1980-1999)*. Altres notícies són la creació del Premi Europeu de l'Espai Públic Urbà, la possibilitat de consultar on-line l'Arxiu Europeu de l'Espai Públic Contemporani. Un article de El País del 22 de maig de 1999 recull la intervenció de l'Oriol Bohigas en el marc d'aquesta exposició: *Las urbes se empapan de las ideas de los políticos, son lo que el partido que gana las elecciones hace de ella. (...) La ciudad es sólo el espacio público, el lugar para la convivencia. Ni las viviendas privadas, ni los bosques, ni los espacios intersticiales forman la ciudad. Las metrópolis son instrumentos para el individuo como parte de una colectividad, sitios en los que todavía son posibles los encuentros inesperados*

5.3.11 El desè aniversari

Deu anys després de inaugurat, les comparacions amb l'exemple francès continuen en articles com el del diari *El Nou Punt* que diu que *el barri del Raval barceloní ja té un aire de la bohèmia artística del Montparnasse de París*. L'article recull opinions com la de Ferran Mascarell qui afirma que *ja es pot constatar que la reconversió ha acabat funcionant, sobretot a partir de la incorporació de les galeries d'art al seu entorn*. S'afirma que Ciutat Vella es darrera de

l'Eixample, el districte amb més sales d'exposicions de Barcelona. Les 51 sales de Ciutat Vella doblen les 21 que es poden trobar a Sarrrià –el tercer districte de la ciutat amb més galeries.

La commemoració dels deu anys del centre apareix com el temps de l'ampliació del centre i de innovació en relació a alguns aspectes del seu projecte. En relació a lo primer, un article de l'Avui ja informava el 10 de juliol de 2003 de la participació de 41 equips d'arquitectes en el concurs d'idees convocat per ampliar el CCCB amb la reforma de l'Antic Teatre de la Casa de la Caritat -amb 1.780 metres quadrats útils d'una superfície construïda de 2.100-. Es tracta de construir una sala polivalent per 400 persones, un pis d'aules per als col·lectius associats, i un soterrani per unir-lo al vell edifici i magatzem amb un cost total de 6.300.000 euros.

Pel que fa al segon tema, amb el decenni ve, segons Josep Ramoneda, *la voluntat de produir i crear permanentment i no només de ser un centre d'exhibició així com competir amb els principals centres culturals del món i desenvolupar un cert cosmopolitisme català, encara que aquests dos conceptes semblin aparentment contradictoris* (diari Avui, 7 de febrer de 2004). De tota manera, la innovació va acompanyada de la continuïtat: *continuar sent model i no còpia, fins ara hem jugat a buscar l'altra perspectiva del les coses i volem seguir-ho fent* (23 de febrer de 2004).

En diverses entrevistes, el director del centre va desgranant les seves opinions sobre el passat, present i futur del projecte. La celebració dels deu anys també és un moment per la satisfacció envers de un públic estabilitzat en el entorn del 400.000 visitants, l'exploració de nous públics com el dels "jubilatats joves"; la valoració positiva del fet d'estar liderats per una sola institució –la Diputació de Barcelona- en termes de facilitat en la gestió eficient del centre.

Dos de les idees principals semblen ser el risc de programar pel turisme com a públic i la idea d'un cosmopolitisme català. En el Punt, el 25 de febrer de 2004, Ramoneda diu: *la imatge de cosmopolita català que existeix al món va molt lligat a la idea de Barcelona. I això ho hauríem d'entendre positivament i no reactivament (...) El problema principal de Barcelona és que el turisme, una de les seves principals potencialitats, pot posar fi a la seva fortalesa cultural. Em fa por que en havent-se posat de moda la ciutat per una sèrie de factors, entre els quals hi ha la seva dimensió cultural, acabem que els programadors culturals facin les seves propostes en funció del públic turístic.*

A *La Vanguardia*, un dia abans, havia aprofundit aquesta idea de un nou cosmopolitisme: *la cultura ha de tener siempre una dimensión cosmopolita y todo aquello que no cumpla este principio queda menguado. Pero el cosmopolitismo, cuando se convierte en creencia, es la más bobalicona de todas; por eso me gusta el ingrediente de catalán, porque le aporta un ingrediente de contrapunto que está muy bien. Hay que tener siempre la mirada puesta en el mundo, pero sin perder el mundo de vista.*

També, la reflexió dels deu anys aborda una de les tensions més importants del centre: la relació amb els col·lectius associats. Si, per una banda, és un dels trets diferencials del CCCB, per una altra, és de difícil gestió. Al Quadern de El País (19 de febrer de 2004), un llarg reportatge no va evitar aquest punt. La Berta Sureda, Cap de Serveis Culturals del centre tracta aquest tema: *El CCCB no s'entén ara sense ells [els grups associats]. Hem tingut la capacitat per acollir, ser flexibles i que el projecte evolucionés amb els grups associats. Som una institució poc burocràtica, amb gran capacitat d'improvisació. I gràcies als grups hem aconseguit estar en permanent contacte amb la realitat cultural de la ciutat (...) Hem anat evolucionant des del primer concepte, que s'assemblava més al tradicional de companyia resident, al de col·lectiu associat que realitza activitats. Hi ha una voluntat molt clara de mantenir en tot moment la independència dels grups.*

Però, tanmateix, afirma: *No volem ser contenidors de festivals permanents. Hem d'adaptar-nos constantment al panorama de la ciutat. Pretenem obrir l'espai als més crítics, a qui proposa més debat i reflexió a l'entorn de la cultura contemporània.* Sureda adverteix, no obstant, que es tracta de trobar espais nous per a les activitats consolidades fora de la Casa de la Caritat i no de llançar projectes consolidats *per la borda.*

5.3.12 El CCCB avui: un nou model d'institució cultural

Una de les característiques del CCCB, que es reflexa en el seu nom estrany i impronunciable, és la seva singularitat com a institució. Començant pel que no és: no és un museu, no és una Kunsthalle, no és un centre cívic o casa de la cultura. No és un museu perquè òbviament no té col·lecció, encara que insisteixin en acumular al centre de documentació el resultat de les seves activitats i, per insistència del seu director, vulguin crear un arxiu de vídeos, pel·lícules, imatges i obres literàries urbanes. No és una Kunsthalle ja que aquest model d'institució cultural basa el gruix de les seves activitats a les arts plàstiques. Si és cert que moltes inclouen les arts visuals en el sentit ampli (vídeos, foto, netart, etc.) però sempre són produccions culturals orientades al mercat artístic o al

món de les institucions culturals. A més, es tracta de creacions d'artistes individuals o de col·lectius artístics als que la Kunsthalle "deixa" les parets per a donar-se a conèixer. En canvi el CCCB només utilitza les obres artístiques per exemplificar, com es pot veure a la llista d'exposicions a l'Annex, una exposició de tesis que no tracta sobre l'univers artístic sinó sobre altres temes: la ciutat, la guerra, la propaganda política, etc. No és un centre cultural o centre cívic en el sentit de que no es proposa deixar un espai als col·lectius del barri sinó que té una aspiració local, metropolitana o internacional. Encara que si és cert que deixa o lloga espais per a col·lectius del barri o que, com veurem, cedeix espais propis als col·lectius associats defuig convertir-se en un "hotel d'entitats" i les relacions amb altres actors del món cultural o social es funda gairebé sempre en que es comparteix una línia de treball comuna sobre la cultura contemporània.

Que és avui en dia el CCCB? En la web del CCCB és troba una definició breu i didàctica de la identitat del projecte cultural en forma de respostes a la pregunta de *Qui som?* Els conceptes centrals d'aquestes respostes són els de multidisciplinarietat en la organització i presentació d'activitats; experimentació artística amb nou llenguatges i formes expositives; urbanitat; el fet de ser públics; el de estar a la Casa de la Caritat al Raval; ser una de les "peces del trencaclosques cultural" de un nou eix urbà.

Aquesta definició es complementa amb les *Nou notes per a un desè aniversari* del seu director. Precisament, en aquestes notes es posen en primera fila els "trets identitaris" com a elements claus en una oferta cultural barcelonina molt més ampla i competitiva. I afegeix un d'aquests trets dient que *Per la porta del CCCB es consolidava a Catalunya una idea de cultura que no tenia el seu referent en la identitat nacional, sinó en la tradició urbana -la nostra i la dels altres.*

D'entre les nou notes de Ramoneda es poden destacar continuïtats i novetats d'aquesta identitat:

Continuïtats: el CCCB com a espai públic, de comunicació (*un media* en paraules de Ramoneda); la vocació per la ciutat més enllà de la dels urbanistes i els arquitectes i cap a un humanisme del fet urbà; atents a l'impacte del procés de globalització en el món urbà (...); buscar espais mestissos entre disciplines; una singularitat en la manera de tractar les coses; el respondre a interrogants ineludibles i necessitats reals.

Innovacions: Atendre a l'impacte sobre la cultura de les funcions -que vénen de la ciència- ciber, bio i eco; fer de pont entre cultures emergents i l'anomenada cultura tradicional tenint com a prioritats els països de l'Est, de l'Àfrica i de Llatinoamèrica són prioritats estratègiques; una funció més decidida en un país que està molt atrapat en la correcció política; Hem de desenvolupar un cert cosmopolitisme català i **competir** sense complexos amb les principals institucions culturals del món.

Com veiem la definició d'objectius, que no deixa de ser vaga i un pèl ambigua, posa al CCCB en un espai singular dins el mapa de les institucions culturals. Però potser avançarem en la definició actual del CCCB analitzant la seva relació amb els grups associats.

5.3.13 Els col·lectius associats del CCCB

Amb el nom de col·lectius associats es qualifica els col·lectius de creadors als que se'ls hi ha cedit un espai (actualment a l'Antic Teatre) per tal de que desenvolupin un projecte pel qual està interessat el CCCB. Cal aclarir que no són uns treballadors del CCCB sinó que se'ls facilita l'espai i els mitjans per tal de que portin a terme una activitat, que normalment és un festival o un cicle d'activitats. L'estatut de grup associat però no està definit d'una forma tancada i varia d'un col·lectiu a un altre. Per exemple, Advanced Music organitzadors del exitós festival del Sónar no està físicament al CCCB sinó que tenen les seves pròpies oficines al barri de Poble Nou. I també hi ha un col·lectiu que té un espai al barri del Raval, Almazén, al que l'anomenen "Espai associat".

Avui en dia els col·lectius associats del CCCB són aquests:

QUADRE 61 - Col·lectius associats del CCCB i activitats que organitzen

Col·lectius associats	Activitats
Advanced Music	Sónar – Festival de Músiques Avançades
Orquestra del Caos	Zéppelin – El só de l'altre, la rá de l'altre: psicogeografies sonores
City Mine(d)	Symbiosis: laboratori urbà de comunicació avançada
Conservas	INnMotion
d-i-n-a	The influencers – Festival de Culture Jamming, tecnologies modificades i entreteniment radical

La Fàbrica	L'Alternativa – Festival de Cinema Independent de Barcelona
Marató de l'Espectacle	Dies de dansa – Festival Internacional de Dansa en Paisatges Urbans Taller de dansa en família
OVNI (Observatori de Vídeos No Identificats)	Arxiu de vídeo Mostra de Vídeo Independent
Platoniq – Plataforma de selecció i producció de projectes que relacionen noves tecnologies amb cultura	Media Space Invaders
Projectes Poètics Sense Títol	Proposta – Festival Internacional de Poesia + Polipoesia
100.000 retines	BAAF – Festival de Cinema Asiàtic de Barcelona
Almazén	Xinaxittà – Festival de Cinema d'Animació Activitats d'animació socio-cultural

Font: elaboració pròpia.

Si els haguéssim de classificar, cosa que és difícil, pel sector artístic podríem dir que Sónar i Orquestra del Caos es dediquen a la música, música electrònica i art sonor; La Fàbrica, OVNI i 100.000 Retines a l'audiovisual, cinema o documental; Marató de l'espectacle es dedica a la dansa i Projectes Poètics Sense Títol a la poesia; la resta, com City Mine(d); Conservas; d-i-n-a i Platoniq, són més indefinibles i multidisciplinars mesclant, performance, activisme mediàtic en relació amb els moviments socials i en particular amb el moviment antiglobalització. No deixa de ser significativa aquesta inclinació cap a col·lectius i activitats que portin a una reflexió-acció crítica envers la globalització. A més, aquesta relació amb el moviment antiglobalització i, en concret, amb Conservas (o indirectament amb Las Agencias) la comparteix amb el MACBA. Pel que fa a aquests dotze col·lectius, com hem dit, són molt diversos però tenen quelcom en comú: treballen sobre aspectes innovadors o de reflexió sobre debats de la cultura contemporània. No hi ha artistes plàstics o visuals en el sentit de que no fan carrera en aquest segment. També es tracta en molts casos de col·lectius que treballen la majoria als marges del sector o en subsegments no consagrats o en tot cas no canònics de la disciplina (art sonor, documental, cinema asiàtic, polipoesia, etc.) sinó són clarament pluridisciplinars.

L'Antic Teatre no és una residència d'artistes. Però tampoc no es tracta d'oficines de management de festivals, encara que la feina del dia a dia d'aquests s'assembli més a un manager que a un "artiste-peintre" clàssic. L'objectiu de la majoria dels grups que estan al CCCB no és fer un festival a l'any que sigui representatiu d'una disciplina. El CCCB defuig en realitat aquesta "festivalitis" ja molt gastada amb objectius de promoció

econòmica d'una ciutat. De fet, es plantegen de "fer fora" malgrat l'impacte que té al barri, el Sónar a causa de l'èxit que ha tingut ja que segons el CCCB ja no els necessiten i per tant poden buscar altres espais. Per contra, la filosofia dels col·lectius associats es que tinguin un projecte anual que es reflecteixi això sí en un event, festival o mostra. Però l'important és que el projecte s'adeqüi amb la línia de reflexió i treball del centre i no, la capacitat de convocatòria del festival en termes de públic.

Com podem veure l'objectiu del CCCB amb els col·lectius associats no és difondre una disciplina artística, encara que en part ho fan. Tampoc és promoure els artistes encara que indirectament ho facin, no tampoc incentivar la creativitat encara que es busqui la reflexió de l'espectador. Tampoc busca la generació d'activitats que promocionin l'economia de la zona, encara que alguns events tinguin aquesta dimensió. Com veiem la seva activitat no es pot definir o comprendre des dels paradigmes clàssics de les polítiques culturals, encara que n'acumuli en part els objectius. Quin és l'objectiu d'aquesta línia de treball cultural? És difícil definir-ho però podríem dir que busca comprometre els sectors més avançats en una línia de treball artístic-reflexiu multidisciplinar en una mena de partenariat públic-privat o associatiu (de petites empreses cooperatives) que creï unes activitats i un ambient creatiu i crític envers la societat contemporània i els seus debats culturals i polítics.

5.3.14 Comparació amb altres models innovadors

A. La Casa Encendida

Creada el 2002 La Casa Encendida és part de l'Obra Social d'una de les principals caixes d'estalvi espanyoles, la Caja de Madrid que ha aconseguit ràpidament un gran èxit de públic i participació convertint-se en una de les institucions més dinàmiques de Madrid. Segons la seva web a la pregunta de qui som es respon: *La Casa Encendida es un centro social y cultural de Obra Social Caja Madrid abierto y dinámico, en el que se dan cita desde las expresiones artísticas más vanguardistas, a cursos y talleres sobre medio ambiente o solidaridad, pasando por ciclos de cine, teatro o danza y un completo centro de recursos (biblioteca, mediateca, hemeroteca, etc) abierto a todos.* (Font: <http://www.lacasaencendida.com>). Pel que fa a les àrees d'interès, per

definir l'eix de cultura respon: *La Casa Encendida es un centro cultural, creador y catalizador del desarrollo artístico del hombre contemporáneo. El espectador que desee pasar un día en la Ronda de Valencia, 2 tendrá ante sí tal cantidad de actividades y de eventos que tratará de hacer de esta casa la suya.*

Aquesta institució que no és exclusivament cultural s'ha fet molt coneguda per organitzar tallers i cursos dirigits al públic en general sobre noves tecnologies, ràdio, fotografia, etc. També ha posat en marxa amb la col·laboració amb la Universidad de Alcalà el programa *Artistas en residencia* per tal de facilitar als joves coreògrafs i ballarins la presentació de les seves creacions.

Com veiem aquesta institució malgrat el seu recolzament a les tendències innovadores o la seva voluntat de difondre les noves tecnologies o disciplines poc conegudes com la dansa, no deixa de ser un centre difusor de l'alta cultura, un instrument per promoure artistes o un lloc on donar suport la creativitat dels joves, encara que sigui utilitzant les darreres tecnologies digitals. Es tracta per tant més de l'actualització del paradigma de la democràcia artística amb la diferència de que no pretén reconèixer la cultura dels joves sinó donar els mitjans tècnics per tal de que aquests puguin crear en aquestes disciplines i llenguatges, i si és el cas, facilitar-los una professionalització. Ens sembla, sense fer un estudi més detallat, que La Casa Encendida, malgrat algunes semblances, és un model diferent i bastant més clàssic que el CCCB.

B. La Friche Belle de Mai

Antiga fàbrica de tabacs, La Friche Belle de Mai (Marsella, França) és un centres culturals esdevingut ja una referència en el món de la cultura per la seva innovació i capacitat d'atraure la creativitat. La història de la Friche va començar el 1990 amb la demanda del "Regidor de Cultura" (*élu adjoint délégué à la Culture*) de Marsella a un director de teatre per *développer dans les friches de Marseille de nouvelles culturelles sur un principe de formes culturelles, sur un principe de nomadisme, de transversalité artistique et de mélange des publics* (Fabrice Lextraire i altres, 2001, pag. 72).

En el moment de la seva inauguració en l'actual seu, un espai de 45 mil metres (l'antiga seu de la Seita, la Tabacalera francesa) la previsió era que la durada de la institució fos de

2 o 3 anys i que anés canviant de seu regenerant altres fàbriques abandonades. L'èxit però de la institució ha portat a que hagi complert el seu catorzè aniversari, convertint-se en un dels centres de referència a nivell europeu i potser internacional. Avui en dia treballen a la Friche unes dues-centes persones i utilitzen les instal·lacions milers de persones per les creacions de música, teatre, noves tecnologies, etc. Hi ha nou col·lectius residents que, com el CCCB, es dediquen a vàries disciplines, cinema, teatre, art sonor, etc., i a vegades són difícils de classificar en un sector artístic concret.

Un text de l'any 1995 el seu president, Jean Nouvel defineix els objectius de la Friche en el text *La Friche Belle de mai, un projet culturel pour un projet urbain. Cultiver la culture vivante. Marseille a inventé un nouveau lieu culturel. Où la culture est en prise directe avec le quartier, la ville, la jeunesse. Ce lieu —la friche— a pour lui le pouvoir rare de créer le désir de l'artiste de s'y exprimer. (...) C'est une base d'action culturelle sur un territoire. On y provoque de rencontres entre les jeunes de Marseille et ceux venus d'ailleurs, entre les musiciens et les acteurs, les peintres et les danseurs, les poètes et les vidéastes... (...) Connecter les artistes de différentes disciplines et les individus ayant la même passion. Enfin, diffuser, irradier (...). La Friche Belle-de-Mai est un quartier populaire et culturel où doivent vivre des bars, des restaurants, des lieux permanents pour faire éclore des vocations.* Com veiem el director de la Friche posa l'accent en la cultura viva per posar, per una banda, en contacte els artistes i els joves de barris populars i a, per una altra banda, posar en contacte artistes i creadors de diferents disciplines amb l'objectiu alhora de crear un pol de regeneració i revitalització del barri a on està situada. En definitiva podem dir que si bé contempla l'objectiu difusor, té una especial insistència en la democràcia cultural, incentivació de la creativitat dels artistes i dels joves, alhora que abraça també clarament els objectius de nou tipus com la regeneració cultural.

La Friche en definitiva té alguns punts en comú amb el CCCB, el recolzament d'activitats multidisciplinars i innovadores culturalment, la relació amb col·lectius artístics multidisciplinars o la voluntat de regenerar un barri. Ara bé, ja només pel mode de gestió es diferencien radicalment: la Friche és gestionada per una associació i el CCCB per un equip designat per la institució finançadora. Una altra diferència evident és que el CCCB organitza exposicions i la Friche no. La relació amb els col·lectius residents és diferent també: mentre al centre barceloní és basada en la coincidència en un projecte cultural comú en el cas marsellés es basa més en una autonomia de projecte que ha de compartir només aquesta promoció de la "cultura viva". Per últim, la Friche es basa en els objectius

clàssics de la política cultural i en els nous objectius (regeneració cultural) però no comparteix aquest objectiu del CCCB de crear una reflexió i una crítica de les ciutats actuals. És difícil definir aquesta diferència però és ben patent en l'estil i l'objectiu final de fer les coses.

5.3.15 Conclusions: CCCB, un model d'èxit amb algunes debilitats

El CCCB és un dels pocs equipaments que genera consens a la hora de valorar-lo: tothom està d'acord en qualificar-lo d'èxit i en afirmar que s'ha convertit en necessari després de deu anys de funcionament. Com hem vist a nivell de visitants s'ha consolidat com una de les grans institucions de referència pel públic barceloní que participa massivament a les seves activitats.

Un cas a part és el Sónar en el que totes les xifres, espectadors, visites a la web, djs participants, països dels que venen, cost del festival i medis acreditats el certifiquen com el festival més important a nivell internacional de música electrònica. Durant els dies de la seva celebració, el Sónar de dia, la part dedicada als professionals i grans aficionats, envaeix gran part del barri del Raval. El problema en aquest cas és que el Sónar pot morir d'èxit ja que la zona de la Casa de la Caritat queda absolutament saturada pels joves assistents, el que desperta les suspicàcies d'un sector dels veïns de la zona.

QUADRE 62 – Les xifres del festival Sónar 1994-2003

ANY	ESPECTADORS	VISITES WEB	PARTICIPANTS	COST FESTIVAL	ACREDITATS	PAISOS REPRESENTANTS
1994	5.949		120	36.000.000	300	10
1995	12.237	4.852	143	44.000.000	628	15
1996	18.112	8.253	182	51.700.000	912	15
1997	28.712	20.578	208	101.285.000	1.224	18
1998	38.575	34.480	375	135.000.000	1.449	24
1999	42.620	43.493	379	212.000.000	1.812	22
2000	53.628	133.202	493	301.100.000	2.328	28
2001	80.251	207.788	411	443.636.000	2.711	38
2002	91.014	359.001	427	579.602.000	2.888	34
2003	89.094	375.794	499	470.842.000	3.904	42

Font: Memòries Advanced Music, 2004

No obstant, si agafem el nivell d'itinerància de les exposicions com un altre indicador de la seva projecció internacional, el balança és més ponderat. Podem veure que nou

exposicions de producció pròpia han itinerant a onze institucions. No obstant, cal dir que només dues ha arribat a institucions fora de l'Estat espanyol. I només una a Madrid.

QUADRE 63 – Itinerància de les exposicions del CCCB 2002-2003

Nom exposició	Ciutat	Institució	Dates
Fars del Segle XX, Marcel Duchamp i Orson Wells	Vitòria-Gasteiz	Centro Cultural Montehermoso	juny-juliol 2002
La Ciutat de K. Franz Kafka i Praga	Nova York	The Jewish Museum	agost 2002 - gener 2003
Univers Gaudí	Madrid	Centro Cultural Reina Sofia	octubre 2002 – gener 2003
La reconquesta d'Europa. Espai públic urbà, 1980-2002	Sevilla i Granada	Junta de Andalucía	Octubre-desembre 2002
No oblidaràs- Sarajevo 10 anys després del setge	Sabadell	Ajuntament de Sabadell	Novembre – desembre 2002
Gisèle Freund. El món i la meua càmera a Olot	Olot	Museu Comarcal de la Garrotxa	Desembre 2002 – febrer 2003
	Granada	Caja Granada	Març 2003
	Illes Balears	Fundació Sa Nostra	Maig – desembre 2003
Fantasies de l'harem i noves Xahrazads	Lió	Muséum d'Histoire Naturelle	Setembre 2003 – gener 2004
El segle del cinema	Granada i Antequera	Caja de Granada	Setembre – novembre 2003
Cultura porqueria. Una espeleologia del gust	Vitòria-Gasteiz	Centro Cultural Montehermoso	Octubre – desembre 2003

Font: Centre de Documentació del CCCB, 2004

Les dades corroboren les declaracions del seu director en el sentit de que el CCCB és molt ben considerat a Barcelona i a Catalunya però fora del principat, a l'estranger però també a la resta de l'Estat espanyol, el centre té poca projecció i és poc conegut. Cal dir al seu favor que al ser un centre cultural singular i fer unes exposicions que no són exactament classificables dintre les arts visuals tenen dificultat a entrar dins els circuits habituals de distribució d'aquests, museus i centres d'art. Podem concloure doncs que el fet de ser singular té els seus costos i l'aïlla relativament a Barcelona i el seu entorn.

5.4 Avaluació de l'èxit del cluster cultural de la Casa de la Caritat

Fins aquest moment hem resseguit el procés pel qual es forma un sistema de la política cultural amb la posada en marxa de les institucions culturals i hem seguit l'evolució programàtica que es concretava en la posada en marxa d'uns equipaments culturals. Com hem vist de la política cultural de regeneració urbana es passava a pensar en de com el projecte cultural d'aquestes institucions i com es buscava que aquestes tinguessin un efecte dinamitzador sobre els sectors culturals. En aquest capítol pretenem mesurar fins a quin punt ha tingut èxit aquest objectiu de la política cultural. I ho pensem fer primer reflexionant com es pot fer un operació d'aquest tipus des de la sociologia de l'art. Proposarem indicadors, alguns més clàssics, els altres més innovadors. I avaluarem també fins a quin punt es pot parlar de col·laboració o de sinèrgies entre institucions.

Però també tindrem en compte altres dimensions més enllà de les institucions en si mateixes, la seva relació amb l'entorn i les dinàmiques que passen al seu voltant. També abordarem el rol de dos sectors culturals, el de les arts plàstiques i del teatre en la constitució del districte cultural del Raval. No ens descuidarem tot seguit d'examinar atentament les produccions culturals el que ens revelarà tant la presència de "milieux" creatius com al paper que juga el Raval com a tema de creació. Per últim, examinarem fins a quin punt aquesta complexitat de factors, projecte cultural, cooperacions, relació amb l'entorn i resposta d'aquest, sectors culturals i noves dinàmiques creatives han estat pensats, promoguts i planificats des de la política cultural. En el cas que això sigues així estariem davant de proves de l'aparició d'un nou paradigma de la política cultural.

5.4.1 Les formes i els indicadors d'avaluació de l'èxit d'un cluster cultural

Els darrers anys ha pres força l'estudi de les conseqüències de les polítiques culturals, encara que com assenyala P.M. Menger (1987) aquestes sovint es resisteixen a l'avaluació com les que es fa a altres tipus de polítiques públiques. Com hem vist, una de les primeres formes d'avaluació d'aquestes era les dades de públics, d'aquí la insistència des dels anys seixanta en les enquestes sociològiques (veure Donnat). Des dels anys vuitanta s'ha legitimat la política cultural amb arguments "extra-artístics" com la regeneració

urbana o la promoció econòmica i, per tant, les avaluacions han estat fetes amb indicadors extra-artístics, de tipus econòmic principalment.

No obstant, els càlculs econòmics que redueixen l'avaluació a l'impacte directe, indirecte o induït són discutibles i, no expliquen satisfactòriament els processos de regeneració cultural en el que influeixen factors econòmics (en un sentit més ampli) però també socials i simbòlics. I en segon lloc, perquè els processos de regeneració cultural siguin exitosos cal que l'esdeveniment o la institució funcionin tingui èxit... en termes culturals.

En primer lloc, com hem vist en el cas del MACBA i el CCCB i encara que sembli una òbvietat per tal de que funcioni una institució cultural cal que funcioni en termes culturals. I com es pot valorar si una institució cultural? El públic és una dimensió a tenir en compte, però moltes vegades aquest és més una conseqüència de l'èxit que un dels factors que intervenen en la valoració del prestigi d'un equipament. El que semblen indicar és que és molt important el consens entre els món cultural sobre el valor de les institucions que, en el cas del MACBA precedeix a l'èxit de públic. Un altre indicador de l'èxit és la rotació de les exposicions generades per la institució. Finalment, en temps de la democratització hagués estat considerat un indicador d'èxit (a banda del públic) la consagració d'un creador recollat. Sense deixar de banda aquest indicador, cal dir que la promoció d'altres agents culturals (responsables, curadors o el mateix director) de la mateixa institució en el món internacionalitzat de les institucions culturals representa també un reconeixement d'aquesta en el seu conjunt. I finalment, l'atenció a la premsa especialitzada nacional i internacional és també un bon indicador de la valoració i consagració de l'equipament. De fet, aquests són els signes que la direcció del museu i els periodistes, com hem vist als capítols precedents sobre el MACBA, presenten com a signes de consolidació. Es podrien però inventar altres indicadors de l'èxit de les institucions: presència a les guies turístiques, visites a les web o entrades als buscadors d'internet³⁶. No obstant, per fer un diagnòstic d'un cluster cultural hem de tenir en consideració altres dimensions.

