



GOVERNANÇA CULTURAL, IDENTITAT I TERRITORI

JOAQUIM RIUS ULLDEMOLINS
SANTI MARTÍNEZ ILLA
MARIANO MARTÍN ZAMORANO

FUNDACIÓ



JOSEP IRLA



GOVERNANÇA CULTURAL, IDENTITAT I TERRITORI

POLÍTIQUES CULTURALS A CATALUNYA, 1980-2016

GENER 2018

Dipòsit Legal: B 3891-2018
ISBN: 978-84-697-9552-1

GOVERNANÇA CULTURAL, IDENTITAT I TERRITORI

POLÍTIQUES CULTURALS A CATALUNYA, 1980-2016

**JOAQUIM RIUS ULLDEMOLINS
SANTI MARTÍNEZ ILLA
MARIANO MARTÍN ZAMORANO**

SUMARI

INTRODUCCIÓ	9
1. LA INSTITUCIONALITZACIÓ DEL SECTOR CULTURAL I LA POLÍTICA CULTURAL A CATALUNYA	17
1.1. Institucionalització del sector i la política cultural a l'arribada de la democràcia	17
1.1.1. Els precedents més rellevants	17
1.1.2. Models institucionals i orientacions de referència	21
1.1.3. El context social i polític	27
1.1.4. Sistema polític i sistema de la política cultural	33
1.2. Polítiques culturals: articulació política i estructuració territorial	34
1.2.1. La política cultural com a sistema	34
1.2.2. El sistema de la política cultural a Catalunya: tres actors principals	37
1.2.3. L'articulació entre el Departament de Cultura i els ajuntaments	40
1.2.4. L'articulació entre el Departament de Cultura i la Diputació de Barcelona	45

1.2.5.	L'articulació entre la Diputació de Barcelona i els ajuntaments	51
1.2.6.	L'articulació de l'Ajuntament de Barcelona amb el Departament de Cultura i la Diputació de Barcelona	54
1.2.7.	El Pla d'Equipaments Culturals de Catalunya: la dificultat de planificar i articular un sistema públic d'intervenció cultural	55
2.	MARC POLÍTIC I INSTITUCIONS CULTURALS	65
2.1.	Polítiques culturals i pluralisme cultural a l'Estat espanyol: articulació i conflicte entre l'Administració General de l'Estat i la Generalitat de Catalunya	65
2.1.1.	Un Estat quasi-federal en política cultural?	65
2.1.2.	Models de política cultural i identitat nacional	67
2.1.3.	Sistema polític i sistema de la política cultural a l'Estat espanyol	71
2.1.4.	Les relacions entre l'Administració General de l'Estat i les comunitats autònomes en l'àmbit de la política cultural	74
2.1.5.	El Ministeri d'Educació i Cultura i la coordinació de la política cultural	78
2.1.6.	La distribució territorial dels pressupostos de cultura i la cooperació en les institucions culturals de Catalunya	81
2.1.7.	Un estat quasi-federal en política cultural? Absència de cooperació cultural, uniformització i recentralització competencial	83
2.2.	La paradiplomàcia cultural catalana: una eina de promoció exterior per una cultura sense estat	86
2.2.1.	La política exterior i la gènesi de la diplomàcia cultural	86
2.2.2.	La diplomàcia cultural, el <i>branding</i> i la nova activitat cultural exterior	87

2.2.3. L'emergència de les paradiplomàcies culturals	89
2.2.4. Marc normatiu de la paradiplomàcia cultural de Catalunya	91
2.2.5. Les transformacions recents de la paradiplomàcia cultural catalana (2000-2010)	92
2.2.6. Balanç d'una dècada de paradiplomàcia cultural catalana	101

CONCLUSIONS I RECOMANACIONS FINALS: VERS UNA GOVERNANÇA PER AL VALOR CULTURAL I L'IMPACTE SOCIAL	105
---	-----

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES	113
------------------------------------	-----



INTRODUCCIÓ

Les polítiques culturals viuen a Catalunya un moment ambivalent, d'esplendor i de crisi alhora. Mai les arts i la cultura havien ocupat un lloc tan central a l'oci i l'estil de vida de la ciutadania; en cap moment de la nostra història els sectors culturals havien desenvolupat un rol tan significant a l'economia. En cap altre moment de la història del nostre país la cultura en un sentit ampli havia constituït una dimensió essencial en l'articulació de les identitats col·lectives, siguin aquestes d'àmbit nacional, local o de comunitats de consum i pràctica cultural. Acompanyant aquest escenari, les polítiques culturals ocupen actualment un lloc molt més central en l'agenda pública que en cap altra etapa històrica i mai s'hi havien dedicat tants recursos. Certament, la crisi econòmica iniciada el 2008 i les retallades posteriors ens han fet retrocedir una dècada en despesa cultural, però globalment podem dir que, durant la primera dècada del segle XXI, Catalunya s'ha acostat als nivells de despesa de molts països de referència europeus. Per què aleshores, cal preguntar-se, aquesta sensació de crisi de la gestió cultural? Per què aquesta sensació de fi d'etapa i d'incertesa sobre l'esdevenidor del model cultural? Per què trobem, als mitjans de comunicació, certes crides a repensar totalment la política cultural o bé fins i tot a reduir-la, a dissoldre-la en les polítiques socials o en les polítiques de promoció econòmica o bé, fins i tot, a eliminar-la?

Els arguments per defensar aquestes posicions són diversos però rarament es basen en una reflexió global i contrastada sobre les polítiques culturals a Catalunya, en un balanç ponderat sobre els avenços, retrocessos o bloquejos. Aquest treball pretén aportar una consideració informada i serena de les fortaleeses i els reptes de l'acció pública i la cultura a Catalunya, intentant fer un balanç d'aquestes tres dècades de polítiques culturals: el període que va de la Generalitat restaurada, a inicis dels anys 1980, fins l'actualitat. L'estudi, per tant, se centra en estudiar la gènesi, el desenvolupament, els assoliments i les crisis que ha patit la política cultural des de la recuperació de l'autogovern.

Certament, no es pretén fer un estudi i valoració de tots els aspectes de la política cultural, una pretensió que requeriria un treball d'una dimensió molt diferent i la col·laboració d'una dotzena d'altres autors capaços de fer aquest exercici. En aquest projecte hem escollit centrar-nos en un dels problemes i reptes recurrents a la política cultural catalana: la governança cultural. Des del nostre punt de vista, i aquesta és una de les tesis centrals del treball, una de les principals causes dels bloquejos i crisis de la cultura al nostre país ha tingut l'origen en un greu dèficit de governança de l'acció pública de la cultura; ja que massa sovint la cultura a Catalunya ha estat objecte de lluites partidistes, rivalitats entre elits i entre sectors culturals i ha sofert una crònica manca d'articulació entre administracions i institucions culturals, així com entre administracions i els agents culturals privats o del tercer sector. Aquesta situació s'explica en part per una carència de consens entorn dels objectius culturals del país i una orientació molt a curt termini i exercida de forma clientelar. La qual cosa ha provocat que moltes vegades els limitats recursos es malbaratessin en crear «elefants blancs» culturals –grans esdeveniments o institucions culturals– o bé en repartir diners en els sectors o entitats culturals sempre assedegats de recursos sense uns objectius clars de valor públic. Una forma d'actuació poc raonable de «llençar gasolina al foc» que ha generat grans flamarades efímeres sense que n'hagi quedat unes bases culturals sòlides per a l'exercici dels drets culturals de la ciutadania, tal com es pot veure en les taxes de consum cultural, sempre inferiors als països de l'entorn europeu.¹ Però quins elements diferencien la política cultural catalana de la de països europeus de referència? No és el nivell de despesa que, en alguns casos, ha estat gairebé equiparable.² Seguint la tesi institucionalista sobre la relació entre bona governança i el grau de riquesa dels països, de Daron Acemoglu i James Robinson,³ el que explica els dèficits i fracassos de la política cultural és la manca d'articulació institucional i de consens entorn d'uns objectius compartits. Per altra banda, les limitacions de la governança polític-cultural catalana, que es va instituciona-

1 ARIÑO, *Prácticas culturales en España: desde los años sesenta hasta la actualidad*.

2 RUBIO, RIUS ULLDEMOLINS i MARTÍNEZ, *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*.

3 ACEMOGLU i ROBINSON, *Por qué fracasan los países: Los orígenes del poder, la prosperidad y la pobreza*.

litzar els anys noranta mitjançant diversos consorcis i entitats públic-privades, estan lligades al seu corporativisme. La persistència del clientelisme, el sectarisme i d'una governança horitzontal freqüentment tancada a la participació social, continuen limitant la seva eficàcia i eficiència per a generar objectius de valor públic i convertir la cultura en un bé comú, més democratitzat i base d'una cultura compartida.

Ahora, un dels problemes de la política cultural a Catalunya ha estat des del nostre punt de vista també l'absència d'una reflexió i recerca independent, diacrònica, teòricament ben fonamentada a partir de casos internacionals i metodològicament rigorosa, que permeti aquest balanç i traçar línies de reflexió i plans d'actuació de llarg abast. Els darrers 20 anys es caracteritzen per un creixent interès per les polítiques culturals a Catalunya i arreu a nivell internacional, com ho demostren la proliferació de conferències o llibres sobre la temàtica. Un interès tant a nivell acadèmic com social que corre paral·lel a la importància cada cop major tant dels sectors culturals en la societat i l'economia dels països avançats, com de les indústries creatives, el turisme, el consum o en les noves expressions culturals i estils de vida, possibilitats per les noves tecnologies i les noves cultures de consum col·laboratives. A Catalunya certament hi ha hagut autors que han desenvolupat treballs notables sobre els sectors culturals i les polítiques públiques⁴ o la política cultural local⁵ o, en l'àmbit estatal, sobre el consum i les pràctiques culturals.⁶ No obstant, exceptuant aquests casos, la reflexió sobre la política cultural s'ha basat bàsicament —a diferència dels països de referència— no en una recerca independent sinó en base al sector de consultoria cultural que s'ha centrat en la generació de literatura grisa més aviat descriptiva dels sectors i la política cultural. Un tipus de literatura que pel seu estatus d'encàrrecs públics no sempre ha estat prou crítica amb els models de gestió adoptats o en els objectius subjacents, clientelars i instrumentalitzadors d'aquest àmbit.⁷

Per altra banda, trobem una nova fornada d'investigadors que reflexionen sobre la crítica social i les polítiques culturals⁸, o bé en estudis molt centrats en el debat entorn de la identitat nacional i la política cultural.⁹ En primer lloc, aquests textos sovint converteixen la política cultural només en una arena de debat ideològic

4 BONET, «Les polítiques culturals a Catalunya: un espai d'acords bàsics en un context d'alt dinamisme»; i BONET i NEGRIER, «Cultural policy in Spain: processes and dialectics».

5 RODRÍGUEZ, «La reinención de la política cultural a escala local: el caso de Barcelona».

6 ARIÑO, *Prácticas culturales en España: desde los años sesenta hasta la actualidad*.

7 RUBIO i RIUS ULLDEMOLINS, «Cultura y políticas públicas después del diluvio. Las ciencias sociales y la refundación de la política cultural».

8 ROWAN, *Emprendizajes en cultura. Discursos, instituciones y contradicciones en la empresarialidad cultural*; i BARBIERI, «Why does cultural policy change? Policy discourse and policy subsystem: a case study of the evolution of cultural policy in Catalonia».

