

2017

Cap a una política basada en les arts

DIPUTACIÓ DE BARCELONA

“Cap a una política basada en les arts. Una proposta de canvi de paradigma” és un text escrit el 2014 com a conclusió de la publicació col·lectiva *Art contemporani i acció local*. El Programa d'Arts Visuals de la Diputació de Barcelona va realitzar aquesta publicació en relació a la primera edició del Laboratori de Tècnics Municipals d'Arts Visuals, el qual va desplegar en col·laboració amb la Fundació Antoni Tàpies. El llibre s'ha publicat a mitjan de 2017 i es pot obtenir a través d'aquest [enllaç](#).

Índex

1. Punt de partida: la ressaca de després la “bombolla cultural”

- 1.1. La tempesta perfecta
- 1.2. Enfront de l'esgotament dels paradigmes

2. Què és una política cultural?

- 2.1. Cal portar la cultura al poble?
- 2.2. La política cultural és a l'art el que l'ecologisme a la natura
El paper del tècnic en arts visuals

3. L'obsolescència de la política cultural

- 3.1. De la democratització de la cultura a la democràcia cultural
- 3.2. La participació i els seus disgustos
- 3.3. De la indústria cultural a les indústries creatives
- 3.4. Plans estratègics locals: administració innovadora, ciutat emprenedora
- 3.5. De la cultura com a recurs a la cultura com a valor
- 3.6. La política de l'art

4. Catalunya: la hibridació de les polítiques culturals

- 4.1. La reforma de la Llei de règim local
- 4.2. El discurs de la descentralització
- 4.3. El discurs de la professionalització i el desenvolupament econòmic
- 4.4. Equipaments d'última generació: les fàbriques de creació i la xarxa de centres d'art

5. Conclusió: paràmetres per a una política basada en les arts

5.1. Polítiques culturals

- *Garantir la producció de diferència: cap a una política col·laborativa*
- *Garantir el bé comú: cap a una política en codi obert*
- *Garantir la sostenibilitat: cap a una política del decreixement*

5.2. Programes i equipaments de producció i de difusió

- *Descentrar l'exposició*
- *Atendre a la lògica transmedial de l'art*
- *Practicar una mediació performativa*
- *Tendir cap a la gestió comunitària*

- *Vetllar pel compliment de les bones pràctiques professionals*
- *Garantir el finançament a les arts*

5.3. Programa educatiu

- *Intensificar l'educació*
- *Diversificar l'educació*
- *Aprendre (institucionalment) de l'educació*

5.4. Col·leccions

- *Deconstruir l'herència*
- *Imaginar el futur*

5.5. Comunicació

- *Obrir el relat, multiplicar la conversa*

5.6. Avaluació i memòria

- *Investigar col·laborativament l'acció local*
- *Documentar els processos de la mediació cultural*

Referències bibliogràfiques

Cap a una política basada en les arts. Una proposta de canvi de paradigma

“L’art i la literatura engloben una gran quantitat d’idees i experiències que són difícils de conciliar amb l’escenari polític actual. També plantegen problemes de qualitat de vida en un món en què la pròpia experiència sembla fràgil i degradada. Com es pot crear un art digne en aquestes condicions? No seria necessari transformar la societat per poder prosperar com a

artista?”

Terry Eagleton

1. Punt de partida: la ressaca després de la “bombolla cultural”

L’any 1998 la Diputació de Barcelona va publicar *L’art contemporani des de l’àmbit local*, un llibre que es plantejava com un manual per a tècnics de l’administració per a la gestió d’arts visuals. Sense que en fos la intenció inicial, actualment es pot considerar que aquest també ha tingut certa incidència en orientar l’acció de la mateixa Oficina de Difusió Artística en matèria d’arts visuals al llarg d’aquests anys.

Tanmateix, quan avui procedim a actualitzar els plantejaments del llibre en col·laboració amb els mateixos tècnics de l’administració que implementen els programes d’arts visuals, es posen de manifest, no sols aspectes que han canviat i aspectes que persisteixen en l’àmbit de les polítiques artístiques. Crida l’atenció, especialment, allò que, sent embrionari en el moment en què Guntín va escriure el text, avui en dia ja s’ha desolloriat pràcticament.

1.1. La tempesta perfecta

Durant els darrers quinze anys l’art contemporani ha creuat les administracions municipals catalanes fent una espècie de paràbola invertida: la línia arrenca d’un punt en què es comença a donar suport públic a la pràctica artística, la qual, fins a mitjan de la dècada de 1990, es desenvolupa en els municipis de manera fonamentalment autogestionada i des d’un incipient sector privat. La línia ascendeix a mesura que s’articulen programes d’arts visuals i infraestructures públiques, i arriba al seu punt més àlgid a l’entorn dels anys 2006 i 2008, amb la inauguració de Can Xalant, l’entrada en funcionament d’algunes fàbriques de creació i l’inici del CoNCA.

La retirada posterior del suport institucional fa que aquesta línia hagi retornat, però, a la seva cota inicial en uns pocs anys, amb l'agreujant que, en aquesta ocasió, s'hi sumava la frustració i el desconcert del sector artístic i cultural respecte de l'acció de l'administració. En el moment en què es va publicar *L'art contemporani des de l'àmbit local* podem afirmar que tot estava per fer, mentre que, actualment, tot el què semblava haver-se aconseguit, pràcticament ha desaparegut de nou.

El moment que actualment passen la cultura i les arts, i particularment, el seu finançament, s'ha definit com el d'una "tempesta perfecta". A l'Estat espanyol aquesta és fruit de la coincidència en el temps de quatre processos: a) una disminució de les transferències públiques a la cultura; b) una disminució d'ingressos per part del tercer sector; c) una disminució del consum privat; i d) un augment dels impostos en relació al consum cultural (Rubio, Rius i Martínez, 2014).

Les estructures i iniciatives culturals han passat a compartir una situació fragilitat extrema, al mateix temps que de desconcert creixent a l'entorn dels passos a seguir en endavant. Tot i així, també existeix un cert consens en pensar que la situació actual no sols és fruit de problemes de finançament, sinó que sobretot és el resultat de la manera en com s'han gestionat els fons públics al llarg dels anys en què, en paral·lel a la bombolla immobiliària, també s'ha inflat el què s'ha designat com a "bombolla cultural".

La despesa que han generat les administracions públiques de tot l'Estat en matèria d'arts visuals ha estat considerable. En bona part de les ocasions, però, aquesta s'ha donat en relació a una política cultural cimentada en la inauguració d'infraestructures culturals i museus. Així mateix, generalment, no s'ha disposat d'uns objectius clars ni s'ha orientat l'acció amb un projecte o amb una planificació a llarg termini. Amb la davallada de finançament, aquesta política cultural basada en el malbaratament ha esdevingut, per tant, del tot inoperant. Al mateix temps que ha tingut com a efecte hipotecar els actuals pressupostos en cultura i una deslegitimació considerable de les polítiques públiques.

En el moment de bonança les administracions públiques no es van preocupar per ampliar la base social de la cultura, sinó que van apostar per la fastuositat d'unes infraestructures culturals de nova planta el manteniment de les quals suposen uns costos elevats en els pressupostos públics, mentre que la programació s'ha buidat pràcticament de continguts. D'aquesta manera, les institucions de la "bombolla cultural" han entrat a formar part de l'imaginari ciutadà com a símbol de la dilapidació de recursos i han esdevingut un motiu addicional per a la deslegitimació les polítiques públiques en cultura (Rubio, Rius i Martínez, 2014).

En canvi, enfront de la debilitat econòmica actual, tendeixen a desaparèixer, en canvi, aquelles experiències de cultura de proximitat i que, potencialment, podrien servir per legitimar de nou la inversió en cultura. Les polítiques artístiques que s'activen avui en dia tendeixen, no amb una certa paradoxa, a la recentralització dels recursos i a la reelització de les iniciatives culturals. L'explicació que s'ha donat a aquest fenomen és que, no havent-se plantejat uns instruments per a la planificació sostenible durant el període de bonança, actualment no es veuen clars uns criteris on fomentar el valor públic en cultura. El desconcert actual, per tant, també es dona en relació amb els criteris d'avaluació on s'hauria de fonamentar la retallada en cultura.

I encara una altra paradoxa. Mentre que una precarietat pràcticament endèmica s'ha instal·lat en el sector de la creació i entre els productors culturals del país, la ideologia de la ciutat innovadora i de l'economia creativa segueix dempeus en certs sectors de la gestió. Des de l'administració es segueix alimentant la creença de la cultura com un motor pel desenvolupament econòmic i social, mentre que es continuen desatenent les necessitats intrínseques d'un sector cultural que cada vegada es troba en una situació més desmillorada (Rubio, Rius i Martínez, 2014).

L'art contemporani des de l'àmbit local es pot percebre com un d'aquests fulls de ruta que, en general, s'han trobat a faltar quan des de l'administració es procedeix a desenvolupar iniciatives en cultura. En correspondència, hem de reconèixer un paper protagonista de l'Oficina de Difusió Artística de la Diputació de Barcelona en l'assessorament i l'impuls d'uns programes d'art contemporani assenyats i que s'han ajustat a les possibilitats dels municipis de la província durant aquests quinze anys. Aquest rol tan sols s'hauria vist rellevat tímidament pel Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i pel Consell Nacional de les Arts de Catalunya durant els anys del primer i el segon Tripartit (Rius, Rodríguez, Martínez, 2012).

Tal i com s'ha apuntat, però, és per mitjà d'iniciatives autogestionades que sovint han rebut un escàs suport de l'administració que s'ha produït una bona part del gruix d'activitat en arts visuals a les localitats de Barcelona. Així mateix, des de les associacions professionals i, en el cas català, l'Associació d'Artistes Visuals de Catalunya és que s'han generat els informes i s'han promogut els codis de bones pràctiques per a la regulació professional, els quals les administracions públiques han tendit a ignorar.

1.2. Enfront de l'esgotament dels paradigmes

En el moment actual de desconcert, és inevitable adoptar un cert to revisionista quan es tracta d'articular un nou plec de recomanacions per a l'administració pública. Amb el Laboratori de Tècnics Municipals d'Arts Visuals s'ha procedit a realitzar eminentment un treball de memòria i avaluació d'iniciatives que s'han portat a terme en els municipis de Barcelona al llarg de la darrera dècada. Amb la present publicació, el seu treball s'acompanya de reflexions i de l'esbós de possibles línies de desenvolupament futur de la política artística i els programes d'arts visuals.

A continuació, oferim quatre capítols pel tancament de la publicació que es basen en estendre algunes reflexions que es varen plantejar amb les sessions del Laboratori, així com s'ofereixen algunes possibles respostes a les inquietuds que s'hi varen percebre. Per articular aquestes visions de futur s'ha tingut molt en compte l'actual situació de crisi com a punt de partida, així com la necessitat de renovar uns paradigmes en política cultural que han arriben pràcticament esgotats a la contemporaneïtat.

Al llarg de totes les sessions de treball, una problemàtica que es va mantenir com una constant és la de concretar el rol del tècnic en arts visuals: quina és la seva responsabilitat específica i quin és el marge de maniobra que disposa aquest agent en cadenes de mediació àmplies com pot ser una administració local o bé l'organització d'un projecte artístic o cultural? En relació amb les polítiques culturals, el tècnic en arts visuals té alguna responsabilitat al respecte o aquesta és exclusiva del càrrec polític electe? I, així mateix, en relació amb la producció d'una exposició o d'un projecte artístic o educatiu, fins on arriba la responsabilitat del tècnic i la del comissari, la de l'artista o la de l'educador?

En el marc del Laboratori, ha estat habitual el clam dels tècnics enfront de decisions polítiques que es prenen d'un mode dirigista i que ells mateixos a voltes perceben com a arbitràries o motivades per interessos d'índole privat. S'han posat de manifest els dèficits democràtics que soscaven les institucions del nostre país, al mateix temps que els prejudicis i dificultats que es donen a l'hora d'assumir uns processos de treball més col·laboratius, basats en implicar la ciutadania en els projectes i en donar lloc, així, a escenaris de gestió comunitària.

Per aquestes raons és que hem cregut necessari revisar a fons els paradigmes de política cultural que sustenten el treball de les administracions catalanes. Hem buscat explicacions a la manera en com es planifiquen les polítiques i als hàbits heretats en relació en relació a la mediació. La nostra intenció és, per una banda, donar una raó de ser als fenòmens de dirigisme i

els prejudicis que encara es mostren envers dinàmiques de cooperació més horitzontals amb el sector cultural i la ciutadania. Al mateix temps que, per altra banda, hem procurat detectar els espais d'oportunitat i les vies per les quals es poden introduir canvis i noves línies d'actuació que permetin superar els actuals paradigmes de política cultural.

D'aquesta manera, si amb L'art contemporani des de l'àmbit local, Guntín procurava aportar un manual que servís com un "abc" per a la gestació dels primers programes d'arts visuals a escala municipal, amb Art contemporani i acció local, adoptem ara un to més pròxim al d'informe i ens basem en avaluar el què han estat aquests quinze anys d'art contemporani als municipis. Així mateix, la publicació vol contribuir a delinear horitzons possibles encaminats a superar, no sols el moment actual de crisi econòmica, sinó que, especialment de desconcert pel que fa a les polítiques culturals i en arts visuals.

2. Què és una política cultural?

Es diu que la política cultural és tan antiga com el primer espectacle de teatre pel que va ser necessari obtenir autorització prèvia, contractar l'autor o cobrar l'entrada (Teixeira Coelho, 2009). Aquesta definició, tot i la seva aparent simplicitat, implica quelcom que volem subratllar d'entrada: la política cultural no és sols cosa dels càrrecs polítics electes, sinó que aquesta es troba inscrita en la dimensió pública de la cultura i en qualsevol de les seves manifestacions. En aquest sentit, entenem que el paper de l'administració és garantir que aquesta dimensió pública i la política de les arts es resolgui en correspondència amb els valors de la democràcia.

2.1. Cal portar la cultura al poble?

En una perspectiva històrica, es considera que la política cultural moderna comença al segle XVIII amb la Revolució Francesa, l'obertura del Louvre i el decomisso de les biblioteques als prelatos. Les polítiques culturals tal i com les coneixem avui en dia s'articulen, en canvi, en el marc

de la postguerra mundial, en un moment en el que l'Estat del Benestar experimenta una expansió abans mai coneguda en termes de pressupostos i àmbits d'actuació. És aleshores que la política cultural passa a entendre's com un programa de govern i un sistema d'intervenció, amb l'organització d'estructures orientades a aquest fi.

Així mateix, els primers plantejaments de política cultural es basaven en un ideari de democratització de la cultura que s'ha tendit a titllar, quant no de paternalista, directament d'instrument pel domini del cos social i per a la producció d'un subjecte dòcil i mal·leable. La concepció del gust que Immanuel Kant va apuntar a la Crítica del Judici, "la conformitat amb la llei sense la llei", fan que l'art i la cultura passessin a veure's com uns instruments predilectes per internalitzar l'autoritat. I, en correspondència, és que la política cultural i la pedagogia han esdevingut un terreny privilegiat per imaginar l'hegemonia i per desplegar una disciplina civilitzadora entre el cos social (Miller i Yúdice, 2004).

Per posar-se un exemple primerenc, l'any 1856, la societat victoriana es congratulava de l'efecte reformista que l'obertura d'una nova ala del Victoria & Albert Museum de Londres hauria de tenir sobre les classes populars. Les següents paraules van aparèixer a la premsa per anunciar-ho: "La muller angoixada", deia l'anunci, "ja no haurà de visitar mai més les tavernes per arrossegat el seu pobre estimat marit cap a casa. A partir d'ara, l'haurà de buscar en el museu més pròxim, on haurà d'exercitar tota la persuasió del seu afecte per arrancar-lo del rapte de la contemplació d'un Rafael" (Bennett, 1995).

Segons Claude Lefort, la incertesa és allò que defineix fonamentalment la democràcia i el què la fa antítesis de la monarquia i el totalitarisme. Amb la democràcia, el lloc d'on procedeix la legitimitat del poder és el que el filòsof anomena "la imatge d'un lloc buit" i, en correspondència, l'espai públic, el seu corollari, haurà de comparèixer com un lloc permanentment disponible per a la negociació del significat i la unitat social. Des d'aquesta perspectiva, una política cultural democràtica ja no es podrà plantejar com un projecte civilitzador ni democratitzador impulsat per un nucli o un segment de població que es declara d'importància superior en el si d'una comunitat determinada.

El lema "portar la cultura al poble" no té sentit des d'una perspectiva democràtica. Ja que "cultura" i "poble" no són entitats apartades ni oposades i, així mateix, tampoc es podran definir en singular des d'aquest punt de vista. La política cultural de la democràcia haurà de formular nous plantejaments i definicions que posin èmfasi en la qüestió de la negociació amb la diferència, i no tant en la *democratització* de la cultura d'un grup social sobre la d'un altre.

2.2. La política cultural és a l'art el que l'ecologisme a la natura

En lloc de “portar la cultura al poble”, Teixeira Coelho proposa una definició de política cultural que ens sembla força més oportuna: “La política cultural és a l'art el que l'ecologisme a la natura” (Teixeira Coelho, 2009).

Assimilada amb l'ecologisme, la missió de la política cultural és la de vetllar per una relació equilibrada entre l'home i la cultura. Mentre que la cultura, al seu torn, haurà de passar a entendre's com un ecosistema de relacions complexes entre diferents organismes i hàbitats. Més que sotmetre els agents i els recursos culturals a una sola direcció o de fiscalitzar el sistema, l'actitud de l'administració haurà de ser la de vetllar per la (bio)diversitat, la sostenibilitat i per l'establiment d'aliances fructíferes en relació amb un medi ambient determinat.

Conceptes com “camp artístic”, encunyat per Pierre Bourdieu per a l'anàlisi estructural de sectors culturals, o “món artístic”, elaborat per Howard Becker, que pràcticament ja són uns clàssics, també parteixen de la consideració que els sectors culturals es formen a base d'interaccions i d'aliances. Pel que fa a aquests autors, és important subratllar que les forces amb què s'organitzen els sistemes són asimètriques i que aquests impliquen lluites de poder i relacions conflictives entre els seus agents. En aquest sentit, el que s'espera d'una política cultural entesa com un ecologisme tampoc és la d'acabar amb els conflictes i instaurar el consens entre les diferents parts, sinó que, contràriament, s'espera que aquesta sigui hàbil per mantenir vives les condicions per tal que la controvèrsia sigui possible.

Tal i com l'ha definit Chantal Mouffe, la política democràtica consisteix, no en l'eradicar l'antagonisme, sinó que transformar el conflicte en agonístic. Això és, la política no acaba amb el conflicte, sinó que facilita les condicions per tal que la lluita entre enemics es transformi en una lluita entre adversaris. Contràriament, la instauració de consens sempre implica l'eliminació d'una de les parts i, per tant, condueix a l'exclusió social. En les paraules de Mouffe, “hi ha política mentre hi hagi conflicte. Quan deixa d'haver-n'hi, hi ha exclusió” (Mouffe, 2007).

Des d'aquesta perspectiva, els museus i els espais de l'art s'han de concebre com a una oportunitat per institucionalitzar el conflicte i, així, fer sostenible la batalla en la seva dimensió cultural, més que no pas apressar una treva. Per tant, els museus no són concebuts com uns espais per aproximar l'art a uns suposats exclosos de l'art, sinó que en la mesura que els museus

vetllin per a la incorporació de més agents en el debat cultural, és que serà viable el descobriment de nous dissensos. El museu ja no es mostra, per tant, com un agent *democratitzador*, sinó que, per mitjà de desterritorialitzar-se i catalitzar el conflicte, aquest vetllarà tant per la regeneració de la mateixa pràctica artística com de la democràcia (Rancièrè, 2005).

En qualsevol cas, pensem que concebre la cultura com un ecosistema i la política cultural com una ecologia és quelcom que ha de proveir una imatge positiva a l'hora de plantejar un paradigma de política basat en la negociació persistent amb la diversitat. És tan sols amb aquest aspecte, la fidelització de la incertesa i la realització de la conflictivitat, que es podrà assegurar una política basada en les arts que sigui pròpiament democràtica.

2.3. El paper del tècnic en arts visuals

Les estructures públiques no són neutres i, encara que els hem de demanar que esdevinguin la garantia d'una relació democràtica amb la cultura, alhora també hem d'admetre que aquestes acaben responnent a uns interessos partidistes i ideològics determinats.

En aquest sentit, esbossem també el paper pel tècnic d'arts visuals en el marc de l'ecosistema que és la cultura: el tècnic, més que respondre unilateralment a uns interessos partidistes en concret, haurà d'exercir com una persona experta en l'art i coneixedor de la cultura del municipi, per tal de correspondre els interessos particulars del càrrec electe i que es legitimen en la seva representativitat, amb una major heterogeneïtat d'interessos culturals que són igualment legítims i que circulen per l'ecosistema social.

En aquest sentit, el tècnic no ha de permetre la naturalització del discurs polític en l'esfera pública i, per tant, la seva despolització en tant que imposició consensual, sinó que el tècnic ha de vetllar per mantenir el discurs del càrrec electe en un diàleg agonístic amb una diversitat més grans d'interessos culturals. En el marc d'una democràcia representativa, el tècnic de cultura és, en darrera instància, qui haurà d'actuar amb una sensibilitat especialment d'ecologista per mantenir viva la diversitat cultural d'un hàbitat determinat.

3. L'obsolescència de la política cultural

Amb aquest capítol, recorrem a alguns aspectes amb què es basen les polítiques culturals contemporànies. Posem un especial èmfasi en la concepció instrumental que recorre aquestes polítiques des de les dues darreres dècades, i amb la qual es procedeix a una gestió de la cultura, no en tant que valor intrínsec, sinó en la mesura que és un recurs per assolir uns fins econòmics i socials. Aquesta concepció ha situat les arts i la creativitat en un punt estratègic pel desenvolupament urbà des del tombant de segle, si bé, tal i com hem anunciat anteriorment, en l'actualitat aquest paradigma també ha començat a donar signes de debilitament, inoperativitat i de necessitat de recanvi.