³⁶ La premissa general que hauria de seguir una avaluació en termes artístics seria la de buscar indicadors de consagració en els diversos sectors del món artístic, ja que en aquest món hi ha diverses concepcions i posicions sobre el que és o ha de ser un museu, la línia artística que s'ha de seguir, etc. En aquest sentit seguiriem la línia de Raymonde Moulin (1992: 266) pel cas de l'estudi dels artistes: *La principale règle a été choisie ces sources dans de zones différentes du champ artistique afin que la base du sondage repose, à défaut d'une définition sociologique, sur la somme des définitions sociales de l'artiste, telles qu'elles fonctionnent concurremment ou parallèlement dans la société française.* És a dir, ja que no hi ha un consens absolut en el món artístic, recollir les diverses definicions i valoracions

Per tal que el barri cultural funcioni adequadament, cal que les institucions es relacionin entre elles i que aquesta sigui profitosa per les dues i afegixi valor cultural al que podrien organitzar isoladament. Naturalment, les institucions poden funcionar totalment autònomament però una aliança en termes culturals (temes tractats, programes conjunts, complementarietat perspectives) i en termes materials (entrades compatibles, biblioteques o sales d'actes compartides) potència l'efecte de la política cultural.

Per últim, per tal que la institució cultural compleixi la seva funció de promoció cultural de la zona i de generació de valor cultural cal que es relacioni amb l'exterior. És a dir, que sigui permeable a les iniciatives culturals dels creadors locals, que fomenti la participació dels veïns, que aprofiti el substrat cultural i simbòlic de la zona o de la ciutat en la que està ubicada per tal de donar singularitat a la seva producció cultural.

El contraexemple del que estic anomenant seria els equipaments que no capten l'atenció del sectors culturals, que el públic visita al principi per la singularitat de l'edifici però no hi torna (l'edifici no canvia i la arquitectura internacional es troba per tot arreu), el conjunt d'equipaments que no genera cap activitat conjunta i que programen activitats d'esquenes l'una de l'altre, institucions que no generen cap mena de dinamisme social de rehabilitació o de creació de dinàmiques culturals al seu voltant i que queden com "oasis" enmig del desert, sense cap vida ciutadana al seu voltant. No caldria buscar molt per trobar als països occidentals on s'ha posat en marxa projectes de creació de districtes culturals per troba casos fallits d'aquest tipus (Bianchini, 1993^a, Lorente, 1997). El que passa segurament és que aquests no són publicitats. Cal doncs preguntar-se aquesta qüestió realment més enllà del marketing institucional o de les crítiques mundanes, cal aprofundir en el cas i buscar indicadors que ens permetin fer un balanç ponderat i multidimensional de la situació.

Barcelona i el Raval solen ser posats com a casos èxit. Però fins a quin punt la política cultural ha aconseguit crear les institucions culturals que volien o tenim només uns nous edificis bonics? S'ha arribat a crear el cluster cultural i la cooperació entre institucions desitjada o com se sol dir és el cadascú a la seva? Aquestes aconsegueixen relacionar-se

com vem fer en el cas dels marxants d'art (Rius, 2003) per construir en una lògica d'addició d'aquestes un indicador ponderat i més objectiu.

amb l'exterior i l'entorn és receptiu o es tracta d'un oasis, o pitjor, un "fort apache" com afirmen alguns? El Raval s'ha constituït com a barri artístic o és un pou d'il·lusions perdudes i projectes culturals fracassats? Els equipaments culturals han anat acompanyats d'unes sinèrgies creatives convertint-se en un espai generador de valor cultural o es tracta d'un espai erm sense memòria i sense identitat després del pas de les excavadores i les grues de la reforma urbanística i els nous edificis? I, per últim, tot aquest procés ha estat pensat, recolzat i planificat o es tracta d'un producte l'atzar o pitjor d'un efecte no desitjat?

5.4.2 L'èxit de les institucions culturals a examen

Han funcionat les institucions culturals del Raval? Quina avaluació en podem fer? En les pàgines dedicades al MACBA o el CCCB hem vist com a finals de la dècada dels noranta i a principis del segle XXI es generava un consens sobre el relatiu èxit de les dues institucions. Pel que fa al MACBA, resumint, es pot dir que hi havia un consens sobre el valor cultural de la línia artística i el model de museu. Com a indicadors de l'èxit es destacaven el relatiu augment recent de públic, les donacions o préstecs d'obres, els articles dedicats a les revistes especialitzades, la rotació de les seves exposicions i, la consagració del director en el cercles internacionals del món artístic. Pel que fa al CCCB es valorava l'apreci que havia guanyat entre el públic jove barceloní, la participació a les seves activitats, la capacitat d'albergar els sectors més innovadors de l'escena creativa i la col·laboració en festivals de projecció internacional. No obstant, no cal dir que resten punts foscos i debilitats entre els que caldria destacar la poca projecció internacional o la dèbil connexió amb la realitat cultural extra-barcelonina.

No obstant, com a indicadors de l'èxit de les institucions no ens centrarem només en els indicadors de la pròpia institució. El nou paradigma de les polítiques culturals exigeix que els efectes trascendeixi el funcionament intern dels equipaments i, es busca i s'avalua també la seva capacitat de funcionar com a cluster cultural i com catalitzador de l'activitat cultural local. Per tant a continuació avaluarem els resultats en termes de:

- A. La col·laboració entre institucions culturals
- B. La permeabilitat de la institució amb l'entorn
- C. La resposta de l'entorn amb la institució
- D. La participació del sector cultural privat en el cluster cultural

- E. El territori com a espai i tema de creació
- F. Els efectes socials i demogràfics del cluster cultural

A continuació estudiarem aquests elements, el que ens permetrà alhora veure el grau de implementació del nou paradigma de les polítiques culturals en el cas del cluster cultural del Raval.

5.4.3 La col·laboració entre institucions a examen

El MACBA i el CCCB no tenen estructures o acords de col·laboració o programació permanents. Hem vist com es donava per descomptat de que havien de col·laborar però de fet, hi ha una opinió generalitzada que els dos equipaments viuen d'esquenes. Primer veurem la visió del MACBA, després la del CCCB per finalment analitzar dos casos en els que les dues institucions han tingut ocasió de compartir espais i projectes

Per l'actual director del MACBA la sinèrgia entre institucions pot existir però s'ha de planificar tenint en compte la funció de cada equipament: el MACBA com a lloc de memòria, el CCCB com un lloc que "hi passen coses", el CASM com a mostra de la nova creació, etc.

PR - Creus que s'ha aconseguit això de crear una sinèrgia?

R - Jo crec que sí a certs nivells. La sinèrgia però no la pots fer mai en un cercle, en un lloc tancat. I d'alguna manera hi ha quatre peces bàsiques: hi ha el museu que som nosaltres que vol dir la memòria, la història, hi ha el CCCB que té un altre punt de vista que és un lloc a on hi passen coses, jo crec i estava previst que hi hagués un centre de documentació i, després hi ha Santa Mònica que hauria de ser el lloc més epidèrmic més proper a la creació.

Entrevista a Manolo Borja-Villel, Director del MACBA, 8-6-2004.

També cal tenir en compte que el MACBA està pensat com a un museu nacional i per tant els seus referents són, per una banda, tot Catalunya i no només Barcelona i, per altra banda, la xarxa de grans institucions artístiques internacionals a les que el museu intenta entrar. En canvi, el CCCB el seu àmbit d'actuació és urbà, el que es pot entendre per l'entorn urbà immediat i el marc barceloní. Així doncs tot i no negar la possibilitat de col·laboracions senyala que els dos centres, el MACBA mostra les distàncies i la diferenciació de públics i de interlocutors entre els dos equipaments:

Amb el CCCB algunes vegades ho hem intentat i hem fet un seminari conjunt. Però més enllà d'això sembla com les hermanas ursulinas. Jo crec que l'important és que els dos tenen dues àrees molt específiques. Hi ha la prova del nou, és que alguns ja se'n van al CCCB i altres aquí automàticament.

Entrevista a Manolo Borja-Villel, Director del MACBA, 8-6-2004.

En efecte, el director del MACBA es mostra molt crític amb la idea de que totes les institucions han d'estar coordinades, ja que segons la seva visió això redueix l'autonomia, la capacitat de bastir un projecte propi i anul·la la distància crítica de la institució cultural.

M – Amb el Ramoneda ens veiem periòdicament, però estic en contra d'aquesta idea d'institucions “kumbaià tots de la mà”, em sembla d'un reaccionari... En aquest sentit és que no hi crec, aquesta espècie de coordinació de –Si tu fas surrealisme jo també. Que també està bé pensar-ho però quan parles amb gent de tot arreu, tots volen ser el Reina Sofia o la Tate.

Entrevista a Manolo Borja-Villel, Director del MACBA, 8-6-2004.

El seu discurs no deixa de ser una mica contradictori. Destaca que la proximitat reforça el procés artístic i creatiu. Fins i tot, compara el cluster cultural, com s'havia fet als anys noranta, amb el Pomidou però alhora afirma que aquest és un model millor, més jerarquitzat, menys burocratitzat i, reivindica finalment l'autonomia, la personalitat i un cert antagonisme de cada equipament.

O sigui que el CCCB i nosaltres i el Centre d'Art Santa Mònica estiguem relativament junts jo crec que reforça tot el que és el procés artístic i creatiu. La part de museu del MACBA, la part del discurs del centre de documentació i la part de creació del CASM i la part del CCCB que té més a veure amb la ciutat, més epidèrmica, que això estigui relativament junt jo crec que és molt important. És el projecte del Pompidou, a diferència que amb el Pompidou, té una estructura jeràrquica que és impossible. És impossible administrativament, jo he treballat allà i no pots treure aquest objecte sense que hagi d'omplir tres formularis. I és impossible, és caríssim, és burocràtic. I el CCCB i nosaltres tenim algo semblant. Però que cada un de nosaltres pugui mantenir la seva independència, que poden haver antagonismes jo ho trobo fantàstic, més a un nivell personal que institucional.

Entrevista a Manolo Borja-Villel, Director del MACBA, 8-6-2004.

Com també és contradictòria la seva posició hiper-crítica amb la transformació del barri (de la que forma part), amb les polítiques culturals de nou tipus (de les que el MACBA és

un producte). El model Borja-Villel és un model ple de tensions (que no de conflicte obert) amb la institució en ella mateixa, amb les altres institucions, amb l'entorn urbà on es situa... És un model que segueix la idea de les distàncies de l'ordre cultural modern respecte l'àmbit econòmic i polític. I per tant, rebutgen el que segons ells és una instrumentalització de la cultura per part de les élites polítiques i econòmiques. El que l'allunya del CCCB. Però a nivell social, rebutgen la distància moderna entre art i societat i busca reduir les distàncies a través del que s'anomena els novíssims moviments socials, el que finalment l'acosta al CCCB i a l'entorn urbà en el que "malgré eux" es situen.

El paradigma modern de Malraux del museu aquest imaginari, universal –el museu d'art modern-, l'accés a l'art, una comunicació immediata d'un públic genèric, abstracte a un art igualment idealitzat, que simplement l'exposició de les obres té uns efectes pedagògics, i demés. Evidentment, nosaltres critiquem aquest model. Pensem que cal trobar alternatives a aquest model. L'art no està fora dels conflictes socials i polítics no és un més enllà sinó que està justament dintre (...) Una cosa és la perspectiva, l'ús que des dels poders públics es faci del museu com a regenerador social i regenerador econòmic i un altre cosa és el que nosaltres en tant que gent que fa funcionar el museu portem a la pràctica. Els nostres criteris no estan determinants per les indústries culturals sinó per d'altres raons més d'ordre de lo que t'estic dient, de desenvolupar un model pedagògic; de construir un ús social de l'art que no passi per el model purament de l'indústria cultural.

Entrevista a Jorge Ribalta, Cap dels Serveis culturals MACBA, 17-5-2004.

Segons el CCCB el museu veí segueix una línia molt determinada,

La connexió del MACBA amb la realitat no ..., bueno, ha millorat en els últims anys. Però el MACBA té un projecte més clar, més definit, com si fos un museu comissariat per una persona, té un projecte i unes línies de treball molt clares, i no té aquest objectiu com el que tenim nosaltres de ser una mica un mirall de la ciutat, del que existeix, donar espai al que ja existeix. El MACBA treballa més per encàrrec. Treballen amb un col·lectiu de la ciutat però volen aquest projecte i nosaltres en canvi donem confiança als projectes, diem "aquí teniu espais, aquí teniu els mitjans, aquí teniu una miqueta de diners que no és molt, feu-lo aquí, utilitzeu el CCCB". El MACBA, si no encaixa molt molt molt en el seu projecte cultural no ... És un altre manera de funcionar. No és que la critiqui, en absolut.

Entrevista a Berta Sureda, Cap dels Serveis Culturals CCCB, 28-4-2004.

Per tant malgrat els discursos la col·laboració es dona a la pràctica. Cada any, des de la seva fundació el MACBA participa en el festival Sònar. En aquest event acollit al CCCB que ha crescut de forma espectacular fins a envair tota la illa de l'espai de la Casa de la Caritat durant quatre dies el MACBA es va organitzar un festival d'art multimèdia

integrat al festival de música electrònica. I de fet, les dues institucions, sense reconeix-ho, estan treballant amb el mateixos col·lectius artístics. Només un exemple: el Servei Cultural del MACBA ha estat recolzant el treball del col·lectiu d'acció política i artística de Las Agencias des del 2001 (Ribalta, 2004). Doncs bé, el CCCB recolza el festival InMotion, dirigit per Simona Levi, que al seu torn va convidar a participar els membres de Las Agencias.

En tot cas però les administracions públiques tampoc han ajudat a crear un clima de bona convivència ja que en els espais adjacents al cluster cultural no s'han posat d'acord en la titularitat i els usos dels espais el que ha creat una incertesa i confusió importants: és el cas de la Capella dels Àngels i de l'edifici pantalla.

La Capella dels Àngels és una antiga església gòtica que ha estat utilitzada com a espai cultural des de la posada en marxa dels equipaments culturals a mitjans dels noranta. Propietat de l'Ajuntament i gestionada per l'ICUB, en aquest entorn privilegiat s'hi ha realitzat exposicions del MACBA, concerts del Sònar, convencions d'empreses o el MercaFad, fira de dissenyadors de moda. Es tracta doncs d'un espai multifuncional que ha estat cedit temporalment i alternativament a les diverses institucions culturals del cluster (MACBA, CCCB i FAD).

R – La Capella en teoria passa al MACBA. Dic en teoria perquè nosaltres quan vam arribar aquí volíem tot aquest edifici més la Capella. En aquell moment encara la tenia el Llicè, perquè estaven acabant les obres i la tenien ells. Nosaltres la reivindicàvem com a sala d'exposicions perquè la nostra sala d'exposicions és molt petita i en Ferran Mascarell ens va dir que s'havia de compartir entre totes les institucions, CCCB, MACBA i FAD. (...) I s'ha fet així, ha funcionat així. Però a sota veu què deien? "Demostreu que sou capaços d'estar al barri, que ho feu bé, que us en sortiu..." Perquè en el fons amb nosaltres ja van arriscar, amb els diners que teníem i el poc pressupost, realment l'Ajuntament va ser molt generós de deixar-nos aquest edifici. El missatge era: si ho feu bé, la Capella serà per vosaltres. Nosaltres ens n'hem sortit molt bé, i la Capella al final ha passat al MACBA. I a nosaltres això ens ha tallat bastant les ales en quant a sala d'exposicions.

Entrevista a Jomi Murlans, Gerent del FAD, 5-6-2004

Finalment però i potser per compensar la fallida ampliació del MACBA a una fàbrica del Poblenou, s'ha cedit la Capella dels Àngels al MACBA, tal com indica la presència del logo del museu a les d'aquesta. No obstant, la Capella encara no ha obert les seves portes

i no sé sap quin paper jugarà dins el museu ni si es deixarà espai a les iniciatives de les altres institucions.

El cas de l'anomenat "edifici pantalla" és també allisonador. Es tracta d'un edifici nou, de tres plantes ubicat entre el MACBA i el FAD. En un primer moment es va dir i publicar a la premsa que seria el centre de documentació compartit entre el CCCB i el MACBA. Es va especular que també rebria els fons documentals del CASM i que el FAD també hi participaria, formant així la biblioteca i sala d'actes més important en qüestions culturals i artístiques. En tot cas tal com hem vist tant el CCCB com el MACBA donen gran importància al centre de documentació com a generador de memòria i de debat cultural i polític. Els dos tenen problemes d'espai ja que com diu en Ferran Mascarell, més que grans institucions en termes superfície són mitjanes tirant a petites (disposen d'uns 16 mil metres quadrats quan el Reina Sofia per exemple en disposa de 29 mil m2 i l'IVAM de 25 mil m2). Fins i tot es va arribar a signar un conveni entre l'Ajuntament i la Diputació i aquesta va pagar unes obres de rehabilitació.

JR: Nosaltres vam complir els nostres compromisos, vam fer assumir a la Diputació els costos de rehabilitació de l'espai, vam fer realitat l'espai, algú va considerar que no era oportú fer això i s'ho va mig quedar el Districte, i ara sembla que al final potser li donaran al MACBA o al FAD o un trocet a cadascun. Al nostre compte ja ens hem espavilat i ja tenim l'Antic Teatre en marxa per tant ... Aquí l'únic que hem sap greu és haver fet pagar a la Diputació 400 "quilos" que els podria haver gastat molt bé en qualsevol altre cosa.

Josep Ramoneda, Director del CCCB, 22-06-2004

El compromís a més va incloure al FAD i l'Ajuntament va generar unes expectatives que finalment han retrassat alguns anys la recerca de solucions alternatives.

Vam arribar aquí amb el compromís d'arreglar una part de l'edifici i que la resta seria una biblioteca compartida on hi podríem posar també la nostra, aquí a l'Edifici Pantalla (...). Tot això ha sigut un procés que és dur, i a nosaltres ens afecta la indefinició d'aquest Edifici Pantalla moltíssim. A part que tenim una biblioteca en caixes des de fa 5 anys, que el dia que s'obrin no sé què passarà.

Entrevista a Jomi Murlans, Gerent del FAD, 5-6-2004

No obstant la Regidora del Districte anterior, Katy Carreres va decidir que l'edifici s'havia de convertir en la nova seu de la Biblioteca de Sant Pau. Amb el canvi de regidor, aquest projecte es va paraitzar i actualment el Pla de Districte 2004-2007 preveu que

passi a ser seu de Serveis socials. El problema doncs ve d'un conflicte entre la Regidoria de Cultura, la Regidora del Districte i, els Serveis Socials que reivindicaven també l'espai:

És un equipament que allò havia de ser la biblioteca del MACBA i del CCCB. Aquest equipament és un equipament que el món social l'hem reivindicat com que fos una cosa molt més propera, que ja hi havia moltes coses de ciutat en aquell plaça i que seria important tenir un servei de territori o intervenir en la dinàmica de la plaça. Perquè el CCCB sí que fa coses però fa coses per la ciutat, el FAD també les fa i aquella plaça és un niu de potencials i de conflictes, en el qual cal intervenir. I aleshores la intervenció és molt més fàcil si estàs ja a la plaça, perquè no estàs muntant un projecte d'intervenció allà. (...) Primer havia de traslladar-se la biblioteca... nosaltres havíem reivindicat que fos un centre cívic perquè està el de Drassanes però és molt petit i a la part de dalt pues... Després hi va haver el compromís polític que es faria el trasllat de la biblioteca de Sant Pau i Santes Creus (...) Ara resulta que es buidarà Erasme Janer i es portarà allà (...) vull dir que pot estar bé perquè sense ser un centre cívic sí que és una suma de recursos del territori i que es pot arribar a fer una dinàmica de plaça.

Entrevista Irene Martínez, ex cap de Serveis Personals de Ciutat Vella, 4-3-2004

No obstant, la indefinició segueix i les versions canvien segons l'interlocutor i la institució que representa. El MACBA per exemple encara continua barallant la possibilitat de tornar al pla inicial o, en tot cas, buscar una ubicació alternativa amb la mateixa idea de compartir espais i, generar sinèrgies entre institucions.

Q – A l'edifici pantalla no hi anava Serveis personals?

M – Estan allí. De fet, Carles Martí està buscant un altre lloc. Si no funcionés s'aniria a la universitat, al Santa Mònica, però hi ha una voluntat política. Així tindrem com a nucli MACBA, CCCB, Santa Mònica i centre de documentació que realment constitueix un nucli que és fonamental i com a nucli va més allà del barri, articula tot el territori. Que això es pugui fer des del barri, on hi haurà també la universitat, em sembla molt bé, que sigui un nucli que generi pensament.

Entrevista a Manolo Borja-Villel, Director del MACBA, 8-6-2004.

L'equipament pantalla representava la primer oportunitat de concretar una actuació conjunta amb certa continuïtat. Sis anys però després que es comencés a parlar del tema encara no s'ha donat us a l'edifici i, el que és pitjor ha retrassat la presa de decisions alternatives al que és una part fonamental del projecte del cluster cultural del Raval: constituir-se com a centre de referència local i extralocal pel que fa a la cultura i el pensament contemporani.

No és la nostra funció dir quina utilització hauria de tenir l'equipament. Podem dir que una Biblioteca o un centre cívic haurien reforçat el caràcter d'animació socio-cultural al cluster i que, el centre de documentació podria accentuar el caràcter de centre de reflexió política que ja té, reforçant el caràcter d'equipaments innovadors i crítics. Com també podem dir que traslladar allà l'administració social no afegiria cap dinàmica cultural al cluster com no sigui la d'augmentar, encara més, la diversitat social de la Plaça.

En definitiva tant en el cas del Convent dels Àngels com e el de l'Edifici pantalla s'ha defraudat les expectatives de les institucions culturals, se les ha fet competir pels espais amb altres institucions i entre elles, el que evidentment no ha contribuït a la creació de una bona relació de convivència (fins i tot podríem dir que ha creat un clima de desconfiança) propicia per a la desitjada generació de dinàmiques de col·laboració entre les diverses peces del cluster cultural del Raval.

5.4.4 La permeabilitat amb l'exterior a examen: l'institució en interacció amb l'entorn

Com hem vist el MACBA i el CCCB es troben enmig d'un entorn dens històricament i socialment popular, empobrit i desarticulat des dels anys quaranta i especialment degradat als anys vuitanta. També hem pogut resseguir com el cluster cultural del Raval forma part d'un pla per rehabilitar el barri a partir de la cultura. Les dues institucions culturals tenen clara consciència de que formen part d'aquesta estratègia:

PR - Rebutjariu el que Richard Meyer deia l'any 87, que el MACBA seria una mica lo que el Pompidou havia estat per al barri del Marais?

R - No ho rebutgem en el sentit de que no el podem evitar. Estem fins al coll dintre d'ell. Si voleu podeu dir que aquí hi ha una contradicció. Evidentment. Nosaltres som part d'un mecanisme del capitalisme terciari però alhora rebutgem que aquesta condició determini el que s'ha de fer, que això que s'hagi de fer sigui purament contribuir al funcionament de la maquinària econòmica de la ciutat. És a dir, si l'art i la cultura són purament un instrument per això pues no ens interessa. Nosaltres apostem per construir un altre espai per l'art i la cultura que recuperi qüestions de vida pública no determinada pels imperatius econòmics.

Entrevista a Jorge Ribalta, Cap dels Serveis Culturals MACBA, 17-5-2004.

El MACBA rebutja les polítiques culturals de rehabilitació urbana com l'orientació d'animació socio-cultural que intenta contribuir a la cohesió i integració social. Des del seu punt de vista aquesta orientació de la política cultural només fa que amagar els

conflictes socials existents i, qualifiquen l'acció de certs comissaris o artistes es tractaria de "vaselina social".

R- (...) Bé, últimament els comissaris i assessors culturals tots, tots sistemàticament fan reunions amb veïns, tots van a la Mina, bé tots no però és igual, i un poc, no és una expressió meua, l'art s'ha convertit en una vaselina social. Abans anaven els predicadors, ara van els artistes, parlen amb els veïns i d'alguna manera "todo està bién"... Jo crec que l'utilitzar l'art i la cultura, no només a nivell turístic, com un element de consens social, de cohesió social, en aquest sentit, estic totalment en contra.

Entrevista a Manolo Borja-Villel, Director del MACBA, 8-6-2004.

No vol dir que recolzi un art que evita el contacte amb l'exterior, ans al contrari. Però proposa una comunicació amb l'entorn basada en un projecte polític i no en una acció socio-cultural que en el que els comissaris i els artistes van als barris pobres a fer de "missioners" portant la bona nova de l'art:

R - Jo crec que l'art ha de generar aquests espais d'intermediació però no en el sentit de consens sinó d'antagonisme, que amb els diversos elements puguem estar visibles. Jo crec que per tant quan parlem d'aquesta funció social de l'art que volem que estigui present en aquests espais que anem creant, jo crec que no podem caure en que ara els artistes treballen amb els paquistanis i ara els hi fem una sala on... Jo crec que s'ha de ser més polític i més antagonic que això.

Entrevista a Manolo Borja-Villel, Director del MACBA, 8-6-2004.

Pel que fa al MACBA, el nou director Borja-Villel

Segons el Servei Cultural del museu, l'organització de l'exposició Antagonismes o Processos Documentals o de tallers amb Las Agencias que va mesclar creadors internacionals amb activistes dels moviments socials ha generat una imatge museu com a espai de contestació política:

Of course they generated a certain perception of the museum as a space of debate and critique. The museum became relatively recognizable as a antagonistic space for the anti-capitalist groups, and it is significant that the following year the movements organized an anti-capitalist circus in the square across from the museum during the campaign against the European summit in March 2002. The museum was not involved at all in that campaign. (Ribalta, 2004: 6).

Aquest fet té més rellevància si pensem que el Raval, tot i ser un barri cèntric no havia acollit mai una manifestació. De fet, el recorregut clàssic d'aquestes passa sempre per

l'altre cantó de les Rambles (Via Laietana, Sant Jaume). La creació de nous espais públics evidentment ha ajudat a que es puguin fer actes cívics o polítics. Però tal com apunta l'antropòleg Manel Delgado (2003) no qualsevol espai públic pot ser utilitzat per les funcions polítiques, cal que hi hagi una certa coherència simbòlica entre la connotació de l'espai i el que s'està reivindicant: ningú per exemple utilitzaria la Diagonal en una marxa antiglobalització, ja que està massa aprop del poder econòmic, dels barris alts i va ser durant molt temps la "seva" avinguda (la del Generalísimo, les defilades militars, etc). En canvi, el Raval s'està convertint en un referent simbòlic i també polític per als joves crescuts a la democràcia i que han recolzat les mobilitzacions antiglobalització del 12 de Març del 2002 o contra la guerra del 15 de Febrer del 2003.

D'alguna manera les institucions han reutilitzat el substrat de dissidència que històricament tenia el Raval i han sabut aprofitar les dinàmiques polítiques que es desenvolupaven al seu voltant per tal de desenvolupar les seves activitats i potenciar-ne l'impacte social³⁷. Un dels efectes doncs inesperats però ben reals del cluster cultural ha estat la revaluació simbòlica i dels usos dels espais públics del Raval, el que mostra que el cluster cultural no és una illa "pagada de si mateixa" sinó que les seves activitats i accions irradien sobre l'entorn.

Però el MACBA no ha estat l'únic a convertir-se en un referent per la dimensió política. D'una manera potser més oberta (la seva configuració com a espai multidisciplinar i mixt entre arts i centre de reflexió li ho permet) han realitzat tota mena de debats sobre globalització, la guerra, conflictes internacionals, etc. En els seus locals s'han realitzat reunions o s'han presentat les activitats del moviment antiglobalització (XMG, Attac Catalunya, etc).

³⁷ La dimensió política del Raval no arrenca del no res: el barri havia estat el bressol de la primera industrialització de Barcelona a finals del s. XIX i era de forta composició obrera. En l'estret teixit urbà van néixer les primeres organitzacions sindicals de l'Estat espanyol (UGT, CNT) i hi tenien seua les publicacions socialistes i anarquistes. Diuen que totes les revolucions, quan Barcelona era coneguda com la "Rosa de Foc" començaven al Raval. Els seus carrers van ser escenari de l'enfrontament entre pistolers de la patronal i els anarquistes i va en un dels seus carrers estrets que van assassinar un dels dirigents anarquistes, el noi del sucre, tal com ho recorda la plaça que li va dedicar l'Ajuntament democràtic. El franquisme naturalment va erradicar aquest teixit polític i la seva memòria però després de la transició van tornar a aparèixer col·lectius i espais de contestació política: El Lokal, l'Ateneu del Xino, la CNT, la Casa de la Solidaritat. Ja a finals dels anys noranta ha vist néixer els col·lectius antiglobalització: Las Agències, Indymedia o la Xarxa de Movilització Global, encara que aquests grups es mouen entre el Raval i Gràcia, un altre dels barris amb forta densitat política de Barcelona. En certa manera doncs el cluster cultural s'ha deixat "contaminar" per l'entorn.