9 CRAMERI, *Catalonia: National Identity and Cultural Policy 1980-2003*; i VILLARROYA, «Cultural policies and national identity in Catalonia».

o d'hegemonia social, deixant molt en segon terme els factors institucionals, que constitueixen a Catalunya un projecte de gestió d'un sector d'activitat econòmica i social de significativa dimensió i consolidat com esfera autònoma d'activitat –en el sentit que li atorga Max Weber– des del segle XIX. Alhora la seva institucionalització a partir dels anys 1960 i la seva dimensió reformadora a nivell social –el paradigma de la democratització cultural adreçat a la difusió de la cultura o el paradigma més relativista de la democràcia cultural adreçat al reconeixement de les minories i la promoció de la participació– li atorguen una dimensió política i socialment transformadora. No obstant, centrar el debat de la política cultural entorn de la dimensió de lluita antagonista per l'hegemonia cultural prescindint de la seva dimensió concreta inserida en un context institucional –i de l'anàlisi de la infraestructura que les explica i organitza– és en certa manera reduccionista i sembla caminar més en retornar als debats ideologitzats dels anys setanta –i la divisió entre amics i enemics, i entre cultura alliberadora i cultura alienadora– que l'anàlisi de la política cultural i la cultura en la seva ambivalent relació amb la transformació i la reproducció social, tal com ha mostrat Pierre Bourdieu i altres sociòlegs.¹⁰

En segon lloc trobem, com hem dit, diverses anàlisis de la política cultural centrades a debatre la dimensió de construcció nacional –*nation building* segons el terme anglosaxó– de la política cultural. Sens dubte aquest debat és essencial per entendre la voluntat a Catalunya de configuració d'un sistema cultural i comunicatiu autònom i no subordinat a l'Estat espanyol i les elits culturals i les estructures comunicatives radicades a Madrid.¹¹ No obstant, entenem que aquest debat no esgota ni molt menys tota la riquesa entorn del debat de la política cultural catalana i, alhora, no el diferencia d'altres polítiques culturals d'altres països avançats, que sempre tenen una vessant nacional i constitutiva d'una identitat col·lectiva.¹² Aquesta identitat col·lectiva que, malgrat l'emergència d'altres marcs territorials com ara les ciutats, segueix essent bàsicament nacional i constitueix un marc d'acció explícit o implícit –o banal com ho anomenaria Michael Billig–¹³ no tant sols a Catalunya, sinó també a l'Argentina, a l'Estat espanyol o als EUA, per posar alguns casos de diversos continents. Certament la diferència rau en què la cultura catalana no ha disposat d'instruments d'Estat –o molt parcialment, en la seva forma autonòmica– i per tant ha intentat resoldre a partir de la mobilització de la societat civil o de formes explícites de construcció nacional aquesta mancança.

10 BOURDIEU, *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*; i BOURDIEU, *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*.

11 TRESSERRAS, *Polítiques de cultura i comunicació i construcció nacional*; i ZALLO, *Análisis comparativo y tendencias de las políticas culturales de España, Cataluña y el País Vasco*.

12 MOULIN, *L'artiste, l'institution et le marché*; i URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*.

13 BILLIG, *Nacionalisme banal*.

Però cal dir que reduir, com s'ha fet massa sovint, la política cultural a Catalunya com un mer instrument de *nation building* –o de propaganda política– és deformar i empobrir greument la realitat dels darrers 30 anys. Alhora, el nou protagonisme de les regions i sobretot de les ciutats en el mapa cultural mundial fa que un dels debats més interessants i fecunds, també a Catalunya, sigui analitzar com es vertebrava la dimensió descentralitzadora i democratitzadora del marc nacional amb el marc competitiu i globalitzador del marc local.¹⁴ En aquest sentit, cal destacar que les ciutats reeixides a nivell cultural a llarg termini exerceixen de connector del sistema cultural local i nacional evitant caure en els provincianismes xovinistes o el seu revers, els cosmopolitismes d'aparador. Per tant, el treball pretén anar més enllà dels debats sobre la identitat i la política cultural –debats sovint adreçats a desacreditar la política cultural catalana– i se centra en analitzar també les relacions entre la política cultural nacional i la política cultural local, centrant-se en els fruits i els reptes que té en les grans institucions culturals com a antenes de la creativitat local i com a altaveus de la cultura pròpia.

Per tant, aquest treball pretén cobrir un buit a partir d'una anàlisi rigorosa i àmplia que vol anar més enllà dels debats identitaris o bé les descripcions acrítiques sobre les polítiques culturals. Pel contrari, a partir de la idea de la política cultural catalana ha aconseguit constituir un sistema cultural relativament autònom i articulat, pretén analitzar els consensos i les dissensions sobre com es configura aquest sistema i contrastar-ho amb les actuacions concretes que han desenvolupat els diferents agents culturals dins d'aquest sistema. I especialment se centrarà en aquells nodes principals de l'acció cultural pública, les grans institucions culturals. Trenta-sis anys de polítiques culturals a Catalunya (1980-2016) constitueix un període que ofereix una certa perspectiva sobre els encerts i els errors en l'articulació d'una política cultural per part de diverses administracions públiques a nivell nacional, local, provincial o estatal.

Un dels termes centrals en la gestió pública en general i en la gestió cultural en particular és la recerca d'una bona governança. Aquest terme, que alguns experts han definit simplement com a «bon govern» ve a designar diversos fenòmens que caldria anar desglossant. En primer lloc, des d'un cert punt de vista, la governança sorgeix de la creixent consciència dels límits dels governs per resoldre tots els problemes i, especialment, aquells que són complexos i presenten múltiples causes que no es poden abordar des del marc de l'estat nació. Per tant, la governança formaria part del procés de repensar l'estat en un nou rol alhora més modern i més «modest» que busca recolzar-se en el sector privat i el tercer sector per tal de millorar la seva capacitat d'incidir sobre la realitat social i ajudar a transformar-la, sense, però, pretendre regular-ne tots els

14 RIUS ULLDEMOLINS, *Un nou paradigma de la política cultural. Estudi sociològic del cas Barcelona*.

aspectes o transformar-lo de forma autoritària o paternalista.¹⁵ En segon lloc, la governança ha estat generalment concebuda com una forma de repensar les relacions entre el sector privat i el sector públic. Si generalment es concebia una clara separació d'aquests dos sectors i una relació basada en la desconfiança i en la separació de rols, en l'escenari de la governança es busca la cooperació, en forma de partenariats –una gestió conjunta– o bé en forma d'una complementarietat en la que el sector públic regula, planifica, tutela i avalua un sector privat que s'encarrega de la gestió i l'execució dels serveis públics. En tercer lloc, en els escenaris de governança es produeix una ampliació dels agents que participen en la formulació, implementació i avaluació de les polítiques públiques, allò que en terminologia anglosaxona s'anomena *stakeholders* o les parts interessades. És a dir, la governança ha d'articular mecanismes estables de participació en totes les fases del procés de les polítiques públiques –disseny, implementació i avaluació– dels agents del sector públic, del sector privat i del tercer sector, configurant així un sistema de relacions i interdependències. En quart lloc, aquest escenari és impensable sense partir del que s'anomena el govern multinivell, és a dir, una coordinació de totes les administracions públiques –central, autonòmica i locals, en el cas català–, orientades vers un objectiu comú i superant les rígides separacions competencials, les batalles entre fraccions de poder.

Aquest escenari de la governança s'ha considerat també aplicable a la cultura, un sector de les polítiques públiques on intervé de forma relativament recent i en la que la participació de gran diversitat d'administracions públiques i d'agents del sector privat fa recomanable l'adopció d'aquesta perspectiva de gestió pública. No obstant, la seva implementació presenta alhora diversos reptes, com la reforma de l'administració pública tradicional, la diversitat de models de política cultural o la visió de la cultura com un recurs a instrumentalitzar.¹⁶ Si bé es pot dir que s'ha avançat en el diagnòstic dels reptes d'aquest escenari com la superació de marcs de governança elitistes, poc participatius o instrumentalitzats per les elits, també aquesta governança s'ha vist amenaçada per un escenari de crisi sistèmica. En aquest tipus de crisi que supera la simple recessió temporal, es combina en una «tempesta perfecta» l'abandonament o dràstica reducció de les administracions públiques de les seves responsabilitats cap als sectors i els drets culturals, l'aparició de noves formes d'oci lligades a les noves tecnologies i la irrupció de pràctiques oligopolístiques d'intermediació de les empreses tecnològiques que amenacen el desenvolupament d'un sistema cultural autònom.¹⁷ Totes aquestes transformacions posen en dubte els pilars tradicionals de les polítiques i les institucions culturals i obliguen

15 CROZIER, *Estado modesto, estado moderno: estrategia para el cambio*.

16 GRAY, «Commodification and instrumentality in cultural policy».

17 RIUS ULLDEMOLINS, «Contra el ciberutopismo. Discurso utópico versus análisis sociológico sobre la transición al paradigma digital de la esfera cultural».

aquestes a buscar noves fonts de legitimació i finançament per tal de poder perviure i buscar un nou lloc en el sistema cultural del segle XXI. Un fenomen que si bé és en bona mesura global, afecta com dèiem especialment Catalunya, on l'absència d'un estat que doni suport a aquest sistema i a la seva competència en el mercat nacional i internacional col·loca en una situació de perill d'esfondrament de parets mestres d'aquest sistema cultural. En aquest sentit, el present treball pretén ser en primer lloc, una reivindicació de la necessitat de la política cultural, malgrat totes les dificultats i errors esmentats; i en segon lloc una reflexió crítica sobre les mancances i les ineficiències i, finalment, una aportació per repensar-les en el futur.

Seguint els plantejaments i els objectius abans referits, el treball s'estructura en dos grans blocs: un primer dedicat a la institucionalització del sector cultural i la política cultural a Catalunya, i un segon adreçat a l'anàlisi de les polítiques en el marc polític i administratiu de l'Estat espanyol –i les limitacions que imposa– i al desenvolupament de les estructures d'estat tant a nivell intern com en el context de la creixentment important política cultural exterior.



LA INSTITUCIONALITZACIÓ DEL SECTOR CULTURAL I LA POLÍTICA CULTURAL A CATALUNYA

1.1. Institucionalització del sector i la política cultural a l'arribada de la democràcia

1.1.1. Els precedents més rellevants

La política cultural, que com a tal no es desenvolupa fins a la dècada de 1960, s'estableix en correspondència amb la institucionalització del sector cultural especialitzat, present en totes les societats occidentals modernes i històricament forjat a l'entorn de les arts clàssiques.¹⁸ A Catalunya, les arrels del modern sector cultural s'han de situar en el context de la industrialització del segle XIX. La industrialització suposarà, en primer lloc, el sorgiment i l'enriquiment d'una nova classe social: la burgesia industrial, que molt aviat desenvoluparà un interès per construir un espai propi de sociabilitat i de distinció cultural. Apareixeran, d'aquesta manera, iniciatives de caràcter privat, que donaran lloc a importants institucions culturals, com ara el Gran Teatre del Liceu, inaugurat el 1847. I en segon lloc,

18 URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*.

el procés d'industrialització suposarà també l'aparició d'un nombrós proletariat, amb la qual cosa l'associacionisme obrer es desenvoluparà paral·lelament. Bona part d'aquest associacionisme tindrà un caràcter específicament cultural i donarà lloc a una nodrida nòmina d'institucions culturals populars, com ara societats corals o ateneus. Des de mitjans del segle XIX, doncs, arranquen amb força a Catalunya tradicions d'institucionalització cultural de base privada i burgesa, d'una banda, i de base cívica i popular, de l'altra. Aquestes bases institucionals de caràcter privat i associatiu seran des d'aleshores un element estructural fonamental del sector cultural a Catalunya.¹⁹

Una altra conseqüència del procés d'industrialització és la progressiva concentració de la població catalana a Barcelona. L'urbs central de Catalunya guanya pes –165.000 habitants el 1841, 405.000 habitants el 1887– i es converteix al mateix temps en la capital industrial de l'Estat espanyol. L'autoconsciència i l'ambició de les elits barcelonines creixen. Però l'ineficaç i profundament centralista Estat espanyol no és capaç d'aportar res al desenvolupament de la ciutat. Davant d'aquesta situació d'abandó, l'administració municipal es mobilitza. En aquest sentit, l'Exposició Universal de 1888 constitueix el punt de partida d'un important impuls de l'administració barcelonina, que augmenta des de llavors de forma important els seus pressupostos i les seves iniciatives. Des de bon començament, aquest activisme municipal tindrà un terreny d'elecció fonamental en l'àmbit cultural. De fet, la mateixa Exposició constituirà principalment una «jugada» de *marketing avant la lettre* de la ciutat.²⁰ A més, al seu voltant l'Ajuntament comença també una important tasca de creació d'institucions culturals amb vocació d'excel·lència –la Banda - Orquestra de l'Escola Municipal de Música, el Museu de Belles Arts, el de Zoologia....–. D'aquesta manera, el municipi inicia una línia de suport institucional públic a la cultura, que esdevindrà una altra constant estructural del sector cultural català.