L'objectiu d'aquest capítol és proporcionar eines per a l'avaluació d'alguns supòsits en els quals descansen les polítiques culturals on s'emmarquen els programes d'arts visuals en l'actualitat. En els capítols següents es procedirà a la recerca de solucions a les problemàtiques que s'exposen, especialment pel que fa a les seves implicacions en relació a la producció i la gestió d'art contemporani.

3.1. De la democratització de la cultura a la democràcia cultural

La idea de "Portar la cultura al poble", el paradigma de la democratització de la cultura, es va articular a partir de la postguerra mundial per mitjà de dos models diferenciats: per una banda, el model estatalista, que arranca l'any 1959 amb la creació del Ministeri de Cultura francès; i per l'altra, el model professionalitzat, que comença l'any 1945 amb la creació del Arts Council, o Consell de les Arts britànic (Ribalta, 1998). Ambdós models es basen en una concepció humanista i il·lustrada de la cultura, la qual s'entén com a quelcom que l'Estat ha de promoure pel seu potencial emancipador, al mateix temps que protegir de l'ús instrumental que en fa la indústria.

D'una banda, el model estatalista es basa en l'exercici de control directe del govern sobre els organismes que decideixen i fomenten la cultura. La seva vocació és normativa i jerarquitzant. Es

considera França l'exemple d'aquest model per antonomàsia, pel rol pioner que ha exercit amb la creació del primer ministeri de cultura i el carisma del seu primer responsable, André Malraux, però també per les arrels en la monarquia absolutista que s'atribueixen a aquesta tradició d'intervenció pública (Rius Ulldemolins, 2004).

En canvi, amb la creació pionera del consell de les arts, es considera Anglaterra l'exponent del model professionalitzat. En aquest cas, el model es basa en la creació d'un òrgan independent format per experts que de garantir que la política i la cultura es mantinguin, respectivament, "a un braç de distància", un principi conegut com a *arm's length*. D'aquesta manera, es procura que l'Estat subvencioni la cultura al mateix temps que les decisions que hi concerneixen es mantinguin separades dels interessos partidistes. Es considera que aquesta mesura evita el clientelisme de l'administració envers els grups artístics socialment més influents (Chavez, 2012).

En qualsevol dels dos casos, la perspectiva democratitzadora s'ha considerat que parteix d'un concepte classista d'excel·lència i que condueix l'acció cultural envers un elitisme que és afí als interessos de la classe dominant. En aquest sentit, tant el model estatalista com el model professionalitzador es basen en la creació d'un cos artístic subvencionat, mentre que es descarta la possibilitat de donar suport a l'artista amateur o a altres formes de la cultura popular i de masses. Al mateix temps, ambdós models es basen en un concepte homogeni de ciutadania, que s'entén com una comunitat unitària d'individus i que rep per igual les propostes culturals que l'Estat promou.

Un primer revés en la política de Malraux s'atribueix al Maig de 1968, quan la societat va posar de manifest que no acceptava l'excel·lència com a única forma de validació cultural. A partir d'aleshores el govern francès es començà a fixar en manifestacions de la cultura popular i començà a fer l'ullet a la indústria cultural, mentre que és amb el Ministeri de Cultura de Jack Lang, en la dècada de 1980, s'inicià una aproximació cap al que podem considerar el paradigma de l'anomenada "democràcia cultural" (Rius Ulldemolins, 2004). Es tracta d'un segon moment important en la renovació de les polítiques culturals que es basa en la introducció d'un punt de vista més relativista per a la gestió de la cultura.

La democràcia cultural va implicar que es revisessin les jerarquies artístiques i els processos amb què s'incidia en la construcció de cànon cultural, d'una banda, i que amb el nou paradigma es relativitzessin formes d'expressió simbòlica i es promocionés la cultura de grups socials minoritaris. Des d'aquesta perspectiva, el cos social ja no es considerava únic, sinó fragmentat i

plural. Per tant, amb la política cultural es va començar a promocionar i a legitimar la cultura de sectors socials diversos.

Tanmateix, la història de la política cultural és una història de sedimentació. La política cultural ha evolucionat per suma més que no pas per extracció, amb l'addició de competències, de segments administratius, d'organismes i també de paradigmes i de models (Rius Ulldemolins, 2004). Això implica que, des de la dècada de 1980, el paradigma de la democràcia cultural hagi tendit a conviure amb el de la democratització de la cultura, més que no pas l'hagi rellevat definitivament.

De la mateixa manera, avui en dia també observem com el model estatalista i el model professionalitzat conviuen en les formes de gestió en lloc d'excloure's mutuament. La majoria de països han tendit a adoptar models mixtes, mentre que el principi del arm's length, la distància entre la política i les decisions culturals, ja no es pot entendre com una mesura absoluta, sinó com un contínuum variable del qual forma part una successió d'organismes, consells i punts intermedis segons cada cas (Chavez, 2012).

A l'Estat espanyol, la tradició de la política cultural es basa fonamentalment, sobretot, en el model estatalista. De tota manera, el sector artístic ha denunciat repetidament que, en aquest context, els programes dels grups polítics escassament inclouen mesures relacionades amb la cultura i la creació artística. Així doncs, tot i que les polítiques es fonamenten en el dirigisme polític, no es pot considerar que a Catalunya ni a la resta de l'Estat no s'hagi arribat mai a articular pròpiament una política cultural adreçada a les arts visuals (Marzo, 2002; Marzo, 2013).

A casa nostra, la paradoxa és que, mentre que sobre el paper pràcticament cap partit polític no sembla interessat en els museus o en les sales d'exposicions, quan són al govern, aquestes infraestructures esdevenen unes eines útils que són hàbils per a la instrumentalització. Sense disposar d'un programa explícit, el model estatalista s'aplica en aquest cas amb el pitjor dels dirigismes. Així, mentre que en el cas francès el model remet a la monarquia absoluta, en el cas espanyol s'ha considerat que la idea que el museu és només un instrument simbòlic i propagandístic és un llast del franquisme (Ribalta, 1998).

3.2. La participació i els seus disgustos

Amb el paradigma de la democratització, es parteix d'una concepció de l'art i de la cultura com a

produccions suposadament autònomes. Tot i així, anteriorment hem vist també que s'atribueix un ús instrumental a aquest programa, quan amb l'ajuda de Toby Miller i George Yúdice hem assenyalat que, al capdavant, els museus i les iniciatives culturals han estat armes per dominar i sotmetre el cos social.

Quant al segon paradigma, el de la democràcia cultural, els mateixos autors també expressen una sospita amb relació al treball comunitari i a les iniciatives de participació ciutadana que se'n deriven. Des del seu punt de vista, aquestes iniciatives es prefiguren com la contrapartida postmoderna del mateix instrument de dominació. Miller i Yúdice plantegen la possibilitat que, amb la dinamització comunitària, la política cultural hagi renovat el procés per sotmetre els grups minoritaris a la narrativa oficial, més que no pas hagi aconseguit transformar les institucions governamentals en clau democràtica (Miller i Yúdice, 2004).

S'espera que una política cultural basada en la democràcia cultural incorpori, efectivament, la dimensió comunitària i la participació amb el propòsit d'incloure la ciutadania en la presa de decisió sobre allò que es considera que és públic. Ara bé, tal com diferents veus han manifestat, s'observa que el treball amb comunitats ha continuat responent a interessos eminentment burocràtics, i com aquest treball es resol per mitjà de processos preconcebuts i que no arriben a donar compte de la complexitat i de la potencialitat de les relacions i dinàmiques socials (Villasante, 2006).

A la Catalunya i a l'Estat espanyol de principis de la dècada de 1980, la política estrella de la participació en l'àmbit sociocultural va girar entorn dels centres cívics. Aquesta política sorgia de la reivindicació sostinguda pel moviment veïnal des de la transició democràtica per proveir els barris d'equipaments i de serveis socioculturals d'ús i de gestió ciutadana. Es prefigurava, així, una actuació que es podia entendre a mig camí d'una dinàmica de funcionament *bottom-up* –de baix a dalt– i d'una dinàmica *top-down* –de dalt a baix. Malgrat això, la tensió que s'ha establert des de la seva gestació entre el protagonisme de l'Administració i el dels moviments veïnals ha provocat que s'hagin confós i, en una bona mesura, s'hagin desvirtuat els objectius d'aquests equipaments.

D'aquesta manera, encara avui trobem com al llarg del territori català romanen centres cívics les funcions dels quals estan poc definides. En el cas de Barcelona ciutat, aquests centres s'han reconfigurat per mitjà d'una lògica empenedora que ha deixat al marge la funció territorial i participativa que es preveia inicialment. Així mateix, des de la dècada de 1990 les administracions locals han començat a cedir la gestió dels centres cívics a empreses, en lloc de

confiar aquesta gestió als moviments veïnals. Per tant, aquests centres han passat a funcionar segons una lògica empresarial que els ha convertit, definitivament, en apèndixs de l'Administració pública als barris (Rubio, Rius i Martínez, 2014).

Serveixi l'exemple dels centres cívics, prou conegut i controvertit al nostre país, per mostrar les contradiccions i els perills que també ha comportat un paradigma de política com el de la democràcia cultural. Algunes noves vies que actualitzen alguns dels plantejaments en què es basa aquest paradigma posen l'èmfasi en la qüestió de la gestió comunitària i no tant en la participació ciutadana o l'animació sociocultural, tal com passava amb les configuracions primerenques. Aida Sánchez de Serdio i Cristian Añó aprofundeixen en aquest aspecte amb els respectius textos que incloem en aquest llibre (vegeu pàg. 49 i 59 respectivament), i seguidament també hi dediquem un dels apartats del capítol de la conclusió.

3.3. De la indústria cultural a les indústries creatives

Amb Jack Lang al capdavant del Ministeri de Cultura francès, també es va iniciar una primera via d'aproximació entre la política i la indústria cultural. Anteriorment, la política cultural a mans d'André Malraux i del British Art Council s'havia concebut, precisament, per protegir la cultura dels interessos privats i de la instrumentalització de la indústria. Amb la democràcia cultural, al mateix temps que posaven en valor aspectes de la cultura popular i de les cultures minoritàries, s'entenia que no calia pensar una acció de govern contrària als interessos culturals que les estructures de mercat posaven de manifest.

Simultàniament, amb el gir conservador que van propiciar els governs de Margaret Thatcher a Gran Bretanya, i de Ronald Reagan als Estats Units, per primera vegada es van reduir dràsticament els fons destinats a la cultura i es va forçar les institucions culturals a justificar la seva rendibilitat econòmica i a trobar nous arguments per legitimar la despesa cultural. Es va assistir a una externalització creixent dels serveis públics i dels equipaments culturals, els quals van començar a avaluar-se amb criteris d'eficiència, al mateix temps que es demonitzaven les subvencions públiques, que tendien a substituir-se per crèdits i per altres tipus de productes financers ideats per maximitzar la rendibilitat. A partir d'aquí, l'impacte econòmic va esdevenir un argument per promocionar la cultura que va anar *in crescendo* al llarg dels anys vuitanta del segle passat, fins que al final de la dècada es va establir un consens sobre el pensament que la cultura és eminentment productora de riquesa.

El gir economicista en les polítiques culturals va arribar a la seva esplendor amb, curiosament, un govern socialista, el de Tony Blair, a Gran Bretanya a partir del 1997. És llavors quan el terme *creatiu* va substituir el terme *cultural*, un canvi prou important en relació amb les polítiques culturals. Des de principis dels anys noranta que informes de procedències diverses consideraven la importància del «sector creatiu», amb el qual no s'apel·lava a un concepte tradicional d'artista ni tampoc a la indústria cultural tradicional, sinó a aquell conjunt de microempreses, treballadors autònoms i agents independents que treballaven als marges de la indústria i del sistema cultural. Aquests agents, tot i que no tenien una dimensió considerable, eren importantíssims a l'hora de generar un entorn creatiu efervescent i, segons el nou Executiu britànic, aquest component esdevenia bàsic a l'hora de generar innovació i desenvolupament. La creativitat compareixia com la matèria primera de la nova economia cultural, de manera que, amb el nou laborisme, les indústries creatives van passar a ocupar un lloc predominant en les polítiques públiques.

Tal com han posat de manifest diferents veus, aquesta orientació hauria implicat, però, que la cultura ja no es gestionés mitjançant polítiques culturals pròpiament, sinó segons unes polítiques que, sense considerar la possibilitat d'un valor cultural intrínsec, s'han de qualificar d'econòmiques més que no pas de culturals (YProductions, 2009).

Amb aquesta deriva, la cultura va adquirir una nova centralitat, que no tenia a veure, en qualsevol cas, tan sols amb un procés d'*economització de la cultura*, sinó que el quid de la qüestió radicava en un procés global de *culturització de l'economia*. La deslocalització de fàbriques, la reconversió industrial i l'expansió de les noves tecnologies de la informació van reconvertir el capitalisme, que situava el coneixement com a eix central de l'economia (YProductions, 2009). L'economia de la globalització va trobar en el coneixement i la informació les bases de la seva producció (Castells, 2000). Així doncs, en aquest capitalisme anomenat *cognitiu* o *postfordisme* es mostrà la necessitat d'innovar en relació amb la producció cultural i simbòlica, que l'emergent sector creatiu hauria de proporcionar a un ritme molt més trepidant que la indústria cultural tradicional.

També s'ha considerat que, a causa de la reconversió de l'economia, es van haver de traslladar patrons del món artístic al món empresarial. Així, la cultura del treball per projectes, les col·laboracions flexibles i la creativitat expressiva són alguns dels components «artístics» que es van incorporar al funcionament de l'empresa de manera generalitzada (Boltansky i Chiapello, 2002), al mateix temps que aquest canvi també va suposar la conversió definitiva de l'artista en un emprenedor cultural. L'artista, com la resta d'emprenedors, va esdevenir una mena de broker

cultural, el qual basa el seu capital en la capacitat de mobilitzar xarxes de contactes, amistats, coneixements, espais, etc. L'emprenedor és la figura clau de l'economia creativa, no solament pels productes que és capaç de produir, sinó pels processos que activa amb els seus desplaçaments i la seva capacitat per intervenir entre els fluxos culturals, les tendències, els sabers col·lectius i el mercat (YProductions, 2009).

3.4. Plans estratègics locals: administració innovadora, ciutat emprenedora

A finals dels anys noranta del segle passat, les ciutats van prendre un renovat protagonisme de resultes del capitalisme cognitiu. La concentració urbana va esdevenir indiscernible de la possibilitat de produir innovació, al mateix temps que, amb l'economia creativa, la cultura es posicionava com una solució que garantia la recuperació i el desenvolupament de ciutats sumides en la crisi generada pels processos de desindustrialització.

En el cas de Catalunya, en aquesta època es va replantejar i s'intensificà la relació entre el sector públic i el sector privat, i també es van començar a dissenyar plans estratègics de cultura a ciutats com Barcelona, Sabadell, Badalona o Manresa, per posar-ne alguns exemples. Es pretenia facilitar el desenvolupament integral de les ciutats, amb una combinació d'estratègies culturals, socials i educatives que intersequessin amb els projectes urbanístics i els turisticopatrimonials. Amb aquests plans, mentre que la cultura se situava al centre del desenvolupament urbà i de les polítiques locals, alhora passava a interpretar-se com un recurs eminentment destinat al desenvolupament econòmic i social (Villarroya, 2012).

Amb el paradigma de la cultura com a recurs, l'Administració va prendre una actitud de lideratge del sector cultural. El seu objectiu era cercar aliances entre diferents sectors per coordinar unes estratègies de política cultural conjuntes i a escala metropolitana o local, però també aprofitar tots els recursos existents per tal que l'acció cultural que es desenvolupés fos eficient. A causa d'això, quant a la gestió, un nombre important de municipis tendiren a crear instituts de cultura, mentre que, amb l'activació de plans estratègics, consells assessors i comissions d'experts, es procurà implicar les elits ciutadanes i, en particular, agents dels sectors culturals en la presa de decisions (Rius Ulldemolins, 2004). De la mateixa manera, amb l'esperit de la ciutat emprenedora també es va incentivar la creació de consorcis, patronats i fundacions per activar projectes específics i també l'acció coordinada entre diferents nivells de les administracions i la cooperació interdepartamental.

Tanmateix, aquest model de política cultural també ha estat objecte de crítiques importants, i, en bona mesura, podem considerar que avui en dia una part important dels seus supòsits resulten obsolets. Primer de tot, s'han qüestionat els processos amb què s'ha implicat agents externs a l'Administració en el disseny de plans i iniciatives, els quals no es considera que hagin estat significatius ni per a la ciutadania en general ni per als professionals del sector cultural. Tant amb els plans estratègics com amb els consells i les comissions, la participació d'agents externs a l'Administració habitualment ha quedat relegada a la informació i a la consulta, mentre que no s'ha apostat per construir escenaris deliberatius de caràcter vinculant i que es concretin amb accions pràctiques.

Així mateix, s'han detectat desequilibris importants entre els grups convocats a participar-hi i s'ha afavorit la participació dels grups que podien aportar més recursos materials i simbòlics, mentre que la representativitat de petites associacions, empreses socials o professionals independents s'ha vist reduïda. En aquest sentit, els assessors més fidels i els experts en polítiques culturals han fet més de «consellers del príncep» que no pas d'agents independents i crítics en aquests processos, i la seva implicació ha estat recompensada amb encàrrecs i visibilitat (Rubio, Rius i Martínez, 2014).

D'altra banda, també s'ha dit que els plans estratègics s'han dissenyat solament en el paradigma de la ciutat creativa, la qual cosa ha fet que es desenvolupessin segons una «lògica incrementística», que se sobrevaloressin les oportunitats i les fortaleces i que es considerés l'increment del finançament públic i de la despesa privada com l'única possibilitat. Fruit d'això, s'han generat projectes sobredimensionats i difícilment sostenibles avui dia, projectes que s'han articulats entorn d'oportunitats urbanístiques –la remodelació de fàbriques o d'edificis en desús–, econòmiques –la creació de parcs científics i de districtes culturals–, o turístiques –la dinamització d'atraccions patrimonials i la proliferació de festivals. Contràriament, no es va fer un diagnòstic més ponderat de les necessitats culturals objectives a escala local, amb el disseny d'estratègies sostenibles a mitjà i llarg termini (Rubio, Rius i Martínez, 2014).

Aquestes estratègies s'han descrit també com un model de desenvolupament democràtic, el qual genera nombroses externalitzacions i distribueix els beneficis per diferents sectors econòmics, com ara el sector cultural, l'hostaleria, la restauració i els transports. Tot i així, en la pràctica s'ha tendit a una explotació en clau monopolística i de privatització tant dels recursos culturals com de l'esfera pública en general (Harvey, 2005). Tal com versa la declaració de Jeremy Rifkin que recull YProductions: «[...] encara que el turisme porti diners i feina a comunitats i a països de tot

el món, els estudis demostren que només una petita part d'aquesta riquesa arriba al gruix de la població que resideix al lloc» (YProductions, 2009).

Una darrera crítica a aquest model concerneix específicament el sector de la creació i de l'art contemporani: mentre que, d'una banda, hem vist com actualment la creació s'ha establert com a matèria primera de la nova economia i com un element estratègic per al desenvolupament urbà, de l'altra, s'observa com la potenciació de la rendibilitat econòmica ha fet que finalment l'art contemporani pròpiament hagi quedat relegat al marge de la ciutat creativa i com una espècie de rèmor de la política de fons perdut. Jorge Luis Marzo ha analitzat com el paradigma de l'R+I+D (recerca més innovació més desenvolupament) que se situa al cor de l'economia creativa és profundament hedonista i exclou quelcom que és bàsic per assolir la innovació: la capacitat crítica, un aspecte en què precisament es basa en bona part la pràctica artística actual.

Per tant, tot i figurar com a inspiració de la ciutat creativa i com un dels seus instruments, les arts visuals i contemporànies han quedat finalment excloses de rebre'n els seus beneficis i, paradoxalment, han esdevingut pràcticament un tòxic en el marc d'unes polítiques culturals que han passat a funcionar segons una lògica econòmica i de rendibilitat immediata (Marzo, 2013). Com veurem a continuació, valors estètics com el gaudi artístic i, fins i tot, la desconstrucció són menyspreats pels indicadors del paradigma de la cultura com a recurs (Yúdice, 2002).

3.5. De la cultura com a recurs a la cultura com a valor

A mitjan dècada de 1990, semblava que la cultura podria fer-ho tot: millorar les condicions socials; promoure la igualtat i la diversitat i disminuir la conflictivitat; estimular el creixement econòmic, crear llocs de treball i augmentar el producte interior brut; revertir el deteriorament urbà per mitjà del turisme cultural; reconstruir societats i millorar l'educació i la salut, etc. (Teixeira Coelho, 2009). La cultura va esdevenir la «gallina dels ous d'or» dels discursos polítics (YProductions, 2009), fins al punt que el discurs de la cultura com un instrument útil per a altres instàncies econòmiques i socials s'ha implantat finalment com l'única via per justificar la inversió i la dedicació política en aquest àmbit.

En canvi, més recentment han començat a proliferar informes i estudis que posen en crisi aquest paradigma des de diferents perspectives. Tal com mostrava l'apartat anterior, l'acumulació de

capital s'ha tendit a concentrar en punts molt específics de la cadena de valor, i els beneficis que la cultura genera han exclòs bona part de la ciutadania. El creixement econòmic que han propiciat les indústries creatives no ha discorregut sempre en paral·lel a la introducció de millores de caràcter social. Així, el desenvolupament social que s'expectava per a les zones urbanes degradades on s'ha intervingut culturalment ha tendit a generar processos de gentrificació i de recanvi de les classes populars per classes acomodades, més que no pas a millorar les condicions de vida d'una manera generalitzada.