El CCCB també té consciència del paper de les institucions en la rehabilitació del barri però en fan una interpretació positiva:

Trobo que la cultura serveixi per dinamitzar econòmicament la zona a mi em sembla perfecte, no tinc cap perjudici per això, em semblaria que és una de les coses que podríem fer respecte al Raval. A partir d'aquí es poden fer totes les interpretacions que es vulguin.

Josep Ramoneda, Director del CCCB, 22-06-2004.

Però la concepció de la permeabilitat amb l'entorn és molt més ampla que en el cas del MACBA:

Ramoneda m'encarrega que treballi molt directament amb entitats, associacions, etc, generant projectes. Tant el CCCB surt al carrer com el carrer, els habitants, tenen aquí espais per disposar d'ells. Des del principi, la col·laboració amb el barri es materialitza en petits gestos com: gratuïtat a les exposicions per a totes les entitats del barri i pels veïns (no ho fem públic, diguem-ne, perquè és molt difícil controlar qui és veí o no, però a través de qualsevol entitat del barri tu pots aconseguir invitacions a les exposicions), cessió d'espais a les diferents associacions, entitats, comunitats, de paquistanís, d'immigrants, que s'han creat aquestes associacions, cessió d'espais per a les seves activitats. I, al marge d'això, un programa d'activitats. Cada any intentem tenir un projecte important a través del qual explicar el barri, donar difusió de les activitats que passen aquí, donar espai a les veus del barri.

Entrevista Berta Sureda, Cap de Serveis Culturals CCCB, 28-4-2004.

En efecte, des del CCCB s'han produït exposicions com *Escenes del Raval* el 1998 que va suposar una gran participació dels habitants tradicionals del barri, una presa de contacte entre aquests i el CCCB i un reforçament de la memòria i a la vegada de la nova identitat cultural del Raval. El 2000 es va reprendre un programa d'intervencions artístiques a tot el barri que van fer participar a veïns i artistes en un projecte de rediseny o posada en valor del patrimoni arquitectònic anomenat, *La ciutat de les paraules*. El cicle de conferències Veus del Magrib i sobretot l'exposició paral·lela Fez, ciutat interior van contribuir a apropar la comunitat magrebina i a fer-la entrar a una institució cultural barcelonina. Aquestes i altres activitats més petites han

- *Des de la gènesi del CCCB es va parlar de la necessitat d'integrar-lo al barri del Raval, s'ha aconseguit?*
- *Els límits dels barris són imprecisos i és difícil dissociar-los, malgrat que aquest barri sigui una mica peculiar. El criteri ha estat no forçar les coses perquè aquest tipus de barris a vegades inspiren en la gent de la cultura sentiments paternalistes i ridículs. No hem pretès enganyar ningú ni fer de Teresa de Calcuta, quan som un centre cultural més aviat pijo. L'opció és tenir les portes obertes a tothom. (...) És una integració normal sense fer-ne bandera ni obsessió.*

L'aportació més gran és haver donat fluïdesa a un carrer per on no passava ningú , i que ara a vegades sembla la Rambla.

Josep Ramoneda, *Karis*, Febrer 1997.

No obstant, tampoc no s'enganyen pensant-se que no hi ha barreres entre els veïns i els equipaments culturals. La seva idea no és tampoc, com el MACBA, fer de missioners ja que es reconeixen com un element estrany en un entorn popular i cada vegada més multicultural. Ara bé, a diferència d'aquest no busquen la mediació amb uns moviments socials molt polititzats però segurament bastant aïllats socialment. La seva idea és estar oberts a l'entorn i intentar apropar directament tots els sectors del barri (veïns tradicionals, nous immigrants i noves capes mitjanes) a les institucions culturals.

Finalment, no podem deixar de mencionar com un indicador de la seva preocupació en relació amb l'entorn el fet que encarreguessin, coincidint amb els 10é aniversari, una recerca sobre l'impacte que han tingut al Raval, titulada *Del Chino al Raval* a la que participem com investigador.

5.4.5 La permeabilitat amb l'exterior a examen: l'entorn en interacció amb les institucions

Pel que fa al MACBA cal destacar que la grandiosa (per l'escàs espai públic del Raval) plaça de davant del museu de Meier s'ha convertit en un destacat espai ciutadà i referent per a Barcelona. Les dones de la nombrosa comunitat paquistaní del Raval l'ha elegit per anar-hi a prendre la fresca i els seus fills per jugar-hi al criquet. Per la mescla social i d'origens alguns l'anomenen "plaça de les nacions". No obstant, una nombrosa, sorollosa i internacional gernació de skaters ocupen cada dia la part alta de la plaça i les seves rampes sota la permissiva mirada de la direcció del MACBA. Malgrat que això aporta una vida, una imatge *cool* i cosmopolita a la plaça no tothom està d'acord que això sigui un element positiu pel cluster cultural i, la direcció del FAD ho veuen com una invasió que pot espantar els visitants de classe mitjana. En tot cas com assenyala l'antropòleg Mikel Aramburu³⁸ demostra la incapacitat dels urbanistes i els arquitectes per preveure l'utilització final dels espais que creen a les taules dels seus estudis.

Un altre dels aspectes que mostren la permeabilitat amb l'exterior i la generació d'una dinàmica cultural més enllà de les seves parets és que la paret de les obres de la futura

³⁸ Entrevista amb Mikel Aramburu, 22-07-2004

Facultat d'Història s'ha convertit en el que s'anomena en cercles dels graffiters una "hall of fame". És a dir, una paret a on hi ha una competició no organitzada formalment però molt activa en la que els graffiters s'esforcen per deixar-hi les seves millors obres. Hi ha una selecció informal, no hi pot pintar tothom qui vol i, qualsevol invasió (publicitat, pintades polítiques o gaffiters amateurs) és ràpidament neutralitzada. Tenir un graffiti a aquella paret és considerat una consagració. Seria com exposar a les parets d'una galeria prestigiosa (les que pel mercat de l'art serien considerades gatekeepers, porters d'entrada - d'aquí el nom de "porta de la fama". Naturalment els graffiters no reconeixen que hagin escollit la paret per la proximitat de la institució cultural, però el cert és que la dinàmica va arrencar amb una activitat organitzada pel CCCB sobre arts de carrer i, que el CCCB ha mostrat molta benevolència amb l'ocupació de l'espai públic i els "efectes col·laterals" que provoca (pintades a altres parets, problemes amb els veïns, ocupació de l'espai públic, etc) i fins i tot s'han mostrat disposats a buscar un emplaçament alternatiu a la "hall of fame" una vegada sigui enderrocada per deixar passar els estudiants a la nova instal·lació universitària.

Un altre fenomen semblant però no reduïble a l'anterior és la presència de street art als voltants del cluster cultural de la Casa de la Caritat³⁹. Es tracta de plantilles pintades en spray, tags dibuixats en rotulador, papers enganxats o adhesius. Només de plantilles pintades, tal com es poden veure a l'Annex, se'n va inventariar i fotografiar més de 80. Es troben repartides per tot el Raval i part del Gòtic, però es troben especialment concentrades al voltant del cluster cultural del Raval I tendeixen a competir per llocs concrets que assegurin una visibilitat com les lletres que anuncien la presència del FAD (veure foto a l'Annex). El Raval però és una parada més d'un circuit internacional d'artistes que es dediquen al street art, el que reflexa la projecció de Barcelona i el Raval per aquest tipus de creadors i de retruc afegeix cosmopolitisme a l'espai, a banda de donar feina a la brigada municipal de neteja. A diferència dels graffiters, es tracta d'artistes professionals o en vies de professionalització que busquen a través de deixar les seves creacions al costat de llocs emblemàtics del món artístic o dels espais urbans una consagració artística.

³⁹ El programa de TVC Silenci dedicat a les noves tendències culturals va dedicar el 2003 un reportatge monogràfic al street art en el que uns artistes es dedicaven a mostrar per tot el Raval mostres de les creacions, identificant obres d'importants creadors o col·lectius com Space Invaders.

A més, en el cas del Raval moltes de les creacions tenen un caràcter polític (contra la guerra, contra Aznar, contra Bush, contra les multinacionals, etc) o fan referència al barri (Raval power, Super Rawal, Rentapeus⁴⁰) amb el que es reforça l'irradiació política de les institucions culturals i el seu caràcter formador d'una identitat cultural del barri. En tot cas, cal assenyalar la distància que separa aquestes institucions permeables en un entorn urbà compacte a les institucions culturals modernes, com seria el cas la Fundació Miró que, més enllà de la gespa, la brillantor blanca de l'edifici o els busos de turistes, no irradien cap mena d'imatge o no despertin cap mena de dinàmica social al seu voltant.

Un altre dimensió de l'impacte és el poder gravitatori exercit sobre els creadors i els sectors culturals (literatura, cinema, galeries, teatres) però això ho tractarem a continuació en un capítol específic.

5.4.6 El públic com a mesura dels resultats

El nombre de persones que passen per la porta d'un museu i queden registrats és una de les mesures clàssiques dels resultats d'un equipament. Avui en dia que això no és molt significatiu per conèixer els efectes democratitzadors de l'equipament, però sí que és una mesura incontestable del nivell d'acceptació social que té.

A. Dades de visitants al MACBA

L'afluència de públic al museu d'art contemporani barceloní es pot resumir dient que va anar començar amb xifres modestes i aquestes van anar decreixent evidenciant la crisi que patia la institució. Aquest període comprèn des del primer any que tenim dades, el 1996 fins el 1999, any en que va tocar fons amb 150 mil visitants. La remuntada va començar el 2000 i, malgrat un petit descens el 2001, els dos anys següents, el MACBA ha experimentat una pujada considerable fins arribar a doblar el nombre de visitants.

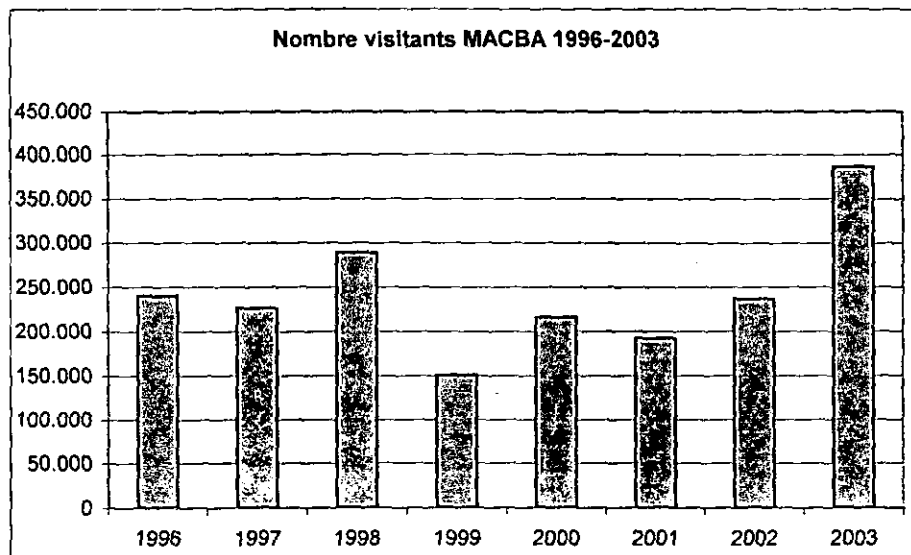
QUADRE 64 - Visites al MACBA 1996-2003

⁴⁰ Rentapeus és la "traducció" al català de Lavapiés, un barri madrileny caracteritzat per la presència d'immigrants i zones d'oci per joves més o menys alternatives. Indirectament per tant la plantilla es referiria al Raval, comparant-lo amb aquesta zona de la capital espanyola.

ANYS	VISITANTS
1996	240.059
1997	226.240
1998	289.035
1999	150.722
2000	215.654
2001	192.351
2002	236.235
2003	386.000

Font: Centre de documentació del MACBA

GRÀFIC 65 – Evolució del nombre de visitants al MACBA 1996-2003



Font: Centre de documentació del MACBA

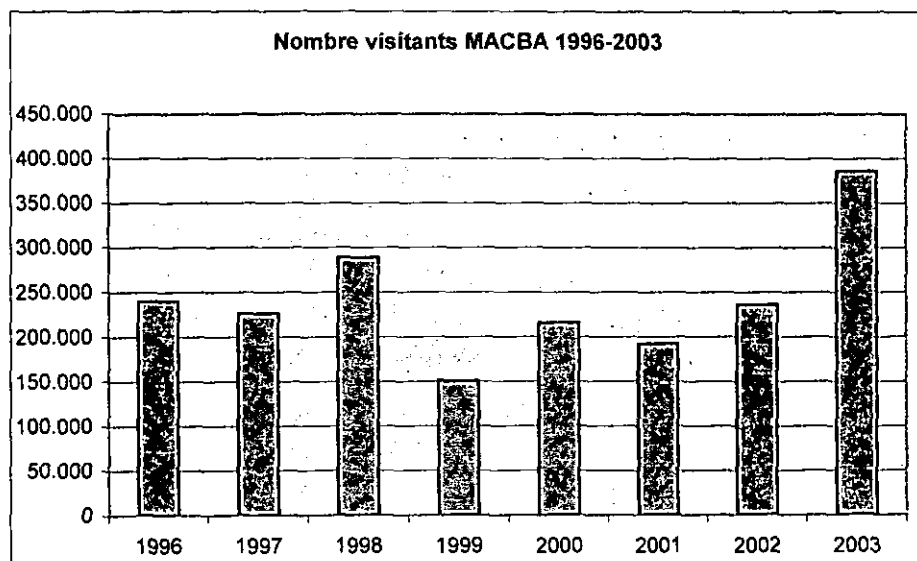
B. Dades de visitants al CCCB

Les dades de visitants al CCCB tenen la gran virtut de distingir entre els visitants de les exposicions i els que participen en les activitats generades o hostatjades pel centre cultural del Raval. Si al 1994 les exposicions representaven més del vuitanta per cent de les visites, al 2003 en canvi, només són un quaranta per cent del total. Podem veure doncs que les activitats ha anat guanyant pes dins el funcionament del centre fins a convertir-se indiscutiblement en la primera raó d'anar al centre cultural de la Casa de la Caritat. A nivell total, les xifres de visitants ha anat augmentant amb alts i baixos des de l'inauguració fins a batre el rècord el 2001, per estabilitzar-se entorn dels quatre-cents mil visitants. Una xifra sens dubte allunyada de les institucions culturals visitades per turistes com el Museu Picasso, que ronda al milió de visitants, però que no deixa de ser important.

ANYS	VISITANTS
1996	240.059
1997	226.240
1998	289.035
1999	150.722
2000	215.654
2001	192.351
2002	236.235
2003	386.000

Font: Centre de documentació del MACBA

GRÀFIC 65 – Evolució del nombre de visitants al MACBA 1996-2003



Font: Centre de documentació del MACBA

B. Dades de visitants al CCCB

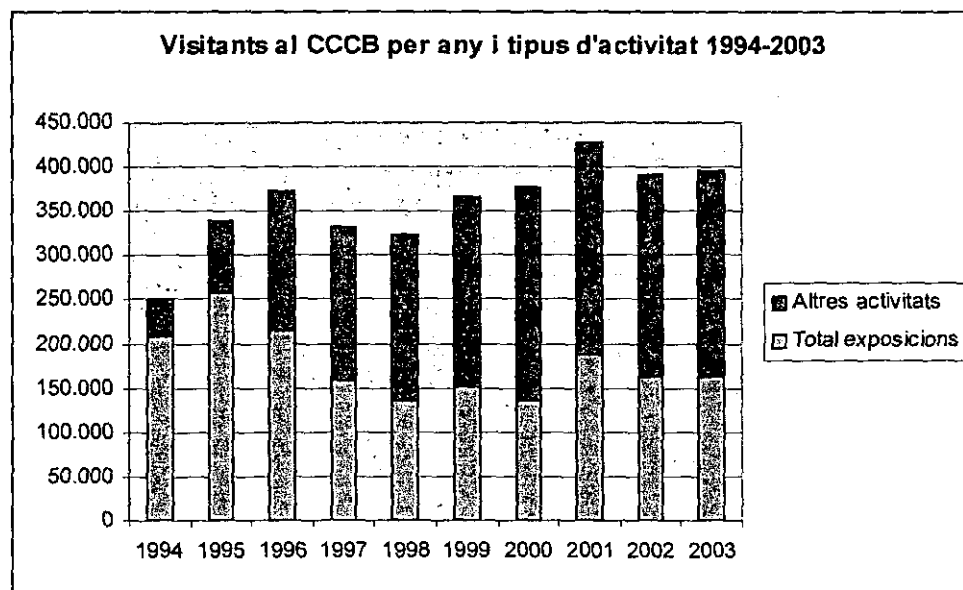
Les dades de visitants al CCCB tenen la gran virtut de distingir entre els visitants de les exposicions i els que participen en les activitats generades o hostatjades pel centre cultural del Raval. Si al 1994 les exposicions representaven més del vuitanta per cent de les visites, al 2003 en canvi, només són un quaranta per cent del total. Podem veure doncs que les activitats ha anat guanyant pes dins el funcionament del centre fins a convertir-se indiscutiblement en la primera raó d'anar al centre cultural de la Casa de la Caritat. A nivell total, les xifres de visitants ha anat augmentant amb alts i baixos des de l'inauguració fins a batre el rècord el 2001, per establir-se entorn dels quatre-cents mil visitants. Una xifra sens dubte allunyada de les institucions culturals visitades per turistes com el Museu Picasso, que ronda al milió de visitants, però que no deixa de ser important.

QUADRE 65 – Visitants al CCCB per any i tipus d'activitat 1994-2003

ACTIVITAT	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003
Total exposicions	208.260	258.798	214.851	159.373	135.036	150.876	136.289	188.115	161.742	162.954
Altres activitats	42.134	81.138	158.357	174.076	188.487	216.504	241.856	238.501	230.575	231.747
TOTAL	250.394	339.936	373.208	333.449	323.523	367.380	378.145	426.616	392.317	376.701

Font: Centre de Documentació del CCCB

GRÀFIC 66 – Visitants al CCCB per any i tipus d'activitat 1994-2003



Font: Centre de Documentació del CCCB.

C. Dades de visitants comparades

Per tal de fer-nos una idea de la importància de les dades, hem agrupat les institucions culturals interiors del Raval (les que estan a l'interior del seu entramat urbà), les institucions del Raval (incloent-hi les que estan a Les Rambles) per fer-nos una idea del circuit potencial que hi pot haver i, finalment, les del total de Barcelona, amb l'objectiu de situar el cluster del Raval en relació dimensió i la projecció de la ciutat.

En la següent taula hem agrupat els visitants de les institucions culturals de l'interior del Raval (CCCB, MACBA, Capella dels Àngels i La Capella), les institucions de tot el Raval (les esmentades, més La Virreina i el CASM) i el total de Barcelona (institucions públiques i privades).

QUADRE 66 – Evolució dels visitants de les institucions culturals del Raval per situació geogràfica 1992-2002

	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002
Raval interior	19.026	26.227	280.524	387.936	631.613	576.550	637.065	556.346	639.520	672.826	711.150
Raval tot	253.194	355.419	468.001	578.819	794.966	771.644	817.798	830.648	955.965	931.445	996.418
Total Barcelona					5.349.890	5.402.538	5.354.628	7.058.609	7.040.935	7.032.189	8.931.183

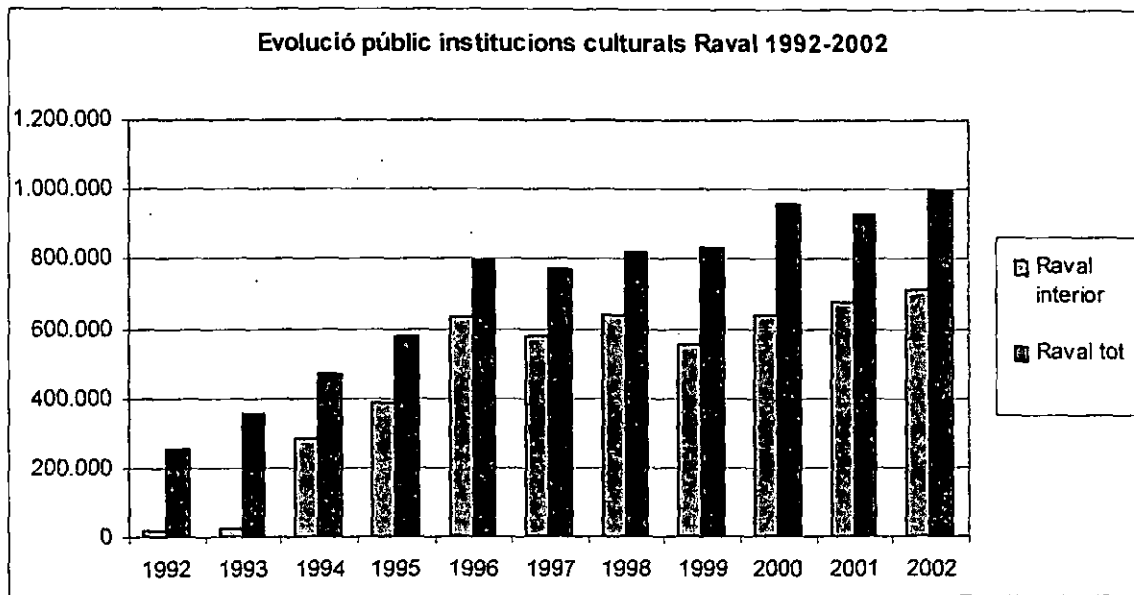
Font. Ajuntament de Barcelona i elaboració pròpia

La primera informació que podem destacar de la taula de dades és que si bé el barri del Raval comptava ja amb institucions culturals, aquestes al estar situades a l'exterior no afectaven molt a la dinàmica social del barri. A partir del 94 i el 95 però comença a créixer de forma important el nombre de persones que entren al barri per motivacions culturals fins a situar-se entorn dels 600 mil de mitjana del 96 fins al 99. Durant els primers anys del segle XXI mostren com les xifres del Raval interior han crescut fins a situar-se entorn els 700 mil visitants, el que els converteix en el principal focus cultural del barri molt per sobre de les institucions en principis més ben situades de Les Rambles.

En definitiva, després del Museu Picasso es tracta del cluster cultural urbà de Barcelona més visitat. I si pensem que gran part d'aquests i de les altres institucions culturals més visitades són turistes podem pensar que el MACBA i el CCCB es converteixen en la institució cultural més visitada pels barcelonins.

Ara bé, la comparació amb les xifres globals ens mostra que aquest augment ha estat global a tota la ciutat de Barcelona i, en relació a aquest, la xifra de visitants al cluster cultural del Raval encara és petit. El MACBA i el CCCB, tot i haver guanyat públic, no han entrat en el circuit turístic de masses del que es beneficien altres institucions culturals barcelonines.

GRÀFIC 67 – Evolució dels visitants de les institucions culturals del Raval per situació geogràfica 1992-2002



Font. Ajuntament de Barcelona i elaboració pròpia

5.4.7 Participació del sector privat cultural en el cluster cultural: el món de les arts plàstiques

A. Els tallers d'artistes al Raval

Un dels altres indicadors de la participació del món artístic en el procés de formació d'un barri cultural al Raval és la presència de tallers d'artistes. Aquest de fet seria un indicador clàssic però donat que no existeix a Catalunya o a Barcelona un cens d'artistes o un estudi sobre la qüestió ens basarem per aproximar-nos a aquesta realitat la exposició col·lectiva de Tallers Oberts.

El fenomen dels tallers oberts és un típic event de barri d'artistes, on aquests s'organitzen per mostrar durant uns dies als veïns i passants el treball i vendre la seva obra directament. Al principi a Barcelona, estava organitzat per una associació d'artistes, però actualment és el FAD qui ho organitza. I tot i que no hi participen tots els artistes del barri, com que hi ha un comitè de selecció és pot dir que és una mostra dels sectors més professionalitzats.

QUADRE 67 - Repartiment dels tallers per barri en els Tallers Oberts (1996, 1999, 2000 i 2003)

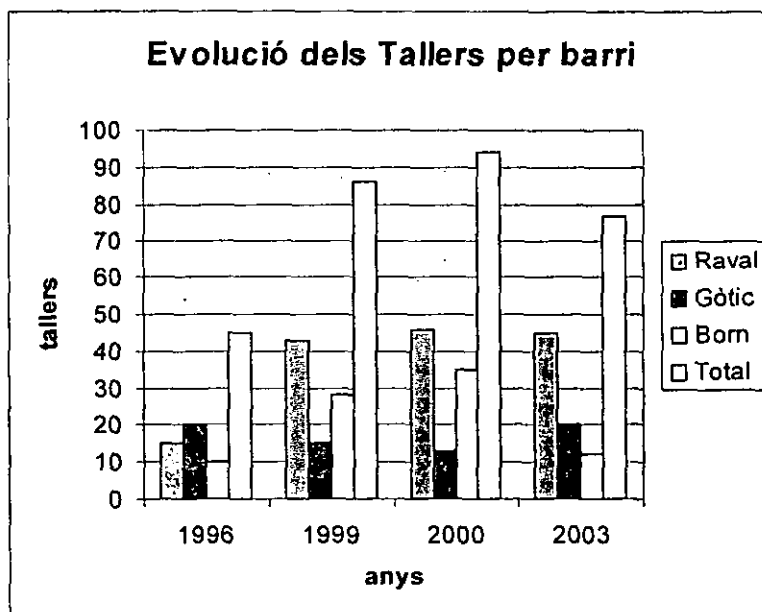
BARRI	1996		1999		2000		2003	
	Quantitat	%	Quantitat	%	Quantitat	%	Quantitat	%
Raval	15	33	43	50	46	49	45	58'4
Gòtic	20	44	15	17'4	13	13,8	20	26
Born	10	22	28	32'6	35	37,2	12	15'6
Total	45	100	86	100	94	100	77	100

Font: Organització dels Tallers Oberts de Ciutat Vella, www.tallersoberts.es.org i FAD

Les dades globals pel Districte de Ciutat Vella ens mostren que el total de tallers va experimentar un augment notable des del 1996 al 2000, que va suposar que pràcticament es doblés el nombre de tallers al districte. Aquest fet s'explica per l'augment del nombre de tallers tant al barri del Raval, que del 1996 al 1999 triplica la xifra inicial de 15 tallers, com al barri del Born, que també acaba triplicant els tallers instal·lats al seu barri des del 1996 al 2000. Pel que fa al barri Gòtic, la tendència és a la inversa. Des de 1996 dins al

2000, aquest barri pateix un descens moderat del seu nombre de tallers, passant dels 20 al 1996 als 13 del 2000.

GRÀFIC 68 - Repartiment dels tallers per barri en els Tallers Oberts (1996, 1999, 2000 i 2003)



Font: Organització dels Tallers Oberts de Ciutat Vella, www.tallersoberts.es.org i FAD

Pel que fa al període del 2000 al 2003 observem un descens en la ubicació de tallers al districte, que disminueixen de 94 a 77 en aquests tres anys. Aquest descens s'explica, fonamentalment, pel descens en el barri del Born, que per primera vegada trenca la seva línia ascendent i passa de 35 a 12 tallers. Hi contribueix també, però d'una manera molt menys significativa, el descens en el taller al barri del Raval. El barri Gòtic, en canvi, experimenta, per primera vegada, un augment de 13 a 20 tallers. El descens però es pot explicar pel canvi d'organitzadors i l'establiment d'un comitè de selecció més estricte. El 2003 en efecte, la selecció es realitza amb un jurat d'experts en el que col·labora el CCCB. Per tant, no vol dir que el nombre de tallers hagi baixat necessàriament sinó que el criteri per participar a Tallers Oberts ha estat més exigent.

Però el que més ens interessa destacar aquí és destacar és la progressió dels tallers participants del barri del Raval respecte al total: si al 1996 eren el 33 %, el percentatge

augmenta fins al 50 % al 1999 i es manté, amb una lleugera baixada, el 2000, amb un 49%. No obstant, a la darrera edició del 2003 els tallers del Raval representaven gairebé el 60 % de tot el Districte, el que el situa molt per sobre dels altres dos barris. Podem concloure de les dades sobre Tallers Oberts, que el Raval és el barri més dinàmic pel que fa a la creació artística barcelonina.

B. Les galeries d'art del Raval

La presència de les galeries d'art és un dels indicadors considerats per mesurar el nivell de dinamisme cultural d'un barri. És per això que nosaltres compararem la situació actual amb l'estudi que vam fer fa 4 anys (Rius, 2003), ho situarem en el context barceloní i analitzarem la seva localització dins el barri.