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

Durant el primer terç del segle XX Barcelona dobla la seva població i triplica la seva producció industrial, convertint-se en una gran ciutat moderna. En aquest context, té lloc un avenç substancial del sector cultural català, que guanya enormement en diversitat i en nivell professional i artístic. Floreixen els mercats

19 ROSELLÓ i RIUS ULLDEMOLINS, *La cooperació entre ateneus i ens locals per una cultura del segle XXI*.

20 GUARDIA i GARCÍA ESPUCHE, «1888 y 1929. Dos exposiciones, una sola ambición».

de l'espectacle,²¹ i es desenvolupen les indústries culturals, tant les que es dirigeixen a l'àmbit català –la premsa i la ràdio– com les que exporten a fora de Catalunya –l'edició o el cinema. Al seu costat, les velles institucions i tradicions associatives es renoven, elevant el seu nivell d'excel·lència: es potencia, per exemple, l'Ateneu barceloní, es wagneritza el Liceu, la tradició popular de Clavé es revalua artísticament –i es transmuta socialment i políticament– en donar lloc a l'Orfeó Català. I sorgeixen també moltes altres iniciatives de tota mena. Paral·lelament, aquest progrés, que forma part del desenvolupament general de la societat catalana en aquells anys, reverteix també en un important impuls d'institucionalització cultural per part de les administracions públiques catalanes, primer les d'àmbit de Barcelona –l'Ajuntament i la Diputació– i després, les d'abast català –la Mancomunitat de Catalunya, entre el 1914 i el 1923, i la Generalitat en el període republicà. Aquest impuls enllaça amb les iniciatives del municipi barceloní de finals del segle anterior, però ara les noves creacions institucionals assoleixen un nivell clarament superior –l'Institut d'Estudis Catalans, la Biblioteca de Catalunya, el Museu d'Art de Catalunya– i sobretot les actuacions s'insereixen en un pla coherent i coordinat, que proporciona un cert punt de referència per a tot el sector. La intervenció pública –encara que només la de l'administració barcelonina o catalana, això sí– es converteix llavors en un fonament estructural significatiu del sector cultural català. Tanmateix, aquest nou paper de l'administració no anirà en detriment del tradicional activisme privat o associatiu en aquest camp.

No obstant, l'activitat cultural a Catalunya assolirà en aquell temps una dimensió i un nivell d'especialització i d'excel·lència que en el context espanyol tan sols es troba a Madrid. La peculiaritat excepcional de la situació cultural catalana vindrà donada, a més a més, pel fet que Catalunya, gravitant sobre la seva pròpia capital, Barcelona, serà des de començaments de segle l'única zona de l'Estat que se sostreu a la dependència cultural de la capital espanyola.²² Barcelona és en aquell temps una capital cultural equivalent a Madrid, per la similar independència de la seva vida cultural i pel seu equiparable dinamisme; però una capital que, tot i tenir un prestigi molt considerable en el conjunt de l'Estat, exerceix a dintre d'aquest un influx i una gravitació molt menors que les de Madrid.²³

La dictadura franquista trenca radicalment aquesta situació. A tot l'Estat espanyol té lloc una estricta purga totalitària del sector cultural, que n'afecta a persones, institucions, obres i activitats, i a Catalunya aquesta depuració s'estén en particular i expressament sobre tota la cultura que s'expressa en català. La lenta i penosa recuperació posterior arrossegirà durant dècades aquesta proscripció. A l'inici del franquisme, tot

21 SALAÜN, «El paralelo barcelonés (1894-1936)».

22 CACHO, «El triángulo París-Barcelona-Madrid».

23 MARÍN, «Estabilización y novedades en la prensa diaria».

el sector cultural experimenta una fortíssima regressió quant a la seva vitalitat, nivell d'activitat, diversitat i qualitat. Tanmateix, la seva configuració institucional de fons no canvia substancialment. Les institucions culturals privades i associatives continuen essent un element fonamental del sector. Encara que en un primer moment moltes d'aquestes institucions es desmantellen, particularment les de significació política o les de caràcter popular —especialment els ateneus de caràcter llibertari o republicà—, d'altres continuen, més o menys desvirtuades o desactivades i al cap d'uns quants anys en comencen a sorgir de noves. Quant a les institucions de caràcter públic, moltes de les que havien estat en mans de la Generalitat passen a mans de la Diputació i de l'Ajuntament de Barcelona. I en relació a l'Estat, deixant de banda la seva vessant repressiva, segueix sense fer acte de presència.

D'altra banda, les transformacions de la societat espanyola i de la societat catalana durant el període franquista van ser particularment profundes. En aquest context, el sector cultural català experimentarà també grans canvis, especialment a partir dels anys 1960. El creixement econòmic i la modernització social a Catalunya que, enllaçant amb la tradició històrica anterior, avança d'una manera molt especial a Barcelona, propicia el desenvolupament en aquesta ciutat novament d'una indústria cultural —l'edició, la indústria musical, la indústria publicitària. Al mateix temps, la repressió a la cultura disminueix —sense, però, desaparèixer— i comença la represa de la cultura d'expressió catalana. Es multipliquen les iniciatives associatives, algunes dedicades a la creació o a la pràctica artística amateur, altres al foment de la cultura d'arrel catalana i del català, i encara d'altres lligades a la cultura pròpia dels diferents sectors de la creixent població immigrant. Es desenvolupa el mecenatge cultural, que ara té un protagonista d'excepció en les caixes d'estalvi, però també en els propis artistes que realitzen generoses donacions a la ciutat de Barcelona. L'administració cultural barcelonina incorpora encara noves i ambicioses institucions culturals, com ara l'Orquestra Ciutat de Barcelona, el Museu Picasso o la Fundació Miró, al seu ampli conjunt d'institucions d'aquest tipus. Sobre aquesta base, els anys 1970 la vida cultural assolirà de nou nivells de dinamisme i d'excel·lència molt significatius, malgrat que les cada cop més importants indústries culturals i de la comunicació segueixen estant molt controlades pels aparells repressius del franquisme i no poden vehicular, més que a nivell anecdòtic, una cultura catalana expressada en català.

La configuració institucional del sector cultural català a les acaballes del franquisme té, doncs, molts punts en comú amb la que històricament s'havia conformat durant el primer terç del segle xx. De fet, entre aquestes dues etapes no sembla haver-hi diferències massa importants. Deixant de banda les de contingut i de significació política, a primera vista només podem identificar un cert contrast en quant a la importància i al paper del sector públic, bé que aquest és sempre d'àmbit català, i també una diferent estructuració del mecenatge. Però al costat d'aquest parell de contrastos menors, entre aquests dos períodes històrics dels

que estem parlant hi ha dues diferències estructurals més importants. Primerament, hi ha una diferència notable en quant al pes de Barcelona dins de Catalunya, ja que la concentració de població a Barcelona s'ha disparat durant l'etapa *desarrollista* –la població de l'àrea metropolitana de Barcelona, que representava el 36% del total català l'any 1930, l'any 1981 passa a representar el 71,2%. I al mateix temps hi ha una diferència també molt significativa en quant a la gravitació i a la projecció del sector cultural català en el conjunt de l'Estat espanyol. En aquells moments, com mai havia succeït en el passat, el dinàmic món cultural concentrat a Barcelona exerceix una veritable centralitat amb respecte a la resta de l'Estat. Barcelona, que havia mantingut el seu liderat econòmic al conjunt de l'Estat i que havia crescut acceleradament en aquests anys, en la mateixa mesura que Madrid, rivalitzava ara també amb la capital en l'atracció dels intel·lectuals i creadors més inquiets de tot el territori estatal. Era a Barcelona on sorgien en aquests moments més iniciatives culturals, sovint les més prestigioses, ja fora en l'àmbit musical, en el teatral o en el de l'edició. La ciutat, afavorida per aquest dinamisme cultural, s'havia convertit així en una capital cultural que pretenia rivalitzar amb Madrid a nivell de l'Estat espanyol²⁴. No obstant, malgrat les intencions de les elits barcelonines i de l'ambició de l'aleshores alcalde, Narcís Serra, de ser co-capital cultural de l'Estat, aquestes intencions es veurien aviat frustrades per la dinàmica inherentment centralista de l'Estat i per la creixent concentració de la indústria cultural a Madrid des dels anys vuitanta.²⁵

1.1.2. Models institucionals i orientacions de referència

L'Estat espanyol modern, hereu d'una tradició absolutista, desenvolupa al llarg del segle XIX una visió molt limitada i alhora estrictament centralista de l'acció cultural pública. D'una banda, l'Estat mostrarà una manca d'interès per la cultura. Això es posarà de manifest en l'absència de tota referència a aquesta matèria en les diferents constitucions espanyoles fins la Constitució de la Segona República (1931) i també, en el pla administratiu, en el fet que mai es desenvoluparan instruments de gestió elementals, com per exemple una Direcció General de museus; per tant totes les institucions culturals dependran durant molt de temps del Ministeri de la Governació.²⁶ D'altra banda, totes les grans institucions culturals de responsabilitat estatal

24 MASCARELL, *Barcelona y la modernidad. La ciudad como proyecto de cultura*.

25 Malgrat una retòrica descentralitzadora per part del Ministeri de Cultura, l'anàlisi de les dades de la indústria cultural mostra la formació de clústers oligopòlics i també la concentració a Madrid, des dels anys vuitanta, de les seus de tots els canals privats, les seus de les distribuïdores, de les indústries auxiliars i de les filials de les majors nord-americanes així com de tots els organismes reguladors i finançadors del sector. CUBELES, «L'audiovisual».

26 BOLAÑOS, *Historia de los museos en España*.

—els Museus Nacionals, l'Òpera, la Biblioteca Nacional— se situaran de manera natural a Madrid, recollint i donant continuïtat al patrimoni reial. Aquest centralisme de l'acció estatal serà particularment estricte degut a la ja esmentada manca de vocació cultural de l'Estat, però també, en gran mesura, degut a l'extrema precarietat de la Hisenda espanyola. De fet, moltes de les institucions culturals centrals patiran greus dificultats per motius econòmics. El tortuós procés de construcció del *Teatro Real*, que va del 1817 al 1850, és paradigmàtic al respecte.²⁷ Més enllà de la capital, l'acció cultural de l'Estat resultarà, doncs, gairebé impossible. Així, quan s'intentin endegar processos de gestió patrimonial en tot el territori, arran de la desamortització de Mendizábal (1836-1837), l'Estat no aportarà cap finançament, amb la qual cosa les estructures creades seran molt febles i els resultats molt minsos.²⁸ La feblesa de l'Estat farà, doncs, que mai arribi a quallar un model d'intervenció cultural d'abast estatal. El patró d'intervenció cultural de l'Estat decimonònic espanyol, d'inspiració francesa, encara que nominalment concebut en relació a tot el territori, es concentrarà i es limitarà bàsicament a Madrid. I com que d'aquesta manera la intervenció cultural de l'Estat pràcticament no arribarà a Catalunya, el model que aquesta intervenció representa i la tradició de la qual sorgeix no constituiran antecedents històrics significatius a l'hora de la institucionalització de la política cultural al nostre país.