En el mateix sector cultural, el discurs de la nova economia i de la flexibilitat ha propiciat també la reintroducció de formes d'explotació laboral i de discriminació, les quals han generat un índex elevat de precarietat entre els mateixos productors de l'art i de la cultura (YProductions, 2009). Gràcies a la incentivació de la creativitat, s'han creat noves professions, però generalment no s'ha avaluat la qualitat d'aquests llocs de feina. La precarietat que s'ha instal·lat en la indústria creativa i cultural és quelcom que contrasta, definitivament, amb els suposats beneficis econòmics i socials que hauria d'aportar l'activitat cultural a la resta de la societat.

A partir d'aquesta apreciació, YProductions ha reclamat polítiques culturals que entenguin en primera instància les necessitats intrínseques dels sectors creatius. La prioritat d'una política cultural ha de ser enfortir el teixit cultural, però també procurar pels entorns d'investigació i pel pensament crític que es requereixen per al seu propi desenvolupament. D'una banda, és indiscutible que un context cultural amb un potencial elevat d'innovació genera riquesa, però la política cultural s'ha de centrar a fomentar la mateixa innovació abans que treballar per tal de catalitzar la riquesa cultural cap a altres àmbits i per a altres fins. En aquest sentit, si pensem que la cultura pot ser un productor de coneixements i d'externalitats, caldrà dissenyar canals per tal que els beneficis retornin també a l'àmbit de la cultura que els produeix i que, en canvi, no solament siguin capturats per entitats o agents aliens a l'esfera de la producció (YProductions, 2009).

Joaquim Rius Ulldemolins conclou la seva tesi doctoral amb l'afirmació que vetllar per un valor inherent amb relació a la cultura ha de ser quelcom previ a la possibilitat d'activar-ne el valor instrumental (Rius Ulldemolins, 2004). És a dir, si des de les polítiques culturals no s'assegura la producció de valor cultural, difícilment la mateixa cultura podrà ser eficaç en altres àmbits. Per la seva banda, Teixeira Coelho tracta la necessitat d'invertir la direccionalitat amb què la cultura es relaciona amb les altres polítiques públiques. Si amb el paradigma de la cultura com a recurs la cultura hauria aconseguit instal·lar-se al centre de les polítiques, a hores d'ara el repte és que les polítiques econòmiques i socials siguin les que es posin al servei de la cultura, i no a la inversa.

En aquest sentit, el professor en polítiques culturals suggereix que el responsable de cultura sigui present a les taules de decisions de totes les polítiques de l'Administració, ja que per millorar en el desenvolupament humà, s'ha de poder avaluar l'impacte cultural de qualsevol iniciativa que l'Administració impulsi.

Sembla que avui en dia el paradigma de la cultura com a recurs mostra símptomes d'esgotament. Ni el desenvolupament social s'ha acomplert amb l'optimisme que s'expectava i ni tan sols els guanys econòmics que s'han obtingut han estat tan convinents. De la mateixa manera, pel que fa al sector cultural, aquest nou paradigma ha fet que s'adoptés una actitud de servilisme envers les altres polítiques que tampoc no ha beneficiat el seu propi desenvolupament. Per tot plegat, és urgent assajar nous marcs des dels quals conciliar el valor instrumental i el valor intrínsec de la cultura.

3.6. La política de l'art

«La cultura és la regla; l'art, l'excepció». Aquesta frase de Jean-Luc Godard serveix a Teixeira Coelho per diferenciar entre el que es pot considerar una política cultural i les polítiques artístiques. Segons el teòric, l'objectiu d'una obra d'art té més a veure amb la producció de diferència, mentre que la cultura tendeix a la producció de convenció i normativitat. Tot i que el mateix Teixeira Coelho descarta la possibilitat de diferenciar entre art i cultura segons un esquema binari rígid, admet que, al llarg del segle xx, l'art s'entenia a si mateix com un exercici per violar les regles, amb el qual s'hauria aspirat a produir efectes com l'estranyament, el xoc o la desconstrucció cultural. Així, l'art hauria volgut separar-se deliberadament de la producció d'hàbits, de les tradicions i, en general, dels elements de continuïtat que conformen la cultura.

Amb la constatació d'aquesta diferència, Teixeira Coelho afirma que, mentre que un programa cultural hauria de basar-se en la convenció i la repetició, un programa amb el qual es vulgui promoure la creació hauria de ser més obert, donar peu a la incertesa i basar-se en la informalitat, la pluralitat i, fins i tot, la divergència. A diferència de la cultural, la política artística no pot ser programàtica, sinó, en tot cas, propositiva. El programa artístic requereix cercar solucions que atenguin circumstàncies que sempre pretenen ser singulars, tal com es planteja una obra d'art; per tant, s'haurà de basar en la negociació persistent dels seus paràmetres amb els diferents productors i artistes implicats, d'una manera molt més horitzontal. En aquest sentit, Teixeira Coelho acaba afirmant que «el programa d'art és una poètica» i que el programa mateix

es trobarà en un procés de redefinició contínua segons l'especificitat dels mateixos projectes a què dona lloc.

Segons Chantal Mouffe, la complexitat d'una política cultural basada en les arts és que no hi ha espai entre art i política, sinó que en allò polític hi ha una dimensió estètica i en l'art, una dimensió política. Ara bé, Mouffe no pensa en un art especialment polititzat o crític, sinó que es basa en les implicacions polítiques que té qualsevol enunciat artístic, encara que aquest enunciat estigui plantejat des d'una pretesa puresa o autonomia (Mouffe, 2007). Segons Jacques Rancière, l'art és polític precisament per la seva tendència a reconfigurar la percepció del món; no és polític pels missatges i els sentiments que transmet sobre l'ordre del món, sinó per les maneres en què reconfigura aquest ordre i la percepció del que és comú. «La política de l'art», diu Rancière, «consisteix a interrompre les coordenades normals de l'experiència sensorial» (Rancière, 2005).

Així doncs, d'acord amb aquesta concepció de la pràctica artística, quin paper haurien de tenir les institucions i les polítiques culturals? Segons Teixeira Coelho, la tendència habitual és que les institucions «llimin les aspreses» que la pràctica artística suscita. Efectivament, les institucions i els museus sembla que a voltes funcionin més com a murs de contenció entre l'art i la societat que no pas que contribueixen a cercar solucions específiques per articular culturalment el potencial diferenciador de la pràctica artística i, encara menys, el seu potencial per desestabilitzar l'ordre i introduir el dissens. En canvi, les polítiques artístiques tal com les planteja Teixeira Coelho, basades en el treball de cooperació entre artistes, tècnics i polítics de l'Administració per cercar solucions específiques amb relació als modes de producció i de difusió artística, podria generar escenaris on la pràctica artística reverberi amb molta més intensitat i eficàcia en el marc de les institucions i es multipliqui socialment.

Segons ha apuntat George Yúdice, davant la potència que avui dia encara té el discurs de la creació esdevinguda com un recurs econòmic i social, la necessitat d'atendre seriosament el potencial deconstruïu i crític de l'art es pot veure com un acudit als ulls de les institucions. En tot cas, la necessitat d'atendre de nou el valor intrínsec de la cultura i de l'art, probablement, passa per la necessitat de repensar els models de relació que s'han establert fins ara entre els responsables institucionals i els artistes. En aquest sentit, considerem que basar la cooperació entre els diferents sectors en formes de treball col·laboratiu, amb els quals la política de l'art entri en diàleg amb la política institucional, és un primer pas per donar lloc a programes en art contemporani molt més fructífers i dotats de capacitat transformadora en el marc de les nostres localitats.

4. Catalunya: la hibridació de les polítiques culturals

La política cultural als municipis no tan sols té a veure amb l'Administració local. Precisament, en el cas català, administracions supralocals com la Generalitat de Catalunya i la Diputació de Barcelona han estat estretament relacionades amb la definició de les polítiques culturals municipals, en general, i amb el desenvolupament dels programes d'arts visuals, en particular. Tot i així, sovint també s'ha posat de manifest la indefinició en la distribució de competències culturals entre les administracions central, autonòmiques, provincials i locals. D'aquesta manera, s'ha propiciat una combinació de concurrència i de col·laboració entre les administracions considerablement inestable, la qual sovint ha conduït a situacions conflictives i força ineficaces (Rius Ulldemolins, 2004).

En aquest capítol analitzem les polítiques culturals locals prenent com a base dos dels discursos predominants que han adoptat les administracions catalanes: la descentralització respecte a la ciutat de Barcelona i la professionalització del sector cultural. Així mateix, també dediquem un apartat a analitzar les polítiques d'equipaments en creació i art contemporani que en els darrers anys han generat més expectativa al seu entorn, com és la xarxa de centres d'art impulsada per la Generalitat de Catalunya, d'una banda, i les fàbriques de creació, de l'altra, amb el pla de l'Ajuntament de Barcelona al capdavant, però amb iniciatives puntuals i considerablement significatives que han tingut lloc a diferents municipis de la província.

4.1. La reforma de la Llei de règim local

S'ha dit que la Constitució de 1978 és marcadament culturalista i que reconeix de manera explícita el dret dels ciutadans a la cultura, així com el deure dels poders públics de protegir aquest dret. Tot i així, aquest document no estableix una divisió clara de competències entre les

diferents administracions en què l'Estat s'organitza. En el cas català, tampoc no es dona una distribució més òptima amb l'Estatut de Catalunya del 2006, que en el seu article 22 sobre els drets i deures en l'àmbit cultural estableix que «totes les persones tenen dret a accedir en condicions d'igualtat a la cultura i al desenvolupament de llurs capacitats individuals i col·lectives».

En el cas de Catalunya, s'ha considerat que les administracions municipals han liderat principalment l'esforç cultural (Mascarell, 1999; Rius, Martínez i Rodríguez, 2012). La Llei de règim local de 1985 atorga als municipis competències en matèria de patrimoni local i en l'organització d'activitats culturals. De fet, s'ha considerat que, en la pràctica, aquesta Llei atorga poders pràcticament il·limitats a les autoritats locals per promoure activitats a escala municipal, si bé en matèria cultural, la Llei solament estableix que només els municipis de més de cinc mil habitants estan obligats a prestar serveis de biblioteca (Villarroya, 2012). Florenci Guntín es lamentava d'aquesta situació en el llibre *L'art contemporani des de l'àmbit local* i reclamava que almenys una política específica d'art contemporani hauria de ser obligatòria per llei als municipis de més de quinze mil habitants (Guntín, 1998).

Amb el rerefons de la crisi econòmica, la Llei de règim local ha estat severament modificada amb l'aprovació el 2013 d'una llei de racionalització i sostenibilitat de l'Administració local, que s'interpreta com un pas enrere en la descentralització i el principi de subsidiarietat, i també com un atemptat contra la possibilitat que els municipis portin les regnes de l'acció cultural. En aquests darrers anys, els municipis han actuat com un mur de contenció davant les retallades en cultura que s'han aplicat a tot l'Estat, aportant més del cinquanta per cent del fons públic que s'ha destinat a la cultura (Rubio, Rius i Martínez, 2014). En canvi, amb la reestructuració de la Llei s'han reforçat el paper de les diputacions provincials i s'ha pretès que substitueixin els municipis de menys de vint mil habitants en la prestació d'una quantitat important de serveis, com ara la gestió de les instal·lacions culturals.

4.2. El discurs de la descentralització

El desplegament de polítiques culturals als municipis catalans es troba en la tensió entre una lògica que tendeix a la racionalització del sistema i una lògica que respon a la idiosincràsia de les relacions de poder que es donen entre les diferents administracions públiques. Efectivament, experts en polítiques culturals consideren que l'articulació que s'estableix actualment entre les

principals administracions públiques en què s'articula el territori –Generalitat de Catalunya, Diputació de Barcelona i Ajuntament de Barcelona– és una de les dificultats principals a l'hora de desenvolupar una política cultural sostenible i eficaç. La proliferació d'administracions afavoreix la no distribució de competències i el fet que hi hagi duplicitats i es perllonguin certes incoherències. Mentre que anteriorment això portava a una situació en què «tots volien fer de tot», actualment s'ha passat a una situació en la qual ja «ningú no fa res» (Rius, Rodríguez i Martínez, 2012).

El Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya està plantejat com una administració de tipus dirigista inspirada fortament en el mode estatalista de política cultural. S'ha definit com una mescla entre la definició malrauxiana de (alta) cultura i una accepció alemanya de cultura com a «geni del poble», enfocada a la creació d'una comunitat nacional. En tot cas, el Departament no va disposar de prou instruments intermedis de gestió per desplegar les seves polítiques i, així, malgrat bastir un discurs basat en la descentralització al llarg de la dècada de 1980, i tot i el Pacte Cultural que va promoure amb la resta de forces polítiques i les administracions catalanes, aquest va acabar per radicar una bona part de la seva actuació a la capital catalana (Rius Ulldemolins, 2004).

En canvi, mentre que el Departament de Cultura no va aconseguir adoptar un rol per liderar l'articulació de polítiques culturals al territori, la Diputació de Barcelona es va veure justificada per adoptar aquest paper. Aquesta administració, tot i no tenir pràcticament competències assignades, des de mitjan de la dècada de 1990 ha desplegat una de les polítiques culturals més actives arreu de la província. Així mateix, en tant que administració local de segon grau i subsidiària dels ajuntaments, la Diputació de Barcelona ha desenvolupat un seguit de tècniques de col·laboració i d'assistència amb les quals ha assolit un model avançat de cooperació local, basat en la gestió en xarxa i el servei a municipis. D'aquest marc, l'any 1997 es va crear l'Oficina de Difusió Artística, des d'on es va impulsar la primera política pública d'art contemporani de la província, que consistia en un programa d'exposicions itinerants i en programes de formació i assessorament per a tècnics.

Aquesta política va servir de model per al primer govern tripartit de la Generalitat de Catalunya, el qual, amb el Pacte del Tinell del 2003, es va comprometre a crear un Consell de les Arts i a desenvolupar un pla d'infraestructures culturals a escala local. Tot i així, s'ha criticat que la política cultural de la Diputació de Barcelona tendeix a prescindir de les fortaleses i de les singularitats locals i, en canvi, a estandarditzar els equipaments, com ara les biblioteques, i a homogeneïtzar els programes. De la mateixa manera, s'ha considerat que, tal com està

plantejada, la xarxa de col·laboracions fomenta un cert paternalisme i també una dependència a l'hora d'obtenir recursos i serveis (declaracions de Lluís Noguera recollides a Rius, Rodríguez i Martínez, 2012).

No va ser fins al segon govern tripartit de la Generalitat que l'articulació del Departament de Cultura amb el món local es va resoldre d'una manera més intensa. D'una banda, es va constituir una comissió mixta de cultura, un òrgan consultiu que comptava amb representants del Departament de Cultura, de les quatre diputacions catalanes i dels municipis. De l'altra, es van establir unes regles clares de cooperació per crear infraestructures culturals, amb la implantació del Pla d'equipaments culturals de Catalunya, PECCat 2010-2020, un pla director que pretenia establir un seguit de criteris per determinar els dèficits i les necessitats d'equipaments culturals bàsics als municipis, com ara els equipaments d'arts visuals, que comentarem en els propers apartats.

El PECCat partia de la premissa que els municipis eren els responsables de promoure els equipaments i preveia l'establiment de col·laboracions entre municipis com un mecanisme de funcionament bàsic, així com la presa de decisions *bottom-up* en la mateixa definició, implementació i regeneració del pla. La línia d'actuació que es proposava amb el PECCat es considerava fructífera amb vista a la necessitat de racionalitzar l'administració cultural catalana, ja que pretenia establir prestacions compartides entre municipis i fomentava la cooperació i el funcionament entre equipaments en base horitzontal i per mitjà d'economies d'escala diverses.

El PECCat continuava reconeixent els municipis com a agents promotors determinants per a l'impuls de les polítiques culturals. Tot i així, entenem que el projecte de reforma a la Llei de règim local de 2013 hi jugava en contra pel desplegament d'una reestructuració de l'acció cultural a Catalunya com la que proposava el pla i, efectivament, des del darrer canvi de govern, i amb el nomenament de Ferran Mascarell com a responsable del Departament de Cultura, el desplegament del PECCat es troba actualment aturat (Rius, Rodríguez i Martínez, 2012).

4.3. El discurs de la professionalització i el desenvolupament econòmic

La gestió de la cultura passa necessàriament per establir vies de col·laboració entre el sector públic i el sector privat, atès que bona part de la producció cultural prové de la societat i dels creadors. El model estatalista en què es basen les polítiques culturals tendeix a prioritzar els

interessos del govern i a subjugar-hi els dels particulars. Tot i així, Catalunya també gaudeix d'una certa tradició en l'articulació de consells que incorporen professionals de la cultura com a representants de la societat civil (Villarroya, 2012), i també ha estat capdavantera a l'Estat espanyol a l'hora de procurar organismes per incentivar el treball de les indústries culturals.

A escala local, no va ser fins a finals dels anys noranta del segle passat que es van intensificar els processos de col·laboració entre els agents públics i els privats i es van generar casos de gestió compartida i de coproducció. Aquest procés s'iniciava generalment amb la creació de figures públiques d'agència –patronats i fundacions públiques de cultura–, els quals permetien que l'Administració local n'agilités la gestió i disposés de més flexibilitat a l'hora de contractar i de gestionar els ingressos. Així, va començar un procés d'externalització i de subcontractació de serveis culturals a empreses privades, que, tal com hem vist, ha afectat els centres cívics de l'àrea metropolitana, però que també s'ha estès a la gestió dels equipaments culturals en general, entre els quals s'inclouen els espais de producció i de difusió artística, com veurem en l'apartat següent.

Un cas pioner entre els ajuntaments catalans pel que fa a la creació d'agències públiques de cultura és l'Institut de Cultura de Barcelona (ICUB), que Ferran Mascarell va definir i del qual va ser el primer director l'any 1996. Es tractava d'un organisme autònom de caràcter econòmic i amb personalitat jurídica pròpia que cercava posicionar l'Administració com a catalitzador del sector cultural i atendre la seva diversitat d'agents. Un dels objectius prioritari de l'ICUB era concebre la creació artística com un motor de creixement i atorgar-hi un paper estratègic per al desenvolupament de la ciutat. Anys després, el Pla estratègic de Barcelona de 1999 va reconèixer la cultura com una línia modular de la ciutat i la va plantejar com un element estratègic indispensable per al desenvolupament de la societat del coneixement.

En canvi, el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya començà a reconèixer el paper de la iniciativa privada més tardanament, i no va ser fins a l'any 2000 que creà l'Institut Català de les Empreses Culturals (ICEC). S'ha criticat que l'ICEC ha concebut la indústria cultural com un tot homogeni i que ha equiparat la disparitat de professionals i d'iniciatives a un model de gran empresa. Els mecanismes de finançament que el Departament ha plantejat han estat especialment útils, en efecte, per al sector audiovisual. Així mateix, també es considera que, en aquest cas, tot i haver establert una aliança amb la indústria cultural, no s'han revisat les polítiques culturals de tall estatalista en què el Departament es fonamenta, quan en el pròleg del decret de creació de l'ICEC es detalla que es dona suport a les indústries culturals perquè constitueixen el millor instrument per defensar la identitat catalana (Rius Ulldemolins, 2004).

Per donar suport a les manifestacions culturals i artístiques que no tenen una clara vocació mercantilista, l'any 2004 el Departament de Cultura va crear l'Entitat Autònoma de Difusió Cultural (EADC). Consistia en un instrument per potenciar la creació alternativa en el món de les arts visuals, el qual estava previst que transferís posteriorment les seves competències al Consell Nacional de la Cultura i les Arts (CoNCA). Berta Sureda, la seva responsable, definia el nou organisme amb aquestes paraules: «No es tracta de donar subvencions, sinó de detectar creadors, iniciatives [...] i donar-los marcs de referència, un segell i suport econòmic si cal. [...] No crearem la cultura, sinó les condicions necessàries perquè aquesta es creï». En un moment d'auge del discurs de la cultura com a recurs i en què es demonitzava la cultura de la subvenció, aquestes paraules reivindicaven posar en valor la mateixa pràctica cultural (Rius Ulldemolins, 2004).

Pel que fa al CoNCA, formava part d'una reivindicació històrica d'alguns sectors professionals que va ser adoptada per diferents partits d'esquerra en les eleccions autonòmiques de 1999 i de 2003. L'any 1999 Ferran Mascarell es va fer ressò d'un consell de les arts en El llibre blanc de la cultura a Catalunya, que, segons ell, havia de permetre la representació de sectors professionals en la planificació general i en les assignacions de recursos del Departament de Cultura (Mascarell, 1999). Així doncs, el Consell hauria de funcionar en una doble faceta, la consultiva i l'executiva, mentre que la proposta s'emmirallava en el model anglès i es fomentava en el principi de *l'arm's length* que hem comentat anteriorment. Va ser amb el Pacte del Tinell de 2003 que el primer govern tripartit va incorporar la creació del consell en el seu programa, el qual va definir com «un instrument per garantir la participació i l'autonomia del món de la cultura des d'una concepció de la modernitat àmplia i plural, que contribueixi decisivament a establir els objectius estratègics compartits i que es converteixi en garantia d'unes regles del joc rigoroses i transparents» (Chávez, 2012).

Tanmateix, el CoNCA no es va crear fins a 2008. Així mateix, en els anys immediatament anteriors a la seva creació, l'EADC, que havia de transferir-li competències, va patir una disminució substancial del pressupost, cosa que s'ha interpretat com una manca de convenciment per part del mateix govern que va crear l'òrgan. Efectivament, el projecte del Consell no va arribar a generar entusiasme i el discurs del govern sobre això sempre ha estat ambivalent. Mentrestant, per la seva banda, el sector artístic tampoc no s'ha mostrat convençut de la iniciativa i ha al·legat la necessitat que el CoNCA gaudeixi de més independència, vetlli sobretot pels seus interessos i estableixi les condicions per a l'articulació d'un debat horitzontal, transparent i participatiu amb tots els sectors implicats en la creació de la cultura (Chávez, 2012).