L'any 2000 hi havia 13 galeries d'art al Raval, el qual representava el 9,3% del total de Barcelona, de les quals cinc han desaparegut: Aunkan, BAI, Caligrama, Claramunt i Urània. No cal dir de que es tracta d'una mortalitat elevada, però no molt més que a altres barris emergents com Gràcia o el Born on també han desaparegut galeries. En canvi, se n'han consolidat set, entre les que detaquen la Galeria dels Àngels i la Galeria Ferran Cano, que al 2000 les valoràvem amb com d'importància mitjana-alta (Rius, 2003).

QUADRE 68 – Galeries per barris a Barcelona (2000)

ZONA		%
Sarrià-Sant Gervasi		14,9
Gràcia		5,2
Eixample		46,3
Ciutat Vella	Barri Gòtic	12,7
	Born	11,2
	Raval	9,3
TOTAL		100

Font: Rius (2002)

El 2004 hem tornat a fer el recensament i hem trobat que hi ha 15 galeries al Raval. Si considerem que la població de galeries s'ha mantingut estable (element que no podem comprovar per manca de dades) i que el càlcul que vam realitzar de 140 galeries és encara

vàlid podem dir que avui en dia les galeries del Raval representarien un 10,7%. És a dir, el pol galerístic del Raval ha augmentat encara que molt moderadament, consolidant-se així com una de les zones de galeries encara que molt per sota de les zones centrals com Consell de Cent que encara segueixen essent el centre en termes de nombre i importància del mercat artístic barceloní.

QUADRE 69 – Galeries d'art al Raval, 2004

Galeries d'Art al Raval 2004	
1.	Galeria dels Àngels
2.	La Xina Art
3.	Alter Ego Gallery
4.	Nou 3 cafè
5.	Cotthem Gallery
6.	Ras Gallery Bookstore
7.	Galeria Ferran Cano
8.	Siesta, Obra i objectos de artistes
9.	Article 26 Galeria d'Art
10.	Forum Ferlandina, Galeria i Taller d'orfebreria
11.	AC Sevilla
12.	Artnaulas
13.	Galeria Cadakés
14.	Tinta Invisible
15.	Studio Evan Deval

Font: elaboració pròpia

Pel que fa a la seva situació geogràfica, les galeries es trobarien o bé a l'Eixample del Raval, al carrer Doctor Dou o rodalies: Galeria dels Àngels, La Xina Art, Alter Ego Gallery, Nou 3 cafè, Cotthem Gallery, Ras Gallery Bookstore, Galeria Ferran Cano i Galeria Cadakés. Aquí es trobarien les galeries de més qualitat o més important del barri (dels Àngels, Alter Ego Gallery i Ferran Cano) que formarien un petit recorregut artístic que no obliga per altra banda a endinsar-se pels carrers estrets. Encara que entre les set hi ha una forta heterogeneïtat: algunes es dediquen també a altres activitats (bar, llibreria, etc). A l'esquerra del MACBA mirant a muntanya i cap endins al Nord-Oest del barri hi ha tot un eix de galeries, tallers i botigues d'objectes artístics, el Carrer Ferlandina que agrupa físicament a set galeries Siesta, Obra i objetos de artistas, Article 26 Galeria d'Art, Forum Ferlandina, AC Sevilla, Artnaulas, Studio Evan Deval i Tinta Invisible (encara que aquesta es troba al carrer Lleó, un carrer transversal a Ferlandina).

En definitiva podem dir que en aquests darrers quatre anys el mapa galerístic no s'ha mogut gaire i que s'han consolidat els tres eixos principals (Doctor Dou, dels Àngels i Ferlandina) tot conservant la seva proximitat amb el cluster cultural i no arriscant-se a zones més enllà de Carrer Joaquim Costa o Carrer del Carme, que encara estan on l'ambient encara està per rehabilitar.

5.4.8 Participació del sector privat cultural en el cluster cultural: el sector del teatre en el Raval

El teatre és un dels sectors culturals que ha estat presents històricament al Raval. No obstant, a finals dels vuitanta, els teatres només estaven administrativament al barri i com veurem no es podien considerar elements que formaven part de la dinàmica interna d'aquest. Per començar el nostre anàlisi situarem els teatres de Barcelona per barris, després en definirem les zones per afinar l'anàlisi i, per últim, estudiarem els teatres que realment estan dins els carrers estrets. L'objectiu és veure quina aportació fan a la constitució d'un districte cultural.

La situació del teatre a Barcelona per una banda, mostra un panorama complex: dels nou districtes en que es divideix la ciutat només quatre tenen teatres. Podem pensar que el teatre està molt concentrat i efectivament és així però, si pensem que als anys seixanta només es concentrava a la zona de les Rambles i al Paral·lel veurem que hi ha hagut un procés de difusió cap altres zones. Pel que fa a Ciutat Vella, avui en dia trobem dos teatres (l'Espai Escènic Joan Brossa i el Malic) al Born, dos al Gòtic (Club Capítol i Principal) i, nou la dreta de les Rambles mirant al mar, al Raval (el Llantiol, el Nou Tantarantana, el Goya, el Poliorama, el Romea, l'Arnau, el Conservas, Riereta, Espai Mer i el Almazén). En total a Ciutat Vella hi trobem 13 teatres, el que el converteix el districte de Barcelona amb més teatres. Pel que fa a l'Eixample hi trobem nou teatres (Guasch, Sala Muntaner, Versus Teatre, Borràs, Novedades, Tívoli, Villarroel Teatre, Barcelona City Hall i el Teatre Nacional de Catalunya). Al barri de Gràcia hi ha fins a cinc teatres: el Jove Teatre Regina, Teatreneu, Artenbrut, Sala Beckett i el Lliure de Gràcia. Al districte de Sants/Montjuïc ara hi han fins a vuit teatres: els de l'Institut del Teatre, el Grec, el Barcelona Teatre Musical, el Condal, el Victòria, l'Apolo, el Nou Lliure i el Mercat de les Flors.

Pel que podem veure amb la distribució de teatres per districtes, el Born és una zona només de teatre alternatiu, el Gòtic de teatre comercial i, al Raval la cosa aniria repartida, entre teatre comercial i alternatiu. A l'Eixample hi hauria tot tipus de teatre però amb un predomini dels comercials. Gràcia seria el barri dels teatres alternatius per excel·lència i, per últim, Sants-Montjuïc, estaria repartit entre els teatres comercials i públics, essent però el districte amb més teatres públics.

QUADRE 71 – Teatres a Barcelona per districte i segons tipus (2002)

		Públics	Comercials	Alternatius	TOTAL
Ciutat Vella	Born			2	2
	Gòtic		2		2
	Raval		4	6	10
Eixample		1	5	3	9
Gràcia		1		4	5
Sants-Montjuïc		4	4		8
TOTAL		6	15	15	35

Observació: comptant el Grec com a Teatre públic.

Font: elaboració pròpia

No obstant, situant els teatres de Barcelona només per districtes deixem de captar una part de la lògica de distribució de les zones de teatre. Els teatres, com passa amb altres sectors culturals com les editorials (Bourdieu, 1977), els estudis de disseny (Crane, 1987) o, sobretot, les galeries d'art (Moulin, 1985) no busquen distribuir-se uniformement pel territori urbà i així buscar una proximitat amb el consumidor potencial (un monopoli espacial com diu Moulin⁴¹). Sinó que al contrari, per una banda, la proximitat els dona la facilitat de convocar el públic creant una marca de “zona de teatre” que, per altra banda, orienta al consumidor sobre el tipus de teatre que es trobarà. En efecte cada zona té un contingut simbòlic que s'associa a un tipus de teatre. Per exemple la zona del Paral·lel ha quedat ja per sempre marcada com a zona de teatre de varietats (no en va se'l havia anomenat el Montparnasse barceloní), la zona de Gràcia ha quedat “marcada” simbòlicament des dels anys setanta com la zona del teatre independent primer i, del teatre alternatiu a partir de finals dels vuitanta principis dels noranta.

QUADRE 72 – Zona urbana i teatres a Barcelona (2002)

⁴¹ La localisation du commerce de tableaux se situe dans la tradition la plus ancienne du négoce de l'art et les marchands ne cherchent pas à se prémunir contre la concurrence locale qu'ils estiment au contraire bénéfique; la clientèle étant dispersée, le monopole locale n'offre pas d'intérêt; la concentration augmente au contraire les chances d'attirer les acheteurs éventuels. Raymonde Moulin, 1985: 515

ZONA URBANA	TEATRES
Zona Rambles	Club Capitol, Poliorama, Principal, Romea (1), Victòria
Zona Paral·lel	Apolo, Arnau, Condal, Nou Tantarantana (2)
Zona Montjuïc	Barcelona Teatre Musical, Grec (Ciutat del Teatre) Institut del Teatre, Lliure, Mercat de les Flors
Born	Espai Escènic Joan Brossa, Malic
Eixample	Barcelona City Hall, Borrás, Guasch, Novedades, Sala Muntaner, Tivoli, Versus Teatre, Villarroel
Raval interior	Conservas, Llantiol, Goya (3), Riereta, Espai Mer, Almazén
Gràcia	Artenbrut, Jove Teatre Regina, Lliure de Gràcia, Sala Beckett, Teatreneu
Cluster cultural glòries	Teatre Nacional de Catalunya

(1) El Romea està al carrer Hospital però molt aprop de la zona Rambles, fet pel que l'hem classificat en aquest cluster.

(2) Igual que el Romea, el Nou Tantarantana està al Raval però en una localització tant aprop del Paral·lel que en realitat l'integra a la Zona de Paral·lel

(3) El Teatre Goya en realitat però no està dins el barri del Raval sinó al costat de la Ronda Sant Antoni, prop de la Plaça Universitat.

Font: elaboració pròpia

En canvi el Raval heretarà el mite del Barri Xino, espai d'espectacles transgressors, de carbarets-concierto com els que encara funcionen de El Cangrejo i que impregna l'ambient de Llantiol o el Riereta. Aquesta capa s'ha combinat amb la renovació que han protagonitzat joves creadors que han obert espais més alternatius que els alternatius com l'Espai Mer, Almazén (un espai però que realitza altres activitats) i el Conservas. Aquest darrer combina l'espectacle amb l'activisme antiglobalització i la seva directora, és la comissaria d'un event, In Motion, que s'ha realitzat al CCCB durant diversos. Però vegem com descriu un periodista aquest teatre:

Gairebé té un component clandestí. Cal trucar al timbre per accedir-hi. Es tracta d'un centre d'experimentació teatral que duu el nom de Conservas en homenatge a la seva activitat anterior. (...). Però aquests temps han passat i el que es presenta ara al local del número 58 del carrer Sant Pau és una aposta per la producció i exhibició de noves tendències teatrals. El plantejament de Conservas (Sant Pau, 58) és oferir un espai en què es representin espectacles de performance i teatre de proximitat. (...) Això ho diu la promotora de Conservas, Simona Levi (1966), que va crear l'espai l'any 1994. (...) A més, volia crear un espai que pogués acollir espectacles teatrals que es trobaven fora de circuit. I així va néixer Conservas, que també serveix de local d'assaig dels espectacles que es produeixen des de la mateixa entitat. La temporada dura poc a la sala Conservas, que sol presentar una programació de tardor. (...) La vocació alternativa d'aquest local vol encaminar-se a oferir una programació que respongui als crits de rebel·lia del jovent en contra d'aspectes com la globalització, però de forma creativa i constructiva.

Jaume Vidal, "Conservas que no caduquen" a Barcelona Metròpolis Mediterrània, num. 57, 2001

Com podem veure, una altra vegada el Raval apareix relacionat amb l'escena creativa més contemporània, més híbrida (barreja d'estils i llenguatges) i, més polititzada. Els teatres més alternatius han donat a conèixer les zones més oblidades del barri i, han generat tot un circuit off, en el que hi circulen els joves residents al barri (catalans o estrangers) i ha donat a conèixer el barri interior a l'escena creativa més alternativa. Cal assenyalar que les administracions culturals, a través del CCCB principalment (també han contribuït a recolzar aquest tipus de teatres: el Almacen es considerat un espai associat del CCCB i, el Conservas organitza el festival InMotion a la mateixa institució cultural i participa en la programació del Mercat de les Flors. Pel que fa al l'ICUB cita aquests teatres i n'alaba la tasca en un llibre sobre la política cultural de Barcelona (ICUB, 2003) el que constitueix en si mateix una forma de reconeixement. I, en el cas de l'Espai Mer aquest va entrar en la programació del Mercat de les Flors dins el marc del Festival Grec del 2003.

5.4.9 Participació del sector privat cultural en el cluster cultural: altres sectors culturals

En aquest apartat analitzarem la presència al barri d'altres sectors culturals (el que en la tradició anglosaxona se'n anomenarien indústries culturals) com els estudis de disseny i arquitectura, les llibreries i les editorials, els mitjans de comunicació. I, finalment, les institucions de formació artística o cultural, encara que en aquesta cas no són. La intenció en aquest cas és mostrar la densitat d'elements culturals al barri que s'ha anat formant a partir de la instal·lació al barri del cluster cultural de la Casa de la Caritat i mostrar per tant que aquesta ha generat una dinàmica de districte cultural.

A. Estudis de disseny i arquitectura

Pel que fa als estudis de disseny i arquitectura aquests segueixen una pauta de localització molt semblant a les galeries d'art, amb la diferència que no es localitzen en els baixos dels locals comercials ja bastant cars de l'Eixample del Raval sinó en els carrers estrets al voltant del cluster MACBA-CCCB. Ferlandina vint, Mecanica Design, Diane Gray Design Management, Mario Corea son estudi que es troben al carrer Ferlandina. Altres es troben pels voltants: Estudi de José Luís Merino (Joquim Costa), Pilar Górriz Disseny Gráfico, Lluna 20 arquitectes i Gamn Gráfica mèdia al carrer Lluna i l'estudi de Emilio López, Mónica Rivera, Arquitectes al carrer Sant Vicenç. Dos altres es troben fora

d'aquest cluster: Estudi de M. José Carballeria Tojo (Reina Amàlia) i Estudi Juan Escobedo Abraham (Bisbe Laguardia) en una zona però que conviu amb els estudis d'artistes.

QUADRE 73 – Estudis de disseny i d'arquitectura al Raval, 2004

Estudis de disseny/arquitectura
Ferlandina vint
Mecanica Design
Diane Gray, Design Management
Mario Corea
Merino, José Luís
Pilar Górriz Disseny Gráfico
Lluna 20 arquitectes
Gamn Gráfica mèdia
Emilio López, Mónica Rivera, Arquitectes
Carballeria Tojo, M. José
Escobedo Abraham, Juan

Font: Investigació Del Xino al Raval, 2004.

B. Llibreries i editorials

Encara que no sigui un dels sectors més presents al barri, aquest compta amb cinc llibreries especialitzades, dedicades a qüestions culturals o d'alt nivell. Tres es troben als voltants del cluster cultural de Plaça dels Àngels: La Central, la sucursal de la famosa llibreria del carrer Mallorca especialitzada en poesia, literatura estrangera i ciències socials, localitzada a una antiga església barroca al carrer Elizabeths. Libro Azul més petita i nova es troba al mateix carrer. Loring i la Librería Medios es troben al costat de Tallers i de les Facultats universitàries. En canvi, El Lokal, llibreria alternativa i política per excel·lència es troba en un tros de carrer que cal conèixer al cor del Raval, carrer de la Cera. La seva editorial, es troba al costat de la Rambla del Raval, al carrer Aurora. En canvi, la gairebé mítica editorial per catalanista i antifranquista Edicions 62, ja molt consolidada i consagrada, es troba en un sanejat edifici de nova planta al carrer del Carme, dos carrers més avall de la Plaça dels Àngels.

QUADRE 74 – Llibreries i editorials al Raval, 2004

Llibreries, editorials
Virus
Lokal
La Central
Edicions 62
Libro Azul
Loring
Libreria Medios

Font: Investigació Del Xino al Raval, 2004.

C. Mitjans de comunicació

Pel que fa als mitjans de comunicació, igual que per les editorials no formen una llarga llista però el fet que n'hi hagi de noves és molt simptomàtic dels canvis que s'estan experimentant o en tot cas de les expectatives de canvi que hi ha. Si bé La Vanguardia es troba administrativament al barri (el seu enfocament és vers carrer Pelai i no l'interior del barri a on només hi té la porta de servei), en canvi l' Associació Catalana de la Premsa Comarcal es troba al carrer Hospital, al començament de la Rambla del Raval i, El Punt, Vilaweb i El 9 (mitjans catalans locals) es troben emplaçats a un edifici sanejat de nova planta en un antic "mal carrer" de la zona sud del Raval, o sigui, del Xino. En aquest sentit l'actuació de l'administració (propietària dels locals a on estan instal·lats) deu haver estat decisiva de cara a afavorir aquest tipus de localitzacions per tal de buscar aliats al seu objectiu regenerador.

QUADRE 75 – Mitjans de comunicació al Raval, 2004

Mitjans de comunicació
El Punt
Vilaweb
El 9
La Vanguardia
Associació Catalana de la Premsa Comarcal

Font: Investigació Del Xino al Raval, 2004.

D. Institucions educatives i centres de recerca

Les facultats universitàries formen un dels nuclis dels programes de revitalització del Raval: la Facultat Blanquerna de la Ramon Llull i la Facultat de Geografia i Història

(encara per inaugurar) estan doncs contemplades en el pla original del cluster cultural MACBA-CCCB (aleshores anomenat CCCCC). També dins la Plaça dels Àngels s'hi troba el Centre de relacions internacionals i cooperació internacional, conegut amb les sigles CIDOB i al costat del CCCB, el Centre d'Estudis i Recursos Culturals, un centre assessor de l'Àrea de Cultura de la Diba. Entre Carrer del Carme i Hospital es troben institucions culturals i científiques importants com l'IEC (amb dues seus: la tradicional al Carme i la seva nova seu al Carrer Maria Aurèlia Capmany), la Biblioteca de Catalunya i la delegació barcelonina del Centre Superior d'Investigació Científica amb una residència de investigadors, al carrer Hospital. En aquest mateix carrer també es troba una de les institucions educativo-artístiques tradicionals, La Massana, que aporta al barri un notable tràfic de joves estudiants de disciplines artístiques. Més aïllat queda el Taller de músics que no obstant ha aconseguit ell sol crear un pol musical en una zona abans bastant degradada en el triangle de carrers que forma Príncep de Viana, Requesens i Cendra amb diversos locals d'assaig, aules, un estudi de gravació i un bar-sala de concerts. Pel que fa al Sud del barri hi ha un petit nucli de institucions educatives a la zona esventrada de l'Avinguda Drassanes. Allà s'hi troben l'Escola Oficial d'Idiomes, la UOC i Rosa Sensat, una important associació de mestres i centre de serveis educatius.

Per últim també volem anomenar el Centre de Documentació, informació i atenció de l'Institut Català de la Dona (depenent de la Generalitat) que es troba al carrer Pintor Fortuny, a l'Eixample del Raval, al costat de FOCIVESA i, el Centre Informació i Assessorament per Joves, que a la seva antiga seu del Carrer Ferran atreïa un bon grapat de joves i turistes i que ara, instal·lat a un local del carrer Sant Oleguer, forma part de l'intent actual de regenerar la zona per sota de la Rambla del Raval.

QUADRE 76 – Institucions educatives i centres de recerca al Raval, 2004

Institucions educatives i centres de recerca
CIDOB
Escola Massana Centre d'Art i Disseny
URL Facultat Ciències de la Comunicació Blanquerna
UB (Història)
Rosa Sensat
IEC
Escola Oficial d'Idiomes
UOC, Centre de suport de Barcelona
Escola de Música Taller de Músics

CERC
Centre Superior d'Investigació Científica
Biblioteca de Catalunya
Centre Informació i Assessorament per Joves
Institut Català de la Dona. Centre de Documentació, informació i atenció

Font: Investigació Del Xino al Raval, 2004.

Un comentari especial mereix el Taller de Músics. “El Taller”, tal com se l’anomena és avui en dia principalment una escola de música privada amb 900 alumnes dedicada a l’ensenyament del jazz, el rock i altres estils musicals contemporanis. També compta però amb un bar-sala de concerts (el JazzSí), una discogràfica i una productora artística. Ara farà vint-i-cinc anys es va instal·lar al barri del Raval i actualment compta amb diversos locals dins el triangle que formen els carrers Príncep de Viana, Requesens i Cendra, una zona fronterera amb la Ronda Sant Antoni i els carrers Riera Alta i Sant Antoni Abat.

Quan es va instal·lar el barri a finals dels anys setanta, fruit d’una sèrie d’atzar, dels lloguers barats i una afinitat per l’ambient clandestí que es vivia, aquell racó del barri era conegut per tot menys per la cultura (tràfic de drogues, delinqüència, marginació). Sense cap ajuda pública van anar creixent, llogant primer i comprant després els baixos dels carrers del triangle de carrers esmentat, arribant avui a crear els sols tot un complex d’instal·lacions musicals. Vint i cinc anys després, ajudant-hi un augment de les ajudes públiques i la reforma i peatonalització del carrer, el Taller ha donat un gran dinamisme al racó de barri on es troben i, es tracta per tant d’un cas a petita escala de rehabilitació cultural “des de baix”,

5.4.10 La Filmoteca, la contribució de la Generalitat al cluster cultural

Fins ara gairebé totes les iniciatives per regenerar culturalment havien partit de l’Ajuntament. No obstant això ha canviat amb la decisió ara ja ferma del Departament de Cultura de situar-la al Raval en el marc de la creació de nous equipaments a la Illa Robadors.

La Filmoteca ja havia estat als anys vuitanta al Raval. Aleshores però, la Generalitat seguint la lògica de distribuir els equipaments per tota la geografia de l’Eixample va situar-la a la zona alta, a l’Avinguda de Sarrià, lluny de qualsevol altre equipament cultural

i lluny també fins i tot d'una estació de metro o tren. El que l'ha convertit en un equipament cultural que genera ben poca dinàmica ciutadana. Per això i per solucionar problemes d'espai que es va començar a parlar fa uns dos anys de tornar la Filmoteca al Raval, al costat de la Plaça Salvador Seguí.

La negociació però es va accelerar amb la victòria del Tripartit el 2003. De fet, la construcció d'aquest edifici és el resultat d'un Conveni signat per l'Ajuntament de Barcelona i l'Institut Català de les Indústries Culturals (ICIC) del Departament de Cultura, en virtut del qual el primer cedeix a favor del segon el solar durant 75 anys. L'edifici es preveu que tingui, dues sales de projecció, una biblioteca, bar-restaurant i un espai per a exposicions i oficines.

La construcció del edifici que segons la notat de premsa que ho anunciava *haurà de tenir un caràcter marcadament emblemàtic en el context de la rehabilitació de que està sent objecte el barri del Raval*⁴², vindrà a resoldre els problemes de manca d'espai i de dispersió de les instal·lacions de la Filmoteca de Catalunya, subdividida actualment en quatre dependències separades. Les obres encara no han començat però la posada en marxa de la nova seu de la Filmoteca està prevista per a mitjans de l'any 2007.

Cal dir però que la Plaça Salvador Seguí és un dels espais problemàtics del Raval ja que està molt aprop del carrer de la Robadors i Sant Ramon on encara hi ha prostitució i a la plaça s'hi genera sovint un "mercadillo" il·legal dels immigrants. El projecte estipula que l'edifici ha d'*expressar de manera eficaç el diàleg entre el nou edifici i l'espai públic; conjugar la claredat formal amb la integració en el context de la plaça Salvador Seguí i, especialment, del carrer Espalter*. Caldrà veure però quina dinàmica tindrà l'espai públic i l'entorn i com es combinarà amb el nou equipament.

5.4.11 El Raval com a tema de creació i producte cultural

A. Literatura, teatre i còmic

El barri del Raval compta amb un dens patrimoni literari com a barri. O potser per ser més exactes hauríem de dir el Barri Xino. En el seu entramat de carrers s'han ambientat

⁴² Deptament de Cultura, "El nou edifici de la Filmoteca de Catalunya al Raval es posa en marxa", Nota de Premsa 15-06-04

nombroses novel·les, la major part de les quals de poca qualitat (citar llibre) i moltes d'elles d'autors estrangers que a principis del segle XX van contribuir a estendre la fama i el mite del barri marginal i canalla a nivell internacional. En destaquen però dues: Jean Genet, *Diari d'un lladregot* i André Pieyre de Mandiargues, *La Marge*. Cal dir que a aquests dos l'Ajuntament de Barcelona els hi ha dedicat dues places al sud del Raval, reivindicant així aquest patrimoni simbòlic del barri.

A la transició, una fornada d'escriptors "progres" que amb el temps van aconseguir un notable èxit editorial i que havien nascut al barri van dedicar o ambientar novel·les el barri: és el cas de Terenci Moix amb *El pes de la palla*, Maruja Torres⁴³ amb *Un calor tan cercano* (1997) o sobretot Manolo Vázquez Montalbán amb la sèrie Carvalho. No obstant, la creació literària sobre el Raval no s'atura aquí sinó que hi ha aparegut obres recents sobre el barri: Benet i Jornet, *Olors* (2000). Amb aquesta obra a més Benet i Jornet pren una actitud molt crítica amb la reforma del barri. També en el camp del teatre s'ha aventurat l'actor Marc Martínez dirigint *Super Raval*, una adaptació de l'obra d'Eric Bogosian, en la que adapta al context del Raval la obra nord-americana convertint el botiguer en un immigrant paquistaní, que surt als cartells promocionals. Finalment cal esmentar *Plou sobre Barcelona* de Pau Miró que s'ambienta al Raval i es va estrenar el 2004 a la Sala Beckett, una de les sales alternatives més importants.

No podem però acabar sense esmentar que el món del còmic també ha estat un bon vehiculador de la imatge del barri com a territori marginal. És el cas de la sèrie *Anarcoma* de Nazario o, els més recent, del 2003, *Kung Fu Kijo: Rasputín, el Zar del Raval* de Man i Migoya.

Tot aquest patrimoni literari i atenció al Raval per part dels creadors contemporanis és un capital mobilitzable per les institucions culturals. En efecte, el CCCB està desenvolupant un projecte que s'anomena "Geografia Literària del Raval" que consisteix de moment en recopilar totes les produccions literàries sobre el barri, fer un mapa dels recorreguts espacials d'aquestes. En paraules de Berta Sureda:

⁴³ Maruja Torres, filla d'una família humil provinent de Múrcia va néixer el 1943 al Carrer Sant Rafael, en ple cor del barri del Raval. Actualment viu al Carrer Enric Granados, seguint així una trajectòria literària i social ascendent com la que descriu Cristophe Charle.

Els escriptors han utilitzat el barri en les seves obres. És clarament utilitzar el Raval com a escenari pel seu paisatge urbà, pel seu conflicte, etc. No només s'utilitza com a escenari per emmarcar una acció narrativa policial sinó que, de vegades, el protagonista és el barri.

Producció cultural i el cluster cultural del Raval es troben interrelacionats amb l'objectiu de potenciar-se mútuament.

B. Fotografia

El Raval ha estat un bon material de creació pels fotògrafs barcelonins des dels anys quaranta. Un dels treballs més coneguts el va realitzar Joan Colom als anys quaranta. Però també ha servit d'inspiració per a creadors contemporanis pel ja consagrat fotoperiodista Kim Manresa. La transformació del Raval ha estat també el tema de molts joves fotògrafs.

C. El Raval a la pantalla gran

El barri del Raval, o més ben dit, el Xino havia aparegut més o menys directament com a escenari de pel·lícules, sempre per mostrar barris baixos sòrdids i ambientar trames negres. Es tractava també de pel·lícules de poca qualitat i reduïda repercussió social. No obstant, aquesta tendència ha canviat radicalment després de la reforma del barri i la constitució del cluster cultural.

En primer lloc cal citar *En construcción*, dirigida per José Luis Guerín i estrenada el 2001, que és un documental sobre el procés de rehabilitació del barri i els personatges que hi viuen. Adoptant un punt de vista conservacionista i populista el documental critica la reforma a la que qualifica la presentació de la pel·lícula com a "amença" pel barri va representar una de les primeres mostres de la recuperació i popularització del documental com a gènere. *En construcción* va tenir un gran èxit de públic i va ser vista per gairebé 1 milió de persones (el que és enorme per un documental). Premiada en el festival de San Sebastián va obtenir un Goya i, la Generalitat va atorgar al seu director el premi nacional del cinema el 2002.

Un fenomen a nivell europeu el va constituir *L'auberge espagnol* (traduïda al castellà com *Una casa de locos*) un film co-producció franco-espanyola ambientat a Barcelona i en el que sortien els llocs emblemàtics i turístics com el Parc Güell però també (per primera

vegada) el Raval. De fet el barri era mostrat com un espai d'oci, de llibertat i creativitat i, es podien identificar espais com l'edifici del CCCB o bars del carrer Hospital o Carme. Estrenada el 2002, va comptar en el repartiment amb la coneguda actriu Audrey Tatou (la protagonista d'Amélie) i va ser un gran èxit en termes de taquilla a tot Europa i ha contribuït de ben segur a promoure la imatge de Barcelona i el Raval.