Tot i aquest abandó de l'Estat, des de finals del segle XIX es produeix un notable desenvolupament cultural a Catalunya. Tanmateix, la fórmula institucional de sustentació d'aquest desenvolupament, de caràcter local, serà sempre precària i inestable, per la qual cosa aquest funcionament no constituirà tampoc un model determinant en relació a la posterior institucionalització de la política cultural en temps de la Transició democràtica. Les iniciatives privades van ser sempre relativament febles i sovint van acabar revertint a l'administració local barcelonina.²⁹ Aquesta administració, per la seva part, ha interpretat tradicionalment moltes de les seves actuacions en clau substitutiva i per tant excepcional o transitòria. I, per altra banda, la importantíssima tasca «cultural» que durant el primer terç de segle porta a terme la Mancomunitat, continuada després, de manera efímera, per la Generalitat republicana, no aporta tampoc, malgrat les aparences, un model recuperable al context sociocultural de la Transició.

En realitat, l'obra «cultural» noucentista i la seva continuació republicana ha estat considerada de vegades com a un model de política cultural i un model particularment influent en relació amb la institucionalització de la política cultural a la Catalunya postfranquista.³⁰ Tanmateix, aquesta consideració es basa en un equivoc,

27 TURINA, *Historia del Teatro Real*.

28 BOLAÑOS, *Historia de los museos en España*.

29 CAPMANY, «L'Ajuntament de Barcelona i el seu protagonisme cultural».

30 BONET, «Les polítiques culturals a Catalunya: un espai d'acords bàsics en un context d'alt dinamisme».

perquè el contingut d'aquesta política que podem considerar coherentment com cultural, per abastar les matèries que a tot arreu han conformat l'àmbit de la política cultural institucionalitzada, és en realitat més limitat si es circumscriu a l'àmbit més estricte dels sectors culturals.

En aquest sentit, les realitzacions «culturals» del període noucentista són principalment de caràcter científic o acadèmic –l'Institut d'Estudis Catalans, la Biblioteca de Catalunya– i més en general educatiu –l'Escola Industrial, l'Escola del Treball, l'Escola de Bibliotecàries, el Consell de Pedagogia. En el terreny pròpiament cultural, a banda d'algunes escoles artístiques –l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, l'Escola Superior de Bells Oficis–, les iniciatives van ser d'ordre patrimonial –la Junta de Museus de Barcelona, el Servei de Conservació i Catalogació de Monuments, el Museu d'Arts Antiques i Modernes– i també bibliotecari.³¹ De fet, l'administració dels assumptes «culturals» a la Mancomunitat concernia a una anomenada Comissió d'Educació General i Eugeni d'Ors, que va ser el seu cap durant un temps, ostentava el títol de Director d'Instrucció Pública. A la Generalitat republicana, el departament corresponent es digué també al principi, d'Instrucció Pública, i només després, a partir de 1932, rebé el nom de Departament de Cultura.³² Però àdhuc en aquest cas, el contingut va continuar essent fonamentalment educatiu, com es pot deduir del fet que entre 1933 i 1936 la despesa educativa sempre va ser tres vegades superior a la despesa en biblioteques, arxius, museus i belles arts, és a dir, a la despesa pròpiament cultural.³³ Així, doncs, la fórmula d'administració política que s'arriba a establir en temps de la República sota el rètol de «cultura» constitueix un model poc adequat per la institucionalització de la política cultural en el moment de la Transició.

Certament, el 1977 la Generalitat provisional recuperarà l'esperit de la fórmula en crear una Conselleria d'Educació i Cultura, però això serà només un miratge passatger, fruit de l'estat embrionari de la nova administració. En realitat, les condicions estructurals sobre les quals ha d'operar en aqueix moment l'administració no tenen res a veure amb les predominants quaranta anys abans. L'àmbit de la recerca i, sobretot, l'àmbit educatiu, s'han eixamplat i transformat radicalment en aquest temps, en correspondència amb el canvi social, econòmic i tècnic que s'ha produït, i les exigències i els reptes de gestió per als poders públics són ara molt més complexos i especialitzats. D'altra banda, en el camp de les arts, la situació ha canviat també radicalment. Segons van demostrar els economistes americans William Baumol i William Bowen,³⁴ el suport públic s'ha arribat a fer imprescindible en les arts de l'espectacle degut a un desmesurat i inevitable

31 AINAUD i JARDI, *Prat de la Riba: home de govern*.

32 AINAUD, «Generalitat de Catalunya i cultura».

33 ROSSELL, *La Generalitat de Catalunya. Volum II. La política cultural. El bilingüisme. L'ensenyament. La cultura popular*.

34 BAUMOL i BOWEN, *Performing Arts: The Economic Dilemma*.

creixement dels costos. Al mateix temps, l'extraordinari desenvolupament dels mitjans de comunicació i de les indústries culturals planteja unes noves exigències d'intervenció als poders públics. I a més a més, el nou predomini a la dècada de 1980 de les idees socialdemòcrates i el progrés educatiu de la població havien disparat les demandes socials per assolir la igualtat en l'accés a la cultura, la qual cosa plantejava també uns nous horitzons per l'acció pública en aquest terreny. Per tot això, quan es produeix el ple desenvolupament institucional de la Generalitat, a partir dels anys 1980, la necessitat d'establir un Departament de cultura centrat veritablement en les matèries culturals i desenvolupat d'acord amb els requeriments del nou temps, resultarà ineludible.

El cas de Catalunya no mostra, doncs, un patró clar de determinació històrica *path-dependency*, en la línia dels tres models analitzats per Annette Zimmer i Stefan Toepler—l'anglosaxó, el centreeuropeu i el nòrdic— malgrat que es detecta una clara influència inicial francesa —model centreeuropeu— i una més recent tendència a imitar alguns elements del cas anglès —model anglosaxó. Però si Catalunya no s'assimila a cap dels models que aquests casos representen, ni tampoc evidencia, com ells, una clara determinació històrica, tanmateix es pot ben dir que aquests models hi influeixen en tant que referents inspiradors. Això no és gens estrany. Les organitzacions que es mouen en un mateix terreny tendeixen normalment a convergir i sovint per efecte de la imitació. És el que s'ha batejat com isomorfisme mimètic.³⁵ Aquesta tendència a la imitació s'accentua justament com més incerts o ambigus són els objectius i les tasques d'una organització.³⁶ Per això, caracteritzant-se les administracions culturals pel fet que la seva definició tècnica resulta relativament poc objectivable, és molt natural que en el seu cas els processos imitatius estiguin molt presents, fins i tot en la seva conformació. Quan, com és el cas de l'administració catalana constituïda després del franquisme, es tracta d'una administració nascuda del no-res i bastida sobre uns fonaments escassament determinants, aquesta propensió resultarà màxima.

Ara bé, en quina direcció es cerquen llavors els models a imitar? Enric Fossas ha constatat que l'esquema organitzatiu que adopta el Departament de Cultura de la Generalitat s'assembla al del Ministeri de Cultura espanyol i en certa mesura al francès.³⁷ Aquestes fonts d'inspiració no resulten del tot sorprenents, ja que en l'àmbit polític els processos d'imitació institucional s'han donat amb una especial assiduitat entre països o administracions veïnes.³⁸ D'altra banda, les referències a Madrid i a París han estat sempre fonamentals

35 DIMAGGIO, «Social Structure Institutions and Cultural Goods: The Case of the United States».

36 *Ibidem*.

37 FOSSAS, *Regions i sector cultural a Europa. Estudi comparat Bèlgica, França, Itàlia, RFA i Espanya*.

38 CASTLES, «The Families of Nations Concept».

pel sector cultural barceloní.³⁹ I a més a més, el prestigi del model francès és molt alt i la seva influència internacional, en tant que model originari de la política cultural, ha estat enorme. Però a la vegada, aquesta inspiració en el model estatal espanyol o en el model francès resulten paradoxals, perquè està clar que les circumstàncies sobre les quals es desenvolupa la nova administració catalana són absolutament diferents a les que donen lloc a l'administració central espanyola, o, encara més, a la francesa. L'artificialitat d'aquesta importació comportarà contradiccions i inestabilitat en l'ajust del model, donant lloc a una endèmica tendència a la cerca de models d'inspiració alternatius en relació amb qüestions específiques: models federals, models de països petits o models sub-estats en un context plurinacional, com el del Quebec.⁴⁰

A banda de la inspiració en determinats models institucionals, un altre punt de referència significatiu han estat les diferents filosofies d'actuació que han orientat la moderna política cultural a nivell internacional. Des de la seva instauració els anys 1960 i fins els anys 1980, aquests programes orientadors de la política cultural havien estat fonamentalment dos: el de la democratització de la cultura i el de la democràcia cultural. El primer, que va donar l'empenta inicial en aquest terreny, es proposava fer arribar al conjunt de la població la cultura canònica que tradicionalment havia estat patrimoni de les elits: *les œuvres capitales de l'humanité*, en paraules del llegendari ministre de Cultura francès André Malraux, el seu defensor més emblemàtic.⁴¹ L'altre va sorgir els anys 1970, com efecte de la crítica ideològica que a partir del Maig del 1968 van sofrir els plantejaments «democratitzadors» i va pretendre substituir l'èmfasi difusor, de caràcter jerarquitzant i paternalista, de l'anterior programa, pel foment de la pròpia creativitat cultural de la població. Aquest nou plantejament trobarà la seva expressió més paradigmàtica en el programa cultural que promogué el 1974 Olof Palme, aleshores ministre suec de Cultura.⁴²

No tots els països es van implicar de la mateixa forma en aquestes dues polítiques. Si França va exercir un clar lideratge en quant a la política de democratització cultural mentre que el lideratge de la política de democràcia cultural li va correspondre a Suècia, és perquè cadascun d'aquests països va desenvolupar més cabdalment una d'aquestes orientacions. Això va ser degut a l'especial afinitat que una i altra orientació tenien amb la lògica de fons dels respectius sistemes institucionals: el continental i el nòrdic. Tanmateix, malgrat certes diferències d'implicació en el desenvolupament d'aquestes orientacions per part de països amb sistemes institucionals distints, el canvi del predomini d'una orientació centrada en la teoria de la demo-

39 CACHO, «El triángulo París-Barcelona-Madrid».

40 BONET, «Les polítiques culturals a Catalunya: un espai d'acords bàsics en un context d'alt dinamisme»; i BONET i NEGRIER, «Cultural policy in Spain: processes and dialectics».

41 URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*.

42 ZIMMER i TOEPLER, «Cultural Policies and the Welfare State: The Cases of Sweden, Germany, and the United States».

cratització al predomini del paradigma de la democràcia cultural va ser general. Aquesta evolució comuna va ser molt afavorida per l'acció harmonitzadora d'organismes internacionals, com ara la UNESCO o el Consell d'Europa,⁴³ però també pel canvi polític d'aquells anys, favorable a les esquerres, i per la tendència general a la descentralització.⁴⁴ El pas de la filosofia de la democratització a la filosofia de la democràcia cultural no va suposar, en tot cas, un canvi radical, ja que una i altra filosofia eren variants d'un mateix esperit socialdemòcrata de cerca de la igualtat, *zeitgeist* –zeitgeist és esperit del temps, de l'època– del que havia sorgit la moderna política cultural.