Finalment, l'any 2011, i fora de tota previsió, va entrar en vigor la Llei de simplificació, d'agilitat i reestructuració administrativa de promoció de l'activitat econòmica, coneguda com a Llei Òmnibus i promoguda directament pel Departament de la Presidència de la Generalitat. Amb aquesta Llei es reestructurava també el CoNCA, que d'entitat de dret públic amb personalitat jurídica pròpia va passar a ser un òrgan col·legiat, al mateix temps, se n'eliminaven les competències executives més importants i se'l limitava a facultats consultives i d'assessoria. De la mateixa manera, el Departament de Cultura implementava una finestra única i centralitzava la tramitació de les subvencions, que passava a dependre únicament del nou conseller, el qual, no amb una certa paradoxa, era Ferran Mascarell, un dels principals defensors del model professionalitzador en polítiques culturals que hi hagut a Catalunya.

Amb la fusió dels ajuts a una finestra única, s'equipara definitivament la figura de l'artista amb l'empresa o la indústria cultural, mentre que es premia els processos culturals subjectes a una lògica mercantil i capaços de generar guanys econòmics. La Llei Òmnibus actual suposa reconèixer tant el CoNCA com l'ICEC com a models fallits per a la interlocució entre les polítiques públiques i els sectors professionals, al mateix temps que el govern de la Generalitat se sostreu de qualsevol aproximació al principi d'arm's length que regeix els Consells de les Arts. En nom de l'eficiència, s'ha retornat a un model basat netament en el dirigisme polític i cultural.

4.4. Equipaments d'última generació: les fàbriques de creació i la xarxa de centres d'art

La política de centres d'art que ha promogut el Departament de Cultura de la Generalitat i les polítiques de fàbriques de creació que es van impulsar a escala municipal durant els primers anys del segle XXI, es basaven en dos models d'equipament que posaven èmfasi a replantejar les relacions que tradicionalment s'havien donat entre l'Administració, el sector de la creació i la ciutadania. Ambdues polítiques pretenien repensar els processos de mediació amb què es vincula l'art i la societat, per tal de crear models de gestió més horitzontals i basats en la cooperació entre l'Administració i el sector de la creació.

D'una banda, els entorns industrials rehabilitats com a espais de creació provenen d'un model d'equipament basat en l'autogestió, sigui per part de la ciutadania, com l'emblemàtic Ateneu Popular de Nou Barris de Barcelona, actiu des de 1977, o d'agrupacions de creadors. Els valors que s'atribueixen a les fàbriques com a espais per a la creació tenen a veure amb la sostenibilitat, la flexibilitat i el dinamisme, ja que, amb una mínima intervenció arquitectònica,

aquests edificis permeten disposar de grans espais que es poden dedicar tant a la producció com a la difusió, mentre que es mantenen adaptables i són transformables segons la lògica i les necessitats dels projectes que s'hi desenvolupen.

La fàbrica permet superar els equipaments culturals basats en l'exposició i posa en valor, en canvi, la cadena de producció artística d'una manera més diàfana. Així mateix, es tracta d'equipaments amb què es promou una integració més gran dels processos creatius amb l'entorn veïnal, ja que, en aquest sentit, les fàbriques són arquitectures que solen tenir un significat en el seu entorn i que amb la seva rehabilitació acostumen a activar dinàmiques de regeneració urbana (Gómez de la Iglesia, 2007).

Tanmateix, el model de les fàbriques ha sofert moltes variacions des del seu inici a redós de moviments veïnals i artístics. En el cas espanyol, a mitjan dècada passada Jesús Carrillo alertava que alguns casos recents, com Laboral, a Gijón, o Matadero, a Madrid, continuen responenent a la lògica de gran intervenció arquitectònica i queden a l'empara de la iniciativa institucional. Més que tendir a l'autogestió o a la gestió compartida, sembla que les fàbriques de la creació en el nostre context repliquen una vegada més el model estatalista de política cultural (Carrillo, 2007).

En aquest sentit, Barcelona manté el record que el desembre de 2006, just el dia abans que el consistori presentés el projecte Barcelona Laboratori, amb la previsió de rehabilitar un nombre important d'antics entorns industrials per a la creació, s'havia procedit a desallotjar la Makabra, una de les darreres fàbriques de creació autogestionades que encara quedaven al barri del Poblenou. El titular d'El País no podia ser-ne cap altre: «L'ajuntament projecta una futura xarxa de fàbriques de creació mentre tanca les que funcionen» (Bosco, 2007).

Un dels projectes de fàbrica de creació més ambiciosos en l'àmbit municipal ha estat Roca Umbert Fàbrica de les Arts, a Granollers. El seu web va incloure durant un temps un text que feia explícit que el model de fàbrica de creació s'emmirallava en experiències similars que es localitzaven arreu d'Europa i que, tot i que diferien en molts aspectes, «tenen un tret en comú: són centres culturals autònoms». No obstant això, en la mateixa pàgina ràpidament es justificava que «en canvi nosaltres som fills d'una planificació cultural pública, institucional, d'allò conegut com una acció de dalt a baix. És per això que el projecte de Roca Umbert Fàbrica de les Arts vol respondre a la incipient demanda dels sectors professionals de dotar-se d'autonomia i produir els seus projectes des d'una perspectiva pública, però no tutelada per la política» (Fontdevila, 2008).

Si bé no disposem de dades per verificar-la en el cas de Granollers, la consideració de la «incipient demanda dels sectors professionals» en cap cas no es correspondria amb el panorama de fàbriques que l'Ajuntament de Barcelona va haver de desmantellar al Poblenou abans d'engegar el seu propi programa. En tot cas, amb les aportacions que es van fer al Laboratori de Tècnics i amb casos d'estudi que s'inclouen en aquesta mateixa publicació, es dona compte de les dificultats i dels prejudicis que encara perviuen en el nostre context quan des de l'Administració s'ha cooperat amb el sector de la creació o s'ha provat de delegar responsabilitats relatives a la gestió d'equipaments a grups d'artistes i a moviments socials.

Pel que fa a la Generalitat de Catalunya, l'any 2006 també va iniciar el projecte de la xarxa de centres d'art amb l'obertura de Can Xalant a Mataró. Es tractava d'un projecte amb el qual es preveia crear un conjunt de centres d'art per tot el territori català gràcies a l'establiment de convenis entre la Generalitat i les institucions locals. En el cas de Can Xalant, es va convocar un concurs per dirigir-lo i gestionar-lo, amb el qual es presentava un model exemplar de cooperació entre una empresa de gestió cultural, Trànsit, i l'associació ACM, capdavantera en la promoció de l'art contemporani en el mateix context local.

Els altres centres d'art amb els quals es va anar desplegant la xarxa van seguir variacions sobre aquest model. Es tracta de Bòlit (Girona), ACVIC (Vic) i CATarragona (Tarragona). En tots aquests casos, es van procurar infraestructures perquè funcionessin com a catalitzadors dels sectors artístics locals, i també per repensar els processos d'interacció de l'art amb la ciutadania. ACVIC, nascut l'any 2010, també incorporava l'associació H. AAC (H. Associació per a les Arts Contemporànies) en el seu òrgan de gestió i basava el seu programa a repensar els processos d'interrelació entre l'educació, la pràctica artística i el territori, tal com s'exemplifica amb el projecte Art i Escola, que es recull en aquesta mateixa publicació (vegeu pàg. 153). De la mateixa manera, CATarragona va obrir l'any 2011, després d'un llarg procés de diàleg i de col·laboració entre agents del sector cultural local per a la seva ideació. En aquest cas, el pla director posava l'accent a repensar els processos de mediació artística, i amb programes com LABmediació s'expandia el procés d'interacció amb la ciutadania i es procurava implicar-la en la presa de decisions relacionades amb la programació i la gestió del centre (Añó et al., 2012).

Tot i així, l'any 2012, quan va arribar el decret llei que havia d'avaluar la xarxa, la Generalitat de Catalunya va traspasar pràcticament tota la responsabilitat dels centres a les municipalitats. Aquest gir inesperat va fer que el projecte es desvirtués ràpidament i que el centre d'art de Mataró –actualment conegut com a MAC–, el Bòlit i CATarragona repleguessin sobtadament la seva direcció i la gestió, que van ser delegades als aparells tècnics dels ajuntaments

corresponents. Així mateix, es pot comprovar fàcilment que les línies d'actuació d'aquests centres han retornat a formes de programació d'arts visuals considerablement més tradicionals (Fontdevila, 2012).

Un dels arguments que el Govern ha esgrimit per justificar aquest gir ha estat la crisi econòmica. En tot cas, diverses veus han alertat que el gest respondria més aviat a un cert «retorn a l'ordre» (Barcenilla, 2012) i a una reculada envers uns models d'equipament que es basaven a cedir poder. Uns equipaments que, com les fàbriques de creació, sorgeixen, precisament, d'escenaris de crisi econòmica com la desindustrialització de les dècades de 1970 i 1980, i que, d'entrada, estan molt més preparats per afrontar escenaris de decreixement com el que ha afectat l'Administració pública de l'Estat des de 2008. En tot cas, no deixa de ser simptomàtic que la imaginació política del nostre país solament trobi les mesures anticrisi en el retorn al dirigisme, i que amb aquest retorn fins i tot es canviï el rumb d'equipaments de baix cost i amb els quals es proposava explorar nous paradigmes de gestió basats en una col·laboració més directa entre el sector creatiu i la ciutadania.

5. Conclusions: paràmetres per a una política basada en les arts

5.1. Polítiques culturals

Garantir la producció de diferència: cap a una política col·laborativa

La política cultural és més burcràtica que no pas creativa o orgànica. En aquest sentit, els programes d'arts visuals es basen habitualment en la repetició d'uns patrons i en la seqüenciació de les iniciatives segons uns estàndards, mentre que obliden que una de les seves missions és generar possibilitats per a l'emergència, és a dir, gestar nous valors i significats artístics i perpetrar transformacions per mitjà de la producció cultural.

En aquest sentit, és important que la política artística faciliti que l'Administració pública assumeixi una obertura permanent a la incertesa, la mateixa incertesa que hem vist com a definitiva de la democràcia amb Claude Lefort, però també la mateixa que, segons Teixeira Coelho, és necessària per catalitzar la producció de diferència que és definitiva de la pràctica artística.

Així doncs, l'eficàcia dels programes i dels equipaments dedicats a les arts visuals no depèn d'una direcció rígida i de la seva rotunditat respecte d'uns plantejaments determinats. Contràriament, un programa en arts visuals s'ha de basar en la negociació i la cooperació contínua amb els agents productors i mediadors de pràctiques artístiques, i ha d'estar disponible per redefinir-se permanentment per mitjà de l'obertura d'espais de col·laboració.

Emmarcar la pràctica artística segons un patró estandarditzat d'exposició, premi o publicació comporta la prescripció del seu potencial –el seu potencial creatiu pròpiament– a l'hora de generar diferència. Una estructura administrativa rígida funciona abans com un mur de contenció per a la pràctica artística que no pas com una plataforma per promoure'n la disseminació i la multiplicació social.

Per tant, és important implicar els productors a l'hora de definir les estructures i les polítiques que serviran per vehicular els seus treballs a fi de facilitar que l'emotllament entre institució i projecte artístic sigui un procés recíproc, es mantingui mal·leable al llarg del temps i, per tant, sigui específic i singular, a la vegada que mútuament transformador.

Garantir el bé comú: cap a una política en codi obert

La finalitat de la política cultural és que els recursos públics invertits en cultura reverteixin en el domini públic amb la generació de bé comú. La cultura concebuda com un bé comú – cultura del procomú– s'orienta, d'una banda, a fomentar l'ús públic dels recursos –se'n facilita l'apropiació, l'adaptació i la reutilització– i, de l'altra, a vetllar perquè amb el seu ús es generin novament beneficis públics.

Aquesta manera de conceptualitzar les relacions entre cultura i societat parteix de la constatació que hi ha béns que són comuns, però que no són pròpiament béns públics, és a dir, propietat de l'Estat, com ara l'aigua o l'aire, però també hi ha recursos que es desenvolupen col·lectivament, com el coneixement i la cultura. Des d'aquesta perspectiva, s'ha de reconèixer

que «els organismes públics de gestió cultural són gestors de recursos, no els seus propietaris», tal com es recull en la *Declaració de la Comissió de Cultura de l'Acampada BCN de Plaça de Catalunya* (Diversos autors, 2011).

Els programes de difusió cultural i de democratització de la cultura redoblen una lògica de *codi propietari*. En canvi, una cultura del procomú es basa en una lògica en *codi obert*, amb la qual es promulga que la institució ja no és sobirana dels recursos culturals i que, contràriament, la sobirania de les mateixes institucions passa a ser compartida.

La lògica del codi obert, desenvolupada sobretot en el món de la programació informàtica i en relació amb el *programari lliure*, es basa en quatre llibertats: la llibertat per utilitzar un recurs amb qualsevol propòsit, la llibertat per estudiar el funcionament del recurs i adaptar-lo a necessitats concretes, la llibertat per distribuir-lo i la llibertat per millorar-lo i fer-ne públiques les millores (Rassel, 2010).

Així doncs, una política cultural en codi obert ha de garantir l'accessibilitat als recursos i els continguts culturals, facilitar la seva adaptabilitat a les necessitats concretes dels usuaris, procurar que la ciutadania s'apropriï dels recursos i, finalment, vetllar per tal que les millores que s'apliquin als recursos i els continguts retornin al bé comú i es puguin reutilitzar.

Des d'aquesta perspectiva, el contingut artístic tampoc no tendeix a resoldre's com una «obra d'art», acabada i clausurada, sinó que la institució pública ha de vetllar perquè aquesta funcioni com una infraestructura disponible per continuar desenvolupant contingut cultural des d'altres instàncies. En aquest sentit, la institució i el contingut es confonen, i ambdós es plantegen com una infraestructura útil per al bé comú. La possibilitat per recombinar-les és l'autèntica font d'innovació per a la cultura local, on la institució esdevé un laboratori hàbil tant per al sector artístic com per a la ciutadania (Insa Alba, 2011).

Garantir la sostenibilitat: cap a una política del decreixement

Les polítiques en arts visuals pràcticament no tenen cap obligatorietat legal en el marc local; per tant, aquestes polítiques es poden basar en un baix cost econòmic. El problema és que les arts visuals han servit habitualment per gastar en pedra i per adornar els pactes diplomàtics o les intervencions urbanes, mentre que no han servit per articular unes polítiques públiques realment democràtiques.

Les polítiques culturals han d'afavorir el desenvolupament dels teixits productius i les trames culturals existents. Cal vetllar per una visió ecosistèmica de les relacions possibles i establertes entre els seus agents, més que no pas tendir cap a unes polítiques amb les quals reinventar o reorganitzar, des dels espais de govern, la relació de la societat amb la creació (YProductions, 2009).

A curt termini, és improbable augmentar els ingressos públics o privats destinats a la cultura, per la qual cosa caldrà una política que, en lloc de retallar l'activitat, posi l'accent en la sostenibilitat i la salvaguarda del teixit cultural base. En tot cas, a l'hora de prioritzar la repartició de recursos, caldrà no fer-ho amb vistes al retorn econòmic, sinó al retorn social. Per tant, s'ha de tendir a donar suport als sectors professionals que contribueixen a generar valor públic amb el seu treball (Rubio, Rius i Martínez, 2012).

La cultura es defineix actualment com un pilar per a la sostenibilitat. Mentre que el paradigma de la ciutat creativa es considera avui dia pràcticament insostenible, la cultura es replanteja com un element per garantir l'equilibri amb relació a la humanitat, l'economia i la natura. La cultura es mostra com un vehicle que serveix per facilitar la participació comunitària, preservar les identitats locals i mantenir una actitud oberta envers el multiculturalisme. Es tracta d'una concepció que s'ha vist reflectida en l'*Agenda 21 de la Cultura*, un document de referència a l'hora d'elaborar polítiques culturals locals (Pascual, 2014).

En el marc local i amb relació a una cultura de la proximitat és on es troba, de fet, la possibilitat actual de dotar l'acció cultural d'una nova legitimitat (Rubio, Rius i Martínez, 2012). Florenci Guntín esmerçava esforços en *L'art contemporani des de l'àmbit local* (1998) per prevenir els tècnics d'arts visuals del que anomenava «els perills del localisme». A l'hora de donar suport als artistes, Guntín apuntava que el motiu d'haver nascut o de residir en una ciutat determinada no podia ser l'únic motiu per rebre suport públic. Tot i que no negarem ara aquesta consideració, actualment s'haurien de poder replantejar les relacions entre artistes, mediadors i administracions atesa, majorment, una base d'interaccions local.

En el marc de la filosofia del decreixement, cal que tant la política, la cultura com l'economia recuperin l'ancoratge territorial, quelcom que implica que «tota decisió que pugui prendre's a escala local, es prengui localment» (Latouche, 2009). Davant del desprestigi que la globalització havia conferit als entorns locals, actualment es tracta de treballar-los com uns espais de sentit possible i uns espais des dels quals redefinir els projectes col·lectius.

Al cap i a la fi, com recorda Bruno Latour, «fins i tot una xarxa extensa és local punt per punt» (Latour, 2007). Sense que calgui cedir a un comunitarisme autàrquic ni a la submissió envers els lobbys d'artistes locals, caldrà vetllar per la sostenibilitat dels projectes que arrelen en un territori en concret i que hi fomenten la vida en comú. Segons Latouche, allò local no és un microcosmos tancat, sinó «una puntada en un teixit de relacions transversals». I les «puntades» poden esdevenir virtuoses i fructíferes si es connecten amb uns altres entorns locals que es basin igualment en la sostenibilitat, independentment de la latitud on es trobin (Latouche, 2009).

En l'àmbit local, també és important que es deixi de veure la cultura com un element per a la competició entre ciutats. La cultura del decreixement proposa reformular les relacions que es donen entre ciutats establint aliances per a la cooperació intermunicipal i, si es dóna el cas, la mancomunació de serveis culturals. No es tracta, per tant, ni de reduir la iniciativa cultural ni de tendir a l'aïllament, sinó de despendre's sobretot de la lògica competitiva i incrementista en què s'han basat fins ara les polítiques artístiques i culturals.

5.2. Programes i equipaments de producció i de difusió

Descentrar l'exposició

La política d'exposicions pren un espai central en l'art contemporani des de l'àmbit local (Guntín, 1998). Les exposicions temporals han ocupat tradicionalment un lloc privilegiat en la mediació entre l'art i el públic i en la dotació de valor i de significat a la pràctica artística, a la qual cosa no s'han mostrat alienes ni les polítiques municipals ni les de l'Oficina de Difusió Artística.

S'ha considerat les exposicions com un «element primari per a l'organització de l'economia política de l'art». Són el vehicle privilegiat des del qual es construeix el significat de l'art i pren forma temporalment la xarxa d'agents del sector cultural (Greenberg, Ferguson i Narine, 1996). Així, amb les exposicions no solament es posa en relació l'art i el públic, sinó que hi conflueix una bona part de la trama organitzativa de l'art, ja que s'organitza el seu calendari, la interacció entre els seus agents, la circulació dels seus objectes, l'intercanvi de capitals, etc.

Tot i així, hem pogut veure en el text de la Glòria Picazo que incloem en aquesta publicació (vegeu pàg. 49) que l'exposició ha començat a patir un descentrament deliberat en els darrers anys. Des de finals de la dècada de 1990, hi ha un interès renovat per l'ús de mitjans alternatius

per a la disseminació social de l'art, com ara la intervenció efímera en espais públics, la infiltració en mitjans de comunicació, l'ús de xarxes digitals o el desenvolupament de processos participatius i col·laboratius d'índole comunitària.

Si tradicionalment tots aquests desplaçaments es podien veure com una transgressió, avui dia configuren un lloc comú de l'art i, fins i tot, disposen d'un ampli suport institucional. Entre els casos desenvolupats a Barcelona, així ho constaten programes com Processos Oberts o Interferències, ambdós a Terrassa, o una plataforma de producció de projectes com Idensitat.

Els programes d'arts visuals als municipis s'han construït tradicionalment entorn d'espais expositius municipals, els quals són normalment propietat dels ajuntaments. Si bé no totes les sales s'han arribat a especialitzar i les exposicions d'art contemporani han conviscut amb d'altres de diferent signe, la disponibilitat de sales s'ha tendit a considerar la condició mínima per al desenvolupament d'una programació regular.

Ara bé, també hem d'admetre que la producció d'exposicions, amb tots els costos associats d'assegurança, transport de peces, producció de display i de sistema interpretatiu, comporta sovint uns costos econòmics elevats, els quals poden arribar a hipotecar els pressupostos i la possibilitat d'atendre degudament els productors dels seus continguts, amb la disponibilitat d'honoraris pels artistes. Així mateix, els equipaments municipals dedicats a l'art poden comportar també una despesa de manteniment considerable, mentre que, d'altra banda, hem de reconèixer que en una part important de casos es donen uns dèficits de públic importants i que les sales d'exposicions romanen buides moltes hores.

Davant d'això, l'ús de mitjans alternatius per a la disseminació de l'art es mostra avui en dia com una opció que cal considerar de manera més seriosa i, fins i tot, com una possibilitat per consolidar un programa d'art a escala municipal. D'una banda, les tàctiques d'infiltració, la intervenció urbana o els projectes col·laboratius poden basar-se en l'articulació d'uns sistemes de mediació molt més àgils i directes per posar en relació la pràctica artística i la societat. De la mateixa manera, la possibilitat de basar-se en materials efímers i prioritzar les interaccions socials cara a cara pot reduir substancialment el cost econòmic del projecte.

Així doncs, respecte als programes d'arts visuals, convindria preguntar-nos, d'una banda, en quina mesura es poden flexibilitzar els mitjans que s'utilitzen per vehicular l'art i la societat i, de l'altra, en quina mesura es pot prescindir de mitjans més feixucs, costosos i que han tendit a perdre centralitat en l'ecosistema artístic, com ara les exposicions. Seria acceptable avui en dia

un programa d'arts visuals municipal basat majoritàriament en les intervencions efímeres en entorns urbans, que no disposin d'emplaçaments estables ni de la disponibilitat d'espais arranjats ni tampoc d'un ús d'una disparitat més gran de mitjans que no únicament l'exposició d'art?