La política cultural de l'Ajuntament però no és estranya a aquest fenomen: de fet, l'administració local ha promogut a través de l'organisme Barcelona Plató la localització de rodatges a la ciutat, que s'han incrementat espectacularment. De fet, la zona del cluster cultural està ben sovint presa pels equips de rodatge de llargmetratges o espots publicitaris. No podem però acabar sense mencionar el documental *De nous* de Joaquim Jordà. El director de cine, que viu al barri, reflexa a la gran pantalla el procés de canvi i especulació que es viu al barri i les protestes d'alguns veïns i, el cas de pederàstia viscut al barri el 1999, dues trames argumentals que ell relaciona. Ja sigui doncs com a lloc per ambientar pel·lícules sobre joves o com a tema de creació en si mateix, el Raval s'ha convertit en un dels barris de Barcelona més cinematogràfics.

D. Raval sound system?

Potser és en la música on s'ha donat un fenomen més característics del Raval. El 2002 va sortir un recopilatori titulat Barcelona Zona Bastarda. La "zona bastarda" a la que es referia i que mostrava en un mapa la portada del CD era el que abans comprenia el Barri Xino, el sud del Raval, la Rambla de Canaletes i el carrer Escudellers⁴⁴ (Villar, 1996). En el compacte doble hi participaven tots els grups que tenien més o menys relació amb aquesta zona i aquest ambient creatiu.

Un any després, el 2003, va aparèixer un altre CD recopilatori del segell K Industria Cultural anomenat significativament Barcelona Raval Sessions. En aquest cas s'insistia en el caràcter multiètnic i en el cartell promocional apareixia un jove paquistanès. Grups o artistes tan dispersos com Cheb Khaled, Ojos de Brujo, Cheb Bałowsky apareixen barrejats en aquest CD. La música i la presentació del disc tenien la clara voluntat de mostrar la barreja social del barri i els contrastos entre els nous habitants, els "modernillos" i els

⁴⁴ La zona que coincideix amb el recorregut que fa el protagonista de *La Marge* de Pieyre André de Mandiargues.

immigrants (magrebins i paquistanis en la seva majoria) que compona entre altres el barri del Raval.

08001 és el codi postal del Raval i potser és l'únic denominador comú per a un barri tan complex i divers. 08001 és també el nom que s'ha donat un conjunt de 23 músics que el 2002 es van ajuntar per cuinar un projecte musical comú. La presentació es va fer el juny del 2002 al Festival Sònar i, l'estiu del 2003 van tenir el privilegi de tocar als terrats de la Pedrera de Gaudí, un dels símbols de Barcelona. A finals d'aquell any van editar un àlbum titulat *Raval ta joie* produït per Organic Records i distribuït per K Indústria.

Todo empieza a inicios del 2002 en el estudio de grabación de Julian Urigoitia, origen de diversos proyectos en la escena barcelonesa. Julián lo instaló en el almacén familiar de la calle Sant Gil, en pleno corazón del Raval barcelonés, número que da nombre al primer distrito de la ciudad (...) Se crea dentro del barrio más multicultural de Barcelona, un espacio físico donde encontrar, intercambiar, crear, mezclar diversas culturas, estilos y escuelas que conviven en el Raval.

Font: www.radiochango.org, 2004

També hem d'esmentar el grup Bar Xino el nom del qual conjuga Barcelona i Barri Xino. Creat el 2002, aplega set músics d'orígens ben diversos i que han participat en compilacions com Active Sound II i Active World. Veiem però com els presenta una web francesa:

Musiciens de différents pays du quartier comopolite "el Raval", le légendaire Barrio Chino, offre au monde la créative Barcelone, BARXINO produit de musique métisse, vibrante, absolument actuelle et réellement efficace pour bouger, danser.

Font: www.info-groupe.com, 2004.

Una de les característiques que tenen en comú tots aquests grups és aplegar en combinacions bastant flexibles d'artistes nascuts als anys setanta que provenen de llocs molt diversos. L'origen dels músics de BarXino són de Brasil, Itàlia, Argentina i Colòmbia. Els de 08001 de Barcelona, Buenos Aires, La Rochelle, Santa Fe, Paris, Marrakech, Guinea o EEUU. I més que grups són conglomerats de músics que com Macaco, un dels exponents d'aquest estil, es reuneixen per fer un disc, tocar o simplement assajar o contrastar la evolució de cadascú. Ens trobem doncs davant d'un "milieu" d'artistes a

on les trobades cara a cara facilitades per la proximitat residencial produeixen resultats creatius.

Tots "cuinen" en diferents proporcions els mateixos ingredients: els estils llatins (salsa però també estils brasilers), amb sons africans o magrebins (el rock nigerià i el rai), una mica d'estils espanyols i catalans (flamenc i rumba catalana) amb una base i un tractament electrònic, el que se'n anomena un Sound System.

Platine, samplers et une multitude d'instruments acoustiques joués en direct, créent une mosaïque très variée. Ragramuffin, Salsa, Rumba, Toasting, Break-beat, Drum'n Bass et Techno. Les plus excitants rythmes de provenance ethnique (latins, jamaïcans, afro-américains, catalans) mélangés de sons électroniques d'avantgarde. Un sound-system barcelonais en phase avec les nouvelles conceptions musicales urbaines qui, jusqu'à présent, se trouvait rarement en dehors de Londres, Berlin, Amsterdam...

Presentació de BarXino, www.argora.org, 2004.

No podem determinar si aquest és un estil del tot original o si perdurà en el temps. Tampoc no podem que hi ha de real en terme d'innovació artística i que de marketing en aquest estil Barcelona-Raval. Segurament es tracta d'una combinació de les dues coses. De moment encara no podem parlar d'un "estil Raval" o aquest està en formació, però el que si podem parlar és d'una etiqueta en el món musical que es comença a conèixer.

La música és un dels àmbits culturals on la barreja d'elements de diferents cultures fruit de les migracions és més fructífer i el que sorgeix d'un contacte social i un estil de vida pot esdevenir un producte o etiqueta comercial. És el cas del rai (mescla entre música argelina i el pop), el ragga (barreja del reage i el rap) o bangra (barreja de música pakistaní i rock). En tot cas sembla que això és el que busquen conscientment aquests grups. L'escena musical està en tot cas ben atenta a aquesta evolució.

Pel que fa a les sales de concerts, Barcelona no té un circuit molt extens, però compta amb sales mitjanes molt actives com (l'antiga Zeleste, a Poblenou) o l'Apol.lo (a l'eix del Paral·lel, prop del Raval) i, una zona al cor del barri, la Paloma, que ja és tot un referent com a sala de concerts i d'esdeveniments culturals. La obertura de la Rambla del Raval, un espai públic de 18.000 metres quadrats lleugerament inclinats cap a mar han creat (a banda d'altres valoracions estètiques o socials) un fantàstic espai per a concerts que ha

estat aprofitat des de la seva obertura el 2001 per a realitzar-hi nombrosos concerts. Les darreres edicions, l'espai es col·lapsa de gent jove que ve a veure els grups de músiques del món o del "estil Raval".

No creiem que aquest milieus estigui en contacte directe amb les administracions culturals. En tot cas es tracta d'ambients bastant propers als sectors crítics amb l'acció l'Ajuntament i la seva reivindicació del Barri Xino no deixa gaire lloc a dubtes sobre la seva posició contrària a la reforma que aquest està duent a terme. Un dels nexes comuns és el que ha creat Manu Chao (la web Radio Chango, el Bahía, etc) instal·lat des de fa anys a Escudellers que, com se sap és un defensor del moviment zapatista i el moviment antiglobalització. Però en tot cas, les institucions culturals s'han mostrat obertes i atentes al sorgiment d'aquests estils.

És més, l'administració culturals local han recolzat aquest tipus de grups⁴⁵: aquests ja són fixes als concerts del BAM (Festes de la Mercè⁴⁶) o en els actes recolzats per aquesta administració. Per exemple l'ICUB va contractar els 08001 per la festa major del Raval el 2004. Tampoc el CCCB es queda enrera i el concert del 08001 va ser un dels plats forts de la (modesta per altra banda) festa de celebració del seu 10é aniversari (1994-2004). No cal oblidar que el fet que el Sònar de dia es desenvolupi al CCCB, al nord del Raval i que milers professionals, experts i aficionats a la música electrònica de tot el món es desplacin al Raval ha creat un molt bon marc per a la creació musical i una bona imatge per a les creacions que duguin el segell del barri. La política cultural doncs ha posat les condicions per a que es desenvolupi un fenomen semblant, a escala diferent és clar, de productes culturals que es beneficiïn de una reputació local *made in Raval*.

⁴⁵ Fins ara el Departament de Cultura, amb la seva política cultural molt centrada en la normalització lingüística ha deixat de banda les produccions musicals que no s'expressen en català. Sembla però que amb la nova Consellera aquesta política canviarà. L'Ajuntament però ha mostrat sempre una actitud molt més oberta.

⁴⁶ A el BAM del 2004, cal destacar que s'ha anomenat l'espai de concerts de la Rambla del Raval, "escenari del mestissatge".

5.4.12 La creació del cluster cultural de la Casa de la Caritat com a política cultural

Arribats a aquest punt no ens queda dubtes de que les institucions culturals creades al Raval han funcionat malgrat tot raonablement bé o, en tot cas millor que altres projectes culturals. En aquest sentit hi ha un consens molt ampli.

(...) jo crec que el MACBA és raonablement modern, és raonablement útil, crec que el CCCB és raonablement útil. Crec que el Museu d'Història de Catalunya a vegades rellisca una mica. Crec que el Teatre Nacional rellisca molt.

Ferran Mascarell

Només fa deu anys que funcionen però s'han convertit en imprescindibles per a la creació local i, com hem vist, han desencadenat tota una dinàmica social i creativa al seu voltant que fins i tot els supera.

Aquesta ciutat tu te la pots imaginar aquests darrers deu anys sense el Centre de Cultura Contemporània? Des del punt de vista a on s'ha donat espai a les creativitats emergents? Jo no sóc capaç d'imaginar-me-la. Com no sóc capaç d'imaginar-me-la sense el MACBA aquests darrers quatre o cinc anys. Que hagués passat si no haguéssim tingut aquestes infraestructures? Doncs que no estariem connectant amb ningú, que no estariem connectant amb el món. Que són aquestes infraestructures que nosaltres tenim? Bé, doncs els grans catalitzadors i connectors. Són els que catalitzen, els seus àmbits respectius d'actuació i connecten amb el món. Això és el que els hi hem de demanar i això és el que han de saber fer.

Entrevista a Ferran Mascarell, Regidor de Cultura Ajuntament de Barcelona, 16-10-2003

A més, no ens trobem davant, seguint la tipologia de Justin O'Connor, d'un cluster d'institucions culturals. Sinó que al seu voltant s'hi ha instal·lat galeries, estudis de disseny, tallers d'artistes, etc, el que el converteix també en cluster d'agents culturals.

Arribats a aquest punt però cal que analitzem amb profunditat fins a quin punt aquest procés de mobilitzar ha estat un procés conscient per part de les institucions i, s'han posat en marxa els mecanismes que converteixen a les administracions com a catalitzadors i impulsors de l'activitat creativa. Es tractaria en definitiva d'avaluar el grau de maduresa de les noves polítiques culturals. Ens centrarem en el cas de les arts plàstiques que és un dels camps que estava previst que es mobilitzés entorn del cluster cultural del Raval.

5.4.13 La creació del nou cluster i els efectes sobre el món artístic

Com hem vist el projecte de la Casa de la Caritat es va pensar com una iniciativa cultural i urbanística enllaçada amb l'anterior projecte *Del Liceu al Seminari* de 1981 i el Pla de Museus de 1985, en el que dels cinc clusters museístics ja s'apuntava el del Raval amb el centre que s'havia de construir a la Casa de la Caritat. El projecte inicial era com un Pompidou vertical, amb museu com a peça central però amb serveis molt importants com la biblioteca, la filmoteca i espais per a la creació actual.

(...) projectes com el tema, amb el que jo vaig estar molt implicat com el de tota l'antiga Casa de la Caritat, era clarament una operació pensada des del començament, una operació cultural – urbana. Però que no vol dir que fos radicalment nova. En part venia d'un estudi que s'havia encarregat al mandat anterior que es deia Del Liceu al Seminari que era un estudi urbanístic però en el qual se li va posar després un cert èmfasi cultural. (...) Allò es va pensar inicialment, (...) com una mena de centre Georges Pompidou, el que ara representa el Centre de la Casa de la Caritat pròpiament dit, que fos un conjunt d'entitats, que cada una d'elles tingués un perfil però que responguessin a una lògica comuna. De la mateixa manera que en el Pompidou tu tens el museu, la biblioteca, l'espai d'exposicions, l'IRCAM, la Filmoteca. Però finalment hi ha un President del Pompidou, un pressupost general que distribueix, i hi ha una certa coordinació entre les zones. Aquí molt malauradament això no ha anat per aquí.

Entrevista a Pep Subirós, Antic Coordinador de l'Àrea de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona, 29-07-2003

No obstant, pel que fa a les conseqüències no estava clar quin procés es volia desencadenar. Hi havia una concepció molt urbanística dels equipaments culturals i, en canvi, el projecte pròpiament cultural era difús i, els resultats dels equipaments sobre el món cultural o l'entorn es descrivien amb el concepte genèric i confús de regeneració cultural. O, en tot cas, des del punt de vista del primer director, Subirós, tot i que coneixia bé el procés que s'havia desencadenat al barri del Marais, nega que preveïessin

que el mercat de l'art estigués implicat. Potser es tracta d'una reinterpretació o d'un cert sentiment de culpa.

PR – Bé, però diguem que els marxants, les galeries, alguns van entendre que hi havia una intenció. I bé, hi va haver-hi una mica de polèmica perquè deien que el barri no s'havia acabat de recolzar, a ser conscient amb aquesta possibilitat d'un nou focus cultural.

R – No va acabar de quallar. Jo crec que hauria estat molt fotut de que hi hagués hagut un desembarcament d'això, de negocis pijos. Perquè això si que hagués sigut negatiu. Tal com està anant no està malament. Comparativament, jo m'estimo més el Raval que el Marais. Jo crec que hi ha una barreja interessant. Ha coincidit al mateix temps, això aleshores no ho preveiem, amb l'onada immigratòria que hi ha hagut. Això en aquell temps no existia. En aquell moment el Raval era un barri empobrit, el barri era conegut pel negoci de la prostitució. Aleshores crec que al Raval li ha arribat una nova vida, per dalt, una vida cultural que poc a poc va escapant-se una mica i jo crec que serà molt important quan arribi la universitat i, una nova vida per baix amb la immigració. I crec que això ha donat lloc a una situació inestable però interessant, molt més interessant que no pas que Consell de Cent s'hagués traslladat allà.

Entrevista a Pep Subirós, Antic Coordinador de l'Àrea de Cultura de
l'Ajuntament de Barcelona, 29-07-2003

Una de les característiques del procés de reforma del Raval és la seva preocupació, almenys en el discurs oficial, per les conseqüències socials que aquesta pogués tenir i, evitar l'expulsió dels habitants, el que se'n diu la gentrificació. No obstant, no creiem que sigui cert que no hi havia una voluntat d'atreure les galeries d'art. Com hem vist en el capítols dedicats al CCCB, l'arquitecte Richard Meier, l'alcalde Maragall i ell mateix (veure Quadern de El País, el 30--1989) que en aquell moment era responsable del projecte del CCCCC afirmaven que volien que el MACBA i el CCCB tinguessin el mateix efecte que el Pompidou sobre el Marais. I ja en aquell moment tots ells sabien que al voltant del museu s'hi havia agrupat un grapat de galeries constituint un dels nuclis galerístics de la capital francesa que, més tard es va estendre cap a la zona de la Bastille (Moulin, 1992).

La seva resposta cal interpretar-la com una defensa a l'acusació de gentrificadors que s'ha fet als projectes de rehabilitació cultural. En tot un estadi del desenvolupament del projecte en el que es pensava en termes d'edifici i de conseqüències socials però no en com articular la participació del sector de les arts plàstiques. O en tot cas no es va saber articular unes mesures adequades. De ben segur que a nivell informal tal com afirma un galerista es van produir converses entre els responsables polítics i els marxants. En tot

cas, el missatge per les galeries va ser clar: el MACBA significava la oportunitat de creació d'un nou barri de galeries

Pels galeristes, el MACBA constitueix dins aquesta lògica de fusió del mercat de l'art i de les institucions artístiques, el "barri natural de galeries". Ho afirma fins i tot un dels galeristes més importants de Barcelona instal·lat a Consell de Cent:

Jo crec que hi ha un barri que hauria de ser natural de galeries que és on hi ha el Museu d'Art Contemporani, el Born és un barri molt simpàtic, molt maco, els locals són més cars cada vegada, la galeria necessita molts metres i desenrotlla menys diners que un bar i paguem els mateixos impostos que un bar o una joieria, el Born és car, al costat del MACBA a mesura que es consolidi aquella zona que és centre de cultura contemporània, el FAD i tot això i si es fa la triennial de l'art situat una mica aquí penso que pot ser molt bo per Barcelona, Barcelona té un potencial enorme però sobretot té un potencial que fa anys que dic que és una ciutat de creació, és una ciutat que s'ha de potenciar la creació, que vinguin creadors a Barcelona.

Entrevista a Carles Taché, Galeria Carles Taché (Consell de Cent) 2000.

Durant uns anys fins i tot va semblar que el punt de gravetat del mercat de l'art barceloní es traslladaria de Consell de Cent.

P- Per què es va traslladar?

R- Perquè jo em pensava que el MACBA seria un museu que tindria molta més força i que realment no em vaig equivocar perquè van sortir moltes galeries en aquest barri però no ha tingut el ressò que jo em pensava, s'ha de dir, és un... pel que sigui aquest museu du una marxa molt més lenta del que jo m'havia imaginat, no és no estigui content d'estar aquí, però no.. jo crec que a Catalunya tant Generalitat com Ajuntament i totes les institucions culturals, COPEC... havien pensat la Caritat i el MACBA com si fos un motor de transformació del barri, tot això és política cultural, però en realitat ho ha estat però menys, jo no vull ser pessimista però les expectatives no crec que s'hagin complert.

Entrevista a Ferran Cano, Galeria Ferran Cano (Raval), 2000.

Com a primera raó del perquè es va traslladar esmenta el MACBA i la voluntat de totes les administracions culturals de que el cluster fos el motor de regeneració del barri. No obstant, en aquesta entrevista realitzada l'any 2000 el marxant assegurava que si bé s'havia creat algunes galeries entorn del museu però que les seves expectatives no s'havien complert.

R- Jo crec que sí, l'Ajuntament a nosaltres ens tracta bastant malament o injustament, inclòs la Generalitat, jo parlo des del punt de vista d'una persona que ha fet una inversió en aquest barri perquè m'han venut un producte que això seria magnífic que estaria net... i m'he trobat amb unes campanyes premsa com si això fos pitjor que el Xino dels anys 40, m'he trobat amb

atracsaments, m'han robat dues vegades a la galeria, abir mateix van atracar una galeria d'allà darrera, i tenim un LAE al mateix nivell que paguen Calvo Sotelo o Passeig de Gràcia, els serveis que dona l'Ajuntament en aquest barri no són els mateixos que dona en altres barris per tant hi ha hagut... no s'ha vist una política que haviem de dur hi ha fallos potents de l'Administració però és molt difícil canviar un barri, però s'ha de fer i no es pot fer a mitges perquè si no es farà mai i el museu tancarà per avoriment, jo tinc col·legues a Consell de Cent que diuen que això acabarà sent una clínica o un dispensari i posaran el museu al barri que li pertocava, on hi ha col·leccionisme, alta burgesia, on hi ha... aquest argument me l'han dit.

Entrevista a Ferran Cano, Galeria Ferran Cano (Raval), 2000.

Segons aquest galerista va faltar posar en marxa mecanismes que acompanyessin i incentivessin (seguretat, neteja, reducció d'impostos) aquesta instal·lació de les galeries d'art. En general parla de poca estratègia de conjunt i d'una manca de decisió a la hora de portar a terme les reformes.

Aquest marxant critica deficiències del que es podria dir la planificació cultural, que com hem vist inclou aspectes socials, urbanístics, de coordinació entre polítiques públiques (Bianchini, 1993^a: 27). Però a l'esmentar la "força del museu" està referint-se a un aspecte que escapa a aquesta dimensió, s'està referint a la necessitat que el projecte cultural funcioni culturalment.

L'Ajuntament potser va pensar que el procés de transformació seria més ràpid i no va tenir en compte els ritmes de rehabilitació i, creant falses expectatives en certa manera va ser responsable de que alguns marxants que s'havien avançat al procés de rehabilitació fracassessin. En certa manera es va sobreestimar o no es va tenir en compte el menor dinamisme del mercat de l'art o de les classes mitjanes que acompanyen aquests processos a les grans capitals com Nova York, Paris, Londres o Berlín. Tal com observa, no sense certa satisfacció, en el procés de creació del barri galerístic del Raval i va haver-hi algunes víctimes.

R- Home si tens un milió o dos al mes per perdre pots fer una bona galeria però... de fantasia i glamour no es viu, eh, i aquest negoci no té glamour. Veuen un pintor i l'obra... i què? Són gent normal, aquest glamour es crea, no? No existeix això de: Vindran uns grans col·leccionistes i... Amèrica..., tothom parla de Nova York... Conyes!!! El dia a dia és molt més cutre del que sembla, les galeries del MACBA jo crec que són víctimes d'unes expectatives de que el MACBA generaria molta energia tipus com el Pompidou a Paris va 20 o 25 anys, i això no ha passat, la gent prefereix venir a les galeries de Consell de Cent. Jo no me n'alegro, eh?, m'encantaria que el MACBA fos fort, eh?

PR- De totes maneres se n'estan obrint, no?, de galeries allà al Raval?

R- *També se n'estan tancant.*

Entrevista a Jordi Barnadas, Galeria Barnadas (Consell de Cent), 2000

Efectivament, tal com reconeix un dels marxants supervivents les galeries d'art són un negoci especial i la aposta de situar-se al Raval només podia funcionar a llarg termini, ja que estan aprop dels artistes però lluny dels compradors i calia que el procés de rehabilitació avancés per fer caure la "quarta muralla", la barrera psicològica que impedeix que les capes mitjanes i altes baixin entrin en el Raval. És per això que aquest marxant, a banda de la galeria, ha obert també... un restaurant.

PR- *Bé, una galeria és un negoci molt especial, és un negoci a llarg termini i el que ha passat amb aquest barri és que ha sigut sempre l'eterna promesa, que encara és, la qual cosa li dona alegria, sembla que passarà alguna cosa... i així portem molts anys. El que passa és que és un barri que estem més a prop dels artistes que dels clients i ha costat molt portar clients aquí.*

PR- *Per què?*

R- *Perquè la gent té una imatge, molta gent de Barcelona, sobretot la que anomenem "clientela", doncs té la imatge que això és un barri perillós i no està dins d'un circuit comercial, de passeig. Crec que això està canviant, finalment. No sé si t'ho he dit, també tinc un restaurant.*

Entrevista a Emili Álvarez, Galeria dels Àngels, 28-5-2004.

Cal dir però que no tot depenia de l'estat de rehabilitació del barri sinó de la pròpia dinàmica urbana del mercat de l'art, molt jerarquitzada i concentrada espacialment. Tal com afirma un jove i important marxant de Consell de Cent en el fenomen dels barris galerístics els marxants importants s'han mogut en massa. I per tal de que el centre del mercat galerístic s'hagués traslladat. A Nova York i a París aquests fenòmens s'han desenvolupat sense que l'administració hi intervingués. Però en el cas de Barcelona, segons la opinió d'alguns galeristes, els marxants importants necessitaven "una empenyenta"... El mateix galerista afirma haver comentat aquest fet amb l'alcalde mateix, així que és de suposar que l'administració tenia l'informació d'aquesta situació i interès perquè això passés.

R- *Però perquè poguem arribar a aquesta situació i això jo he comentat amb gent, amb l'Alcalde vaja, el que no es pot pretendre és aconseguir que és mobilitzi el centre, el focus cultural de Barcelona, centre en el nostre sector, galerístic vaja no cultural general, moure'l a una altra zona sense un recolzament seriós, seriós, seriós per part de les administracions. O sigui no val dir, anem a arreglar els carrer, posarem més Guàrdia Urbana, que tampoc la van posar al Born, o que farem el que sigui. No. Per tal de que hi hagi un canvi del centre, del pes de les galeries i demés és important, crec jo, concienciar als grans. O sigui, el que ha passat a Nova York, i que no és la primera vegada que passa el trasllat que hi ha hagut al Chelsea, abans la*

van tenir al SoHo i l'altre a l'East Village. Que fan? El primer és convèncer als grans. Si tu vols que et funcioni el Born, si tu vols que et funcioni el Raval, asseu-te un dia amb els grans amb el Taché i altres (...) –Oiga, vagin vostès a aquesta zona, els farem una exempció d'impostos durant dos anys. Al final els impostos no són res, tres-centes mil pessetes, però és el gest. I aleshores quan se te'n van els grans, tots els altres van cap allà. Així reactives una zona

Entrevista amb Carlos Duran, Galeria Senda (Consell de Cent) 2000

Un moviment de zona no només és beneficiós per la zona que els acull sinó que representa a més una dinamització del mercat ja que representa la oportunitat per nous marxants d'instal·lar-se, uns menors costos fixos pels galeristes (els lloguers de Consell de Cent són molt elevats) i, per tant, segurament donaria als marxants una major capacitat econòmica per promoure artistes, participar a fires internacionals, editar catàlegs, etc.

No sabem perquè no es van posar en marxa mesures d'aquest tipus, potser pel cost econòmic, pel precedent que creava per altres sectors culturals o per la dificultat de l'administració cultural per a mobilitzar altres departaments administratius (Hisenda, Via Pública, Districte). Tampoc no sabem si els marxants s'haurien mogut o quins ho haurien fet si l'administració hagués posat en marxa les mesures esmentades, ja que la localització espacial és com vam mostrar (Rius, 2003) un element estratègic fonamental en la carrera professional dels galeristes i, la rebaixa d'un impost potser no seria una raó suficient per arriscar un capital simbòlic i social acumulat en el lloc d'origen.

Pels responsables de la política cultural es considera que la presència de galeries és un índex del nivell de regeneració cultural: *es pot constatar que la reconversió ha acabat funcionant, sobretot a partir de la incorporació de les galeries d'art al seu entorn.*(*El Punt*, 10-6-2003). Remarquem que l'èmfasi de la frase està posat en la regeneració i no en el món galerístic en si i la seva avaluació. Per tant l'objectiu continua essent més l'èxit de la regeneració que no pas la potenciació del sector galerístic del Raval o en el seu conjunt.

Un altre obstacle ha estat la línia que finalment ha emprés el MACBA. Encara que l'ha estabilitzat i l'ha consolidat com un museu de referència, la seva actitud envers el món galerístic i els artistes que hi exposen és de mantenir la distància i de crear un model alternatiu a la regeneració cultural.

PR – A nivell d'efectes el museu ha creat una dinàmica cultural, sigui a nivell del street art, de les plantilles, dels graffitis, de les galeries. Tot això com ho veieu? És positiu?

R – *Ara no em faràs dir que ho veig negatiu això... (...) Hi ha una llei que diu, i no me l'he inventada jo, que diu que primer van els artistes i després van les grues. Això és Nova York, és Berlín, és per tot arreu. Una altra és veure si la funció del museu és generar galeries en el sentit de mercat. Jo crec que la funció de la museu és fonamentalment pedagògica, (...) En el sentit de crear espais de diàleg. I és una funció que té a veure en el sentit de crear espais de discussió. (...) Crec que no hem de fer un Chelsea petit, això no vol dir que no hi hagi galeries, no em malinterpretis, però el repte és un altre model cultural que existeix en pocs llocs.*

Entrevista a Manolo Borja-Villel, Director del MACBA, 08-06-2004

El que ha passat és que el MACBA no ha actuat gens com dinamitzador de l'art contemporani català. Ha actuat en clau molt més global. Això, és possible que hi hagi tingut conseqüències. Els galeristes esperaven –encertadament o no– que el MACBA seria un motor de difusió de l'art, de la creativitat artística de Barcelona. I això no ho ha fet, ha fet unes altres coses.