A finals de la dècada de 1970 però, que és quan el nou sistema de política cultural s'ha d'instaurar, a Catalunya i l'Estat espanyol, amb 20 anys de retard respecte d'Europa, l'estat del benestar travessa una greu crisi i la legitimitat de les polítiques culturals socialdemòcrates es troba fortament qüestionada. La recepció d'aquestes filosofies d'actuació a Catalunya serà llavors molt limitada i superficial. En els programes dels partits polítics per les eleccions autonòmiques de 1980, per exemple, només el PSC, i en molt menor mesura el PSUC, plantejaran programes de política cultural inspirats en aquestes orientacions. D'altra banda, per bé que en aquest cas hi haurà una explícita assumpció d'una d'aquestes orientacions –la de democràcia cultural– tampoc aquesta assumpció resultarà molt conseqüent, ja que en les institucions locals que aquestes forces polítiques controlen en aquells temps, l'amalgama de filosofies i de models serà la tònica dominant.⁴⁵

Tanmateix, més enllà de l'assimilació poc consistent de determinats models institucionals i de la fràgil i superficial inspiració en orientacions internacionals de política cultural, hi haurà un referent que al capdavall resultarà decisiu: el referent ideològic catalanista. Aquest referent aportarà pautes molt importants quant a la configuració institucional del sistema de la política cultural a Catalunya i proporcionarà també perspectives molt específiques per l'acció cultural de l'administració. La força determinant d'aquest esquema ideològic i la seva orientació precisa tenen a veure amb una tradició del catalanisme, amb el pes que aquesta tradició té a la Catalunya postfranquista i amb la visió sobre la cultura que manté en aquells moments. Tot això tindrem ocasió de valorar-ho en el següent apartat.

43 FERNÁNDEZ, *La política cultural. Qué es y para qué sirve*.

44 BIANCHINI, «Remaking European Cities: the role of cultural policies».

45 MIRALLES, «Serveis personals i polítiques locals».

1.1.3. El context social i polític

Les condicions socioculturals i polítiques del territori determinen en bona mesura els plantejaments de fons de l'acció cultural pública i la configuració del sistema institucional que la implementa. En el cas de Catalunya, a la sortida del franquisme hi ha dues coordenades particularment importants. En primer lloc, hi ha una llengua i una cultura autòctones, molt riques i desenvolupades, i una forta i molt arrelada tradició que busca vertebrar Catalunya com a projecte cívic i de nació. En segon lloc, hi ha una gran diversitat cultural deguda a l'enorme allau d'immigració que es va produir durant la segona meitat del segle xx procedent de l'Estat espanyol, i d'una nova onada immigratòria en el canvi de segle xx al xxi procedent de fora de les fronteres de l'Estat. Aquest escenari ha donat lloc a una situació en la qual si bé la llengua catalana compta amb una notable vitalitat i presència pública, el seu ús social segueix fent front a nombrosos reptes. Alhora, tal i com ja s'ha avançat, durant tota l'etapa contemporània Catalunya no ha comptat amb un Estat que li permetés fer front als reptes de crear un sistema cultural i comunicatiu, ni tampoc amb les eines de promoció cultural que li són pròpies.

El catalanisme polític es remunta a la crisi finisecular del XIX, quan el catalanisme regionalista i romàntic, molt minoritari, pren major potència. En confrontació amb el projecte d'estat nació espanyol, impregnat de nacionalisme d'Estat o banal que irradia des de Madrid,⁴⁶ dona lloc a un moviment polític molt ampli, explícitament nacionalista.⁴⁷ Al seu si, el programa de la Lliga Regionalista estableix una aliança estratègica amb la burgesia industrial i en molt pocs anys guanya la centralitat política del país i conquesta l'hegemonia de les institucions polítiques nacionals i locals més importants. A partir d'aquell moment, el catalanisme tendeix a diversificar-se ideològicament i a impregnar a les esquerres, refermant encara més la seva centralitat social.⁴⁸ Aquest és el caràcter i aquesta és la força de la tradició del catalanisme que arriba a la Guerra Civil i que després de la desfeta es reconstrueix a partir dels anys 1960. En aquesta nova etapa, el pes dels vincles històrics de l'esquerra amb aquesta tradició, la legitimitat i l'afinitat que resultaven de la comuna oposició al franquisme i l'opció estratègica dominant de l'aliança amb les classes populars i mitjanes i la defensa de Catalunya com una sola comunitat política i social, determinaren una forta decantació catalanista d'aquest sector polític. A la sortida del franquisme, aquest fet es traduirà en un ampli consens catalanista de les noves forces polítiques que es reflecteix als òrgans unitaris antifranquistes com l'Assemblea de Catalunya o en el I Congrés de Cultura Catalana de 1975.

46 BILLIG, *Nacionalisme banal*.

47 MARFANY, *La cultura del catalanisme*.

48 Un procés que entre les seves múltiples derivades va tenir la creació d'Esquerra Republicana de Catalunya (1931) i la definició del primer Estatut català l'any següent.

El catalanisme polític ha anat desenvolupant una relació molt estreta, per bé que canviant, amb els temes culturals. Es configura a finals del segle XIX i ho fa com una mena de regeneracionisme cultural, combinació d'acció culturalista i acció política.⁴⁹ Aquest plantejament regeneracionista, que situa l'acció cultural al centre de l'agenda política, culmina en el programa noucentista de la Mancomunitat. Aquest programa situarà la promoció cultural com un vector de la modernització social a través del programa de biblioteques o de la conformació d'institucions culturals i d'ensenyament artístic que sense anomenar-se nacionals encara tindran l'ambició de situar-se al nivell de les institucions culturals homòlogues d'altres països europeus.

Tanmateix, en el programa noucentista és l'avenç cultural, i un avenç cultural concebut en termes universalistes, civilitzadors, allò que forma part d'un projecte modernitzador nacional, alternatiu per tant al projecte de l'Estat espanyol, molt ancorat a la concepció imperialista i a la tradició religiosa catòlica. La personalitat nacional de Catalunya es concebia llavors com quelcom previ al fet cultural i l'acció política en el terreny cultural consistia simplement en la potenciació cultural del país. Tal com Josep Subirós⁵⁰ ha mostrat, serà després, en el context de la repressió d'aquest projecte catalanista per part de la dictadura de Primo de Rivera, quan es començarà a situar la cultura al centre d'un projecte polític nacionalista de caràcter resistencial, un projecte la tasca fonamental del qual –i també la seva raó de ser– seria precisament la defensa d'una identitat cultural permanentment negada i assetjada per l'Estat espanyol.⁵¹

Aquesta transformació de la relació entre política i cultura amb el catalanisme s'estreny i es consolida durant el franquisme. La repressió de la base política del moviment el fa focalitzar-se en el llegat cultural negat pel Règim i accentua la seva concentració simbòlica en la llengua i la literatura, fortament reprimides durant la dictadura.⁵² D'altra banda, la convergència estructural, la recepció de la immigració i el creixent domini dels grans grups comunicatius en castellà i d'imaginari espanyol –especialment en la televisió, monopoli de TVE durant el franquisme i, secundàriament de la ràdio– durant aquest període, erosionen fortament el fet diferencial català, restringint cada vegada més la seva base a la llengua pròpia i al seu corol·lari cultural.⁵³ Això anirà acompanyat d'una política del règim franquista que combina una estratègia netament repressora amb una política cultural folcloritzadora d'allò català, com la que es desenvolupa amb èxit notable a d'altres parts dels Països Catalans com a València en el cas de les Falles, que són convertides en fonament socio-

49 MARFANY, *La cultura del catalanisme*.

50 SUBIRÓS, «Mites i reptes de la cultura catalana».

51 BENET, *L'intent franquista de genocidi cultural contra Catalunya*.

52 *Ibídem*.

53 GINER, FLAQUER i BUSQUET, *La cultura catalana: el sagrat i el profà*.

ideològic d'una valencianitat espanyola.⁵⁴ No obstant, aquesta política uniformitzadora i regionalitzadora cultural no obtindrà l'èxit i el camp cultural català conservarà durant aquest període una relativa autonomia tal i com mostra l'existència d'un camp periodístic relativament diferenciat de la resta de l'Estat espanyol.⁵⁵ Si que tindrà més èxit la conformació d'un espai comunicatiu i cultural amb un predomini gairebé absolut del castellà i una indústria cultural molt desvinculada a la cultura catalana, malgrat alguns èxits de la resistència cultural, com la nova cançó, en el tardofranquisme.⁵⁶ La voluntat d'articular un camp cultural i comunicatiu autònom arrelaran així amb força sobre el nou sistema de política cultural que està a punt d'instaurar-se, com s'expressarà en el Congrés de Cultura Catalana de 1975. Aquesta voluntat resultarà en un ampli consens en el moment del restabliment de la Generalitat i en la creació immediata d'uns mitjans de comunicació autonòmics amb una doble ambició: contribuir a la recuperació del català i generar un sistema cultural i comunicatiu modern, capaç de competir amb les indústries culturals en castellà, que en aquells moments es troben ja fortament implantades en els hàbits de consum cultural informatiu dels ciutadans de Catalunya.⁵⁷

En primer lloc, aquesta voluntat de construcció d'un sistema cultural i les seves institucions culturals vertebrarà una voluntat modernitzadora vinculada, per un costat, al seu passat regeneracionista i, en un sentit diferent, a la seva més recent actitud resistencialista. Aquesta, si bé era adaptada a la situació d'amenaça de la cultura catalana durant la dictadura, aviat es convertirà en un vector que dificultarà la modernització de la gestió cultural i la generació de nous consensos que permetin promoure una nova cultura popular d'arrel catalana però vehiculada a través de les indústries culturals i d'àmplies audiències. Pel contrari, la perspectiva resistencialista dirigida a definir i defensar allò que és considerat com a cultura catalana generarà un sense fi de polèmiques sobre el perímetre del que en forma i el que no en forma part, que debilitaran i deslegitimaran l'acció cultural del govern autònom.⁵⁸ Per altra banda, es produirà una campanya contra la política cultural com un instrument de construcció cultural, obviant que tota política cultural –inclosa la del ministeri de Cultura espanyol o de l'Ajuntament de Barcelona, per posar dos exemples– formen part de projectes de construcció d'identitat col·lectives. Tota política cultural forma part d'un programa de modernització i en aquest sentit el cas català forma part d'un projecte alternatiu a la modernització autoritària i centralista de l'Estat espanyol d'arrel castellana. Un projecte que és assumit per la major part de les forces polítiques del

54 HERNÁNDEZ, *Falles i Franquisme a València*.

55 CARDÚS i TOLOSA, *La premsa diària a les Illes Balears, el País Valencià i Catalunya (1976-1996)*.

56 TRESSERRAS, «Catalunya i la mundialització: nous reptes per a la llengua i la cultura».

57 TRESSERRAS, *Polítiques de cultura i comunicació i construcció nacional*.

58 GINER, FLAQUER i BUSQUET, *La cultura catalana: el sagrat i el profà*.

moment, bé que amb sentits diversos i normalment en combinació amb d'altres principis.⁵⁹ Aquest plantejament conferirà un relatiu grau d'ambició i singularitat a la política cultural catalana, només comparable al cas del País Basc.⁶⁰

Un altre aspecte de la situació de Catalunya a les acaballes del franquisme que resulta molt rellevant en relació a la concepció de fons de la nova política cultural és la immigració. Perquè si bé la immigració havia estat una constant al llarg del procés de modernització del país i a la dècada del 1920 ja havia estat molt important i diversa, els anys 1960 i 1970 la seva intensitat i la seva diversitat seran encara molt superiors. En quinze anys la població s'haurà duplicat i els immigrants –els nascuts a fora de Catalunya–, arribats en gran mesura d'Andalusia i d'Extremadura, però també de tota la resta de l'Estat espanyol, representaran el 1975 prop de la meitat de la població del país, i dos terços de la població de la regió metropolitana de Barcelona. El substrat cultural de la població catalana i molt en particular de la població barcelonina serà llavors extremadament divers. Aquest factor de complexitat plantejarà a Catalunya un repte decisiu –el repte de la integració–, configurant una política cultural que ha de combinar la defensa d'un patrimoni cultural propi i la promoció d'una nova cultura popular catalana –del que l'Administració General de l'Estat es desentén en tots els àmbits– amb una obertura a les produccions culturals que s'expressen en altres llengües com a part del perímetre de la política cultural, sense ser-ne la prioritat.