En tot cas, models d'equipament de darrera generació com les fàbriques de creació o els centres d'art han tendit a funcionar a vegades més com una oficina de producció que no pas com a sales d'exposicions. La possibilitat de flexibilitzar les condicions de producció i de difusió de la pràctica de l'art i de posar-la en relació directa amb diferents instàncies socials també pot ser una forma d'activar-la de manera diferencial, així com d'incentivar uns processos d'emergència i de multiplicació social que es corresponen amb un paradigma de política artística col·laborativa i basada en el codi obert, tal com el que hem anunciat.

Atendre a la lògica transmedial de l'art

Actualment, la pràctica artística es basa en un paradigma que podem descriure com a transmedial, és a dir, que fa referència no tan sols a la creixent heterogeneïtat de mitjans que les pràctiques artístiques van posar en circulació al llarg de la segona meitat del segle passat, sinó que, en especial, s'assenyala els trànsits i les concatenacions de mitjans diversos necessaris per elaborar un mateix projecte.

La pràctica artística ja no es defineix perquè està aferrada a un sol mitjà, sigui quin sigui, sinó que posa l'accent en la combinatòria de suports i dispositius. Així mateix, l'ús de diferents mitjans replanteja el projecte com una disparitat de processos de mediació, els quals proporcionen a l'artista un grau d'autonomia més gran per circular per diferents contextos.

Així, un mateix projecte artístic pot requerir el desplegament d'una investigació col·laborativa amb una associació juvenil, l'elaboració d'un fanzín que es dissemina des de diferents espais urbans, la realització d'una exposició en un espai d'art municipal, la posada en escena d'una performance amb l'aspecte de conferència i la producció d'un objecte que es posa a la venda en una galeria d'art. Segons la lògica transmedial de l'art contemporani, és important assenyalar que ni la investigació, ni la col·laboració, ni el fanzín, ni l'exposició, ni la conferència ni tampoc l'objecte comercial tenen la capacitat de condensar la totalitat del projecte i de presentar-se com «l'obra», com el seu resultat definitiu. Contràriament, «l'obra» manté en fluctuació una diversitat

d'aspectes i d'aplicacions segons els mitjans utilitzats i els àmbits d'actuació entre els quals s'ha disseminat.

Per tant, la naturalesa de la pràctica artística actual fa que tant els espais d'exposició com també els de producció es vegin desafiats (Rofes, 2014). Mentre que la sala d'exposicions es mostra avui dia com un escenari descentrat, com un mitjà més que ja no és capaç de monopolitzar la totalitat de l'experiència artística, un altre espai de producció tradicional, el taller d'artista, també ha quedat obsolet quan atenem la lògica transmedial de l'art.

Avui el taller de l'artista ja no és un emplaçament estable pel que fa a la localització ni al format. Els espais de producció necessaris per elaborar un sol projecte poden anar des d'una nau de grans dimensions per a la realització de pintures de gran format fins a una petita oficina des d'on es gestionin proveïdors o s'elaborin textos, o bé des d'un laboratori equipat amb maquinari per a l'edició i la postproducció de vídeo fins a una aula d'escola on es despleguin processos de coproducció amb els estudiants i el professorat, un mercat de les puces on localitzar i acoblar objectes i documents procedents de diferents èpoques o una rotativa on imprimir tiratges elevats de publicacions periòdiques.

Un mateix projecte pot requerir, per exemple, que s'hagin d'activar aquests espais tan diversos en algun estadi de la seva realització. Al mateix temps, en alguns casos també pot resultar ambigu determinar si aquests espais funcionen exclusivament per a la producció o bé si, amb el seu ús, ja s'està activant la disseminació del projecte en un context determinat.

Per tant, la condició transmedial comportarà la revisió dels programes de producció i de difusió que s'impulsen des dels municipis. La centralitat que encara hi tenen les exposicions es complementa amb la importància que habitualment també té la convocatòria de premis en aquest marc, alguns dels quals funcionen pràcticament com a part del folklore local i es consideren l'instrument idoni per al reconeixement públic de l'artista.

Les convocatòries de premis i els concursos funcionen, d'una banda, com una manera de resoldre l'aportació pública a l'art per mitjà de la transparència i la distribució de recursos segons el principi de *l'arm's length*, mitjançant l'organització de jurats independents formats per experts en matèria artística. De l'altra, però, s'ha de tenir en compte que una quantitat important dels premis es convoquen atenent la lògica de camps disciplinaris específics, se circumscriuen en àmbits territorials molt concrets i articulen la distribució de recursos en funció de límits d'edat.

Aquests atributs es corresponen generalment amb prioritats de les polítiques municipals, amb la missió de les organitzacions amb què es col·labora o amb aspectes de la tradició local, però hem d'admetre que també acaben dificultant que els premis serveixin finalment per donar suport a la pràctica artística en uns paràmetres més diàfans i per atendre la seva idiosincràsia transmedial. Així mateix, una programació sostinguda en l'organització de premis també acaba promovent una cultura artística que es fonamenta en la competició entre els productors, quelcom que s'hauria de revisar si plantejem una política artística centrada en el decreixement i la producció de bé comú.

Practicar una mediació performativa

La lògica transmedial de l'art tendeix a confondre els àmbits de la difusió i la producció. Ambdós àmbits esdevenen especialment porosos quan la producció del projecte es basa en l'activació de diferents mitjans. La mateixa indistinció té lloc quan s'actua amb la lògica de *site-specific* –la producció d'obra per a un lloc específic–, de la mateixa manera que quan es concep la relació amb el públic o la conversa entre agents socials diversos com l'obra d'art en si mateixa, és a dir, tal com passa amb els anomenats *art relacional, dialògic, col·laboratiu o comunitari*.

En tot cas, la fusió entre aquests àmbits ha comportat que en l'Administració pública, els museus i els centres d'art es parli ara mateix i més que mai de producció. Progressivament, un aspecte com l'encàrrec de nova producció a l'artista esdevé central i, en relació amb això, es reiteren novament els dilemes per decidir a quin tipus de projecte es dona suport, quins marcs de producció s'articulen i com se seleccionen els artistes.

La convocatòria oberta de premis i de concursos proveeix un mètode per a la selecció basat en un jurat d'especialistes, alhora que també una narrativa basada en la competició i el mèrit, la qual hauria permès tradicionalment justificar culturalment aquestes iniciatives. Ara bé, hi pot haver altres maneres de seleccionar un artista o de dotar de sentit un encàrrec, com ara organitzar una comissió assessora que assumeixi funcions comissarials i que faci la selecció, el seguiment de la producció i l'articulació de contextos a l'hora de fer públic el projecte; la delegació de la selecció i el seguiment a una agència externa o a l'equip d'un museu o centre d'art, o, també, el concurs restringit i la convocatòria per invitació a un nombre determinat d'artistes.

Cada una de les diferents opcions pot ser més o menys útil segons el propòsit i el tipus de

producció que es vulgui fer. La producció divergirà considerablement si es basa en una proposta oberta a l'artista o bé si se li demana que respongui a una conjuntura de producció específica, com pot ser la realització d'una escultura pública, una intervenció temporal *site-specific* o un projecte col·laboratiu en el marc d'escoles o d'organitzacions culturals o socials de perfil divers. En tot cas, no hi ha una norma universal que determini l'èxit del procés de selecció d'un artista i la seva idoneïtat per fer un projecte determinat, i, per tant, en cada cas s'haurà de procedir amb curiositat i amb el màxim de rigor i coneixements contrastats a l'hora de formular l'encàrrec.

Cal recordar també que la selecció de l'artista guanyarà legitimitat pública i probablement també resultarà més encertada en la mesura que s'apliqui el principi de *arms' length* i es compti amb el punt de vista d'experts i professionals en art a l'hora de seleccionar-lo. Així mateix, una qüestió fonamental és el principi de la transparència: sigui quin sigui el procés que se segueixi, els motius per a la selecció d'un artista o d'una proposta determinada s'hauran de fer explícits i s'hauran de poder discutir públicament.

Habitualment, els processos de selecció s'han tendit a mantenir opacs. Fins i tot, es pot considerar que es desactiva la possibilitat de debat públic entorn d'aquestes decisions quan s'apel·la a l'expertesa que proveeix un comitè independent. D'una manera o altra, és important que les institucions públiques no esdevinguin el que Philippe Urfalino va anomenar anys enrere «acadèmies invisibles» i que els seus criteris de valor siguin quelcom que es construeixi i es revisi públicament (Rubio, Rius i Martínez, 2014).

Més que l'expertesa, el text d'Aida Sánchez de Serdio que incloem en aquesta publicació (vegeu pàg. 49) mostra que la mediació cultural es pot concebre també com un procés basat en la transformació i la contaminació entre tots els elements que entren en interacció. Així, la gestió i el comissariat no es poden plantejar avui en dia com a processos infal·libles, sinó com uns processos d'acompanyament del projecte basats en la traducció i la fricció, en l'adequació dels interessos artístics amb els institucionals. En aquest sentit, l'èxit del comissariat no consistirà tant en l'adequació unidireccional entre l'art i la institució, independentment de la direccionalitat, sinó en el fet de facilitar una zona de contacte i de transferència mútua entre els diferents contextos que entren en interacció.

Glòria Picazo, en el seu text, parla del creixent reconeixement que ha tingut la pràctica comissarial en les darreres dècades. En efecte, des de finals de la dècada de 1960 s'ha deixat de considerar aquesta pràctica una mediació neutral i passiva per passar, pràcticament, a sobreexposar-se i procedir a desenvolupar-se amb models basats en l'autoria artística. Això no

obstant, el comissariat entès com a projecte d'autor també s'ha començat a qüestionar seriosament avui dia, mentre que guanya incidència la consideració performativa d'aquest treball. A la pregunta «què és un comissari?», Søren Andreasen i Lars Bang Larsen van respondre fa uns anys: «Aquesta pregunta no té sentit, ja que el comissari no és una cosa, sinó que fa alguna cosa. No hi ha ontologia per a l'intermediari: aquest és un agent performatiu i exemplar, el qual adquireix la subjectivitat en i per mitjà de l'acte de mediació» (Andreasen i Bang Larsen, 2007).

Així doncs, des d'una perspectiva performativa, el comissariat s'entén com un procés d'acoblament de projectes, d'institucions, de recursos, de mitjans, de contextos, d'agents, de significats i de convencions. Des de l'Administració, s'equipara el comissariat amb un control de qualitat, una garantia d'expertesa i d'aplicació de l'*arm's length*, mentre que, en relació amb la lògica transmedial de l'art, es planteja com una mena d'intensificador de les relacions i circulacions del projecte per diferents contextos. Més que tendir cap a la realització de gestos d'autor o a l'articulació de tesis entorn de l'art, entenem que la virtut del treball comissarial passa per la seva capacitat d'estendre les xarxes i facilitar l'articulació del projecte artístic amb diferents instàncies i, fins i tot, proposar connexions imprevistes sobre això. En aquest sentit, la mediació entesa en uns paràmetres performatius és una peça fonamental a l'hora d'assolir unes polítiques culturals en clau col·laborativa i basades en el codi obert.

Tendir cap a la gestió comunitària

En el context actual, emergeix amb força el concepte de valor públic a l'hora de dissenyar i avaluar les polítiques culturals. Ha esdevingut una prioritat que els recursos invertits reverteixin en el domini públic i que es retorni a la societat el valor afegit que es generi amb els projectes. En aquest sentit, el valor públic s'ha de poder planificar i avaluar a partir de dinàmiques *top-down* que estiguin en consonància amb els programes de govern, però també amb dinàmiques *bottom-up* i amb relació a la percepció de la política cultural per part dels usuaris i la ciutadania en general (Rubio, Rius i Martínez, 2014).

Per aquesta raó, tampoc no es considera suficient un model basat únicament en l'expertesa a l'hora d'assessorar els programes de producció i de difusió artística, el seguiment dels encàrrecs públics i la resolució de concursos, com també les polítiques dels equipaments artístics. Els equips formats per «persones autoritzades» que assenyalen el que la ciutadania necessita entren

en conflicte amb un concepte renovat de societat civil, amb el qual aquesta nega a delegar merament la seva representativitat al govern: actualment, ja no es tracta de definir una política cultural per a la societat, sinó que una política cultural que no emani de la mateixa societat civil ja no tindrà representativitat (Teixeira Coelho, 2009).

El concepte de societat civil que sol aplicar el govern correspon a una societat civil «privada», formada per interessos privats i corporatius que colonitzen l'espai públic en incorporar-se als òrgans de decisió de patronats i institucions artístiques (Ribalta, 1998). Tanmateix, davant d'aquesta accepció, actualment s'està provant de recuperar el concepte des d'una perspectiva inversa: la societat civil s'entén novament com una associació lliure entre individus, un moviment social autònom, i és la base de les organitzacions no governamentals.

En aquest sentit, les administracions no poden desatendre les formes d'acció col·lectiva que han sorgit en els darrers anys i que, concretament, es basen en la gestió d'espais socioculturals. Davant del buit creixent de formes de participació institucional i del fet de desatendre la provisió de serveis culturals de proximitat i als barris, ha anat prenent forma una xarxa de centres socioculturals de gestió ciutadana que, d'una banda, estableixen pactes amb l'Administració a fi d'aconseguir l'autogestió d'espais de titularitat pública, i alhora, de l'altra, esquiven els mecanismes tradicionals de la participació institucional.

En l'àmbit estatal, destaquen projectes com Tabacalera, a Madrid, o Can Batlló, a Barcelona, ambdós basats en assemblees de caràcter obert per a la presa de decisions. Pel que fa al marc normatiu, Tabacalera es basa en un conveni a curt termini que ha firmat amb el Ministeri de Cultura i que renova cada dos anys. mentre que Can Batlló està condicionat per un acord amb la propietat, de titularitat privada, i a través de la mediació de l'Ajuntament de Barcelona (Rubio, Rius i Martínez, 2014).

Aquests casos i d'altres que emergeixen arreu de l'Estat fan peremptori que l'Administració disposi de marcs normatius que garanteixin la vida dels equipaments més enllà d'uns pactes polítics que, actualment, són molt fràgils i conjunturals. La situació exigeix que l'Administració confii en la capacitat dels ciutadans per desenvolupar i implementar polítiques culturals. Així mateix, es planteja la possibilitat de cedir la gestió d'equipaments culturals a partir de contractes programa a aquelles iniciatives que, sense afany de lucre, mostren capacitat per produir i difondre pràctica artística i generar públics (Rubio, Rius i Martínez, 2014).

D'altra banda, però, també es demana a les institucions que aprenguin d'aquestes experiències i que es redefeixin per tal de fomentar estructures participatives amb la ciutadania i cercar noves maneres basades en la gestió comunitària dels béns públics i els serveis culturals (Rowan, 2014). A la província de Barcelona, tenim l'exemple del Centre d'Art Torre Muntadas, al Prat de Llobregat (vegeu pàg. 71), que tendeix a establir un seguit de relacions amb la ciutadania que passen per afectar els òrgans de gestió i la presa de decisions en la política artística de l'equipament. D'altra banda, LaSaleta, a Sant Boi de Llobregat (vegeu pàg. 99), mostra les dificultats i algunes contradiccions que sorgeixen quan des de l'Administració es promou l'autogestió dels espais.

De resultes d'experiències com aquestes, es considera que també poden emergir noves formes d'economia de la cultura. En aquest sentit, el col·lectiu YProductions va introduir un concepte que, d'entrada, ells mateixos consideraven una mena d'oxímoron, el d'«empreses del procomú». Amb aquesta nomenclatura, es refereixen a projectes empresarials que, situats dins de l'àmbit de la cultura, tenen com a objecte principal produir coneixement i no pròpiament el lucre, així com reforçar els vincles socials i contribuir a la construcció d'una reserva cultural oberta i accessible a tota la societat (YProductions, 2009).

La noció de bé comú és especialment complexa de conjugar pel que fa a la idiosincràsia de la indústria cultural tradicional. En canvi, probablement resulta més fructífer quan té lloc amb relació a l'economia de les microempreses i als agents autònoms independents que treballen en els marges de la indústria, entre els quals hi ha perfils professionals com l'artista i el comissari independent. En qualsevol cas, una manera d'afavorir que les empreses culturals i els professionals contribueixin al procomú és que des de l'Administració pública es premiïn accions com l'alliberació de continguts i l'ús de llicències lliures per a la seva distribució (Rowan, 2014).

Ara bé, és possible imaginar la sostenibilitat i la proliferació de les iniciatives d'autogestió i de gestió comunitària en un escenari que no sigui el de l'actual situació de retirada de l'Estat de les seves funcions de redistribució? Rubio, Rius i Martínez entenen que la gènesi de l'actual xarxa de centres socioculturals es dona en la confluència de dues dinàmiques de signe oposat: en primer lloc, la reivindicació des dels moviments socials d'equipaments culturals amb un grau d'autonomia més gran, i, en segon lloc, la d'una acció institucional que en els darrers anys ha abandonat molts dels compromisos que havia adquirit amb relació als serveis públics culturals. En aquest sentit, s'haurà de procurar que les experiències de gestió ciutadana no serveixin per legitimar el gir neoliberal de les polítiques públiques i el desmembrament de l'estat del benestar.

Per aquesta raó, en paral·lel a promoure la gestió comunitària, s'ha de demanar a l'Administració que garanteixi una gestió basada en processos professionals. Incórrer en la desprofessionalització i confiar la cultura al sorgiment d'un sector artístic *amateur* seria una sortida falsa a la crisi o una «sortida a l'argentina» (Rubio, Rius i Martínez, 2014). Cal que des de l'Administració es protegeixi el treball cultural i s'eradiqui l'explotació i, en tot cas, tal com hem vist, es promoguin formes d'implicar el sector privat a l'hora de generar beneficis per al procomú.

Vetllar pel compliment de les bones pràctiques professionals

Actualment, es considera que dipositar la confiança en la gestió comunitària i en els processos d'autogestió és una de les solucions més plausibles per a la sortida, si no de la crisi econòmica, del desconcert en què es troba encallada la política cultural. Tot i així, s'ha de demanar a les institucions públiques que vetllin pels interessos dels creadors i per la regeneració dels recursos que donen continuïtat al seu treball. Una aproximació més gran dels processos de govern a la ciutadania no ha de ser contrària a les possibilitats d'articular el sector cultural, i des de les institucions s'han d'adoptar mesures per protegir els drets dels professionals.

En qualsevol cas, segons Rosa Pera, al nostre país les associacions d'artistes, crítics i comissaris han estat les encarregades de promoure les bases legals per reglamentar la professió i, fins i tot, les mateixes institucions culturals (vegeu pàg. 37). En aquest sentit, s'entén com una victòria de les associacions professionals quan el 31 de gener de 2007 el Ministeri de Cultura va firmar, juntament amb diversos presidents de les associacions de l'Estat, el *Documento de buenas prácticas en museos y centros de arte contemporáneo* (Diversos autors, 2007), que havia redactat l'Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) en col·laboració amb les altres associacions.

A Catalunya, l'Associació d'Artistes Visuals (AAVC) i l'Associació Catalana de Crítics d'Art (ACCA) han liderat aquestes reivindicacions. Tot i així, les institucions públiques han assumit els pactes i les reglamentacions que aquestes associacions han proposat d'una manera considerablement irregular, deficitària i sense uns protocols clars. Avui dia, hauria de ser obligatori aplicar el *Codi de bones pràctiques professionals a les arts visuals* (Diversos autors, 2008) a totes les institucions culturals catalanes, tant les públiques com les privades. El Departament de Cultura hauria de garantir la seva aplicació per mitjà del Consell Nacional de la Cultura i de les Arts de Catalunya, amb la creació d'un organisme que es proposa amb el mateix codi i que no ha arribat a existir mai, la Comissió d'Arbitratge entre Artistes i Mediadors de

Catalunya.

El *Codi de bones pràctiques professionals a les arts visuals* es basa en tres premisses: la remuneració de l'artista pel seu treball o pels serveis prestats, el respecte als drets d'autor i l'ús normalitzat del contracte per escrit. Tot i que des de les associacions d'artistes s'assenyala que el tracte professional entre artistes i mediadors ha millorat ostensiblement en els darrers anys, també es manifesta que encara és habitual que no es pagui un artista amb l'excusa que se li ha fet un favor seleccionant-lo o que se l'ha remunerat amb visibilitat. D'aquesta manera, es nega a l'artista el que mai no es qüestiona a cap altre professional, al mateix temps que la seva activitat i el paper primordial que l'artista assumeix en el marc del projecte continua sense veure's reflectit en el pressupost (Diversos autors, 2008).

Les reclamacions del sector també s'estenen a canviar la regulació actual de la Seguretat Social. S'ha de crear una regulació laboral que protegeixi els professionals de la precarietat i de la discontinuïtat estructural del mercat artístic. Així mateix, també es reclama regular la fiscalitat del mercat, amb una reformulació de l'Impost sobre el Valor Afegit, l'IVA, que ha de poder protegir els sectors culturals més fràgils, i s'han de poder aplicar unes taxes reduïdes per als productors culturals que permetin accedir als drets culturals bàsics.

El *Documento de buenas prácticas en museos y centros de arte contemporáneo* (Diversos autors, 2007) està pensat per a museus i espais d'art que depenen totalment o parcialment d'administracions públiques. L'informe es basa en l'aplicació del principi *arm's length*: l'Administració ha d'estimular que els museus es converteixin en fundacions públiques i, a partir d'aquí, delegar-ne el govern a un patronat. En aquest patronat es dona cabuda a experts en la matèria, empreses, altres institucions que donen suport al museu i, també, organitzacions de la societat civil alternativa, tal com hem descrit anteriorment.

Amb això s'aconsegueix agilitar l'aplicació de processos democràtics en l'estructura de l'equipament, com també amb relació al nomenament del seu director, que es demana que es faci públic per mitjà d'una convocatòria. D'aquesta manera, es pretén millorar quant a l'objectivitat, la professionalitat i la transparència, tant del procés de selecció de candidats al concurs com també en la gestió del mateix organisme.