Entrevista a Josep Ramoneda, Director del CCCB, 22-06-2004

En definitiva, la política cultural adreçada al mercat de l'art s'ha trobat confrontada al conservadorisme de la societat barcelonina (la quarta muralla⁴⁷), a les estratègies també conservadores dels marxants (el pes de Consell de Cent). L'acció en aquest camp ha pecat no de manca de visió sinó de capacitat d'articular mesures prou potents com per desencallar aquesta situació. I, a més, el projecte pròpiament artístic del MACBA no ha afavorit la sinèrgia amb el mercat de l'art. Davant això els responsables culturals han optat per no forçar la situació el que ha convertit el Raval en un pol de l'art emergent, però dèbil. La concepció estratègica de la possibilitat de crear un barri galerístic, la interrelació entre agents privats i públics i, l'avaluació en conjunt que es fa de la situació ens mostra que es tracta d'un cas mig fallit i incomplet del nou paradigma de la política cultural. Com hem vist però, la formació del barri cultural a partir del cluster cultural ha emprés altres vies no esperades...

Hi ha més bars que fan performances, recitals de poesia, DJs fins i tot, nocturns, una activitat més underground, ... Hi ha espais més dedicats a la cultura alternativa com Conservas, Almazén, que es dediquen ben bé a activitats més crítiques, mai comercials. I en això sí que està naixent un moviment sòlid, molt més que les galeries.

Entrevista a Berta Sureda, Cap dels Serveis culturals CCCB 28-4-2004

⁴⁷ La quarta muralla és una expressió que fa referència a la muralla mental que existeix entorn de Ciutat Vella que dificulta que els barcelonins de les zones altes baixin a la ciutat històrica (Born, Gòtic o Raval).

5.4.14 Sobre els efectes socials

Al principi la entrada al barri de les institucions culturals va ser vista amb recel per part de molts sectors associatius, sobretot els que treballaven en l'àmbit social, com un intent de gentrificar la zona. Es va interpretar la operació de regeneració cultural com una continuació dels discursos higienistes dels anys vint que preconitzaven un esventrament del barri (com GATPAC) i una substitució social. En aquest sentit s'utilitzaven termes mèdics com metàstasi per referir-se al canvi proposat:

G M.- El que sí que he vist és canvis, i per això hi ha el MACBA i el CCCB que diguem que han gentrificat la zona, amb nous veïns, un altre tipus de bars... però això és com la façana del tema i penso que el CCCB ha introduït una variable important en aquella zona, no tant com ells creuen perquè tu surts i la plaça està dualitzada, hi tenim skaters i xavals del carrer. En fi, si només volem mirar una realitat en mirem una, i si volem mirar la que ens va explicar en Richard Meier doncs també la mirem però són moltes. El problema és complex, mai és ni una cosa ni l'altra sempre hi ha un conjunt de capes que s'han de desentranyar. Crec que també han canviat les polítiques tant del CCCB com del MACBA perquè van fer una entrada al barri... no sabria com dir-ho, "mira, arribem nosaltres i tot això canviarà", com el veï ric. Crec que això ha canviat, són entitats que s'estan dedicant a fer el seu treball, a mi m'encanten les exposicions que fa el CCCB i algunes de les que fa el MACBA també. Però allò de la "metastasi" i totes aquelles coses que explicaven...

Entrevista a Gaspar Maza, Antropòleg i educador social, 19-5-2004

No obstant, com podem veure, en el procés de reforma s'ha insistit més en la diversificació d'usos i la diversificació social. En aquest sentit les institucions culturals han estat percebudes com a un element clau en obrir el barri, en motivar les classes mitjanes a entrar al barri (crear circulació) però que han tingut en compte el teixit social preexistent.

R - Més que canvi, a mi em va donar la impressió al principi que es van creure molt la teoria de la metàstasi. Home, i la metàstasi existeix en la mesura en que hi ha gent que ve i que abans no venia, però això és un canvi social o és una cosa circulatòria? Si ho entenem com una cosa circulatòria doncs molt bé però d'aquí a dir que som els nous salvadors, doncs no.

Entrevista a Gaspar Maza, Antropòleg i educador social, 19-5-2004

És cert que han sorgit nombroses veus crítiques amb la reforma i l'acció de les institucions que denuncien la política cultural com un element més dins la estratègia de substitució social i especulació immobiliària. No obstant, fins i tot aquests reconeixen que les institucions culturals han estat oberts a tots els col·lectius, fins i tot els contraris o crítics amb la reforma.

I G – Clar, el CCCB i el MACBA, que també són guindes de l'Ajuntament, per una banda estan al barri, i això marca, està bé, però jo penso que són espais de la ciutat, no del barri. I són institucions, i en aquest sentit, jo, nosaltres, el Lokal, marquem massa distància amb ells perquè sinó això entra dins un procés que se't menja. Després això depèn de la gent que hi ha dins. I jo crec que el CCCB i el MACBA en aquest sentit tenen una contradicció. Sí que hi ha gent amb una voluntat d'obrir les coses, però és una institució, i una institució exemplar de Barcelona. Una institució del barri no la fariem així. Ara, dins d'això, al CCCB nosaltres hi hem fet actes, o hi pots fer actes... tampoc és un espai d'aquests que no saps si és privatitzat o és institucional, obert o tancat. Jo crec que de la gent que treballa allà hi ha una certa voluntat de tenir en compte tot això.

Entrevista Iñaki García, Responsable El Lokal (llibreria i editorial llibertària), 27 de maig del 2004

El MACBA i el CCCB d'alguna manera han tingut compte de teixir ponts amb els col·lectius culturals o polítics de joves. Aquests, si bé afirmen que "el barri" (les classes populars) no hi van i denuncien el "classisme" de les institucions culturals però reconeixen que ells són assidus d'aquestes.

PR – I amb el MACBA també hi heu participat?

R – Nosaltres directament no, però sabem de gent que sí. I evidentment el director ha passat per aquí... sí. No tenen una actitud arrogant. Ara, han canviat molt el barri i han marcat també. I clar, és un tipus de polítiques culturals. Clar, al barri amb aquestes no n'hi ha prou, perquè lo que és l'espai cultural del barri no hi va. El barri no va al CCCB. Bueno, jo hi puc anar i sóc del barri, però em refereixo als immigrants, a la gent gran... aquests no van al CCCB, hi va un tipus de gent de Barcelona. Aleshores el primer seria reconèixer que el barri és diferent, que té una riquesa cultural, però que està en funció d'altres coses que no lo imposat. Aquest és el dilema jo crec en quant a política cultural.

Entrevista Iñaki García (Responsable El Lokal - espai llibertari i editorial) 27 de maig del 2004

Un dels reptes doncs que se'ls hi ha plantejat als equipaments culturals és combinar el seu vessant d'equipament de ciutat (atractiu per les capes mitjanes) amb la atenció a la diversitat del barri (veïns de classe popular i immigrants). Hem parlat ja de la "circulació" que es produeix en el barri de gent de classe mitjana (veure les dades de públic), sobretot

estudiants, turistes, etc. Però també hi ha hagut una certa entrada al barri de nous residents. N'hi ha bastants de estrangers com els que es podien veure a la pel·lícula l' *Auberge espagnol*:

Es veu que allò que en diem els "bobos", burgesos bobemis, de l'Europa que menys ens coneix i que estan flipats per "el sol de España" o similar i la vida cultural i recreativa i més o menys alternativa que hi pugui haver en el barri es flipa per totes aquestes cases, i encara més si són àtics i suposo que el fet que no tinguin ascensor encara els mola més.

Entrevista a Roser Palol, sindicalista i nova veïna del Raval, 3-05-2004.

Però aquests estrangers es barregen amb gent jove o de mitjana edat de classe mitjana. No es tracta però d'una classe mitjana alta sinó de menys poder adquisitiu que al Born, amb professions relacionades amb la cultura.

R.G.: De classe mitja no. O potser sí podríem dir de classe mitja. El que passa és que la classe mitja per mi van amb traje i corbata. Podríem dir que és una classe mitja molt informal de aspecte. Sí, "modernillos". El cert és que només la que nosaltres podríem creure que és classe mitja són las que poden gastar-se 20 o 30 milions de pessetes en un pis que és el que valen ara. (...) La zona de la Ribera ara és prohibitiva. Allà va la gent del disseny, los pijos. Aquí ve la gent ferma, el que s'atreveix ...

Entrevista a Rosa Gil, propietària Restaurant Casa Leopoldo, 27 de maig de 2004

La decisió de viure al Raval es basa en una racionalitat econòmica (preus relativament més baixos) però també en un "engouement" que requereix una inversió tant en la rehabilitació física dels habitatges i els edificis com en un treball simbòlic que consisteix en revertir l'estigma social en el valor simbòlic de viure en un barri popular, multicultural, artístic... Veiem com descriu una nova veïna el seu bloc:

R- Hi ha de tot, a veure, t'explico la història de planta per planta (...) A veure: baixos primera, hi havia una magatzem que feia una pudor terrible (...) i el senyor Fernández, propietari d'aquell espai el va reformar amb les seves mans i en va fer una vivenda sense llum per la seva filla que estava fent de traductora a Brussel·les. (...) A l'altre costat hi ha el magatzem d'una formatgeria de la Boqueria, és un senyor que viu només, només per treballar (...) Fa poc una noia que és escultora i pintora li ha llogat aquest espai i comparteixen la càmera de la formatgeria (...) Anem pels principals, amb un dels principals viu una família de filipins (...) I a l'altre costat hi ha un xicot català que viu amb una noia ianqui que tenen un fill i ara tindran una filla, petitets. Varen venir a un pis que estava fet una coca, el van arreglar de cap a peus i ara és una caseta de disseny. Anem pels primers, 1er 1a hi viu la senyora Rosi, de tota la vida, amb el seu marit Manolo (...) Davant hi ha el senyor (...) que dic que té els diners sota la rajola. Aquest home abans havia tingut un taller de fer pantalons dintre de casa

*(...) Aquest és el típic senyor Esteve. (...) Segon pis, segon primera, una parella en Carlo i en Daniel que també s'han posat un pis de disseny, un pis que abans hi havia viscut un militar...
(...) Són gais de disseny, de manual, amb la samarreta... Al capdavant hi viuen els Navarro, gran puntal de la casa, també veïns de tota la vida. (...) 3er 1a, allà hi ha el meu bon amic Jordi, traductor de japonès, i que hi va anar a viure fa quatre anys o una cosa així. No cal dir que també és gai (...) 3er 2a, la Jana i el seu marit amb les seves ara tres filles, són marroquins. Aleshores passem en l'àtic primera, que hi ha els veïns "normals", que són la Sònia i el Pau (...) no sé si cobren els 1.500 euros mensuals però (...) ell és informàtic. (...)*

Entrevista a Roser Palol, sindicalista i nova veïna del Raval, 3-05-2004

Una dels punts de consens entre els actors públics i privats, culturals i no culturals seria que el Born és un contraexemple pel Raval. Aquest barri, es va convertir els anys setanta en el marc de la contracultura, els vuitanta amb el barri de galeries però cap d'aquests ambients va subsistir, els bars van tancar o traslladar-se (Zelesté) i les galeries van patir la crisi dels noranta i la gairebé totes van desaparèixer. En canvi si que ha triomfat com a barri de petits tallers-botigues de disseny a les que se'ls hi ha afegit les cadenes de moda de jove d'alt nivell, per tal de mostrar les tendències més innovadores. Això l'ha convertit en un barri "gentrificat" a nivell de l'espai públic, ple de joves professional víctimes de la moda (fashion victims).

(El Born és) més d'aparador, més de finestra, sí. Més Disneylandia portat a l'extrem. (...) Seria més fashion, quasi, víctima en algun cas. Aquí hi ha un perill que arribi això o amb el tema de la nit, perquè clar, aquí el públic és jove i la gent jove surt de nit. Això és un perill del barri i després hi ha queixes de veïns, així que estem mirant que no sigui així.

Entrevista a Emili Álvarez, Galeria dels Angels, 28-5-2004.

Aquest fet és percebut com un perill pel Raval, com un escenari no desitjant resultat de la rehabilitació del barri. Una de les obsessions de les institucions del cluster cultural del Raval és mantenir la diversitat social i cultural del barri.

Com podem veure, en el cas del Regidor de Districte, reconeix que és un tipus diferent de política cultural i afirma que un dels seus dilemes és el seu caràcter d'equipament de la ciutat i la relació amb un entorn social molt divers i fins fa poc marginal, encara que subratlla la dificultat perquè això passi. En altres termes, el MACBA i el CCCB concentren la contradicció de l'acumulació d'objectius de democratització cultural (equipament difusor a tot Barcelona i protector de creadors), democràcia cultural

(reconeixement de la diversitat i animació socio-cultural) i els objectius de nou tipus (regeneració urbana, promoció de la ciutat i del sector cultural).

Hi ha uns fenòmens nous, efectivament, el fenomen de la immigració és un fenomen que no estava contemplat en el disseny inicial de transformació del barri, i el fenomen del turisme era un fenomen desitjat però en realitat no contemplat. En aquests moments tenim els dos fenòmens que estan venint, amb el que tenen de positiu i de negatiu i també s'ha recuperat part de l'efecte previst de tornar a venir gent de fora al barri per fer coses, tant a viure com a disfrutar-lo. A veure, jo crec que l'ideal de barri és aquest que manté aquest equilibri, que continua essent barri però que alhora és centre de la ciutat, perquè el centre de la ciutat necessita que hi hagi barri, perquè sinó es converteix en un parc temàtic i el barri necessita ser centre de la ciutat perquè la seva dignificació, al seva identitat, passa per això. I llavors en aquest gran centre de la ciutat que és Ciutat Vella, en que tenim el centre monumental que és el Barri Gòtic, segurament Raval ha de ser el centre creatiu, creatiu i cultural. Aquest seria l'objectiu com deïem abans. Ara, ho aconseguirem? Doncs, no ho sé. Jo suposo que sí. Tenim moltes peces posades perquè sigui possible, i molta gent treballant-hi.

Entrevista a Carles Martí, Regidor del Districte, 25-3-2004

Finalment, podem dir que el cluster del Raval no ha generat un barri artístic en el sentit clàssic. Però si que podem dir que al seu voltant s'han generat un cert tipus d'activitats i dinàmiques culturals no previstes per les administracions. La virtut d'aquestes és que s'ha sabut estar atent i ser permeable a aquestes, el que ha beneficiat tant a aquesta escena cultural alternativa com a les institucions culturals que s'han deixat contagiar i n'han aprofitat l'impuls creatiu.

R- Sí. És veritat. És molt més underground. Hi ha més bars que fan performances, recitals de poesia, DJs fins i tot, nocturns, una activitat més underground, ... Hi ha espais més dedicats a la cultura alternativa com Conservas, Almazén, que es dediquen ben bé a activitats més crítiques, mai comercials. I en això sí que està naixent un moviment sòlid, molt més que les galeries.

Entrevista a Berta Sureda, Cap dels Serveis culturals CCCB, 28-4-2004

Conclusions

Nous avons des théâtres et des metteurs en scène nombreux, des spectacles subventionnés luxueux, mais où sont les dramaturges? Les derniers qui ont illustré notre théâtre ont été révélés par de minuscules théâtres privés de la Rive Gauche, avant l'essor de la Décentralisation culturelle: Ionesco, Beckett, Dubillard...

Marc Fumaroli, 1992, pag. 21

Heu posat en marxa una potent administració cultural, amb grans institucions culturals que donen feina a molts professionals i heu subvencionat la creació generosament... Però on són les grans obres o els grans creadors? Quins són els resultats efectius de les polítiques culturals? Aquest és la pregunta que fa en Marc Fumaroli a la seu assaig sobre la política cultural francesa. La pregunta és xocant ja que en les polítiques culturals mai s'avaluaven així, en termes de creació o creadors. La seva resposta, buscant la polèmica, és que les polítiques culturals no han creat les condicions per tal de que sorgeixin grans creadors o grans obres. Però no és la resposta que considerem anacrònica (ja que fixa tot l'atenció en la figura del creador individual) el que ens interessa sinó el fet de que posa sobre la taula la qüestió dels efectes de les polítiques culturals sobre la creació cultural, uns de les orientacions que es plantejarà a la nova política cultural barcelonina.

D'ença 50 anys les polítiques culturals han tingut l'objectiu de difondre les obres consagrades de la cultura, protegir els creadors, fomentar la creativitat de la ciutadania, millorar la integració cultural de les minories, augmentar la qualitat de vida dels ciutadans o, darrerament, regenerar barris o desenvolupar econòmicament ciutats o regions. La formula d'avaluació de l'èxit eren les enquestes de públic, les dades de participació en activitats, els indicadors de integració o de satisfacció personal o, l'impacte econòmic de una institució o el % del PIB cultural en una economia.

No obstant, avaluar la política cultural en termes de creacions o creadors no era contemplat i fins i tot s'hauria considerat una mica sacríleg ja que, com afirma Bourdieu,

el món artístic modern concebia el creador com quelcom no-creat, que no depenia de cap circumstancia social (o aquesta en tot cas era un fre, mai una condició facilitadora).

Hem vist com les polítiques culturals prenen diverses orientacions i objectius: difondre la cultura culta, fomentar la creativitat. Hem vist també com s'utilitzava les institucions culturals per a regenerar un barri o els sectors culturals per a impulsar el creixement econòmic. Finalment, hem vist com naixia una nova orientació, un nou paradigma que propugna que la política cultural ha de servir com a catalitzador de l'activitat cultural privada i orientar-se a la generació de valor cultural.

A principis del segle XX, aquesta nova orientació de la política cultural es basa en l'increment del coneixement del món cultural com a conjunt d'actors (i no només sobre els creadors) i de la interacció entre segments del sector (públic-privat, consagrat-no consagrat, amateur professional, etc) i en una acumulació dels estudis sobre el desenvolupament de les administracions i institucions culturals i una avaluació dels efectes de la política cultural. En aquesta nova visió el món acadèmic, els mateixos organismes de recerca de les administracions culturals o les consultores culturals que han transmès aquesta visió més complexa, sistemàtica i multidimensional del món cultural.

El nou paradigma es basarà en dos eixos principalment: en l'articulació del que se'n diu la "governance" com a recerca de la eficiència en l'acció pública cultural, la coordinació entre diversos nivells de l'administració (multilevel), la coordinació amb altres sectors de l'administració per tal de portar a terme accions transversals (fiscals, educatives, urbanístiques, etc). Un aspecte important del nou paradigma seria la coordinació o la co-gestió de les polítiques culturals amb el sector privat i el tercer sector per tal de generar una estratègia comú, configurar clusters creatius, crear cicles temàtics o grans esdeveniments.

Aquest també seria un altre aspecte que el concepte "governance" inclouria, pel que hem estat temptats d'anomenar-lo paradigma de la "governança cultural" (de fet aquest terme s'ha utilitzat en alguns processos d'avaluació de les polítiques culturals). No obstant, creiem que aquest terme no inclouria un dels aspectes claus del nou paradigma: els objectius finals. El nou paradigma cerca una nova gestió de les polítiques culturals si,

però també un nou objectiu: fer de catalitzador de la iniciativa cultural privada per tal de que s'incrementi la generació de valor cultural.

Aquest nou valor cultural ja no seria només un nou artista o un nou estil com planteja Fumaroli, sinó que es basaria en la innovació en qualsevol segment de la cadena de producció cultural en el sentit ampli (indústries auxiliars, creació, distribució, difusió, execució, valorització, reinterpretació), en multitud de camps culturals que fins ara no estaven considerades (còmic, fotografia, disseny, moda, etc) i en aspectes extra-sectorials: sinèrgies entre sectors, imatge del producte local, projecció externa, etc.

Generar valor cultural vol dir crear innovacions culturals, nous estils, nous productes culturals que donaran prestigi a la institució i, alhora, a la ciutat que els ha vist néixer. De fet, París és la ciutat més visitada al món no perquè tingui hi hagi els Champs elisées sinó perquè en aquella ciutat s'ha consagrat (encara que no hi hagi sorgit exclusivament allà) tots els moviments artístics des de finals del segle XIX fins a la Segona Guerra Mundial (de l'estil impressionista al cubista). La nova política cultural intentaria posar les condicions necessàries perquè la dinàmica creativa urbana fructifiqués.

En efecte, des de finals dels vuitanta en que es va "descobrir" la importància econòmica de la cultura, s'han articulat diverses estratègies per utilitzar-la per la regeneració urbana o el desenvolupament econòmic. Els estudis però han mostrat els límits de les aproximacions economicistes: les institucions creades amb els objectius esmentats moltes vegades no només no funcionen a nivell cultural sinó que tampoc funcionen (i potser com a conseqüència) econòmicament sinó que tampoc no funcionen a nivell cultural, de crear una dinàmica creativa local. Un exemple seria el Guggenheim Bilbao que crearia impacte econòmic però no crearia valor afegit cultural. I en tot cas el valor cultural creat no aniria en principi associat al lloc de Bilbao sinó a Nova York, el seria una política no productiva sinó "rendista". El problema d'aquest model és que pot ser exitós a curt terme però presenta notables vulnerabilitats. Un dels principals reclams, l'edifici de Ghery, cada vegada és menys singular ja que aquest arquitecte ha realitzat altres museus amb el mateix estil. I la col·lecció és controlada pel Guggenheim novaiorquès. Per tant, el museu bilbaí està subjecte a la competència amb altres museus que pugui crear la "casa mare de la marca" i, no pot elaborar noves lectures de la col·lecció.

Barcelona com hem vist ha rebutjat aquesta estratègia de convertir-se en una ciutat turística i "viure de renda" dels referents culturals (Gaudí, Picasso, Dalí, Miró, etc). Encara que el turisme sigui una part molt important de l'activitat econòmica de la ciutat, pel consistori aquest representa una vulnerabilitat i dependència a llarg termini. No obstant, no tot però ha estat elegit. Barcelona, capital d'una nació sense estat segons algunes visions, co-capital cultural de l'Estat espanyol per altres o, ciutat de províncies per altres, ha vist com l'Estat espanyol l'oblidava a nivell de planificació o inversió pública. L'estratègia emprenedora ha estat un fer de la necessitat virtut i ha permès arrencar compromisos de totes les administracions en base a grans projectes, buscar recursos en base al mecenatge privat, la col·laboració del sector cultural privat o la complicitat dels professionals i de la ciutadania.

Més enllà dels discursos oficials o els estudis complaents, l'estratègia emprenedora s'ha assemblet més al "matrimoni per rapte" que a una planificació coherent a llarg terme. En molts casos l'Ajuntament, per superar el bloqueig institucional i esquivar la manca de recursos inicial, ha actuat com el noi que rapta la noia i torna el matí i posa els pares i la família davant dels fets consumats. L'ambició però dels projectes culturals d'una ciutat que vol ser capital nacional o co-capital cultural confrontats a la migradesa dels mitjans, la manca de planificació i la competència entre concepcions de política cultural (sense que una s'hagi imposat a l'altre durant dècades) ha portat a greus tensions i crisis en les polítiques culturals i les seves institucions.

La part bona de la política cultural barcelonina és que, al no poder-se basar en una estratègia patrimonialista (a manca de patrimoni cultural públic), o d'emular la política de les grans capitals (a manca de mitjans) i, la manca d'una planificació d'Estat és que la seva política cultural ha estat més oberta, més creativa. Per entendre'ns, Barcelona no ha pogut construir ni constituir un *Museu Reina Sofia* o un *Beaubourg*, per manca de pressupostos, de col·leccions o de acord sobre el que havia de ser el museu barceloní. Ara bé, tampoc no ha pesat sobre les seves institucions culturals l'obligació d'encarnar la Nació, simbolitzar el poder de l'Estat o de difondre el patrimoni nacional. En definitiva, al no haver-hi una administració cultural central present i legitimada per definir els objectius ha permès que la política cultural barcelonina pogués alliberar-se en part de les definicions clàssiques d'aquesta, que la iniciativa del govern local fos major o que la participació del sector privat fos decisiva en la seva definició.

La construcció dels grans equipaments culturals barcelonins iniciada a principis dels anys vuitanta no s'han acabat fins a mitjans dels anys noranta. Durant aquest temps, les institucions culturals han acaparat gran part de les energies i els pressupostos, modestos, de les administracions culturals. També en el seu procés de posada en marxa, les institucions han anat guanyat autonomia, encara que fos a força de crisis i conflictes, respecte a les administracions culturals i han pogut articular un projecte cultural propi adaptat a la situació estructural econòmica i institucional descrita i alhora a la dinàmica pròpia del sectors culturals .

I, tant les administracions com sobretot el sector privat, molt potent en alguns sectors com el teatre, n'han demanat resultats més enllà de la difusió, l'animació socio-cultural o la regeneració urbana. Si normalment en les polítiques culturals es pot dividir la seva actuació entre actuacions pròpies i actuacions dirigides al sector privat (normalment en forma de subvencions) aquesta divisió no és vàlida per Barcelona. No es pot separar el capítol IV de subvencions a activitats dels altres capítols pressupostaris, ja que les institucions culturals també han esdevingut una font de serveis i recursos pel sector privat cultural.

Per les tant llargament esperades desitjades institucions culturals barcelonines no n'hi ha prou amb existir, amb que es facin exposicions o espectacles exitosos, calia que es possessin a "treballar" per tal de promoure els sectors culturals sempre considerats en decadència (o en tot cas, que han perdut el lideratge espanyol respecte a Madrid). No és la primera vegada, evidentment, que un equipament es planteja com una forma de revitalitzar un sector cultural. L'Opera Bastille es plantejava com una necessitat per frenar la decadència i donar un nou impuls a l'art líric.⁴⁸ El que no s'explica és de quina manera una institució cultural promou tot un sector cultural. Tampoc és nou que una institució cultural ja no es planteja només com objectiu la difusió del patrimoni o les obres consagrades sinó com a forma de promoció dels artistes emergents. Després dels anys setanta s'han multiplicat els museus que destinen una sala o un edifici sencer als artistes

⁴⁸ Pourquoi construire un nouvel opéra? L'idée était très simple: l'art lyrique en France est en régression depuis une trentaine d'années parce que les murs du Palais Garnier ne sont plus adaptés. Pour trouver un nouvel élan et pour arrêter la régression, il est nécessaire de construire un nouvel opéra équipé d'une salle plus moderne avec de meilleures possibilités de production. *Urfalino, 1990: 20.*

joves (el PS1 va ser el pioner però l'han seguit molts d'altres). El que si serà nou a Barcelona serà el nivell de consciència de l'interrelació amb el conjunt del sector cultural i la estratègia promoció: per tal de que un equipament públic sigui eficient cal que compleixi un rol dinamitzador per a tot el sector cultural i per a la dinàmica cultural barcelonina en el seu conjunt. Alhora, la promoció de la creació emergent no es plantejarà com un objectiu de simple difusió, sinó de crear les condicions per tal de que la creació presentada prengui un valor afegit pel fet de ser presentada en la institució. En aquest sentit hi ha institucions que serien més efectives que altres: per exemple, el CCCB seria més productiu que el Centre d'Art Santa Mònica.

En el cas del TNC i de la Ciutat del Teatre hem vist com s'orientaven cap al servei al sector privat i a la catalització del sector teatral. En el cas del TNC aquesta funció era adoptada després d'una greu impugnació del sector empresarial del teatre i d'una redefinició del seu rol. En el cas de la Ciutat del Teatre, el projecte adoptava una antiga reivindicació del sector professional del teatre i l'articulava amb altres projectes i equipaments per generar un cluster que fos més que la suma de les seves parts. El TNC encara que dedica la seva sala petita a les produccions de dramaturgs joves, no té el dinamisme i el compromís amb el risc estètic del Mercat de les Flors, una aposta més decidida en aquest sentit. La Ciutat del Teatre seria un exemple molt més clar de noves polítiques culturals que el TNC malgrat la reformulació del projecte. Serà però, des de el nostre punt de vista, en el cas del MACBA i sobretot el CCCB és on s'expressarà amb més claredat el fet de buscar una creació de valor afegit cultural com a objectiu de la política cultural.

Pel que fa al MACBA, encara que sigui un museu i el seu objectiu principal és la difusió d'un patrimoni o la creació de memòria, la direcció del museu l'ha orientat cap a la reinterpretació creativa d'aquesta memòria i, la recerca d'una nova mediació amb el públic a través de col·lectius d'artistes o d'activistes socio-polítics. El model del MACBA seria el de generació valor cultural nou, encara que limitat per la seva orientació molt allunyada dels mercats de l'art i, la pròpia definició de la funció que imposa el ser museu.

En canvi, el CCCB, pel fet de ser una institució cultural sense definició prèvia ha pogut ser més elàstic i ha aquesta orientació amb més coherència. El CCCB no només l'objectiu de difondre la cultura en les seves exposicions ni només el de fomentar la creativitat, ni

només el de crear botigues al seu voltant. El CCCB és exitós i productiu perquè dona valor afegit als events que s'hi desenvolupen.

PR - Que li aporta al Sónar la relació amb el CCCB?