Finalment, a banda d'aquestes coordenades polítiques de fons de l'espai cultural català d'aquell moment, s'ha d'esmentar també una circumstància contextual que influeix de forma significativa en la situació de partida sobre la qual es definirà la nova política cultural. I és que en la importància que adquireix l'activitat cultural que es porta a terme a Barcelona durant la darrera etapa del franquisme incideix fortament un factor indirecte: la diferent gravitació de la situació política sobre Madrid i sobre Barcelona. Tal com ja s'ha dit, en aquesta època Barcelona es converteix en la capital cultural predominant a l'Estat espanyol.⁶¹ Però aquest fet no es pot considerar independent del destí de Madrid en aquells anys. Perquè a partir del desgel polític dels anys 1960, i encara que a desgrat del govern, la circumstància política afavorirà l'avenç relatiu de les posicions culturals barcelonines a l'Estat espanyol. El pes burocràtic i oficialista del règim repressor en la seva decadència es fa sentir d'una forma més contundent a Madrid que a Barcelona, en primer lloc perquè és a Madrid on aquest poder es concentra i pot imposar-se d'una manera més directa i més massiva, però també perquè la configuració institucional del sector cultural madrileny, a diferència de la del sector barce-

59 FONT, *Papers de política cultural*.

60 ZALLO, *Análisis comparativo y tendencias de las políticas culturales de España, Cataluña y el País Vasco*.

61 BOUZADA, «El campo del arte en la génesis de las políticas culturales. Poder y gobernanza en la gestión pública del arte».

loní, era de base molt predominantment estatal i per tant els designis del poder franquista condicionaven radicalment la seva producció cultural.⁶² Per una i altra raó les possibilitats de desenvolupament d'una cultura genuïnament moderna es van anar fent superiors a Barcelona.

La ciutat estava més ben preparada que Madrid per convertir-se en un pol d'innovació cultural i així també per constituir-se en centre principal de les indústries i mercats culturals de l'època.⁶³ Fins i tot entre mitjans dels anys 1980 i dels anys 1990, part de l'elit cultural i política barcelonina, articulada en bona part al voltant del PSC de Barcelona i sota el lideratge de Pasqual Maragall, es va arribar a teoritzar la idea que la ciutat substituirà la nació com a marc cognitiu, identitari, econòmic i social, en el marc d'una globalització de tipus cosmopolita. Aquesta idea, que volia oposar-se a un nacionalisme ètnic català que consideraven regressiu, desenvolupava en certa manera un «nacionalisme local» barceloní.⁶⁴ Com recorda Manuel Delgado, «es tractaria de la vindicació d'un projecte específic per a Barcelona i des de Barcelona, que permetés a la capital catalana d'escapar-se del camp gravitatori del contenciós Estat-Catalunya o, si més no, de situar-s'hi en termes propis».⁶⁵ Si la cultura de la Transició va adoptar a l'Estat espanyol la forma d'un consens sobre l'oblit de la dictadura i dels seus crims per una visióedulcorada del status quo i del règim monàrquic, desactivant així la crítica social i cultural, a les «perifèries» aquesta cultura de la Transició va tenir conseqüències sobre el debat nacional. Al País Valencià post-batalla de València va comportar l'abandó per part de bona part de les elits i les classes mitjanes de la cultura pròpia en favor d'una política cultural pretesament cosmopolita d'expressió castellana que oferia «noves glòries a Espanya»;⁶⁶ l'expressió més clara del qual va ser el Ciutat de les Arts o el front marítim, on les institucions culturals i esportives significativament portaran el nom de la família reial.⁶⁷

I a Catalunya, de forma menys barroera i més elaborada intel·lectualment, va comportar la generació d'un corpus de pensament en què es combinava un cosmopolitisme globalista amb el nacionalisme-localista barceloní, dins del marc del règim monàrquic del 1978. Delgado situa els antecedents d'aquesta idea de «pàtria-ciutat» en el llibre de Maragall *Refent Barcelona*.⁶⁸ En el que significativament hi ha un capítol titulat «Més enllà del nacionalisme» i es planteja la necessitat de superar el nacionalisme clàssic, el qual assimilava

62 RUBIO, «Génesis, configuración y evolución de la política cultural del Estado a través del Ministerio de Cultura: 1977-2007».

63 MASCARELL, *Barcelona y la modernidad. La ciudad como proyecto de cultura*.

64 MCNEILL, «Mapping the European Urban Left: The Barcelona Experience»; i MCNEILL, «Barcelona as Imagined Community: Pasqual Maragall's Spaces of Engagement».

65 DELGADO, «Un procés sobiranista barceloní?».

66 Frase de l'himne regionalista valencià.

67 HERNÁNDEZ, *Falles i Franquisme a València*.

68 MARAGALL, *Refent Barcelona*.

a una evolució de la família i a la tribu, per un nacionalisme postmodern vinculat a la vida urbana i en el que Catalunya hauria de ser entesa com a sistema de ciutats i no com a ens històric o poble.⁶⁹ No obstant, dos dels principals teoritzadors a nivell cultural d'aquesta posició van ser Ferran Mascarell i Josep Subirós, tots dos importants representants del maragallisme en política cultural.

Ferran Mascarell, cap de cultura i regidor des de 1987, expressava la idea que la cultura urbana actual superava les identifications ètniques i històriques i, per tant, nacionals, i que el marc urbà es convertia en el nou marc de producció i recepció cultural, al marge dels estats nació.⁷⁰ Josep Subirós seria cap de cultura de l'Ajuntament de Barcelona (1985-1987), conseller delegat de l'Olimpíada Cultural i primer director del projecte de Centre Cultural de la Casa de la Caritat del Raval a finals dels anys 1990. Representant pur del maragallisme cultural, Subirós planteja en el llibre *El vol de la fletxa. Crònica de la reinvençió d'una ciutat* que la Barcelona dels anys olímpics es converteix en una simbiosi perfecta entre tradició i modernitat, local i internacional, patrimonial i innovadora aconseguint combinar —o presentant-se així— com un model exemplar —el model Barcelona— entre èxit urbà i econòmic i participació ciutadana i cohesió social a partir de la cultura en un sentit ampli.⁷¹ El llibre el va publicar el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), que va convertir-se en el buc insígnia i aparador d'aquesta orientació des de la seva inauguració el 1994, enfront de les polítiques considerades de *nation branding* i les seves institucions culturals nacionals, com el Teatre Nacional de Catalunya.

Per aquest «nacionalisme postmodern», la ciutat constitueix una entitat col·lectiva específicament moderna, amb un repertori cultural i simbòlic compartit i eficaç amb vista a desencadenar sensacions de pertinença. Una posició que permetria superar el conflicte nacional a Catalunya en no ser ni plenament catalana ni plenament espanyola, còmoda en tots dos marcs i que desactivaria per irrellevant l'oposició entre cultura catalana i cultura espanyola en el marc d'una política cultural i unes institucions dedicades a promoure una cultura barcelonina local i global al mateix temps.

Aquesta posició va comptar amb la col·laboració entusiasta de part de les elits culturals i intel·lectuals locals, constituint-se en el marc hegemònic dins d'una Cultura de la Transició específicament barcelonina que desactivava els conflictes socials i nacionals i els emmascarava sota els consensos constitucionals de 1978, que van reinstaurar el règim monàrquic.⁷² Alhora, també amb la complicitat de l'elit econòmica de l'«upper Di-

69 MARAGALL, *Refent Barcelona*.

70 MASCARELL, *Barcelona y la modernidad. La ciudad como proyecto de cultura*.

71 SUBIRÓS, *El vol de la fletxa. Barcelona'92: Crònica de la reinvençió de la ciutat*.

72 MARTÍNEZ, *Cultura de la Transición: Crítica a 35 años de cultura española*.

agonal», connectada als cercles de poder de Madrid i dels sectors intel·lectuals al voltant del Grup Godó, i el seu mitjà de comunicació de referència, La Vanguardia, que compatibilitza un nacionalisme-localisme barceloní amb una adhesió al marc del status quo monàrquic. Un dels efectes més visibles i perdurables d'aquest nacionalisme localista en la política cultural ha estat la generació d'una excepcionalitat de Barcelona respecte el seu rere país, que es mostra en la reticència a participar en xarxes nacionals d'equipaments culturals o en la planificació cultural nacional i l'escàs compromís de les seves institucions en convertir-se en cap i casal del sistema cultural català. I alhora va permetre un intent d'articulació del sistema català i l'Estat espanyol, fins aleshores gairebé absent, a partir de l'entrada a les institucions culturals, començant per la Fundació MACBA –dirigida per representants de l'empresariat barceloní i que compta amb la presidència d'honor de la Reina Sofia⁷³ i el Gran teatre del Liceu, en el que l'elit barcelonina sempre ha estat representada a través de la Sociedad del Liceo. No obstant, aquest consens es va trencant a partir dels anys 2000 amb l'aparició de noves forces que reclamen una articulació nacional del sistema cultural català així com una major participació comunitària en la concepció i la gestió cultural en el marc de la crisi del Règim del 1978. Tot plegat fa entrar en crisi el nacionalisme barceloní, que es revelarà com un subterfugi emmascarador de la dominació del nacionalisme espanyol i dels antagonismes socials.

1.1.4. Sistema polític i sistema de la política cultural

L'ambigüitat i la indefinició del disseny constitucional espanyol respon a la complexitat de la configuració política en el moment de la Transició. A Catalunya, l'hegemonia de l'esquerra, fonamentada en l'oposició al franquisme, es tradueix en clares victòries en les primeres eleccions generals del 1977 i del 1979, on el PSC va ser la força més votada, a una gran distància del PSUC i de CiU. A les municipals del 1979, la victòria dels socialistes és igualment contundent, encara que, amb una abstenció força més alta que a les generals, l'avantatge s'escurça una mica –sis punts i mig respecte dels comunistes i vuit respecte dels convergents. Amb aquesta victòria, els socialistes, encapçalant diverses coalicions progressistes, es fan amb l'Ajuntament de Barcelona, la Diputació de Barcelona i bona part de les principals corporacions locals de Catalunya. CiU, per la seva banda, assoleix el domini dels municipis de la Catalunya interior, més nombrosos que els de la Catalunya urbana i industrial, però també en general molt més petits.

73 Per exemple, Leopoldo Rodés, membre de l'alta burgesia barcelonina, participa des dels anys 1980 en algunes de les institucions culturals barcelonines com el Palau de la Música i el MACBA. En aquest darrer cas va ser un aliat clau del maragallisme per a convèncer el 1987 a la Generalitat de Catalunya –a través del conseller d'Economia del govern de Pujol, Macià Alavedra– de recolzar el projecte d'instal·lació del museu a l'antiga Casa de la Caritat, desbloquejant així un dels aspectes eternament encallats i no resolts pel Pacte Cultural de 1986.