S'ha assenyalat en nombroses ocasions que la manca de transparència i el clientelisme polític són els grans obstacles que l'Estat espanyol ha de superar si vol aconseguir unes estructures administratives modernes, democràtiques i eficaces en política cultural (Ribalta, 1998). Els

museus i els programes en arts visuals han de veure com es redueixen dràsticament les partides nominatives sense concurs previ i sense mecanismes d'avaluació. Així mateix, s'ha d'aplicar una total transparència informativa en la gestió i l'adjudicació dels recursos. Tot i el compromís que el Ministeri de Cultura espanyol va adoptar el 2007 amb la signatura del document de l'IAC, avui dia aquestes mesures encara són pràcticament excepcionals, sobretot entre les administracions catalanes.

Garantir el finançament a les arts

Pel que fa al finançament, les institucions han d'assegurar el pressupost econòmic necessari perquè l'activitat artística i cultural que promouen es pugui desenvolupar. Actualment, també són freqüents les produccions amb les quals es pretén implicar una àmplia varietat d'agents i de fonts de finançament, que poden provenir tant d'institucions privades o públiques com de la societat civil.

En un moment de decreixement institucional com l'actual, la reformulació de la Llei del mecenatge es veu com una esperança per al finançament. S'ha generalitzat la creença que la situació econòmica del sector cultural pot millorar amb l'exempció tributària als particulars si compren art i que fundacions i empreses incrementarien les donacions per finançar projectes artístics. Tot i així, diferents veus també es manifesten contràries a aquestes tesis, i especialistes en polítiques culturals han anunciat que un canvi en l'actual Llei del mecenatge és en realitat una falsa «taula de salvació del sector cultural» (Rubio, Rius i Martínez, 2014).

L'anàlisi de diferents països on la política cultural depèn majoritàriament del mecenatge privat demostra que les aportacions privades a la cultura encara pateixen més que les públiques en els moments de recessió econòmica. Igualment, es detecta una forta tendència a concentrar l'aportació a les grans institucions i a la centralització cap a ciutats que exerceixen la capitalitat cultural, mentre que se sol desatendre l'aportació a la cultura de municipis mitjans i petits, com també als entorns que en general s'exposen a menys visibilitat social. Així doncs, el mecenatge es presenta com una esperança vana per a les organitzacions de perfil més comunitari i de les regions perifèriques (Rubio, Rius i Martínez, 2014).

Caldrà insistir, per tant, que la institució pública assumeixi la seva responsabilitat a l'hora d'assegurar unes polítiques culturals redistributives i que, sota cap circumstància, es plantegi la

reforma de la Llei del mecenatge com una possibilitat de model substitutori. En tot cas, augmentant la capacitat de decisió del sector privat i de les elits socials en el govern de la cultura, encara sembla més improbable que la cultura es pugui arribar a defensar com un bé públic.

D'altra banda, també han sorgit veus que defensen una millora en l'aplicació de l'anomenat «1 % cultural». La Llei del patrimoni històric espanyol de 1985 estableix que s'ha de destinar l'u per cent de pressupost de cada obra pública a la conservació del patrimoni i al foment de la creació artística (Villarroya, 2012). Recentment, s'ha denunciat que aquest impost es distribueix amb una manca de transparència considerable i que la seva gestió hauria de tenir en compte les necessitats que manifesta el sector cultural de base (Diversos autors, 2011).

Finalment, l'anomenat *micromecenatge* o *crowdfunding* també és una de les alternatives actuals per accedir al finançament de projectes davant la davallada del suport privat i públic. El micromecenatge es fonamenta en les donacions privades, sobre les quals s'ha renovat l'interès per mitjà de l'amplificació que rep de les xarxes socials. D'aquesta manera, ha esdevingut una tendència emergent en l'economia digital, ja que permet accedir al finançament a través de diferents formes, com ara préstecs, inversions, prevendes amb recompenses i donacions pures.

Els especialistes han considerat que aquesta línia de finançament és adequada per a projectes que tot just comencen –les anomenades empreses *startup* o empreses emergents–, o per cobrir-ne les fases inicials. D'altra banda, s'ha observat que institucions públiques i la mateixa Administració també hi recorren; es considera que el micromecenatge pot ser eficaç a l'hora de facilitar la implicació de nous socis en els projectes i d'establir col·laboracions amb nous sectors socioculturals en la creació de projectes col·lectius.

Tot i així, el micromecenatge planteja interrogants ètics i polítics quan s'observa que s'utilitza per suplir la retirada de pressupostos públics i per recaptar finançament per protegir patrimoni o per prestar serveis culturals bàsics. En lloc d'això, es demana a l'Administració que construeixi un entorn legal i administratiu correcte sobre el micromecenatge (Rubio, Rius i Martínez, 2014).

5.3. Programa educatiu

Intensificar l'educació

Descentrar l'exposició, la primera recomanació que hem apuntat amb relació al programa de difusió i producció d'arts visuals, troba una correspondència, no solament amb la lògica transmedial que ha adoptat progressivament l'art, sinó també amb la importància que ha adquirit l'educació en els darrers anys i el replantejament de les polítiques culturals i artístiques que ha propiciat.

Les institucions culturals i les institucions educatives han tendit a desplegar les seves respectives actuacions a l'esquena de l'altra. No obstant això, actualment podem afirmar que l'educació és un àmbit des del qual es transforma substancialment la cultura del museu. El seu desplegament en equipaments culturals de diferent perfil –museus i centres d'art, però també conservatoris i filmoteques– canvia l'orientació en el moment en què es reconeix l'educació, no solament com un espai de transmissió, sinó preferentment com un espai de producció de coneixement.

A escala internacional, han estat especialment significatius la Conferència Mundial sobre l'Educació Artística que la Unesco va organitzar a Lisboa l'any 2006 i l'estudi d'Anne Bamford que va acompanyar aquesta mateixa cita. L'estudi es basa en l'anàlisi d'un ampli espectre de casos d'arreu del món i conclou que l'educació artística té un impacte decisiu, no únicament en la capacitació artística, sinó també en el desenvolupament de l'aprenentatge dels infants en termes generals.

En el nostre cas, té una importància cabdal la conclusió a què Bamford arriba quan tracta els aspectes que permeten assolir una educació artística de qualitat. La investigadora situa com un element central dels indicadors el fet que l'educació artística es basi en processos d'estreta cooperació entre els centres educatius i les institucions culturals artístiques, és a dir, en col·laboracions continuades entre el professorat, els artistes i agents de la comunitat local (Bamford, 2009).

Pel que fa a Catalunya, el 2011 el CoNCA recollia en el seu informe anual les conclusions d'un estudi dirigit per Sinapsis sobre la interrelació entre l'art i l'educació. Com en el cas de Bamford, les recomanacions per millorar l'educació artística també passaven per suggerir col·laboracions estretes i a llarg termini entre escoles, institucions culturals i agents artístics i educatius de l'àmbit local. Tot i així, en aquest cas s'assenyalava com una debilitat estructural la manca de vertebració entre les polítiques culturals i les polítiques educatives que hi ha a casa nostra en

tots els nivells institucionals. A Catalunya, pràcticament no s'han establert projectes integrals ni organismes de coordinació adreçats a fomentar la col·laboració entre entitats educatives i artístiques (Sinapsis, 2010; Diversos autors, 2011).

Alguns projectes que serveixen de referència per repensar l'aproximació entre l'esfera educativa i l'artística provenen de l'àmbit de la intervenció comunitària i de l'art col·laboratiu. En bona mesura, es tracta d'experiències considerablement puntuals i amb un fort component d'autogestió, com ara el treball pioner de Teleduca, que organitza tallers en escoles i amb grups de joves basats en la comunicació audiovisual (Ricart i Saurí, 2009), o els projectes artístics i educatius de Montserrat Cortadellas. En aquesta línia, és important considerar també el treball que ha promogut el projecte Idensitat a diferents localitats de la província. Aquest projecte també es pot establir com un antecedent d'uns primers passos per aproximar l'art a l'educació en clau més institucional, com els que s'han donat des del centre d'art Can Xalant i, actualment, des d'ACVIC.

Igualment, els estudis que hem esmentat també reconeixen l'acció capdavantera de l'Institut Municipal d'Acció Cultural (IMAC) de Mataró amb el desenvolupament del projecte Zona Intrusa, que ha estat considerablement experimental i oscil·lant a l'hora de cercar fórmules per interrelacionar la pràctica artística, l'educació i el territori. Així mateix, destaca Creadors en residència als instituts de Barcelona, ideat per A Bao A Qu i promogut per l'ICUB i el Consell d'Educació de Barcelona, amb el qual s'ha procurat estandarditzar uns protocols de col·laboració amb una gran quantitat d'instituts de la ciutat comtal, de manera que s'aproxima a un dels programes institucionals de referència, el Creative Partnerships, desenvolupat des de 2002 al Regne Unit.

Diversificar l'educació

A banda del dèficit institucional, Sinapsis també posa de manifest que la col·laboració entre el sector artístic i el sector educatiu és difícil a causa dels prejudicis que ambdós sectors mantenen, l'un de l'altre. Des del context educatiu, la visió tradicional ha encaixat l'educació artística en el currículum com una matèria qualsevol i s'ha potenciat l'aspecte lúdic i expressiu de l'art, mentre que hi ha hagut la tendència d'eradicar el seu potencial crític i analític. Sobretot des de l'escola, s'ha tendit a domesticar la capacitat de l'art per qüestionar els continguts i les estructures socials, començant per les que conformen el sector educatiu.

En aquest sentit, és important remarcar les pedagogies crítiques en què s'inspira fortament l'educació artística actual, que analitza la funció medidora de les imatges i mira d'entendre-les, eminentment, com a vehicles de poder. De la mateixa manera, s'entén l'escola com una esfera pública des d'on es pot exercir la transformació social –i no solament la seva reproducció–, i amb aquest objectiu s'atribueix un paper destacat a la producció cultural i artística a l'hora de capgirar uns processos educatius que, de manera generalitzada, a l'escola s'acostumen a construir segons una lògica transmissiva.

D'altra banda, l'aproximació de l'art i el comissariat a l'educació s'explica per les possibilitats experimentals que la darrera promet actualment respecte de la producció de coneixement. «L'educació esdevé el lloc des del qual es treballa conjuntament, de les curiositats compartides, de l'imprevist», apunta Irit Rogoff en un text de referència (Rogoff, 2008). Des de finals de la dècada de 1990, han proliferat iniciatives que, conduïdes per comissaris i artistes, es basen en la conversa i la col·laboració directa amb el públic. Així, s'ha començat a parlar del «gir educatiu» i d'una certa «comissarialització» de l'educació, la qual ha repercutit en el descentrament de l'exposició que hem comentat anteriorment (O'Neill i Wilson, 2010).

Tanmateix, es critica que en aquest procés els artistes i els comissaris han tendit a menysprear la feina que fan regularment els educadors de museu, ja que l'han considerada més pròxima a la reproducció i a la pedagogia cap als públics. En aquest àmbit, aquests haurien tendit a apoderar-se de les possibilitats d'articular processos de col·laboració amb els seus responsables. No sense certa paradoxa, aquesta situació hauria tendit a perllongar la jerarquia que s'estableix entre la producció artística i l'educació en aquest àmbit, en lloc d'assolir uns espais de col·laboració realment transformadors pel que fa a la producció de coneixement (Sinapsis, 2010).

També s'ha comentat que la revaloració de l'educació als museus té relació amb la creixent pressió a què són sotmesos a l'hora de justificar els diners públics que reben. En aquest sentit, la proliferació de l'educació té a veure amb una necessitat d'incrementar quantitativament les audiències del museu, sense que això hagi de comportar cap tipus de desafiament, ni vers la producció de continguts ni vers la producció estructural pròpiament (Mörsch, 2009).

Igualment, s'ha comentat que el gir educatiu té una filiació amb el paradigma de l'economia creativa i el capitalisme cognitiu. En aquest sentit, establir lligams entre museus i escoles i introduir artistes a les aules s'interpretaria, sobretot, com una manera de fomentar la formació dels nous perfils professionals que es requereixen per a la indústria creativa (Rodrigo, 2010). S'argumenta que, no en va, quan Tony Blair i els laboristes van arribar al govern britànic l'any

1997 la seva consigna fou «Educació, educació, educació» (Guerra, 2011).

Per tot plegat, els paradigmes educatius que actualment conviuen al museu són diversos i, al seu torn, responen a diferents motivacions. Carmen Mörsch ha plantejat una classificació d'aquests paradigmes prenent com a base l'aproximació institucional i la política cultural que es deriva de l'educació artística.

Primer de tot, Mörsch tracta sobre el que anomena el discurs «afirmatiu», que consisteix en els programes d'activitat que el museu desenvolupa eminentment per a una audiència experta: conferències, catàlegs, visites guiades amb comissaris, artistes i els mateixos agents del camp de l'art. El segon discurs és el «reproductiu», amb el qual s'incentiva una actitud igualment afirmativa i reverencial cap als continguts del museu, però que té la finalitat, en aquest cas, d'educar els suposats profans o exclosos del món de l'art, el que s'anomena «el públic del demà». Per aquesta raó, s'adopta un to eminentment recreatiu, ja que en aquest cas es tracta d'activitats com tallers per a grups escolars o el professorat, activitats familiars o serveis per a gent amb necessitats especials.

El tercer paradigma és el «desconstructiu», que té com a objectiu l'examen crític del mateix museu i de l'art que conté, com també dels mateixos processos educatius que es produeixen en aquest context. Les intervencions dels educadors poden donar continuïtat, en aquest sentit, als plantejaments de projectes artístics que s'han desenvolupat des de finals dels anys seixanta del segle passat en l'òrbita de l'art conceptual i l'anomenada crítica institucional, si bé els han obert, en aquest cas, a la implicació del públic.

El quart i darrer paradigma que planteja Mörsch és el «transformatiu», el qual posa l'èmfasi a considerar l'exposició i el mateix museu com a espais mal·leables des de l'educació. En aquest sentit, es concep el museu com un espai per al canvi social i s'investiga entorn de les possibilitats d'alterar-ne aspectes estructurals per mitjà de la col·laboració que s'estableix amb els públics, i també de posar-lo en relació amb altres organitzacions i les problemàtiques que hi ha en el seu entorn social (Mörsch, 2009).

Tal com explica Mörsch, els discursos afirmatiu i reproductiu són els més habituals als museus avui en dia. El reproductiu es correspon més amb la perspectiva que s'adopta sobre l'art des de les escoles. Tot i així, si entenem el museu com un espai per a la producció de diferència i de bé comú, això també implicarà cercar estratègies per diversificar l'educació i introduir plantejaments educatius amb els quals soscavar els fonaments apologetics que es basa la

mateixa institució.

Aprendre (institucionalment) de l'educació

Actualment, l'educació en museus no es planteja només com un generador d'activitats per a un públic expert o com una forma d'aproximar l'art i el museu a les noves audiències. L'educació es reivindica també com una possibilitat per a la transformació. «No oblidem que aprendre és, essencialment, canviar i que no hi ha aprenentatge genuí sense la transformació de tots els subjectes involucrats en la relació d'aprenentatge» (Sánchez de Serdio, 2010). Així doncs, el mateix museu també s'haurà de poder considerar un agent més en la xarxa que es convoca amb el procés d'aprenentatge, i, amb l'anomenat *gir educatiu* s'espera que, almenys, es mostri més obert als canvis que des d'aquí es procurin.

Com ja hem vist anteriorment, fins i tot quan es replantegen les mateixes relacions entre el comissariat i l'educació, el museu ha tendit a perpetuar una divisió estanca entre ambdues àrees. La primera àrea, el comissariat, es destina pròpiament a la producció de continguts del museu, mentre que la segona se centra en la seva transmissió. En aquest sentit, mentre que avui dia el primer àmbit fa passos per aproximar-se al segon en el marc de l'anomenat *gir educatiu*, amb els darrers paradigmes que planteja Mörsch també podem considerar que s'estaria produint, en paral·lel, un cert «gir comissarial». Aquest segon gir esdevé plausible des del moment que, mitjançant l'educació, es convida el públic a observar amb ulls crítics el funcionament institucional.

Efectivament, l'educador estaria provant d'incidir actualment en l'«economia política de l'art», la qual, tal com hem apuntat anteriorment, és la que pròpiament s'organitza amb el treball comissarial. Així, amb la mirada que es projecta sobre el comissariat des de l'educació, el que realment està en joc és la introducció dels públics i, per tant, d'una heterogeneïtat social més gran, quan es repensen els processos amb què les institucions produeixen valor i significat entorn de les pràctiques artístiques.

Per tant, a partir del que entenem fins ara per gir educatiu, aquest gir no passa tant per un comissari que s'aproxima a un educador, o a l'inrevés, o pel fet que ambdós agents esdevenen senzillament «iguals». Independentment de la manera com aquests perfils professionals es distribueixin les funcions en el marc d'un projecte en concret, el repte del gir educatiu consisteix

a replantejar aquests dos àmbits mitjançant la generació de noves zones de contacte i de contaminació; entre el que es defineix com la funció instituïdora del museu –el comissariat– i la interrelació cara a cara amb el públic i l’heterogeneïtat social –l’educació– (Fontdevila, 2013). En aquest sentit, s’ha d’entendre, en primera instància, el gir educatiu del comissariat com un procés pel qual s’han de mantenir oberts els processos instituïdors del museu a la diferència i l’heterogeneïtat social.

5.4. Col·leccions

Deconstruir l’herència

Un dels aspectes sobre el qual es va detectar més confusió gràcies al Laboratori de Tècnics té a veure amb les col·leccions d’art contemporani en l’àmbit local. Als municipis catalans hi ha poques col·leccions que es puguin considerar d’art contemporani i, a la majoria d’ajuntaments, el fons d’art públic s’ha format a partir d’iniciatives isolades, impulsos de diferent procedència, cessions de particulars ocasionals i amb les donacions d’artistes que han servit com a contrapartida a l’atorgament de premis, la cessió de sales d’exposicions o els ajuts a la producció.

Florenci Guntín va descriure els fons d’art municipals com un calaix de sastre (Guntín, 1998). Amb el seu manual per a la gestió d’arts visuals, denunciava que les col·leccions no s’haguessin construït a partir d’un discurs museístic o d’alguna idea sobre el que hauria de ser el patrimoni local. Trobarem molt pocs casos en què una col·lecció estigui fonamentada en un programa i sustentada amb recursos econòmics o que el patrimoni generat es conservi i es disposi adequadament: «Les obres guanyadores dels premis o les que es reben com a contrapartida s’instal·len, en els millors dels casos, en els despatxos o les dependències oficials i, en els pitjors, van a parar a magatzems municipals sense cap garantia de conservació, cap catalogació ni control... Aquestes pràctiques s’han d’acabar». Per tot això, Guntín va acabar suggerint que «qui vulgui una obra d’art l’ha de comprar. Tal vegada, d’aquesta manera seríem més conscients del que tenim» (Guntín, 1998).

Ara mateix, queda lluny el que en el seu moment es va considerar una política de col·lecció exemplar. Ens referim al període en què l’Ajuntament de Granollers va comptar amb l’assessorament d’un crític d’art extern, Manel Clot, per articular una col·lecció del museu que es

creava i s'estructurava a partir d'uns criteris programàtics i que estava «compromesa amb un notable esperit de la contemporaneïtat». Tanmateix, el programa va acabar amb «el sobtat canvi en l'alcaldia de la ciutat el 1992..., de manera brusca, rancuniosa i del tot irresponsable amb un projecte que començava a ser conegut arreu i posat com a model d'actuació en museus» (Clot, 1998).

D'altra banda, hem vist recentment com l'Ajuntament de Mataró ha tancat el centre d'art Can Xalant i ha apostat, en canvi, per formar un consorci amb el publicista Lluís Bassat i obrir la seva col·lecció particular al públic. El fons es defineix al més pur estil de les col·leccions dels antics mecenes de l'aristocràcia, com «un reflex de la passió i gustos dels seus propietaris». Així, en aquest cas, mentre que la propietat de la col·lecció segueix en mans privades, l'aportació anual de l'erari públic duplica ni més ni menys l'aportació que l'Ajuntament feia anteriorment a Can Xalant (Fontdevila, 2012).

Aquests vaivens, entre molts d'altres, fan que avui dia el tècnic d'arts visuals percebi la col·lecció com un aspecte del programa d'arts visuals que pràcticament és ingovernable i que queda estretament vinculat a interessos polítics que el més probable és que estiguin dictats per instàncies que no tenen res a veure ni amb l'interès artístic ni amb el cultural. Segons Guntín, la col·lecció d'art municipal d'art contemporani «ideal» hauria de partir «d'un fons que explica quina ha estat la història recent de l'art des d'una perspectiva local» o, tal com ha definit el MACBA anys després, «la col·lecció d'art contemporani és el testimoni de les idees que han prevalgut en un passat recent, les idees que han permès la construcció del present» (Marí, 2009).

Ara bé, fins a quin punt no són també «testimoni de les idees que han prevalgut en un passat recent» aquestes col·leccions que s'han format a partir de premis folklòrics i contraprestacions de legitimitat més que dubtosa amb els artistes locals, del dirigisme cultural i les alcaldades i de posar els pressupostos públics al servei de «la passió i el gust» de figures prominents del sector privat? Fins a quin punt el conjunt d'obres, amb la degradació que pateixen a les oficines i els magatzems municipals, no és el reflex més clar de les polítiques culturals dels nostres municipis i expliquen amb precisió «la història recent de l'art des d'una perspectiva local»?

Al cap i a la fi, la història de l'art és farcida dels regals que s'han fet les famílies nobiliàries i amb què s'han adornat les decisions polítiques i el fluir de grans fortunes. La història de l'art té poc a veure amb les bones pràctiques i, en canvi, s'ha forjat en el pillatge, les desamortitzacions, el tràfic d'influències, el blanqueig de capital i fins i tot la iconoclàstia. La col·lecció «ideal» de què Guntín parla probablement té ben poc d'ideal. Per tant, el primer pas que proposem amb

aquestes línies és que, precisament, la col·lecció local d'art es rellegeixi d'una manera realista. No es tracta d'amagar la col·lecció, sinó que, precisament, si la política artística ha d'esdevenir un mitjà per a la democràcia, és bàsic comprendre la formació de les herències culturals i vincular el que reconeixem com a patrimoni material amb el debat públic.