R - És l'únic festival d'aquest tipus, que té un Sónar de dia i un espai cultural en el que a més dels concerts hi ha les activitats que el propi Sónar organitza –i que de vegades organitzem nosaltres- d'exposicions, de debats, de coses d'aquest tipus. Aquest és un valor afegit especial. L'altre dia, el Jack Lang em deia: "és que si el treus d'aquí és un festival de música com qualsevol altre".

Entrevista a Josep Ramoneda

Cal assenyalar però la importància de la inserció urbana dels equipaments. En la modernitat cultural la idea era fer equipaments com més impermeables i neutres a l'entorn millor (simbolitzades amb les parets exteriors sense obertures i blanques com p.e. la Fundació Miró). En la modernitat cultural, seguint la divisió funcional de zones, els equipaments es situaven en zones definides com a culturals o d'oci (com Montjuïc) en les que es pot accedir en cotxe, el que simbolitza la neutralitat social de l'art, ja que se suposa que tothom, treballadors, classes mitjanes o classes altes poden agafar el cotxe i anar-hi sense obstacles materials o simbòlics (el barri no "pertany" a cap grup social).

Mai en cap cas s'hagués plantejat en la etapa de la modernitat cultural i del seu paradigma de política cultural, la democratització cultural, concentrar en una casc antic, i menys si es tracta d'un barri popular degradat i dens socialment i simbòlica, uns equipaments culturals. En certa manera, la instal·lació dels cascs antics o l'agrupació d'equipaments suposa un cert abandonament de la creença en la universalitat social de l'art, encara que aquest fet ningú el digui en veu alta, i menys, és clar, els responsables polítics de la política cultural. La contrapartida és que en aquest cas es segueix la pautes de producció i difusió dels propis sectors culturals (la concentració a les ciutats i en determinats barris) i, de consum cultural dels joves de classe mitjana⁴⁹. La idea és crear un entorn propici a les activitats culturals, en el que la proximitat amb els creadors i les empreses culturals per una banda, i amb un públic favorable⁵⁰ per l'altra formarà el que se'n podria anomenar un

⁴⁹ Creiem que avui en dia una afirmació sobre el tipus de públic de les institucions culturals ja no requereix grans justificacions, però en tot cas referir-nos a l'estudi de públic que va realitzar el CCCB el 1997 que confirma aquest anàlisi.

⁵⁰ Cal dir que aquest aspecte ja estava contemplat en pla inicial de Subirós per la Casa de la Cariat amb la instal·lació de les Facultats de Geografia, Història i Filosofia davant per davant dels equipaments culturals que es culminarà finalment amb deu anys de retras, el curs 2004-2005 en el que s'inauguren

ecosistema favorable (en el sentit de recursos i oportunitats) a la producció de valor cultural.

Una de les característiques de les característiques del cluster del Raval és la seva permeabilitat a l'entorn. En el cas del MACBA, la Triennial d'art del 2001 es va centrar en fer intervencions artístiques al barri, encara que com hem vist, té una posició més distanciada respecte a l'entorn de la que voldrien els responsables culturals⁵¹. En les diverses edicions de *La ciutat de les paraules* (que en la etapa Molins va organitzar el MACBA i després va passar al CCCB) s'ha mobilitzat els creadors locals, posant-los en contacte amb la gent del barri i tots ells amb les institucions culturals. El CCCB per la seva banda decididament ha mobilitzat la memòria històrica, social i política del barri amb l'exposició i cicle d'activitats *Escenes del Raval*. En aquest cas en comptes de rebutjar la herència simbòlica del barri, la memòria revolucionària o *canaille* s'aprofita aquesta per generar nous productes culturals i donar una singularitat local a aquests.

Hem vist també com al voltant del cluster cultural es generaven una sèrie de dinàmiques creatives. No podem establir una relació de causa-efecte. Hem vist a més com en el mercat de l'art l'operació de creació d'un barri de galeries no acabava de ser exitós ja que les administracions culturals no se sentien prou legitimades o no sabien com intervenir directament en el món de les galeries. Si avaluéssim des del punt de vista de la creació d'un barri artístic en el sentit restringit de la paraula (i en certa manera decimonònic) o de les previsions per part dels gestors culturals podríem dir que ha estat un model d'un èxit modest. Ara bé, en aquest cas cal parlar de efectes inesperats però que les institucions culturals han ràpidament observat i integrat dins la seva estratègia.

I si no es pot parlar d'una planificació dels efectes, si es pot dir que les administracions culturals i les institucions culturals Barcelonines en general i concretament les del Raval han estat obertes i han recolzat indirectament totes les manifestacions de innovació, creativitat i creació de nous productes culturals "made in Barcelona-Raval". Ho hem vist

les instal·lacions. Resta per veure doncs els efectes que tindrà la concentració de milers d'estudiants al costat del cluster cultural del Raval.

⁵¹ Això el CCCB ha fet millors experiències, ha tingut més habilitat. El MACBA és poc permeable. Jo sempre li dic al Borja -Escolta, tu no hauries de pensar més sovint que aquí tens un entorn que t'entra poc, t'entra gent, però perquè t'entra poc? Perquè dilapides l'experiència social, etnològica, diversa, plural, monumentalment rica, diversa culturalment que hi ha al teu entorn. Els responsables han aprendre a fer això. Jo crec que els museus viuen massa mirant-se la galeria grossa i no es miren la galeria petita. Es miren molt el melic internacionalment i es miren poc la realitat immediata. Però això són coses que totes elles evolucionaran. Entrevista a Ferran Mascarell.

el sector de la música: *Barcelona Raval Sessions*, *BarXino*, *08001*, etc. Però també és destacable el fenomen del cine i el documental: *En construcción* de José Luis Guerin, *De Nens* de Joaquim Jordà, *Taller captura el Raval* dirigit artísticament per OVNI (grup associat del CCCB). A més aquest és un fenomen ben viu ja que en el moment d'escriure les conclusions s'ha concedit la el Premi de cinema de la Generalitat a OVNI i el director Antoni Verdguer està preparant un documental anomenat *Ravals* en el que col·laborarà Manu Chao.

Hem dit que recolzen indirectament i ho repetim. Potser un dels obstacles majors a l'aplicació del nou paradigma de la política cultural és que les administracions i institucions culturals no es senten prou legitimades. Resta potser a generar instàncies consorciades entre les diverses administracions i, amb la resta del sector (empresaris, professionals, gestors, intermediaris i associacions de públic) per tal de poder legitimar unes accions més transversals, integrals i, arriscades culturalment. El nou Consell de les Arts, previst pel 2005, potser podria complir aquesta funció.

Ara bé, no estem d'acord amb la definició que donen de si mateix per exemple el CCCB com a "media", com a mitjà per a la expressió de la creativitat. Una de les diferències que trobem fonamentals i que expressa amb claredat la diferència del model barceloní amb altres models és que l'administració cultural i les seves institucions no es limita a la bona governança o a la promoció neutra de la creació emergent. El CCCB no és un hotel o una residència d'artistes. No es selecciona el projectes a partir del seu estatut de joves promeses o a partir de la legitimitat o dels paràmetres del món artístic. Per altra banda, no es tracta d'artistes individuals o de col·lectius artístics com és usual als centres d'art, com tampoc no són troupes teatrals, companyies o dramaturgs. Es tracta de grups bastant inclassificables disciplinàriament que no tenen per altra banda un circuit de distribució gaire clar. La selecció dels grups associats es fa a partir del criteri de coherència amb la línia de treball del CCCB mateix, en la que els grups aporten una activitat al centre. I el centre aporta, com hem vist en el cas del Sònar, un plus de reflexió i de prestigi. La idea no és només protegir-los del risc artístic o fer purament d'altaveu, sinó que institució i grup creador s'associen (d'aquí el nom) per tal de generar valor cultural, en la expressió actualment potser més pura del nou paradigma de les polítiques culturals.

El MACBA s'ha qualificat d'un mort ressuscitat i el CCCB d'un miracle laic. Vist així semblaria que Barcelona, malgrat totes les dificultats i penúries és una ciutat amb "sort", que cada vegada guanya més prestigi i anomenada internacional. Des de la sociologia de l'art no voldriem reduir l'anàlisi dels efectes i la sort cultural a una combinació de fet i de causes. Prou és sabut que en el procés de creació les coses poden sortir bé o malament. No podem saber si, per exemple, sorgirà una síntesis creativa i reeixida de la combinació d'elements, estils i creadors musicals del Raval. Ara bé, com a científics socials si que podem assenyalar els factors i les dinàmiques que hi ha darrera aquests miracles o cops de sort. Hem vist com uns factors institucionals i econòmics impulsaven a les administracions i institucions culturals a ser creatives i com alguns ho eren més que altres i perquè (i com el perill era caure en un provincianisme entès com el perill doble ser receptor de les corrents creatives globals o de tancar-se en un provincianisme localista). Hem vist com les administracions i institucions no havien previst la línia que finalment s'ha adoptat però que ràpidament l'han recolzat. I que l'entorn creatiu i el públic barceloní ha contribuït decisivament al seu èxit.

Per altra banda, cal assenyalar que el cluster cultural del Raval formen part ja d'un exemple a seguir. És molt significatiu també que una de les primeres decisions de l'actual Conselleria de Cultura el 2004 hagi estat el de crear l'Institut per a la Creació Artística i el Pensament Contemporani (ICAC), inspirat clarament en el model MACBA i sobretot en el CCCB. De fet, estarà dirigit per l'antiga cap de Serveis Culturals, Berta Sureda i que comptarà com a responsable d'arts visuals Xavier Antich, estret col·laborador del MACBA. L'institut es presenta com un instrument per potenciar la creació alternativa en el món de les arts visuals Segons Sureda, *No es tracta de donar subvencions sinó de detectar creadors, iniciatives, festivals i creadors contemporanis arriscats (...) i donar-los un marc de referència, un segell i suport econòmic si cal (...). No crearem cultura, sinó les condicions necessàries perquè es creï.* Naturalment no podem avaluar el resultat d'aquesta nova orientació de la política cultural i si augmentarà la producció de valor cultural o farà de catalitzador dels sectors culturals: en un símil culinari podem dir que els ingredients hi són, cal veure com es cuinen i quin gust té el plat finalment.

Arribats a aquest punt és obligatori respondre a la pregunta que planteja la tesis doctoral. Estem a Barcelona davant un nou paradigma de la política cultural? Tot el que hem analitzat fins ara, evolució de les administracions (organigrames, pressupostos, objectius,

realitzacions tipus) i la posada en marxa de les institucions culturals, amb la formació de clusters i barris culturals, ens mostra que les polítiques culturals s'han transformat radicalment en aquests darrers vint anys.

El que va començar als anys vuitanta com una desestructuració de les polítiques culturals, impulsada per canvis en el món social i més internament, en l'esfera cultural s'està convertint en una nova manera d'entendre els objectius de les polítiques culturals, el desenvolupament de nous instruments per implementar-la, un gir radical en la relació amb els sectors culturals i una forma diferent d'avaluar-les. Tot aquest procés s'inscriu de forma coherent, a més, en la visió emergent del rol de les administracions públiques (governance), en el context de la debilitació dels Estats i la competició entre ciutats globals, en les noves dinàmiques culturals urbanes i posmodernes que caracteritza en part el període històric de la globalització econòmica i cultural en la que ens trobem.

No podem dir que aquest sigui un procés premeditat, plenament conscient per part de tots els actors socials que hi participen i, plenament desenvolupat. El que si podem afirmar és que l'objectiu de catalitzar els sectors culturals, d'augmentar la productivitat cultural en el marc d'objectius estratègics locals s'està convertint progressivament en la forma dominant de concebre, dissenyar i implementar l'acció cultural de les administracions. Després de vint anys de gestació, aquest tombant de segle ha vist un part difícil però prometedor per a les noves polítiques culturals a Barcelona.

BIBLIOGRAFIA

- AADPC i INSTITUT DEL TEATRE, *Jornades de reflexió i debat. Per Una nova etapa de les arts escèniques a Catalunya*, AADPC i Institut del Teatre, Barcelona, 1988.
- AGUILAR, Yves, *Un art de fonctionnaires: le 1%*, Éditions de Jacqueline Chambon, Nîmes, 1998.
- AINAUD, J. M. (1986) "Generalitat de Catalunya i cultura", *Revista de Catalunya*, 2: 79-82.
- AINAUD, J. M., JARDI, E. (1973) *Prat de la Riba: home de govern*, Barcelona: Ariel.
- AJUNTAMENT DE BARCELONA, *Memòria d'un any de gestió de la Regidoria de Cultura*, Ajuntament de Barcelona, 1985.
- AJUNTAMENT DE BARCELONA, *Dimensio i Estructura del Sector Cultural a Barcelona*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1992.
- AJUNTAMENT DE BARCELONA, *El Futur Desenvolupament de les Indústries de Continguts d'Informació de la Ciutat de Barcelona*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2000.
- AJUNTAMENT DE BARCELONA, *Pla d'Infraestructures 22@BCN*, <http://www.bcn.es>, 2000b.
- ARIÑO, Antoni i altres, *Problemáticas actuales de la política cultural en España. Planteamientos y perspectivas de investigación*.
- ANGELO, M. d', FRIEDBERG, E., URFALINO, Ph., *Les politiques culturelles des villes et leurs administrateurs*, La Documentation française, 1989.
- ANGELO, M. d', *Politiques culturelles locales: la problématique locale*, Conseil d'Europe, Strasbourg, 2000.
- BAUMOL, W. J., BOWEN, W. G. (1967) *Performing Arts: The Economic Dilemma*, Cambridge: MIT Press.
- BECKER, Howard S., *Les mondes de l'art*, Flammarion, Paris, 1988.
- BECKER, Howard S., "La confusion des valeurs" a Pierre-Michel MENGER/ Jean-Claude PASSERON (coord) , *L'art de la recherche. Essais en l'honneur de Raymonde Moulin*, La Documentation Française, 1994, Paris.
- BIANCHINI, Franco, *Urban Renaissance? The Arts and the Urban Regeneration Process in 1980s in Britain*, Center for Urban Studies – University of Liverpool, 1989.

- BIANCHINI, Fr., "Remaking European cities: the role of cultural policies", en Bianchini, Fr., Parkinson, M., eds, *Cultural policy and urban regeneration. The West European experience*, Manchester, Manchester U.P., 1993a.
- BIANCHINI, Franco, *Urban Cultural Policy in Britain and Europe: Towards a Cultural Planning*, Institute for Cultural Policy Studies – Griffith University, 1993b.
- BOHIGAS, Oriol i altres, *Plans i projectes per a Barcelona 1981-1982*, Ajuntament de Barcelona – Àrea d'Urbanisme, Barcelona, 1983.
- BOHIGAS, Oriol, *Gràcies i desgàcies culturals de Barcelona*, Inèdit, Barcelona, 1992.
- BOLAÑOS, M. (1997) *Historia de los museos en España*, Oviedo: Trea.
- BONET, Ll. (2001) "Les polítiques culturals a Catalunya: un espai d'acords bàsics en un context d'alt dinamisme", a GOMÀ, R. i SUBIRATS, J. (coords.) *Govern i polítiques públiques a Catalunya (1980 – 2000)*, Barcelona
- BOORSMA, P. B. et al., eds., *Privatization and Culture: Experiences in the Arts: Heritage and Cultural Industries in Europe*, Dordrecht, Kluwer, 1998.
- BODIGUEL, Jean-Luc, *L'implantation du ministère de la culture en région. Naissance et développement des directions régionales des affaires culturelles*, Ministère de la Culture et la Communication – La documentation Française, Paris, 2000.
- BRUGUÉ, J., GOMÀ, R., *Gobiernos locales y políticas públicas*, Ariel, Barcelona, 1998.
- BOURDIEU, Pierre i DARBEL, Alain, *L'amour de l'art. Les musées et leur public*, Éditions de Minuit, Paris, 1985.
- BOURDIEU, Pierre, "Le marché des biens symboliques", *Annales*, 3, 1977, 405-411.
- BOURDIEU, Pierre, "La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques" a *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 13, p. 3-43, 1977.
- BOURDIEU, Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, 1998.
- BOURDIEU, Pierre, HAACKE, Hans, *Libre-échange*, Seuil, Paris, 1994.
- BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte*, Anagrama, Barcelona, 1995.
- BOUZADA, X., "Cultural policies in modern Spain: origins and orientations", *Loisir et société*, 22, 2, 1999, p. 453-485.
- BRUNET, Lluís, "Les polítiques culturals a Catalunya: un espai d'acords bàsics en un context d'alt dinamisme" a R. Gomà i J. Subirats, eds., *Autonomia i benestar*, UB-UAB, Barcelona i Bellaterra, 2001, 303-325.

- BRUNET, Lluís i altres, *Dimensió econòmica del sector de la cultura i la comunicació a Catalunya*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1996.
- CACHO, V. (1998) "El triángulo París-Barcelona-Madrid", a *Barcelona Madrid 1898 1989. Sintonías y distancias*, Barcelona: Centre de Cultura Contemporània.
- CAPMANY, M.A. (1986) "L'Ajuntament de Barcelona i el seu protagonisme cultural", *Revista de Catalunya*, 2: 76-79.
- CARDÚS, Salvador, *Les Polítiques culturals de les administracions públiques a Catalunya : projecte d'investigació : llibre blanc de la cultura encarregat a la Fundació Jaume Bofill per les institucions públiques catalanes*, Fundació Jaume Bofill, Barcelona, 1988
- CARDÚS, Salvador, "La situació de la premsa al Principat de Catalunya: una proposta d'anàlisi alternativa" a *Actes del II Congrés Català de Sociologia*, V. II, Barcelona, Societat Catalana de Sociologia, 1996, pàg. 1017-1034.
- CASTELLS, Manuel, "La sociedad red", Volum I de *La Era de la información*, Alianza, 1997.
- CASTELLS, Manuel i HALL, Peter, *Las tecnopolis del mundo*, Alianza, Barcelona, 1994.
- CASTLES, F.G. (1993) "The Families of Nations Concept", a CASTLES, F. G. (ed.) *Families of Nations. Patterns of Public Policy in Western Democracies*, Dartmouth: Aldershot.
- CHALVON-DEMERSAY, Sabine, *Le triangle du XIVe. Des nouveaux habitants dans un vieux quartier de Paris*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1998 -1ª ed. 1981-.
- COLOMÉ, G. (1989) *El partit dels socialistes de Catalunya. Estructura, funcionament i electorat (1978-1984)*, Barcelona: Edicions 62.
- COUNCIL OF EUROPE/ERICarts, *Cultural Policies in Europe: A compendium of basic facts and trends*, Council of Europe, 2002.
- CRANE, Diana, "Globalisation, organizational size, and innovation in the French luxury fashion industry: Production of culture revisited" en *Poetics*, n. 24, 1997, pags. 393-414.
- CREWE, Louise, "Material Culture: Embedded Firms, Organizational Networks and the Local Economic Development of a Fashion Quarter" en *Regional Studies*, volume 30, number 3, june 1996, pags. 257-272.
- CHARTRAND, H. H., McCaughey, C., "The Arm's Length Principle and the Arts: An International Perspective-Past, Present and Future", in M. C. Cummings i J. M. Davidson Schuster, eds., *Who's to Pay for the Arts?*, Nova York, American Council for the Arts, 1989.

- CHERBO, J. M., WYSZOMIRSKI, M. J., eds., *The Public Life of the Arts in America*, New Brunswick, Rutgers, 2000.
- COLBERT, François, dir., *Textes choisis: politiques culturelles. 22e conférence annuelle sur la théorie sociale, le politique et les arts*, Montreal, HEC, 1997.
- COMITÉ D'HISTOIRE DU MINISTÈRE DE LA CULTURE, *Éléments d'histoire administrative. Ministère de la Culture 1959-1996*, La documentation Française, Paris, 1997.
- CORIJN, Eric, "Las políticas culturales en el centro de la política urbana", *Claves de razón práctica*, n. 119, P. 62-67, 2002.
- COROMINAS, M. et al., "Els actors culturals", in Fundació Jaume Bofill, *Informe per a la Catalunya del 2000*, Barcelona, Mediterrània, 1999.
- CRANE, D., (en preparació), *Global Culture: Media, the Arts, Policy and Globalization*, Londres, Routledge, 2002.
- CREWE, Louise, "Material Culture: Embedded Firms, Organizational Networks and the Local Economic Development of a Fashion Quarter" en *Regional Studies*, volume 30, number 3, june 1996, pags. 257-272.
- CUBELES, X. I CODINACH, "Les industries culturals a Catalunya", *Revista del Col·legi d'Economista*, 32, Barcelona, 1998, 21-33.
- CULLA, J. B. (1989) "L'evolució ideològica dels partits", a FUNDACIÓ JAUME BOFILL, *Catalunya 77/88*, Barcelona: La Magrana.
- CUMMINGS, M. C., DAVIDSON SCHUSTER, J. M., eds., *Who's to Pay for the Arts?*, Nova York, American Council for the Arts, 1987.
- DELGADO, Manuel (coord), *Carrer, festa i revolta: els usos simbòlics de l'espai públic a Barcelona (1951-2000)*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2003.
- DEPARTAMENT DE CULTURA - GENERALITAT DE CATALUNYA, Memòria del Departament de Cultura, *Departament d Cultura - Generalitat de Catalunya, anys 1980 - 2001*.
- DEPARTAMENT DE CULTURA - GENERALITAT DE CATALUNYA, Estructura del sector teatral a Catalunya. *Departament de Cultura, Barcelona, 1991*
- DEPARTAMENT DE CULTURA - GENERALITAT DE CATALUNYA, 1980-1992. Bases Sòlides per a la cultura a Catalunya, *Departament d Cultura - Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1992*.
- DEPARTAMENT DE CULTURA - GENERALITAT DE CATALUNYA, Estadístiques culturals de Catalunya, *Barcelona, 2000*

- DEPARTAMENT DE CULTURA - GENERALITAT DE CATALUNYA, *Libre blanc de les indústries culturals*, Departament d Cultura – Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2002
- DIMAGGIO, P. J., POWELL, W. W. (1991) "The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality", a DIMAGGIO, P. J., POWELL, W. W. (eds.) *The New Institutionalism in Organizational Analysis*, Chicago: The University of Chicago Press.
- DIPUTACIÓ DE BARCELONÀ, *Cultura en Xarxa. La política cultural de la Diputació de Barcelona*, Diputació de Barcelona, Barcelona, 2000.
- DONNAT, O., *Les pratiques culturelles des Français. Enquête 1997*, La Documentation française, Paris, 1998.
- DUBOIS, V., *La politique culturelle: genèse d'une catégorie d'intervention politique*, Belin, Paris, 1999.
- ESPING-ANDERSEN, G., *Los tres mundos del Estado de Bienestar*, Valencia, 1993.
- ESPING-ANDERSEN, G., *Fundamentos sociales de las economías postindustriales*, Ariel, Barcelona, 2000.
- EVANS, Graeme, *Cultural Planning. And Urban Renaissance*, Routledge, London, 2001.
- FAURE, Alain i NÉGRIER, Emmanuel, *La politique culturelle des agglomérations*, La Documentation Française, Paris, 2001.
- FERNÁNDEZ PRADO, Emiliano, *La política cultural. Qué es y para qué sirve*, Trea., Gijón, 1991.
- FINA, Xavier, "Responsabilidad de la sociedad civil en el sector cultural" a SUBIRATS, J. (ed), *¿Existe sociedad civil en España?. Responsabilidades colectivas y valores públicos*, Fundación Encuentro, Madrid, 1999.
- FOSSAS, Enric, *Regions i sector cultural a Europa. Estudi comparat Bèlgica, França, Itàlia, RFA i Espanya*, Institut d'Estudis Autònoms – Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1990.
- FOSSAS, E., SUBIRATS, J., BONET, Ll. (1995) "Polítiques culturals, descentralització i globalització", a BONET, Ll. (coord.) *Diversitat cultural i polítiques culturals a Europa*, Barcelona, Fundació Jaume Bofill.
- FRIEDBERG, E., URFALINO, Ph., *Le jeu du catalogue. Les contraintes de l'action culturelle dans les villes*, Paris, La documentation française, 1984.
- FRIEDBERG, E., URFALINO, Ph., "La décentralisation culturelle au service de la culture nationale", in R. Moulin, dir., *Sociologie de l'art*, Paris, La documentation française, 1986.

- FRIEDSON, Eliot, "Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique" a *Revue française de sociologie*, XXVII, juliol-septembre 1986, pags. 431-444.
- FRIEDSON, Eliot, "Pourquoi l'art ne peut pas être une profession" a Pierre-Michel Menger / Jean-Claude Passeron, *L'art de la recherche. Essais en l'honneur de Raymonde Moulin*, La Documentation Française, 1994, Paris.
- GARCÍA CANCLINI, N., *La globalización imaginada*, Barcelona, Paidós, 1999.
- GASQUY-RESCH, Yannick (sota la direcció de), *Marseille-Montreal. Centres culturels cosmopolites*, L'Harmattan, Paris, 1991
- GERRY KEARNS-CHRIS PHILO, *Selling Places. The city as Cultural Capital, Past and Present*, Pergamon Press, Oxford- New York, Seoul-Tolyo, 1993.
- GINER, S. i altres., *La cultura catalana: el sagrat i el profà*, Edicions 62, Barcelona, 1996.
- GIRARD, A., "Introduction" a *Économie et Culture. Culture en devenir. Volonté publique. Vol. II*, La Documentation française, Paris, 1988.
- GOMÀ, R., SUBIRATS, J., coords., *Políticas públicas en España*, Barcelona, Ariel, 1998.
- GRIGNON, C., PASSERON, J.-C., *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura*, Ediciones de la Piqueta, Madrid, 1992.
- GUITART I AGELL, Joan, Política cultural: un balanç, *Departament d Cultura – Generalitat de Catalunya, anys 1980 – 2001*.
- GUARDIA, M., GARCÍA ESPUCHE, A. (1994) "1888 y 1929. Dos exposiciones, una sola ambición", a SÁNCHEZ, A. (dir.) *Barcelona, 1888 – 1929*, Madrid: Alianza.
- HANNERZ, Ulf, *Conexiones transnacionales. Cultura, gente, lugares*, Càtedra, Madrid, 1998.
- HEINICH, Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Éditions de Minuit, Paris, 1998.
- HEINICH, Nathalie, *L'art contemporain exposé aux rejets. Études de cas*, Éditions Jacqueline Cambon, Paris, 1998.
- HEINICH, Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Éditions de Minuit, Paris, 1998.
- ICUB, *Ben, Accent de Cultura, Pla Estratègic del Sector Cultural de la Ciutat*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1999.
- ICUB, *Ben, Accent de Cultura, Pla Estratègic del Sector Cultural de la Ciutat: Accions 2001*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2001.