L'any següent –el 1980– es celebraren les primeres eleccions autonòmiques. En la contesa electoral, la centralitat política propicia el predomini del discurs catalanista, del qual el líder socialista del moment –Joan Reventós– participava també en gran mesura. La forta mobilització de l'electorat nacionalista i una abstenció diferencial de l'electorat d'origen immigrant permetran Jordi Pujol, líder de CiU, assolir el capgirament electoral i el seu accés a la Generalitat.⁷⁴ Aquest patró electoral garantirà durant molt de temps el manteniment del mapa polític institucional català: domini de l'esquerra, encapçalada pel PSC, a l'Ajuntament de Barcelona, la Diputació de Barcelona i les principals corporacions locals de Catalunya; domini de CiU a la Generalitat; i sobrepasant l'espai polític català, domini del PSOE –al qual es troba lligat el PSC– a les eleccions espanyoles.

Aquesta distribució estable de poders territorials generarà una dinàmica d'interessos polítics que conduirà el sistema de la política cultural constitucionalment establert en un sentit molt determinat fins a la formació dels governs tripartits d'esquerra, oficialment «Acord per a un Govern Catalanista i d'Esquerres» a la Generalitat de Catalunya del 2003 al 2006 i «l'Entesa Nacional pel Progrés» de 2006 a 2010. La irrupció amb força d'Esquerra Republicana de Catalunya en el govern autonòmic i en diversos municipis mitjans, així com la seva ambició de potenciar un sistema de política cultural i comunicatiu nacional, canviarà la prèvia configuració de trinxeres polític-partidistes. Aquesta distribució de poder havia motivat un desplegament de la política cultural com a element simbòlic i propagandístic dels nous poders locals, però alhora havia generat moltes disfuncionalitats sistèmiques. Per últim, el 2011 CiU retornà a la Generalitat de Catalunya sota el lideratge d'Artur Mas i amb el suport del PP. No obstant, la irrupció del procés sobiranista a partir del 2012 comportarà el trencament dels acords de govern amb el PP de Catalunya i també la ruptura de relacions amb el Govern de l'Estat que, liderat pel PP i recolzat incondicionalment pel PSOE, iniciaran una estratègia que combinarà la repressió i l'immobilisme, trencant així tots els ponts partidaris i institucionals, també en la política cultural.

1.2. Polítiques culturals: articulació política i estructuració territorial

1.2.1. La política cultural com a sistema

Tot i que l'anàlisi de la política cultural és un camp que ha experimentat un notable auge, encara són pocs els estudis que consideren globalment la política cultural d'un territori, és a dir, tots els actors públics que hi participen. I això malgrat que l'articulació i l'acció concertada entre les administracions públiques i les seves

⁷⁴ COLOMÉ, *El partit dels socialistes de Catalunya. Estructura, funcionament i electorat (1978-1984)*.

agències s'està revelant com un factor clau per al seu èxit.⁷⁵ És per això que resulta convenient analitzar la política cultural com un sistema de relacions socials, seguint l'exemple de Philippe Urfalino respecte a la política cultural local.⁷⁶ En aquest treball clàssic, Urfalino aplica la perspectiva analítica de Michael Crozier i Erhard Friedberg,⁷⁷ d'acord amb la qual els agents socials desenvolupen una acció estratègica en un marc estructural que els influeix però no els determina. Aquesta és també la perspectiva que nosaltres adoptem, encara que en el nostre cas les relacions que analitzem no són primordialment les existents entre una administració i la seva xarxa política, que eren les que Urfalino considerava, sinó, sobretot, les que tenen lloc entre les diferents administracions que actuen al territori.

En el cas de Catalunya, al llarg dels darrers vint anys s'han desenvolupat diverses investigacions sobre la política cultural autonòmica. Algunes d'elles s'han centrat en la influència de la qüestió nacional catalana sobre la política cultural.⁷⁸ Altres ho han fet en l'evolució discursiva d'aquesta mateixa política cultural.⁷⁹ Menys atenció ha rebut, però, la qüestió de l'articulació entre l'acció cultural de les diverses administracions. Un dels supòsits del què partim és que en el seu desenvolupament la política cultural tendeix a anar guanyant autonomia com a camp i que dins d'aquest procés té lloc una autonomització i racionalització de la gestió. Aquest procés, que és general, ve condicionat, però, pel tipus d'estat del benestar en el marc en què s'inscriu aquesta política, ja que com han mostrat Zimmer i Toepler,⁸⁰ aquest marc determina en múltiples aspectes el model de política cultural que es desenvolupa. Referent a això, una de les singularitats de la política cultural de Catalunya és que el seu desenvolupament històric conté elements del model anglosaxó i del model europeu-continental.⁸¹

75 CHERBO i WYSZOMIRSKI, *The Public Life of the Arts in America*.

76 URFALINO, *Le jeu du catalogue. Les contraintes de l'action culturelle dans les villes*.

77 CROZIER i FRIEDBERG, *L'Acteur et le système: les contraintes de l'action collective*.

78 CRAMERI, *Catalonia: National Identity and Cultural Policy 1980-2003*; FERNÁNDEZ, *El malestar en la cultura catalana: la cultura de la normalització 1976-1999*; i VILLARROYA, «Cultural policies and national identity in Catalonia».

79 BARBIERI, «Why does cultural policy change? Policy discourse and policy subsystem: a case study of the evolution of cultural policy in Catalonia».

80 ZIMMER i TOEPLER, «Cultural Policies and the Welfare State: The Cases of Sweden, Germany, and the United States».

81 RIUS ULLDEMOLINS i RUBIO, «The governance of national cultural organisations: comparative study of performance contracts with the main cultural organisations in England, France and Catalonia».

Models de política cultural desenvolupats a Catalunya

Model	Anglosaxó	Centreeuropeu
Objectius	Dinamització de l'activitat cultural privada	Provisió de serveis culturals públics
Esquema administratiu	Delegat a agències / Principi de <i>arm's length</i>	Ministeri i subsistemes territorials / Centralitzat
Model d'acció	Promoció de la producció i el consum cultural	Programació territorial orientada als sectors culturals i a la construcció nacional

Font: Elaboració pròpia.

En aquest sentit, si bé podem observar a Catalunya un desenvolupament institucional de matriu euro-peu-continental des dels anys vuitanta, la seva clara articulació amb les iniciatives protagonitzades per la iniciativa privada –matriu anglosaxona–, al costat d'una debilitat persistent de la intervenció territorial de l'Administració General de l'Estat, fan que les relacions entre les administracions públiques i entre els actors públics no responguin a uns patrons de relació jeràrquica clarament definits, en els quals els nivells superi-ors tinguin una capacitat d'ordenació i govern sobre la resta dels òrgans autonòmics.

Per tant, partirem de quatre hipòtesis interpretatives del desenvolupament del sistema de la política cultural a Catalunya: a) A l'Estat, durant els 35 anys s'ha produït un procés de desenvolupament i institucionalització de la política cultural a nivell autonòmic, encara que de forma desordenada i fragmentada, davant la indefinició norma-tiva i la rivalitat entre administracions sobre la distribució de competències. En el cas de Catalunya, aquest des-velopament ha partit d'un consens de base entre els principals partits catalans sobre la necessitat d'articular un espai autònom de política cultural de signe nacional, però l'efectivitat d'aquest consens ha estat condicionada pels enfrontaments polítics entre administracions públiques; b) en el desenvolupament de la política cultural ca-talana, amb la seva institucionalització i diversificació creixents, s'han produït duplicitats, competències entre ad-ministracions públiques i absència de planificació, al mateix temps que, en sentit contrari, hi ha hagut processos d'articulació i racionalització; i c) aquests processos d'articulació i racionalització han estat frenats o entorpits per pugnes polítiques, per concepcions diferents de la relació entre la capital i el territori i també per inèrcies institu-cionals. Podem dir, per tant, que en el cas de Catalunya hi ha una particular tensió entre el discurs sobre els fins de la política cultural, la racionalització de les seves estructures d'implementació i la disputa política i institucional.

Aquesta trajectòria de la política cultural catalana ha tingut molt a veure amb la configuració política que es va forjar en les primeres etapes de la democràcia, quan el PSC es va convertir en partit hegemònic en l'àmbit de les grans ciutats –sustentat en primer lloc a l'Ajuntament de Barcelona– enfront del poder de la Generalitat, governada per CiU des de 1980 fins a 2003. En aquest context, circumstàncies com l'aprovació de la LOAPA⁸² el 1982 i el cas «Banca Catalana»⁸³ el 1984 van portar a una tensa confrontació partidista entre el PSC i CiU, la qual es va traslladar a les institucions governades per aquests partits. Per exemple, és el cas de la Diputació de Barcelona, que es va convertir en estendard del poder local del PSC. Aquest cicle d'enfrontament va acabar tancant-se el 2011 amb la nova majoria de CiU a la Generalitat, les grans ciutats i també a la Diputació de Barcelona.

1.2.2. El sistema de la política cultural a Catalunya: tres actors principals

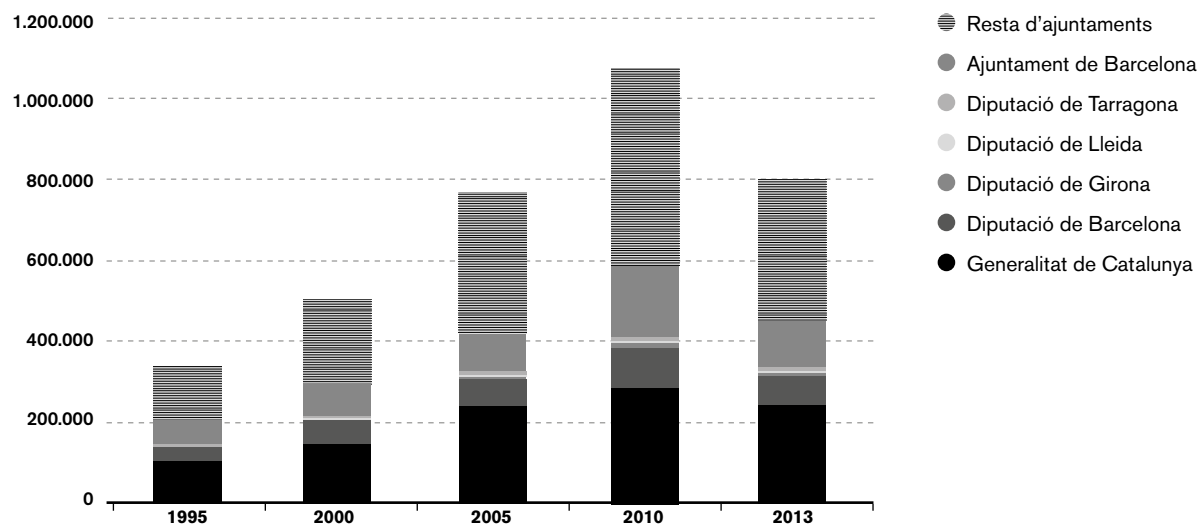
El naixement del sistema de la política cultural a Catalunya pot situar-se en els anys 1980, amb el restabliment de l'autogovern. En aquest període apareixen els tres actors centrals de la política cultural catalana: es constitueix el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya (1980), s'estableix la Regidoria de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona (1979) i es funda l'Àrea de Cultura de la Diputació de Barcelona (1980).