Per més o menys «ideal» que sigui la col·lecció, avui dia no ens podem permetre ignorar-la ni tampoc celebrar-la d'una manera apologètica i aplicar-hi unes polítiques democratitzadores que, tal com hem analitzat anteriorment, es basen en l'establiment d'un consens neutralitzant. Precisament, el patrimoni material també parla de les polítiques culturals amb què s'ha generat, de manera que la col·lecció local d'art ha d'esdevenir un element útil per eixamplar el debat sobre allò que una comunitat determinada entén com a públic i com a bé cultural. Per mitjà de les obres d'art a què han donat lloc, les polítiques culturals també s'han de poder veure i debatre com a signes del seu temps.

En aquest cas, el paradigma que plantejarem per treballar amb la col·lecció és l'anomenada «museologia crítica», que Carla Padró ha desenvolupat en el nostre context. La museologia crítica concep el museu com un espai per al dubte i el conflicte i ha de servir per analitzar i problematitzar les maneres com s'ha construït la cultura, al mateix temps que ha de facilitar l'articulació de múltiples mirades al seu entorn. El museu ha de treballar menys com una institució i més com una comunitat d'aprenentatge i ha de permetre «visibilitzar, desmitificar i desestructurar la cultura dominant» per tal de potenciar «el foment d'una ciutadania més rica» (Padró, 2003).

Algunes experiències en aquesta línia han tingut una presència considerablement tímida però creixent entre els programes d'art que s'han desenvolupat en els darrers anys. Un cas pioner s'inscriu en el mateix Programa d'Arts Visuals de l'Oficina de Difusió Artística de la Diputació de Barcelona, quan, amb el projecte «Espais obrats», entre els anys 2001 i 2003 es va convidar artistes que tenen obra a la col·lecció del MACBA per resituar-la i plantejar-la com una intervenció a diferents museus de la província. Els fons municipals d'art es van rellegir, així, per mitjà d'un seguit de plantejaments que, en la majoria dels casos, van portar a primera línia i van problematitzar el discurs museogràfic dels diferents espais (Bonet i Peran, 2003).

Entre els casos més recents destaca el projecte «100 % Golfes» (2013), relacionat amb el premi Miquel Casablanca que convoca el Centre Cívic Sant Andreu al barri del mateix nom a Barcelona. En aquest cas, Ingrid Blanco i Antonio Gagliano van convidar finalistes d'una de les convocatòries del premi a fer un seguit d'intervencions a partir del fons d'obres que s'ha anat

acumulant a les golfes del centre cívic durant els trenta anys de trajectòria del premi i que pràcticament no ha vist la llum. En paraules dels seus comissaris, «la col·lecció del Casablancas... es trobava amalgamada entre una pila de donacions i peces d'origen desconegut. Per una sèrie d'accidents i seqüències casuals d'impossible reconstrucció, les golfes del centre havien absorbit obres de diferent categoria: obres premiades, cedides, desconegudes, oblidades, i així» (Blanco i Gagliano, 2013).

A banda de les obres, els artistes també van fer un treball de recerca entre les carpetes de documentació, les fitxes d'inscripció, les estadístiques, els registres, els intercanvis epistolars, les fotografies i altres documents administratius. Davant la poca habilitat que el centre cívic hauria tingut per patrimonialitzar les obres premiades, el seu fons es va convertir, així, en una reflexió sobre les mateixes condicions en què es desenvolupen els premis d'art emergent.

Com va assenyalar Guntín, nombrosos premis i concursos de la província de Barcelona s'han basat també en la donació d'obra. Per aquesta raó, estem segurs que iniciatives com «100 % Golfes» o similars tindrien sentit de portar-se a terme amb vista a concebre el fons d'art que s'ha acumulat en moltes poblacions com un element disparador per al debat públic.

Imaginar el futur

El Centre d'Art la Panera és una de les poques iniciatives públiques del territori català que procura articular una col·lecció d'art contemporani amb rigor i amb uns criteris professionals. Segons la seva directora, Glòria Picazo, el centre construeix la seva programació com una investigació, amb la qual planteja línies per analitzar i ampliar progressivament la col·lecció.

La Panera té una línia de recerca basada en la prospecció de peces que podria adquirir per a la col·lecció. Cada dos anys, contacta amb un seguit de galeries i artistes perquè li cedeixin obra i, d'aquesta manera, forma l'exposició de la Biennal d'art Leandre Cristòfol. A partir d'aquesta exposició, es convoca un jurat que decideix, entre totes les peces exposades, les noves adquisicions que s'incorporaran a la col·lecció del centre.

La col·lecció la formen, sobretot, peces que, en el moment de la seva adquisició, podem considerar relacionades amb l'art emergent, de tal manera que el centre s'avança als reconeixements que posteriorment pot rebre l'artista i el selecciona en un moment idoni en relació amb el preu de mercat. Així doncs, la decisió implica actuar amb una dosi considerable de

risc i fa que la col·lecció, alhora que forma un patrimoni i una memòria de l'art contemporani per a la ciutat, es vegi persistentment abocada cap al futur (Picazo, 2015).

La investigació del centre es basa també a documentar les adquisicions, tasca que fa gràcies a les exposicions temporals amb què configura la seva programació. Així mateix, periòdicament convida els artistes als quals ha comprat obra perquè facin intervencions específiques al centre. L'any 2012, amb «Contextos en desús», La Panera també va fer un comissariat que podem inscriure en el paradigma de la museologia crítica que hem comentat, quan RMS La Asociación va plantejar una relectura de la col·lecció prenent en consideració les condicions amb què aquesta col·lecció s'ha format, i va plantejar un seguit de vincles i de noves associacions entre les peces que posaven en suspens els discursos habituals.

Així mateix, la Panera desenvolupa en gran manera una línia de pensament crític entorn de la col·lecció per mitjà dels programes educatius, amb els quals planteja «la col·lecció com un recurs comunitari» (Picazo, 2015). En aquest sentit, destaca la col·laboració que el centre ha establert amb la Facultat de Ciències de l'Educació de la Universitat de Lleida, amb la qual porta a terme un singular programa educatiu que es desenvolupa a llarg termini i que s'adapta als interessos i les necessitats curriculars i també als interessos específics del professorat i dels estudiants.

Manuel Borja Villel, director del Museu Nacional i Centre d'Art Reina Sofía (MNCARS), ha descrit també la necessitat de concebre avui dia les col·leccions d'art atenent una perspectiva comunitària i la formació del procomú. Això implica «una profunda crítica sobre el museu com un lloc d'acumulació de la propietat i com a institució que regula el monopoli nacional del patrimoni artístic contemporani» (Jesús Carrillo, citat per Romaní i Marzo, 2014). Les noves adquisicions de la col·lecció ja no es faran, per tant, seguint la lògica de «franquícies» i de la propietat, sinó que s'orientaran cap a la composició d'un «arxiu universal» que posi a disposició les peces i també les històries i les experiències que flueixen al seu voltant (Borja-Villel, 2009).

En aquest sentit, entenem que avui la investigació entorn dels objectes i les polítiques de la col·lecció passen a ser la columna vertebral dels museus. Més que la democratització de l'art, el museu ha de garantir generar marcs d'investigació amplis al voltant d'allò que es planteja com a comú. Per tant, s'intentarà implicar-hi la ciutadania i multiplicar els punts de vista sobre el patrimoni, mitjançant la col·laboració amb universitats, centres educatius diversos, comunitats artístiques, etc. El museu ha de procurar articular nous canals per aconseguir ampliar la seva

comunitat d'aprenentatge adaptant els seus processos a les necessitats i els desitjos de diferents sectors socials.

Tanmateix, queda encara un punt per resoldre: la manera com aquesta investigació incideix, també, en la política d'adquisicions. La Panera és l'exemple d'una col·lecció que es forma per mitjà d'un criteri expert i que, posteriorment, cerca posar-se al servei de la comunitat i esdevenir un recurs per mitjà de diferents programes. Ara bé, hi hauria cap possibilitat viable d'incorporar també la ciutadania en la presa de decisions sobre les peces d'art que cal patrimonialitzar amb relació a la contemporaneïtat? En quina mesura les reflexions que es fan amb els projectes educatius incideixen en la selecció de les peces que formen part de l'exposició de la Biennal d'art Leandre Cristòfol? Seria plausible convidar, per exemple, estudiants i professors a formar part del comitè d'adquisicions de la col·lecció?

La investigació al voltant de les col·leccions permet revisar les polítiques culturals de la nostra societat i, tal com hem vist, investigar també és l'eina que pot guiar la patrimonialització del present i avançar-nos al futur. Si de debò creiem que les col·leccions són un recurs comunitari, hem de tenir clar que no hi ha cap més opció que inventar solucions per implicar d'una manera més diàfana les comunitats socials en la seva conformació. Altrament, processos com els que hem descrit encara estableixen una divisió taxativa entre els perfils experts i els profans pel que fa a la definició del patrimoni i el que és de tots.

5.5. Comunicació

Obrir el relat, multiplicar la conversa

En la conclusió del celebrat *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art* (2004), Grant H. Kester es pregunta pel sentit de la crítica d'art en el moment en què l'art tendeix a plantejar-se com a col·laboratiu i es desenvolupa a manera de conversa. D'una banda, el teòric considera que l'art col·laboratiu desafia la funció taxonòmica i legitimadora que s'atribueix la crítica d'art, en tant que el propòsit de disseminació social i d'intervenció comunitària faria innecessària la tasca de resignificar el projecte en clau artística. De l'altra, Kester també es pregunta si, una vegada que l'art ha esdevingut una mena de conversa amb una comunitat d'agents i tendeix a multiplicar-se socialment per mitjà de processos de negociació i

de diàleg, quin públic necessitaria encara els serveis d'un crític per entendre el significat de la seva pròpia implicació? I «Quina és l'audiència que esperaria tenir aquest tipus d'escriptura crítica i històrica?» (Kester, 2004).

Considerem que la reflexió de Kester es pot extrapolar i posar en relació amb la pràctica artística actual d'una manera més general, com també amb una política artística en codi obert i col·laborativa tal com la plantejem amb aquestes línies. D'una banda, la lògica transmedial de l'art que hem plantejat condueix al fet que des de fa dècades l'art tendeix a plantejar-se per ell mateix com un mitjà de comunicació directe amb el públic. Quan a finals dels anys cinquanta del segle passat l'art va esdevenir acció, i, a finals dels seixanta, es convertí en un llibre autoeditat, després en un vídeo, posteriorment en un dispositiu digital, etc., la seva voluntat no era cap altra que esquivar els mecanismes tradicionals amb què el món de l'art gestiona i tradueix la pràctica, entre els quals hi ha la crítica d'art però també la comunicació que es fa des de galeries d'art i museus.

L'art transmedial ha tendit a generar els seus propis canals de comunicació. A partir d'aquí, entenem que una institució cultural en codi obert haurà de poder adaptar la seva lògica comunicativa a les necessitats específiques que es generen amb els diferents projectes que es promouen. Així, un equipament artístic haurà de tendir a disminuir en la mesura del que pugui la predefinició d'un disseny de marca i l'establiment d'un codi de comunicació estàndard. En canvi, l'eficàcia de la comunicació en art contemporani dependrà de la seva capacitat d'adaptar-se als mitjans amb què es desplega cada projecte i també de facilitar i, en tot cas, d'intensificar la comunicació amb les audiències i les comunitats que calgui involucrar en cada cas.

La comunicació en xarxes 2.0 és encara avui un repte per a un nombre elevat de museus d'art contemporani i planteja desafiaments importants. Efectivament, la naturalesa d'unes xarxes que funcionen eminentment en horitzontal i que es basen en comunitats d'usuaris que estableixen entre ells un feedback d'igual a igual, pot entrar fàcilment en conflicte amb unes estructures institucionals que defineixen els seus continguts eminentment en vertical, sigui amb relació a maneres de govern dirigistes o amb el model professional i basat en el criteri d'especialistes.

Entenem que la comunicació en codi obert encara hauria de fer un pas més en aquest sentit i tenir la capacitat, en canvi, de rearticular els mitjans institucionals per relacionar-los amb la naturalesa del projecte que en aquell moment es produeix. Així doncs, es considerarà molt millor definir les publicacions que la institució promogui segons la lògica de llibre d'artista que no pas

de catàleg: és a dir, serà preferible activar el mitjà de la publicació segons la narrativa que es procuri desplegar amb el projecte artístic en qüestió i, en tot cas, incentivar-ne l'eficàcia performativa a l'hora d'articular-se amb unes instàncies medials determinades, una audiència o un sector social, que no pas elaborar una representació distant i completa del projecte, en un intent de racionalitzar-lo en la clau institucional amb què habitualment es resolen els catàlegs.

Pensem que l'exemple del llibre d'artista pot servir per a tots els altres elements interpretatius i de comunicació del museu: cartel·les, fulls de sala, fulls volants, notes de premsa, retolació, senyalística, comunicació web, piulades... Com més elements esdevinguin mitjans del projecte, més eficaç serà

aquest projecte com a acte de mediació i d'articulació amb uns codis i comunitats específics i, per tant, la comunicació del museu. Evidentment, en aquesta ocasió no es tracta de seguir la lògica de target o de públic objectiu, sinó la lògica emergent o de conversa amb els grups socials que en cada cas és pertinent convocar amb el projecte artístic.

La lògica comunicativa de l'art contemporani no és la de les grans audiències. Ara bé, tampoc no podem acceptar la lògica exclusivista i que en limita l'eficàcia a la mateixa comunitat artística o a les anomenades elits culturals. La lògica comunicativa de l'art contemporani és la de l'emergència: no es tracta de donar a conèixer, sinó de transformar. I això significa que institucionalment s'haurà de vetllar perquè el projecte entri en relació amb els codis, les convencions i les comunitats socials que requereixi per reverberar i, així, multiplicar-se i disseminar el seu efecte socialment.

5.6. Avaluació i memòria

Investigar col·laborativament l'acció local

L'avaluació de projectes és un element indispensable per a les polítiques culturals i la realització de projectes artístics amb finançament públic. En països com Gran Bretanya, les avaluacions han esdevingut pràcticament obligatòries si es vol obtenir finançament públic. Tot i així, aquest element no deixa de considerar-se especialment controvertit i incòmode. Qui avalua i quan avalua són aspectes problemàtics, com també què s'entén com a motiu d'èxit del projecte i els corresponents indicadors (Buck i McClean, 2012)

«En l'àmbit de l'art no és un costum pensar en termes d'avaluació», ha escrit recentment Cristian

Añó. «No sols és quelcom que s'oposa a nocions tan "vibrants" com són creació, creativitat, artísticitat, subjectivitat, originalitat, imaginatiu, esperit crític, etcètera. Sinó que, a més a més, activa ressonàncies fiscalitzadores que ens connecten amb termes com són la qualificació, les notes, els exàmens, els aprovats, els suspensos» (Añó, 2015).

En relació amb el món de l'art, també s'ha de tenir en compte una herència de la cultura de la modernitat i l'avantguarda que, pel que fa a l'avaluació de la iniciativa artística, magnifica el punt de vista del crític d'art. Així doncs, es tendeix a un examen de l'art basat en el monòleg intel·lectual i en la creació d'un valor artístic basat en l'exclusivitat. La modernitat ha relacionat el valor artístic amb el grau d'incomoditat i estranyesa que una obra d'art és capaç de provocar en un entorn determinat.

Les reaccions adverses i de protesta per part d'un públic enfurismat poden arribar a funcionar com un intensificador del valor artístic, mentre que, actualment, aquesta tradició de l'art modern no conviu gens bé amb els indicadors que es procuren aplicar des de l'Administració pública. Alguns d'aquests indicadors són la quantitat de públic que ha visitat una exposició o un espectacle determinat, l'impacte econòmic i social que un projecte pot assolir en una àrea urbana determinada o la gestió basada en l'eficàcia i en la relació proporcional entre els recursos invertits i els resultats obtinguts.

Añó defineix l'avaluació com un procés col·lectiu basat en la investigació. Segons el membre de Sinapsis, l'avaluació és «una espècie d'investigació processual que descobreix i construeix els reptes, les engrunes significants que permeten al projecte anar cap endavant, però també cap enrere, rectificar, reinventar-se, i precisament per això avançar, créixer, aprendre, i si fa falta, ressituar el projecte en el marc de noves coordenades» (Añó, 2015).

Considerem que una avaluació concebuda amb aquests paràmetres és una eina indispensable per al desenvolupament d'unes polítiques artístiques en codi obert. L'avaluació, plantejada com una investigació col·laborativa, ha de permetre considerar els punts de vista de totes les parts que s'impliquen en l'elaboració del projecte i ponderar els beneficis que en cada cas s'espera obtenir. Així mateix, segons com es plantegi, l'avaluació pot proporcionar més espais de conversa als participants i augmentar, així, la dosi d'autoreflexivitat, quelcom que incideix favorablement en la creació de valor cultural del projecte.

Añó parla d'integrar l'avaluació en el projecte talment com si es tractés d'un dispositiu de GPS:

«Incorporar en un projecte estratègies d'avaluació contínua posa a disposició dels implicats un GPS multiposicional que permet revisar les coordenades del procés col·lectiu i fer les rectificacions necessàries per mantenir la viabilitat d'un horitzó en comú». Segons Añó, aquest GPS esdevé indispensable a mesura que augmenta la xarxa de coproductors o l'ànim col·laboratiu del projecte. Això és degut al fet que l'especificitat dels punts de vista dels participants està associada a la seva cultura professional i social, i, per tant, amb el projecte es posa en joc un seguit de concepcions i d'expectatives molt diferents al voltant d'allò que és comú (Añó, 2015).

Així doncs, l'avaluació es planificarà com un procés que es desplega en paral·lel al projecte, talment com una investigació que es dissenya com una segona capa de reflexió i que acompanya els participants al llarg del trajecte. En tot cas, les fases de la investigació, la metodologia i la distribució de resultats és important que es faci atenent les especificitats de l'activitat en qüestió i els mateixos interessos de la xarxa d'agents que s'impliquen.

Si se'n té l'oportunitat, pot ser beneficiós comptar amb el seguiment d'observadors externs, que poden aportar la possibilitat de contrastar l'orientació del projecte amb altres instàncies i fer unes devolucions al llarg del procés que poden facilitar el desenvolupament de les negociacions entre els agents implicats.

Tal com han subratllat Rubio, Rius i Martínez, de l'avaluació depèn finalment la possibilitat de generar valor públic (2014). És amb la definició col·lectiva d'indicadors que els propòsits top-down –els programes de govern– es poden posar en relació i entrar en un procés de negociació amb els interessos bottom-up –els interessos dels col·laboradors del projecte, els socis, els usuaris i la ciutadania en general. D'aquesta manera, els suposats criteris enrarits del món de l'art no poden quedar exclosos d'aquest procés, com tampoc les necessitats d'eficiència que l'Administració té actualment per gestionar els recursos. Amb l'avaluació, s'haurà de modular la intensitat de les perspectives que conflueixen en l'acció i tractar els indicadors i els criteris de valor com una substància mal·leable i a l'abast de tots els implicats en el projecte.

Documentar els processos de la mediació cultural

Quan a mitjan dècada de 1990, Mary Anne Staniszewski va iniciar la seva investigació sobre la història del MOMA, el Museu d'Art Modern de Nova York, es va trobar que aquesta institució

pràcticament no disposava de documentació sobre la seva pròpia memòria. Mentre que la biblioteca contenia nombrosos relats sobre artistes i moviments artístics del segle xx, a Staniszewski la sorprenia que el museu més influent en la construcció del relat de l'art modern hagués mantingut pràcticament reprimits els relats dels seus processos de mediació (Staniszewski, 1998).

Actualment, gairebé vint anys després, hi ha consens entre els museus, els crítics i els historiadors que, per escriure la història de l'art modern i contemporani, no n'hi ha prou amb l'estudi de les obres d'art per si mateixes. L'obra d'art sempre ha estat acompanyada de dispositius d'exposició que han afectat tant el seu règim de producció com la recepció, i que són determinants a l'hora d'entendre l'impacte que han tingut les obres en l'esfera pública en general i, fins i tot, la seva fortuna al llarg de la història.

A diferència dels temps de Staniszewski, avui en dia els museus d'art contemporani comencen a posar a l'abast de tothom documentació que dóna compte de la seva activitat. És el cas del projecte MeLA, un consorci entre diferents museus d'Europa, entre els quals s'inclou el MACBA, que reconeix la importància de l'arxiu per promoure una consciència més gran sobre l'activitat institucional. Tal com es posa de manifest amb el projecte: «[...] l'arxiu és la font primària i un valor inequívoc per entendre les línies d'investigació d'una institució artística, per mostrar els seus processos de construcció conceptual i per reflexionar sobre les influències intel·lectuals i artístiques de la societat de què forma part la seva activitat». D'aquesta manera, «l'arxiu ha de ser una eina que faciliti entendre les motivacions que porten a fer una exposició, els processos interns de treball, la manera en què els comissaris treballen, així com les lleis i les polítiques de la institució en un període de temps determinat» (Muñoz, Vega i Gallissà, 2014).

Hem de parlar del projecte Arts combinatòries, amb el qual la Fundació Antoni Tàpies organitza des de l'any 2009 el fons documental de la institució en un arxiu digital que funciona en codi obert. La seva directora, Laurence Rassel, posava l'èmfasi en aquest cas en la qüestió d'obrir el relat de la institució i facilitar un coneixement més ampli sobre els processos quotidians del treball que faciliten la producció de la cultura contemporània (Rassel, 2012).