- INFOMETRICA LIMITED, *Guide d'évaluation de l'impact des arts sur l'économie locale*, Conseil des Arts d'Ontario, Toronto, 1997.
- LASH, Scott, "From Accumulation to Circulation: Young British Artists and Twenty-first Century London", Ponència presentada a la Conferència *La societat de la Cultura*, Barcelona, 6-8 Juliol, 2000.
- LEXTRAIT, Fabrice i altres, *Une nouvelle époque de l'action culturelle. Rapport a Michel Duffour*, La documentation Française, Paris, 2001.
- LORENTE, Jesús-Pedro (coord), *Espacios de arte contemporáneo generadores de revitalización urbana*, Universidad de Zaragoza, 1997.
- LORENTE, Jesús-Pedro, *Museums and artist's studios as catalysts for urban regeneration. The special case of declining port cities: Liverpool, Marseilles, Bilbao*, Inèdit, 2000.
- MARFANY, J-Ll. (1995) *La cultura del catalanisme*, Barcelona, Empúries.
- MARÍN i OTTO, E. (1989), "Estabilización y novedades en la prensa diaria", a TIMOTEO ÁLVAREZ, J. et al. *Historia de los medios de comunicación en España*, Barcelona: Ariel
- MASCARELL, Ferran i altres, *Llibre blanc de la cultura a Catalunya*, Edicions 62, Barcelona, 1999.
- MEC, *Cultura en cifras*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1994.
- MENGER, Pierre-Michel, *Le Paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'état dans la société contemporaine*, Flammarion, Paris, 1983.
- MENGER, Pierre-Michel, "L'Etat providence et la culture. Socialisation de la création, prosélytisme et relativisme dans la politique culturelle publique" dans François CHAZEL, éd. *Pratiques culturelles et politiques de la culture*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1987.
- MENGER, Pierre-Michel, "Rationalité et incertitude de la vie d'artiste", *L'Année sociologique*, 1989.
- MENGER, Pierre-Michel, "Marché du travail artistique et socialisation du risque. Le cas des arts du spectacle", *Revue française de sociologie*, XXXII-1, Gener 1991, p. 61-74.
- MENGER, Pierre-Michel, "Les paradigmes de la sociologie de l'art" a Iñaki Domínguez i Arturo Rodríguez Morató, comps., *Arte, cultura y Sociedad*, Bilbao, AESCA, 1992.
- MENGER, Pierre-Michel, "L'hégémonie parisienne. Économie et politique de la gravitation artistique" a *Annales ECS*, 48e année, núm. 6, novembre-décembre 1993.
- MENGER, Pierre-Michel, "Appariement, risque et capital humain: l'emploi et la carrière dans les professions artistiques" a MENGER, Pierre-Michel / PASSERON, Jean-Claude,

- L'art de la recherche. Essais en l'honneur de Raymonde Moulin*, La Documentation Française, 1994, Paris.
- MENGER, Pierre-Michel, *La profession du comédien. Formation, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, La Documentation française, 1997.
- MENGER, Pierre-Michel, "Artistic Labor Markets and Careers", *Annu. Rev. Sociol.*, 1999. 25: 541-74.
- MIRALLES, Eduard, "Serveis personals i polítiques locals" a *Revista de serveis personals personals locals*, Setembre 1997, núm. 6, pags. 59-67.
- MOLOTCH, Harvey, "L.A. as Design Product. How Arts Work in a Regional Economy" en Allen J. Scott et Edward W. Soja, *The City. Los Angeles and Urban Theory at the end of the Twentieth Century*, University of California Press, 1996.
- MONNIER, G., *L'art et ses institutions en France. De la révolution a nous jours*, Gallimard, Paris, 1995.
- MOULIN, Raymonde, *Le marché de l'art en France*, Éditions de Minuit, Paris, 1983 –1a edició 1967-.
- MOULIN, Raymonde et al., *Les artistes: essai de morphologie sociale*, La Documentation Française, Paris, 1985.
- MOULIN, Raymonde (sous la direction), *Sociologie de l'art. Colloque international Marseille*, 13-14 Juin 1985, La Documentation Française, Paris, 1986.
- MOULIN, Raymonde, "Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines" a *Revue française de sociologie*, XXVII, juliol-septembre 1986, pags. 369-396.
- MOULIN, Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, Paris, 1992.
- MOULIN, "Le marché de l'art" a *Raison présente*, núm. 107, 3e trimestre 1993.
- MOULIN, Raymonde, *De la valeur de l'art*, Flammarion, Paris, 1995.
- MULCAHY, K. V., "The Government and Cultural Patronage: A Comparative Analysis of Cultural Patronage in the United States, France, Norway, and Canada", in J. M. Cherbo i M. J. Wyszomirski, eds., *The Public Life of the Arts in America*, New Brunswick, Rutgers, 2000.
- NÉGRIER, Emmanuel, "Politiques culturelles territoriales : dernier inventaire avant décentralisation?", *L'Annuaire des collectivités locales – GRALE*, PUF, Paris, 2003a.

- NÉGRIER, Emmanuel, "Políticas culturales. Evolución francesa y aproximaciones comparadas con España", ponencia del Congrès Català de Sociologia, Reus, 5-6 de abril 2003b.
- NEWMAN, P. et SMITH, I., "Cultural Production, Place and Politics on the South Bank of Thames" en *International Journal of Urban and Regional Research*, volume 24.1, mars 2000, pags. 9-24.
- O'CONNOR, Justin, *The definition of cultural industries*, Manchester Institute for Popular Culture, Manchester Metropolitan University, www.mipc.mmu.ac.uk, Manchester, 1999.
- O'CONNOR, Justin, "Districtes culturals i districtes digitals" a ICUB, *Debats culturals a la Virreina*, www.bcn.es/icub, Barcelona, 2001.
- ORY, Pascal, "Politiques culturelles avant la lettre: trois lignes françaises, de la Révolution au Front Populaire" a Raymonde Moulin (dir.), *La sociologie de l'art*, La documentation Française, Paris, 1986.
- PALLARÈS, Fr. (1989) "Comportament electoral", a FUNDACIÓ JAUME BOFILL *Catalunya 77/88*, Barcelona: La Magrana
- PERRET, J. i SAEZ, G., *Institutions et vie culturelles*, La Documentation française, Paris, 1996.
- PETERSON, R. I KERN, R., "Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivorous" a *American Sociological Review*, 61, pags. 900-7, 1996.
- PLAZA, Beatriz, "The Guggenheim-Bilbao Museum Effect" en *International Journal of Urban and Regional Research*, volume 23, number 3, 1999.
- POIRRIER, Philippe (ed.), *Jalons pour l'histoire des politiques culturelles locales*, La Documentation française, Paris, 1995.
- POIRRIER, Philippe, *Histoire des politiques culturelles de la France contemporaine*, Université de Bourgogne-Bibliest, Dijon, 1998.
- POIRRIER, Philippe, *Bibliographie de l'histoire des politiques culturelles France, XIXe-XXe siècles*, Ministère de la Culture et la Communication, Paris, 1999a.
- POIRRIER, Philippe (textes rassemblés par), *Les politiques culturelles France*, Ministère de la Culture et la Communication, Paris, 1999b.
- POIRRIER, Philippe - RIOUX, Jean Pierre (sota la direcció), *Affaires culturelles et territoires (1959-1999)*, Ministère de la Culture et la Communication. - La documentation Française, Paris, 2000a.
- POIRRIER, Philippe (sota la direcció), *Les collectivités locales et la culture. Les formes d'institutionnalisation XIXe-XXe siècles*, Ministère de la Culture et la Communication - La documentation Française, Paris, 2000b.

- RAINS, Stephenie, "Touring Temple Bar: Cultural Tourism in Dublin's Cultural Quarter" en *The international journal of cultural policy*, vol. 6, no. 1, pags. 1-16.
- RAGIN, Charles C. i BECKER, Howard, *What is a case? Exploring the foundations of social inquiry*, Cambridge University Press, Nova York, 1992.
- REQUEJO, F., JORDANA, J. (1999) "Els problemes de la democràcia", a *Història. Política, societat i cultura dels Països Catalans*. Vol. 12, CULLA, J. B. (dir.) *Autogovern i reptes de la fi de segle. 1980-199*, Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana.
- RIBALTA, Jorge, *Servicio Público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*, Ediciones Universidad de Salamanca – Unión de Asociaciones de Artistas Visuales, Salamanca, 1998.
- RIBALTA, Jorge, *Mediation and Construction of Publics. The MACBA Experience*, www.republicart.net, 2004.
- RODRIGUEZ MORATÓ, Arturo, *Sociología de los creadores artísticos. El caso de los compositores españoles contemporáneos*, Tesis doctoral dirigida per Salvador Giner, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1995.
- RODRIGUEZ MORATÓ, Arturo, *La sociología de los creadores artísticos. El caso de los compositores españoles contemporáneos*, Tesis dirigida per Salvador Giner, UAB, 1995.
- RODRIGUEZ MORATÓ, Arturo, *La problemática profesional de los escritores y traductores. Una visión sociológica*, ACEC, Barcelona, 1997.
- RODRIGUEZ MORATÓ, Arturo, "La redefinición posmoderna de las reglas del arte", en CAIA, *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*, Buenos Aires, 1999.
- RODRIGUEZ MORATÓ, Arturo, *La dinámica cultural barcelonina*, CESAC (no publicat), Barcelona, 2000.
- RODRIGUEZ MORATÓ, Arturo, "Política cultural i dinamisme artístic a la societat actual" a *Ambits*, Número especial 19-20, Tardor 2001, pags. 40-44, Barcelona.
- RODRIGUEZ, Arturo i RIUS, Joaquim, "La reinvenió de la política cultural a escala local: el cas de Barcelona" a *IV Congrés Català de Sociologia*, Reus, 5-6 Abril, 2003a.
- RODRIGUEZ, Arturo i RIUS, Joaquim, "La réinvention de la politique culturelle à l'échelle locale: le cas de Barcelone" a Conferència *New Trends in the Sociology of the Arts*, ISA, Paris, 14-18 Abril, 2003b.

- ROSSELL, Mercè, *La Generalitat de Catalunya. Volum II. La política cultural. El bilingüisme. L'ensenyament. La cultura popular*, Editorial Undari, Barcelona, 1977.
- RIUS, Joaquim, "Centres i perifèries culturals a Espanya. Contribució a la construcció d'una sociologia del món de l'art" a *Revista catalana de sociologia*, desembre 1999, pags. 251-263.
- RIUS, Joaquim, "Les marchands d'art et l'espace urbain. Une analyse du marché de l'art à Barcelone", Memoria de DEA sota la direcció de Pierre-Michel Menger, EHESS, Paris, 2000a.
- RIUS, Joaquim, "From Chino to Raval. The role of Symbolic Content and Art Markets in the Production of Culture Neighborhoods", Conference Cultural Change and Urban contexts, Manchester, 8-10 Setembre, 2000b.
- RIUS, Joaquim, "Els marxants d'art i l'espai urbà. Una anàlisi sociològica del mercat de l'art a Barcelona" a *Revista Catalana de sociologia*, núm. 17, 2002, pags., 149-184.
- SAEZ, Guy, "Les politiques de la culture" a M. Grawitz i J. Lecca (dir.), *Traité de science politique. Volum 4. Les politiques publiques*, PUF, Paris, 1985, pags. 387-422.
- SAPIRO, Gisèle, "La raison littéraire. Le champ littéraire français sous l'Occupation (1940-1944) en Actes de la recherche en sciences sociales, 111/112, Març 1996.
- SCHUSTER, J. Mark, *Informing cultural policy. The research and information infrastructure*, Center for Urban Policy Research, New Jersey, 2002.
- SCOTT, A. J., "Territorial Reproduction and Transformation in a Local Labor Market: The Animated Film Workers of Los Angeles" en *Metropolis. From Division of Labor to Urban Form*, University of California Press, 1990.
- SCOTT, A. J., "The US recorded music industry: on the relations between organisation, location and creativity in the cultural economy, *Environment and Planning A*, volume 31, pages 1965-1984, november, 1999a.
- SCOTT, A. J., "The cultural economy: geography and the creative field" a *Media, culture and society*, volume 21, number 6, november 1999b.
- SCOTT, Allen J., *The Cultural Economy of Cities*, Sage, London, 2000.
- SENNET, Richard, *Vida urbana e identidad personal*, Península, Barcelona, 1975.
- SIMPSON, Charles R., *SoHo. The artist in the city*, The University of Chicago Press, Chicago, 1981.
- SUBIRÓS, P. (1983) "Mites i reptes de la cultura catalana", *L'Avenç*, 64: 24-39.

- SUBIRÓS, Pep, *Estratègies culturals i renovació urbana*, Aula Barcelona, Barcelona, 1999.
- TURINA GÓMEZ, J. (1997) *Historia del Teatro Real*, Madrid: Alianza.
- VERGER, Annie, "Le champ des avant-gardes" a *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, núm. 88, juny 1991, pags. 2-40.
- URFALINO, Philippe, *L'allocation de ressources sans critères de choix: la mise en oeuvre des politiques culturelles municipales*, Tesis de tercer cicle de sociologia, Institut d'études politiques de Paris, 1984.
- URFALINO, Philippe, "Les politiques culturelles: mécénat caché et académies invisibles", *L'Année sociologique*, Volume XXXIX, 1989, pp. 81-109.
- URFALINO, Philippe, *Quatre voix pour une opéra. Une histoire de l'Opéra Bastille*, Métailié, Paris, 1990.
- URFALINO, Philippe, "La Fédération nationale des centres culturels comunaux 1960-1965 a Pierre-Michel MENGER / Jean-Claude PASSERON, *L'art de la recherche. Essais en l'honneur de Raymonde Moulin*, La Documentation Française, Paris, , 1994.
- URFALINO, Philippe / VILKAS, Catherine, *Les Fons Régionaux d'Art Contemporain. La délégation du jugement esthétique*, L'Harmattan, Paris, 1995.
- URFALINO, Philippe, *L'invention de la politique culturelle*, La Documentation Française, Paris, 1996.
- VILLAR, Paco, *Historia y leyenda del Barrio Chino. 1900-1992 Crónica y documentos de los bajos fondos de Barcelona*, Edicions La Campana, Barcelona, 1996.
- WHITE, Harrison C. et Cynthia, *La carrière des peintres au 19e siècle*, Flammarion, Paris, 1991.
- WILLIS, P., *Cultura viva. Una recerca sobre les activitats culturals dels joves*, Diputació de Barcelona, Barcelona, 1998.
- ZIMMER, A., TOEPLER, S., "Cultural Policies and the Welfare State: The Cases of Sweden, Germany, and the United States", *The Journal of Arts Management, Law and Society*, 26, 3, 1996, p. 167-193.
- ZIMMER, A., TOEPLER, S., "The Subsidized Muse: Government and the Arts in Western Europe and the United States", ponència presentada a la *Tenth International Conference on Cultural Economics*, Barcelona, 1998.
- ZOLBERG, Vera, "New York Culture: Ascendant or Subsident?" a *Capital of the American Century*, Russell Sage Foundation, New York, 1993, pag. 146-166.

ZOLBERG, V., "Privatization: Threat or Promise for the Arts and Humanities?", *Cultural Policy*, 7, 1, p. 9-27, 2000.

ZUKIN, Sharon, *Loft living : culture and capital in urban change*, Rutgers University Press, New Brunswick, (NJ), 1989.

ZUKIN, Sharon, *The Cultures of cities*, Blackwell, Oxford, 1995.

ZUZANEK, "Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle: un débat enterré?" Girard, A., 1988, *Économie et Culture. Culture en devenir et volonté publique. Vol. II*, La Documentation française, Paris, 1988.

Index de taules i gràfics

Taules

QUADRE 1 – Canvis en els tres paradigmes de la política cultural.....	61
QUADRE 2 – Arxius i centres de documentació consultats pel treball documental de les administracions culturals	80
QUADRE 3 – Centres de documentació consultats pel treball documental de les institucions culturals.....	84
QUADRE 4 – Entrevistes utilitzades per a la tesis, càrrec i data de realització.....	85
QUADRE 5 – Entrevistes utilitzades per a la tesis i recerca en la que s'inscriuen.....	86
QUADRE 6 – Organigrama del Departament de Cultura 1980-1981.....	120
QUADRE 7 – Organigrama del Departament de Cultura 1982	121
QUADRE 8 – Organigrama del Departament de Cultura 1983-1985.....	122
QUADRE 9 – Organigrama del Departament de Cultura 1986-1988	123
QUADRE 10 – Organigrama del Departament de Cultura 1989-1992.....	124
QUADRE 11 – Organigrama de la Direcció General de Promoció Cultural.....	125
QUADRE 12 – Organigrama del Departament de Cultura 1993-1995	126
QUADRE 13 – Organigrama del Departament de Cultura 1996-1999	127
QUADRE 14 – Organigrama del Departament de Cultura 2000-2003	127
QUADRE 15 – Evolució dels organismes autònoms culturals del Departament de Cultura 1985-2003	128
QUADRE 16 – Consellers de Cultura 1980-2003	132
QUADRE 17 – Distribució del personal de la plantilla del Departament de Cultura 1981-2001	135
QUADRE 18 – Evolució dels pressupostos de la Generalitat per Departaments, 1980-2002	137
QUADRE 19 – Evolució dels pressupostos de la Generalitat per capítols. 1981-2001	139
QUADRE 20 – Evolució de les inversions del Departament de Cultura (anys seleccionats)	142
QUADRE 21 – Evolució dels pressupostos del Departament de Cultura per unitats de gestió, 1983-2001	145
QUADRE 22 – Evolució de la despesa per àmbits d'actuació 1991-2001	147

QUADRE 23 – Evolució de la despesa per àmbits (arxius, biblioteques, cultura popular i tradicional, museus i patrimoni arquitectònic i arqueològic) 1991-2001	148
QUADRE 24 – Evolució de la despesa per àmbits (1991-2001)	150
QUADRE 25 – Evolució dels percentatge de despesa en Cultura de la Generalitat de Catalunya respecte al total 1980-2002	152
QUADRE 26 – Comparació total despesa per àmbits amb Esports i Joventut i sense Esports i Joventut 1996-2001.....	155
QUADRE 27 – Comparació despesa Departament de Cultura amb i sense SG d'Esports i SG Joventut	156
QUADRE 28 – Comparació percentatge despesa cultural amb esports i joventut (% A) i sense esports ni joventut (% B)	157
QUADRE 29 – Evolució del personal de l'administració cultural de la Diba, 1982-2000	161
QUADRE 30 – Evolució de les despeses culturals de la Diba per capítols 1982-2000.....	164
QUADRE 31 – Evolució dels repartiment de la despesa entre despeses corrents i inversió 1986 –2001.....	166
QUADRE 32 – Evolució de la despesa cultural per àmbits 1982-2000	167
QUADRE 33 – Evolució de la despesa i la transferència a l'Institut del Teatre, 1983-2001.....	175
QUADRE 34 - Aportacions acumulades de la Diba a consorcis, 1983-2001.....	178
QUADRE 35 – Aportació a consorcis de la Diba, 1988-2000.....	179
QUADRE 36 – Les despeses culturals de la Diba segons tres càlculs, 1982-2001.....	180
QUADRE 37 – El pressupost total de la Diba i les despeses de la diputació (segons dades pròpies i amb l'Institut del Teatre) 1982-200.....	182
QUADRE 38 – L'esforç cultural de la Diba segons tres càlculs, 1982-2001.....	183
QUADRE 39 - Càrrecs de l'Àrea de cultura de l'Ajuntament de Barcelona 1979-2003.....	196
QUADRE 40 –Distribució del personal de l'Àrea de cultura de l'Ajuntament de Barcelona, 198.....	197
QUADRE 41 – Evolució del personal de l'IMBE, 1989-1994.....	198
QUADRE 42 – Evolució del personal de l'ICUB per direccions, 1996-2001.....	199
QUADRE 43 – Evolució del personal de l'ICUB per relacions laborals, 1996-2001.....	200
QUADRE 44 – Despeses de l'àrea de cultura de Barcelona 1980-2002.....	202
QUADRE 45 – Evolució de la despesa cultural dels districtes i del total de la despesa dels districtes (1990-2002)	204
QUADRE 46 – Evolució despeses Institut Municipal Barcelona Espectacles (IMBE), en milions de pessetes	206
QUADRE 47 – Evolució despeses Institut de Cultura de Barcelona (ICUB), en milions de pessetes.....	207

QUADRE 48 – Evolució de la despesa global en cultura de la ciutat de Barcelona, 1980-2002 (en milers de pessetes).....	208
QUADRE 49 – Evolució de la despesa cultural i del total del pressupost general a Barcelona, en milers de pessetes.....	211
QUADRE 50 – Ratio de la despesa en cultura de Barcelona respecte el pressupost general de l'Ajuntament.....	213
QUADRE 51 – Evolució de la despesa en cultura per habitant a la ciutat de Barcelona, en pessetes per habitant.....	215
QUADRE 52 – Comparació de les despeses culturals de la Generalitat, Diputació i Ajuntament de Barcelona. Valors totals.....	217
QUADRE 53 - Comparació de les despeses culturals de la Generalitat, Diputació i Ajuntament de Barcelona. Valors percentuals.....	218
QUADRE 54 - Comparació l'esforç cultural de la Generalitat, Diputació i Ajuntament de Barcelona, 1980-2001.....	219
QUADRE 55 – Despesa cultural del Departament de Cultura en pessetes corrents i constants (Base 1980).....	223
QUADRE 56 – Despesa cultural de l'Ajuntament de Barcelona en pessetes corrents i constants (Base 1980).....	224
QUADRE 57 – Despesa cultural de la Diputació de Barcelona en pessetes corrents i constants (Base 1980).....	225
QUADRE 58 – Els TNC, la Ciutat del Teatre i el paradigma de la política cultural.....	287
QUADRE 59 – Aportacions al MACBA per any i per administració 1995-2001.....	301
QUADRE 60 – Aportacions al CCCB per any i per administració 1994-2001.....	303
QUADRE 61 - Col·lectius associats del CCCB i activitats que organitzen.....	390
QUADRE 62 – Les xifres del festival Sónar 1994-2003.....	395
QUADRE 63 – Itinerància de les exposicions del CCCB 2002-2003.....	396
QUADRE 64 - Visites al MACBA 1996-2003.....	413
QUADRE 65 – Visitants al CCCB per any i tipus d'activitat 1994-2003.....	415
QUADRE 66 – Evolució dels visitants de les institucions culturals del Raval per situació geogràfica 1992-2002.....	417
QUADRE 67 - Repartiment dels tallers per barri en els Tallers Oberts (1996, 1999, 2.000 i 2003).....	418
QUADRE 68 – Galeries per barris a Barcelona (2000).....	420
QUADRE 69 – Galeries d'art al Raval, 2004.....	421
QUADRE 71 – Teatres a Barcelona per districte i segons tipus (2002).....	423

QUADRE 72 – Zona urbana i teatres a Barcelona (2002).....	423
QUADRE 73 – Estudis de disseny i d'arquitectura al Raval, 2004.....	426
QUADRE 74 – Llibreries i editorials al Raval, 2004.....	426
QUADRE 75 – Mitjans de comunicació al Raval, 2004.....	427
QUADRE 76 – Institucions educatives i centres de recerca al Raval, 2004.....	428

Gràfics

GRÀFIC 1 – Evolució dels organismes autònoms culturals del Departament de Cultura 1980-2003.....	129
GRÀFIC 2 - Evolució del personal del Departament de Cultura, 1981-2001.....	136
GRÀFIC 3 - Evolució dels pressupostos de la Generalitat per capítols. 1981-2001.....	141
GRÀFIC 4 – Evolució de les inversions del Departament de Cultura 1981-200.....	142
GRÀFIC 5 – Inversions en cultura i en esports i joventut 1996-2001.....	143
GRÀFIC 6 – Evolució de la despesa del Departament de Cultura per unitats de gestió 1983-2001.....	146
GRÀFIC 7– Despesa cultural del Departament de Cultura per unitats de gestió 2002.....	146
GRÀFIC 8 – Evolució de la despesa per àmbits (arxius, biblioteques, cultura popular i tradicional, museus i patrimoni arquitectònic i arqueològic) 1991-2001.....	148
GRÀFIC 9 – Evolució de la despesa per àmbits (arts plàstiques, cine, lletres, música i, teatre i dansa) 1991-2001.....	149
GRÀFIC 10 - Distribució de les despeses del Departament de cultura per àrees 2001.....	151
GRÀFIC 11 – Despesa cultural del Departament de Cultura 1980-2002.....	153
GRÀFIC 12 – Percentatge de despesa del Departament de Cultura respecte de la Generalitat 1980-2002....	154
GRÀFIC 13 – Pressupost total executat del Departament de Cultura per àmbits 1991-2002.....	155
GRÀFIC 14 – Comparació entre el total i el total sense la Direcció General d'Esports ni la Direcció General de Joventut.....	157
GRÀFIC 15 – Percentatge de despesa del Departament de Cultura (sense esports ni joventut) respecte de la Generalitat 1980-2001.....	159
GRÀFIC 16 – Organigrama de l'administració cultural de la Diputació de Barcelona.....	160
GRÀFIC 17 – Evolució del personal de l'administració de la Diba (amb i sense IT) 1982-2001.....	162

GRÀFIC 18 – Distribució del personal relacionat amb cultura de la Diputació de Barcelona per tipus d'actuació, 1985-2001.....	163
GRÀFIC 19 – Evolució de les despeses culturals de la Diba per capítols 1982-2001.....	165
GRÀFIC 20 – Distribució de la despesa cultural de la Diputació de Barcelona per capítols, 2001.....	165
GRÀFIC 21 – Evolució dels repartiment de la despesa entre despeses corrents i inversió 1986-2001.....	166
GRÀFIC 22 – Evolució de les despeses de cultura de la Diba per àmbits 1982-2001.....	168
GRÀFIC 23 – Evolució de les despeses culturals de la Diba per àmbits en valors percentuals, 1982-2001.....	169
GRÀFIC 24 – Evolució de les despeses culturals de la Diba relatives a Direcció i gestió.....	170
GRÀFIC 25 – Evolució de les despeses culturals de la Diba relatives a Museus.....	170
GRÀFIC 26 – Evolució de les despeses culturals de la Diba relatives a Biblioteques.....	171
GRÀFIC 27 – Evolució de les despeses culturals de la Diba relatives a Patrimoni cultural.....	171
GRÀFIC 28 – Evolució de les despeses culturals de la Diba relatives a Promoció cultural, 1996-2001.....	172
GRÀFIC 29 – Evolució de les despeses culturals de la Diba relatives a Foment de la societat del coneixement	173
GRÀFIC 30 – Evolució de les despeses culturals de la Diba relatives a Institut del Teatre	174
GRÀFIC 31 – Evolució de la despesa i les transferències a l'Institut del Teatre de la Diba 1983-200.....	176
GRÀFIC 32 – Evolució del percentatge de la despesa cultural a l'Institut del Teatre, 1983-2001.....	177
GRÀFIC 33 – Repartiment de les aportacions a consorcis (acumulat 1988-2001).....	178
GRÀFIC 34 – Evolució de les aportacions als organismes autònoms culturals de la Diba, 1988-2001.....	179
GRÀFIC 35 – Evolució de la despesa cultural de la Diba segons tres càlculs, 1982-2001.....	181
GRÀFIC 36 – Evolució del pressupost total de la Diba i les despeses de la diputació (segons dades pròpies i amb l'Institut del Teatre) 1982-2001.....	182
GRÀFIC 37 – Evolució de l'esforç cultural de la Diba, 1982-2001.....	184
GRÀFIC 38 - Organigrama de l'administració cultural de Barcelona, 1979-1983.....	186
GRÀFIC 39 - Organigrama de l'administració cultural de Barcelona, 1983-1987.....	187
GRÀFIC 40 – Organigrama de l'administració cultural de Barcelona, 1987-1991.....	188
GRÀFIC 41 – Organigrama Institut Municipal Barcelona Espectacles 1989.....	190
GRÀFIC 42 – Organigrama de l'administració cultural de Barcelona 1991-1995.....	190
GRÀFIC 43 – Organigrama de l'administració cultural de Barcelona 1995-1999.....	191
GRÀFIC 44 – Organigrama de l' Institut de Cultura de Barcelona 1997.....	193

GRÀFIC 45 - Organigrama de l'administració cultural de Barcelona 1999-2003.....	194
GRÀFIC 46 - Organigrama de l'administració cultural de Barcelona 1999-2003.....	194
GRÀFIC 47 - Evolució del personal de l'Institut de Cultura de Barcelona per direccions. 1996-2001.....	200
GRÀFIC 48 - Evolució del personal de l'Institut de Cultura de Barcelona per relacions laborals. 1996-2000-	201
GRÀFIC 49 - Evolució de la distribució de despesa cultura dels districtes segons districtes. 1990-2002.....	204
GRÀFIC 50 - Distribució de la despesa cultural global a Barcelona, 1980-2002.....	209
GRÀFIC 51 - Comparació de la despesa en cultura respecte la despesa total de l'Ajuntament de Barcelona, 1980- 2002.....	211
GRÀFIC 52 - Evolució de la ratio de la despesa destinada a cultura respecte els pressupostos generals de la ciutat de Barcelona, 1980-2002.....	214
GRÀFIC 53 - Evolució de la despesa cultural per habitant a la ciutat de Barcelona, 1995-2001 (en milers de pessetes per habitant).....	215
GRÀFIC 54 - Comparació de les despeses culturals de la Generalitat, Diputació i Ajuntament de Barcelona. Valors totals.....	218
GRÀFIC 55 - Comparació de les despeses culturals de la Generalitat, Diputació i Ajuntament de Barcelona. (Valors percentuals), 1980-2001.....	219
GRÀFIC 56 - Evolució del percentatge de despesa cultural de l'Ajuntament, la Diputació i la Generalitat, 1980- 2002.....	220
GRÀFIC 57 - Evolució del percentatge de despesa cultural de l'Ajuntament de Barcelona, 1980-2002.....	220
GRÀFIC 58 - Evolució del percentatge de despesa cultural la Diputació de Barcelona, 1980-2002.....	220
GRÀFIC 59 - Evolució del percentatge de despesa cultural la Generalitat de Catalunya, 1980-2002.....	221
GRÀFIC 60 - Despesa cultural del Departament de Cultura en pessetes corrents i constants (Base 1980).....	223
GRÀFIC 61 - Despesa cultural de l'Ajuntament de Barcelona en pessetes corrents i constants (Base 1980)	224
GRÀFIC 62 - Despesa cultural de la Diputació de Barcelona en pessetes corrents i constants (Base 1980).....	225
GRÀFIC 63 - Aportacions al MACBA per any i per administració 1995-2001.....	302
GRÀFIC 64 - Aportacions al CCCB per any i per administració 1994-2001.....	303
GRÀFIC 65 - Evolució del nombre de visitants al MACBA 1996-2003.....	414
GRÀFIC 66 - Visitants al CCCB per any i tipus d'activitat 1994-2003.....	415
GRÀFIC 67 - Evolució dels visitants de les institucions culturals del Raval per situació geogràfica 1992-2002	416
GRÀFIC 68 - Repartiment dels tallers per barri en els Tallers Oberts (1996, 1999, 2.000 i 2003).....	419