Així doncs, en el cas d'*Arts combinatòries*, no es considera el codi obert només un aspecte tecnològic, sinó una manera de treballar les interaccions amb la societat i la política del museu. El desenvolupament de l'arxiu d'exposicions s'acompanya, així, de l'organització d'una xarxa d'usuaris i de col·laboracions amb organitzacions relacionades amb l'educació artística. Es tracta del projecte

Prototips en codi obert, amb el qual es promou la investigació entorn de les pràctiques artístiques i culturals i es posa un èmfasi especial en la qüestió de la mediació. En aquest cas, es veu la revisió de les pràctiques museístiques com una possibilitat per generar lectures més realistes de la pràctica cultural i artística, al mateix temps que per experimentar, en col·laboració amb els grups participants, l'adequació dels processos de mediació a les necessitats precises del present i la ideació de nous prototips institucionals.

Així doncs, acabem aquesta publicació fent esment al que ha estat el seu origen. El Laboratori de Tècnics en Arts Visuals ha estat un dels grups d'investigació que s'ha organitzat al voltant de l'arxiu de la Fundació Antoni Tàpies i s'ha plantejat com un espai per a l'aprenentatge col·lectiu sobre qüestions relatives a la mediació artística. Tal com en dóna fe aquesta publicació, es tracta d'un espai des del qual es poden documentar i avaluar iniciatives d'art contemporani que s'han desenvolupat als municipis de la província de Barcelona al llarg de la darrera dècada.

És important posar de manifest l'escassa documentació que els membres del Laboratori van aportar inicialment sobre la seva activitat en les sessions de treball. En les sessions del Laboratori, la documentació que es va consultar es limitava en bona part a material publicat, com ara catàlegs i fulletons, els quals donen compte de la narració oficial dels projectes. En canvi, es va tendir a obviar l'aportació de materials d'ús intern, com són els plans directores, els plans estratègics, els documents programàtics, les propostes de projecte, els pressupostos, els informes, les memòries o les avaluacions de l'activitat.

En canvi, amb els casos estudiats i les valoracions que s'han recopilat amb aquesta publicació, es procura fer un primer pas per invertir la tendència cap a l'oblit de la mediació. En un moment com l'actual, en què els programes d'arts visuals han disminuït substancialment, és important cercar línies de desenvolupament sostenibles per al futur de les arts visuals al territori. Al mateix temps, però, també hem de procurar materials que deixin constància, revisin i avaluïn les polítiques artístiques i els processos de mediació cultural que s'han desplegat des del tombant de segle.

Segons Staniszewski, documentar els processos de mediació i facilitar la investigació al seu voltant és la possibilitat de disposar d'una administració de la cultura que definitivament deixi de ser una caixa negra. Una administració que guanyi en transparència al mateix temps que deixi de ser cega i que guanyi consciència sobre els seus propis processos de mediació i les polítiques

artístiques.

Fer memòria és la possibilitat d'avaluar amb més precisió i, així, concretar solucions factibles de cara al futur. Fer accessible la documentació és oferir la possibilitat d'obrir el relat i de facilitar la implicació ciutadana a l'hora de definir unes polítiques de l'art i la cultura que, finalment, siguin per a tothom.

Referències bibliogràfiques

Andreasen, Søren; Bang Larsen, Lars (2006): «Remarks on Mediation». *A*Desk*. Núm. 3. 10/04/06.
En línia: <<http://www.a-desk.org/03/soren.php>>

Andreasen, Søren; Bang Larsen, Lars (2007): «The Middleman: Beginning to Think about Mediation», a: Paul O'Neill (ed.): *Curating Subjects*. P. 20-30. Open Editions. Londres.

Añó, Cristian et al. (2012): *Obert per reflexió. Un laboratori de treball en xarxa i producció artística i cultural*. Centre d'Art Tarragona, Ajuntament de Tarragona, Generalitat de Catalunya. Tarragona.

Añó, Cristian (2014): «La desobediència col·laborativa», a: Sonia Fernández Pan, Maria de Pfaff, Beatriz Escudero, Rosa Lleó i Zaida Trallero (eds.): *Fuga. Variacions sobre una exposició*. Generalitat de Catalunya. Departament de Benestar Social i Família. Direcció General de Joventut. Sala d'Art Jove. Barcelona.

Añó, Cristian (2015): «Recuperando el norte: Un GPS colaborativo y multiposicional», a: Antonio Colados i Javier Rodrigo (eds.): *Modos de trabajo artístico en contexto*. Cien gramos i Universidad de Granada. Granada.

Bamford, Anne (2009): *El factor ¡Wuuu! El papel de las artes en la educación. Un estudio internacional sobre el impacto de las artes en la educación*. Octaedro. Barcelona.

Barcenilla, Haieza (2012): «Matar a los indios. Sobre Zero1». *A*Desk*. En línia:
<<http://www.a-desk.org/highlights/Matar-a-los-indios-Sobre-Zero1.html>> (última consulta:
01/12/2014)

Bennett, Tony (1995): *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. Routledge. Londres i
Nova York.

Blanco, Ingrid; Gagliano, Antonio (2013): *Golfes 100 %*. Catàleg. Ajuntament de Barcelona. Sant
Andreu Contemporani. Barcelona. En línia:
<<http://issuu.com/santandreucontemporani/docs/100desvan>> (última consulta: 28/11/2014)

Boltanski, Luc; Chiapello, Ève (2002): *El nuevo espíritu del capitalismo*. Akal. Madrid.

Bonet, Pilar; Peran, Martí (2003): *Espais obrats*. Catàleg. Diputació de Barcelona. Institut
d'Edicions. Barcelona

Borja-Villel, Manuel J. (2009), a: Diversos autors: *Relational Objects. MACBA Collection 2002-07*.
Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona.

Bosco, Roberta (2007): «Poblenou perderá unos 200 artistas en 2007. El Ayuntamiento proyecta
una futura red de fábricas de creación mientras cierran las que funcionan». *El País*. 29-01-2007.
En línia: <http://elpais.com/diario/2007/01/29/catalunya/1170036439_850215.html> (última
consulta: 01/12/2014)

Buck, Louisa; McClean, Daniel (2012): *Commissioning Contemporary Art. A Handbook for
Curators, Collectors and Artists*. Thames & Hudson. Londres.

Carrillo, Jesús (2007): «Las nuevas fábricas de la cultura: los lugares de la creación y la
producción cultural en la España contemporánea». En línia:
<<http://medialab-prado.es/mmedia/0/689/689.pdf>> (última consulta: 30/11/2014)

Carrillo, Jesús (2008): «Reflexiones y propuestas sobre los nuevos centros de creación
contemporánea». En línia:
<http://www.google.es/urlsa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=OCCEQFjAA&url=http%3A%2F%2Fmedialab-prado.es%2Fmmedia%2F828&ei=sh17VKKRMMvbas_ugIAO&usg=AFQjCNHaLLqSj-jKJE20fqXHjf0HAPd5Fg&bvm=bv.80642063,d.d2s> (última consulta: 30/11/2014)

Castells, Manuel (2000): «La ciudad de la nueva economía». *La factoría. Revista bimensual de pensamiento social*. Juny-setembre 2000. Núm. 12. En línia:
<<http://www.revistalafactoria.eu/articulo.php?id=153>> (última consulta: 01/12/2014)

Chávez Arguayo, Marco Antonio (2012): *Los consejos de las artes y el principio del 'arm's length' en las políticas culturales subnacionales: Un estudio comparativo entre Cataluña (España), Escocia (Reino Unido) y Jalisco (México)*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona. Barcelona. En línia: <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/34969/2/CHAVEZAGUAYO_TESIS.pdf> (última consulta: 27/11/2014)

Clot, Manel (1998): «Una proposta de col·lecció per a Granollers», a: Florenci Guntín: *L'art contemporani des de l'àmbit local. Eines per al disseny i la gestió de programes d'arts visuals*. Pagès Editors i Diputació de Barcelona. Barcelona.

Deutsche, Rosalyn (2001): «Agorafobia», a: Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte i Marcelo Expósito: *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca. Diversos autors (2006): *La dimensión económica de las artes visuales en España*. Associació d'Artistes Visuals de Catalunya. Barcelona. En línia:<http://www.aavc.net/aavc_net/html/documentos/deave/deave-all.pdf> (última consulta: 27/11/2014)

Diversos autors (2007): *Documento de buenas prácticas en museos y centros de arte contemporáneo*. Ministerio de Cultura. En línia:
<<http://www.mcu.es/museos/docs/museosbuenaspracticas.pdf>> (última consulta: 27/11/2014)

Diversos autors (2008): *Codi de bones pràctiques professionals a les arts visuals*. Associació d'Artistes Visuals de Catalunya. Barcelona. En línia: <<http://bonespractiques.aavc.net/ca/codi>> (última consulta: 28/11/2014)

Diversos autors (2011): *Declaració de la Comissió de Cultura de l'Acampada BCN de Plaça Catalunya*. En línia: <<https://culturaacampadabcn.wordpress.com/declaracio-declaracion/>> (última consulta: 27/11/2014)

Diversos autors (2011): *Informe anual sobre l'estat de la Cultura i de les Arts a Catalunya 2011. Consell Nacional de la Cultura i de les Arts. Barcelona*. En línia:
<http://www.conca.cat/media/asset_publics/resources/000/001/746/original/IA_2011_CAT_-_040811.pdf> (última consulta: 27/11/2014)

Diversos autors (2011): *Valoració del posicionament de la cultura catalana. Visió i marc general del diagnòstic per sectors culturals. Pla estratègic cultura Catalunya 2021*. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Barcelona. En línia:

<http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/SID/Articles_diversos_2012/documentos/Presentacio_Pla_estrategic_SECTORS_unificada_final.pdf> (última consulta: 27/11/2014)

Diversos autors (2011): *Valoració del posicionament de la cultura catalana. Visió i marc general del diagnòstic per àmbits territorials. Pla estratègic cultura Catalunya 2021*. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Barcelona. En línia:

<http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/SID/Articles_diversos_2012/documentos/Presentacio_Pla_estrategic_TERRITORIS_unificada_final.pdf> (última consulta: 27/11/2014)

Diversos autors (2012): «Manifest d'Olot per a l'Art Contemporani». En línia:

<<http://blog.aavc.net/2012/03/08/manifest-d%E2%80%99olot-per-a-l%E2%80%99art-contemporani/>>

Eagleton, Terry (2005): *Después de la teoría*. Debate. Random House Mondadori. Barcelona.

Fontdevila, Oriol (2008): «No només fàbriques. Antics entorns industrials i nous territoris per a la inversió en la cultura». *Q. Creació artística i patrimoni cultural*. P. 9-13. Associació per al Museu Comarcal de Manresa i Museu Comarcal de Manresa. Manresa.

Fontdevila, Oriol (2012): «Can Xalant tanca portes. Adéu a la producció». *A*Desk*. 4/11/2012. En línia: <<http://www.a-desk.org/highlights/Can-Xalant-tanca-portes-Adeu-a-la.html>> (última consulta: 26/11/2014)

Fontdevila, Oriol (2013): «Capgirar el museu. Interseccions entre el comissariat i l'educació en la perspectiva de la crítica institucional». *Mnemòsine. Revista catalana de museologia*. Núm. 7. P. 71-83. Associació de Museòlegs de Catalunya. Barcelona. En línia:

<<http://www.museologia.cat/wp-content/uploads/2014/03/2.5.-Dossier.Mnem%C3%B2sine-7.pdf>> (última consulta: 28/11/2014)

Gómez de la Iglesia, Roberto (ed.) (2007): *Los nuevos centros culturales en Europa*. Grupo Xabide.

Greenberg, Reesa; Ferguson, Bruce, W.; Narine, Sandy (eds.) (1996): *Thinking about Exhibitions*. Routledge. Londres i Nova York.

Guerra, Carles (moderador) (2011): «El giro educativo en el Estado español. Mesa redonda». Diversos autors: *Desacuerdos 6. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Arteleku – Diputación Floral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero – Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía i Universidad Internacional de Andalucía. P. 274.

Guntín, Florenci (1998): *L'art contemporani des de l'àmbit local. Eines per al disseny i la gestió de programes d'arts visuals*. Pagès editors i Diputació de Barcelona. Barcelona.

Harvey, David (2005): «El arte de la renta: la globalización y la mercantilización de la cultura», a: David Harvey i Neil Smith: *Capital financiero, propiedad inmobiliaria y cultura*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de la Universitat de Barcelona. Barcelona.

Insa Alba, Juan Ramón (2011): «Notas para una ética hacker en la cultura local». En línia: <https://www.academia.edu/9215684/Notas_para_una_%C3%A9tica_hacker_en_la_cultura_local> (última consulta: 27/11/2014)

Kester, Grant H. (2004): *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*. University of California Press. Berkeley, Los Angeles i Londres.

Latouche, Serge (2009): *Pequeño tratado del decrecimiento sereno*. Icaria. Barcelona.

Latour, Bruno (2007): *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Siglo Veintiuno Editores.

Marí, Bartomeu (2009), a: Diversos autors: *Relational Objects. MACBA Collection 2002-07*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona.

Martínez Illa, Santi (2010): *Pla d'equipaments culturals de Catalunya (PECCat), 2010-2010*. Generalitat de Catalunya. Departament de Culturai Mitjans de Comunicació. Barcelona. En línia: <http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/SGEC/Documents/Arxiu/Pec_26%2001%2011.pdf> (última consulta: 27/11/2014)

Marzo, Jorge Luis (2002): «Comissariat i (manca de) política artística». En línia: <<http://www.soymenos.net/comissariat.pdf>>

Marzo, Jorge Luis (2008): «El comisariado frente a la desaparición de la política cultural». Barcelona. En línia: <<http://www.soymenos.net/comisariado.pdf>>

Marzo, Jorge Luis (2013): *La degradació de l'art. Poder i política cultural a Catalunya*. El Tangram. Barcelona.

Mascarell, Ferran (ed.) (1999): *El llibre blanc de la cultura a Catalunya. Un futur per a la cultura catalana*. Partit dels Socialistes de Catalunya. Barcelona.

Miller, Toby; Yúdice, George (2004): *Política cultural*. Gedisa. Barcelona.

Mörsch, Carmen (2009): «At a Crossroads of Four Discourses. Documenta 12 Gallery Education in between Affirmation, Reproduction, Deconstruction and Transformation», a: Carmen Mörsch (ed.): *Documenta 12. Education*. Vol. 2. Between Critical Practice and Visitor Services. Results of a Research Project. Diaphanes. Zurich i Berlín.

Mörsch, Carmen (2012): «Contradecirse uno mismo: la educación en museos y exposiciones como práctica crítica», a: Antonio Collados i Javier Rodrigo (eds.): *Transductores. Pedagogías en red y prácticas instituyentes*. Centro José Guerrero. Diputación de Granada. Granada.

Mouffe, Chantal (2007): *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de la Universitat de Barcelona. Barcelona.

Muñoz, Maite; Vega, Marta; Gallissà, Núria (2014): *Folding the Exhibition*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona. En línia: <<http://www.macba.cat/es/ensayo-folding-the-exhibition> (última consulta: 27/11/2014)>

O'Neill, Paul (2008): «El gir comissarial: de la pràctica al discurs», a: Neus Miró i Glòria Picazo (eds.): *L'exposició com a dispositiu. Teories i pràctiques entorn de l'exposició*. Ajuntament de Lleida. Centre d'Art la Panera.

O'Neill, Paul; Wilson, Mick (2010): «Introduction», a: Paul O'Neill i Mick Wilson (eds.): *Curating and the Educational Turn*. P. 11-22. Open Editions, De Appel Arts Centre. Londres i Amsterdam.

Padró, Carla (2003): «La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio», a: Jesús Pedro Lorente (dir.): *Museología crítica y arte*

contemporáneo. Prensas Universitarias de Zaragoza. Saragossa.

Pascual, Jordi (2014): «Governança de la ciutat i drets culturals». *Kultur. Revista interdisciplinària sobre la cultura de la ciutat*. Vol. I. Núm. 1. En línia: <<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/kult-ur/article/view/1419/1234>> (última consulta: 28/11/2014)

Picazo, Glòria (2015): «Centre d'art la Panera: present i reptes de futur», a Glòria Picazo: *Col·lecció d'art contemporani del Centre d'Art la Panera*. Ajuntament de Lleida, la Panera. Lleida.

Rancièrre, Jacques (2005): *Sobre políticas estéticas*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de la Universitat de Barcelona. Barcelona.

Rassel, Laurence (2010): «Hacer memoria. El caso de 'Arts combinatòries'. Lugar de educación, exposición e investigación de la Fundació Antoni Tàpies», a: Fernando Estévez González, Mariano de Santa Ana (eds.): *Memorias y olvidos del archivo*. P. 195-213. Organismo Autónomo de Museos y Centros del Excelentísimo Cabildo Insular de Tenerife. El Centro Atlántico de Arte Moderno. Outer Ediciones. Tenerife.

Rassel, Laurence (2012): «Obrir el relat de la Fundació Antoni Tàpies», a: Equip impulsor de Prototips en codi obert (ed.): *Prototips en codi obert. Primera etapa*. P. 4, llibret 1. Fundació Antoni Tàpies. En línia:<<http://issu.com/lafundicio/docs/prototipsencodiobert-1aetapa/70>> (última consulta: 27/11/2014)

Ribalta, Jorge (1998): *Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*. Ediciones de la Universidad de Salamanca. Unión de Asociaciones de Artistas Visuales. Barcelona i Salamanca.

Ricart, Marta; Saurí, Enric (2009): *Processos creatius transformadors. Els projectes artístics d'intervenció comunitària protagonitzats per joves a Catalunya*. Edicions del Serbal. Barcelona.

Rius Ulldemolins, Joaquim (2004): *Un nou paradigma de la política cultural. Estudi sociològic del cas barceloní*. Tesi doctoral, document inèdit. École des Hautes Études en Sciences Sociales, Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona.

Rius Ulldemolins, Joaquim; Rodríguez Morató, Arturo; Martínez Illa, Santi (2012): «El sistema de la política cultural en Catalunya: un proceso inacabado de articulación y racionalización». *RIPS*.

Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas. Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela. En línea:
<<http://www.usc.es/revistas/index.php/rips/article/view/1023/956>> (última consulta: 27/11/2014)

Rodrigo, Javier (2010): «Educational Tendencies. Discursos y líneas de tensión entre las políticas culturales y las educativas». En línea:
<<http://bookcamping.cc/referencia/639-educational-tendenciasdiscursos>> (última consulta: 28/11/2014)

Rofes, Octavi (2014): «Proyectos de arte por proyectos. La temporalidad del proceso creativo». *A*Desk*. Proyectos y formación. Barcelona. En línea:
<<http://a-desk.org/spip/spip.php?article1728>> (última consulta: 28/11/2014)

Rogoff, Irit (2008): «Turning». *e-flux journal*. Num. 0. En línea:
<<http://www.e-flux.com/journal/turning/>>

Romaní, Montse; Marzo, Jorge Luis (2014): «Museu i col·lecció: llegats, dilemes i reptes». *Quadern*. Núm. 195, abril/maig 2014. P. 6-9. Fundació Ars. Sabadell.

Rowan, Jaron (2014): «La cultura como problema: Ni Arnold ni Florida. Reflexiones acerca del devenir de las políticas culturales tras la crisis», a: *Observatorio cultural. Plataforma de la Sección Observatorio Cultural del Departamento de Estudios del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes*. En línea:
<<http://www.observatoriocultural.gob.cl/revista/2-articulo-1/la-cultura-comoproblema-ni-arnold-ni-florida-reflexiones-acerca-del-devenir-de-laspoliticasculturales-tras-la-crisis/>> (última consulta: 27/11/2014)

Rubio Arostegui, Juan Arturo; Rius Ulldemolins, Joaquim; Martínez Illa, Santi: *El modelo español de financiación de las artes y la cultura en el contexto europeo. Crisis económica, cambio institucional, gobernanza y valor público de la cultura y la política cultural*. Documento de Trabajo 16/2190014. Fundación Alternativas. Fundación SGAE. En línea:
<http://www.sgae.es/recursos/fundacionsgae/modelo_espanol_de_financiacion_de_las_artes_y_la_cultura_en_el_contexto_europeo.pdf> (última consulta: 27/11/2014)

Sánchez de Serdio, Aida (2010): «Arte y educación: diálogos y antagonismos». *Revista Iberoamericana de Educación*. Núm. 52.

Sinapsis (Cristian Añó i Lúdia Dalmau) (coord.) (2010): *Trans_Art_Laboratori. Interaccions entre pràctica artística i àmbit educatiu/2009 – 2011*. Trans Art Laboratori. Barcelona. En línia:
<<http://www.trans-artlaboratori.org/>> (última consulta: 28/ 11/ 2014)

Staniszewski, Mary Anne (1998): *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. MIT Press. Cambridge, Londres.

Swartz, Jeffrey (2008): «Space-run Artists: Art Activism and Urban Conflict in Contemporary Barcelona». *Fillip*. Núm 8. Vancouver.

Swartz, Jeffrey (2012): «Cultura crítica en l'alterespai: a la recerca d'un model per a l'activisme artístic», a: *Sala d'Art Jove. 2010-2011*. P. 128-134. Generalitat de Catalunya, Departament de Benestar Social i Família. Direcció General de Joventut. Sala d'Art Jove. En línia
<<http://www.saladartjove.cat/i/publicaci%C3%B3/art-jove-2010-2011>> (última consulta: 01/12/2014)

Teixeira Coelho, José (2009): *Diccionario crítico de política cultural*. Gedisa. Barcelona.

Villarroya, Anna (2012): *Política cultural. Catalunya. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Barcelona*. En línia:
<http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/SSCC/RELEXT/Consell%20d%27Europa/Documentos/Arxius/2010_Pol_Cult_Cat_b.pdf> (última consulta: 27/11/2014)

Villasante, Tomás R. (2006): *Desbordes creativos. Estilos y estrategias para la transformación social*. Catarata. Madrid.

YProductions (2009): *Nuevas economías de la cultura. Parte 1: Tensiones entre lo económico y lo cultural en las industrias creativas*. En línia:
<http://www.demasiadosuperavit.net/wpcontent/uploads/2013/07/nuevas_economias_cultura_y_productions.pdf> (última consulta: 27/11/2014)

Yúdice, George (2002): *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Gedisa. Barcelona.