Durant aquests 35 anys transcorreguts des de llavors podem observar un sostingut creixement dels recursos dedicats per aquestes institucions a cultura, especialment en els períodes d'expansió econòmica a principis dels anys 1990 i en particular durant l'última dècada i fins l'esclat de la crisi el 2008. Si considerem la despesa cultural a Catalunya de totes les administracions públiques catalanes, podem veure com aquesta ha crescut de manera notable, passant de 341 milions d'euros l'any 1995 a 1.103 el 2010. La despesa, doncs, s'ha multiplicat per tres. No obstant, de 2010 a 2013, la reducció també és notable, tornant el 2013 a nivells de despesa similars als de 2005. Durant aquest període podem, si entenem la totalitat de la inversió cultural duta a terme per totes les administracions, la que ha aportat més recursos ha estat el Departament de Cultura (29,5%), seguit de l'Ajuntament de Barcelona (14,8%), la Diputació de Barcelona (9,2%) i, a molta distància, la Diputació de Girona (1,1%), la de Lleida (0,7%) i la de Tarragona (1,0%). La resta de la despesa cultural, un 43,7%, ho aporten els altres ajuntaments catalans.

82 Llei Orgànica d'Harmonització del Procés Autònom, aprovada en l'última etapa del govern d'UCD amb l'acord del PSOE. Aquesta llei ha estat considerada com una reacció de l'Estat per frenar el desenvolupament del procés autònom i s'ha interpretat com una conseqüència de l'intent de cop d'estat del 23-F de 1981.

83 Amb el PSOE al govern de Madrid, la fiscalia general de l'Estat va presentar una querella contra un grup d'exdirectius de Banca Catalana -entre ells Jordi Pujol- sota acusacions de diverses irregularitats en la gestió d'aquest banc, que va acabar trencant.

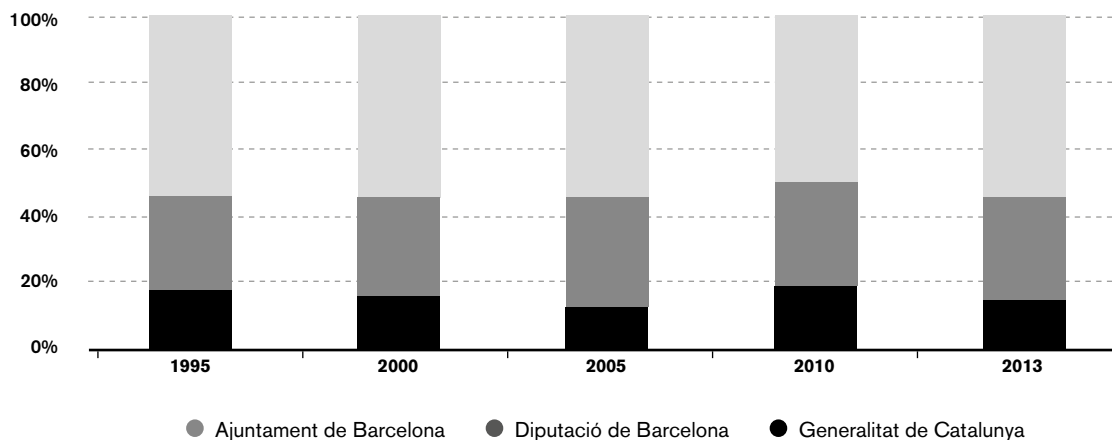
Gràfic 1. Despesa total en cultura en el sistema de la política cultural a Catalunya, 1995-2013
(Milers d'euros)



Font: Elaboració pròpia a partir de dades de la Generalitat de Catalunya, Diputació de Barcelona i Ajuntament de Barcelona.

Les dades anteriors ens mostren tres coses: a) els municipis són els principals finançadors públics de la cultura a Catalunya; b) tres administracions públiques són els grans protagonistes, per volum de finançament, de la política cultural catalana: el Departament de Cultura, l'Ajuntament de Barcelona i la Diputació de Barcelona; i c) altres administracions, com les Diputacions de Girona, Lleida i Tarragona, quedarien en un segon pla, a molta distància del nucli principal. Les tres administracions principals representen el 53,15% de la despesa cultural total. I com es pot veure al gràfic 1, des de 1995 el Departament de Cultura representa més de la meitat de la despesa cultural d'aquest grup. No obstant això, dins d'aquestes administracions les despeses culturals de la Diputació de Barcelona i l'Ajuntament de Barcelona representen també percentatges molt alts, el que les situa com actors igualment principals, amb capacitat de rivalitzar amb el Departament de Cultura.

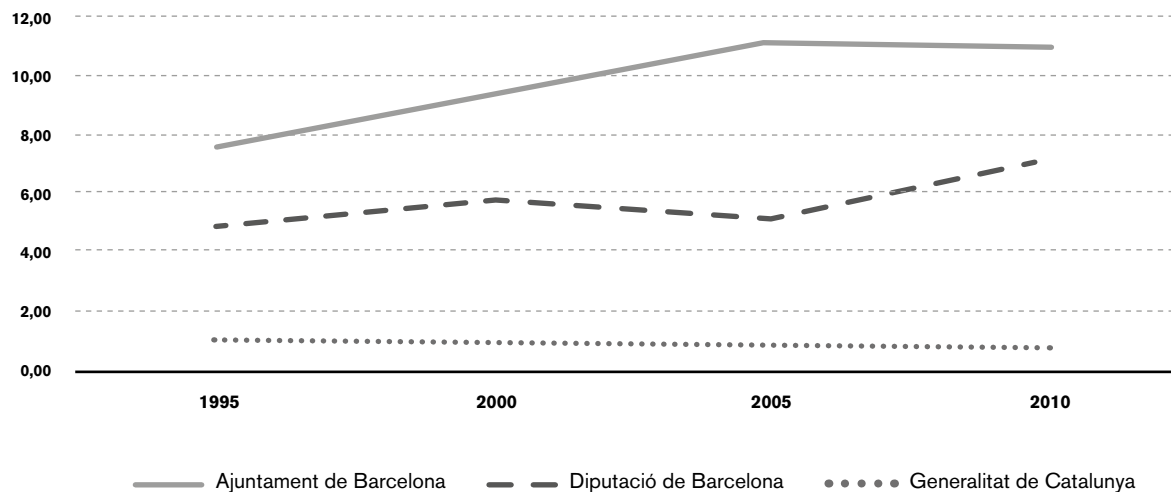
Gràfic 2. Despesa cultural del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, de la Diputació de Barcelona i de l'Ajuntament de Barcelona, 1995-2013 (%)



Font: Elaboració pròpia a partir de dades de la Generalitat de Catalunya, Diputació de Barcelona i Ajuntament de Barcelona.

A l'evidència anterior cal afegir, a més, una altra de molt important: que la focalització sobre l'acció cultural resulta a l'Ajuntament i a la Diputació de Barcelona molt superior a la que es dona a la Generalitat. Això és el que posa de manifest el gràfic 3, que ens mostra com l'esforç cultural –el percentatge que suposa la despesa cultural en el pressupost total de l'administració pública– ha estat sempre al voltant de l'1% en el cas del Departament de Cultura, mentre que en el de l'Ajuntament ha rondat el 5% i en el de la Diputació de Barcelona ha augmentat fins a superar el 10% durant la segona meitat dels anys 2000.

Gràfic 3. Esforç cultural* del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, de la Diputació de Barcelona i de l'Ajuntament de Barcelona, 1995-2013 (%)



Font: Elaboració pròpia a partir de dades de la Generalitat de Catalunya, Diputació de Barcelona i Ajuntament de Barcelona.

* Percentatge que suposa la despesa cultural en el pressupost total de l'administració pública.

Per altra banda, la caracterització del Departament de Cultura, la Diputació de Barcelona i l'Ajuntament de Barcelona com a actors principals del sistema no es deu únicament a les seves dimensions pressupostàries. Aquestes tres administracions han estat, de fet, les responsables de fixar els objectius i les pautes que han donat forma al sistema de la política cultural a Catalunya. L'anàlisi de les seves relacions, molt més que la dels seus discursos oficials, ens ajudarà a entendre com les seves apostes i les seves dinàmiques han contribuït a definir aquest sistema.

1.2.3. L'articulació entre el Departament de Cultura i els ajuntaments

Com hem pogut veure, els municipis, tot i patir dificultats de finançament i uns dèficits crònics, són les administracions que han liderat l'esforç cultural. Per això, la qüestió de l'articulació entre la política cultural autonòmica i la local, és a dir, la política del Departament de Cultura i la dels ajuntaments, ha constituït un dels eixos decisius i un dels principals reptes en la conformació del sistema de la política cultural a Catalunya.

Al començament dels anys 1980, en el moment inicial del procés, es produïa una situació paradoxal: el Departament de Cultura tenia, segons l'Estatut d'Autonomia de l'any 1979, totes les competències en cultura. No obstant això, gairebé no comptava amb infraestructures culturals. Per contra, els ens locals –i molt especialment l'Ajuntament i la Diputació de Barcelona–, gairebé sense competències, tenien a les mans un important volum d'infraestructures culturals. La Diputació de Barcelona representava, referent a això, la contradicció més flagrant⁸⁴. Però molts municipis posseïen també, per exemple, museus de titularitat local i més endavant alguns es van fer així mateix amb ateneus, quan les infraestructures provinents del tercer sector es van començar a municipalitzar.⁸⁵

El primer conseller de cultura de la Generalitat, Max Cahner (1980-1984), va intentar modificar aquesta situació de forma ordenada i planificada, encara que també unilateral, amb la idea de dotar el país d'una estructura territorial homogènia d'equipaments culturals a escala local i comarcal. Mostra d'això va ser el Pla de Teatres, que pretenia «la creació d'una xarxa de teatres que assegurin, a partir de la renovació i recuperació d'antics teatres comarcals, o de la construcció de nous, l'existència d'una infraestructura teatral descentralitzada».⁸⁶ Aquesta voluntat només es va materialitzar en la Llei d'Arxius⁸⁷, en la qual es preveia que «els arxius s'integraran en una xarxa comarcal dirigida pel Departament de Cultura, tot i ser de titularitat local». La visió de Cahner corresponia a un model territorial de tall convencional, amb nivells jeràrquics –nacional, comarcal i local– articulats segons una dinàmica descendent –*top-down*. Aquesta iniciativa va ser percebuda pel món municipal, situat en l'òrbita socialista, com un intent d'apropiació de les infraestructures per part del Departament de Cultura i va suscitar un intens rebuig.⁸⁸

La visió del món local, agrupat al voltant de la Federació de Municipis de Catalunya, oposava al model de Cahner una articulació en sentit ascendent –*bottom-up*– i reivindicava el principi de subsidiarietat.⁸⁹ El

84 El 1980 la Diputació de Barcelona era titular d'una llarga sèrie d'institucions: la Biblioteca de Catalunya, una xarxa de Biblioteques populars, el Museu Marítim, el Museu Tèxtil, el Museu Maricel, el Museu Cal Ferrat, el Museu - Ruïnes d'Olèrdola, el Museu d'Empúries, el Museu Arqueològic, el Museu Paleontològic, el Museu Romàntic i l'Institut del Teatre. Per la seva banda, al mateix temps, el Departament de Cultura va haver d'arrendar el Teatre Romea, de propietat privada, ja que no disposava de cap teatre públic a la capital catalana per mostrar l'activitat del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya.

85 Els ateneus arriben a l'etapa democràtica molt debilitats, social i econòmicament. Veure ROSELLÓ i RIUS ULLDEMOLINS, *La cooperació entre ateneus i ens locals per una cultura del segle XXI*.

86 GENERALITAT DE CATALUNYA, *Memòria del Departament de Cultura 1980-1983*.

87 La Llei 6/1985 d'arxius va crear la Xarxa d'Arxius Històrics Comarcals.

88 FONT, *Papers de política cultural*.

89 Els principis d'aquesta estratègia es van plasmar en diversos manifestos i posicionaments de la Federació de Municipis de Catalunya, com el document «Per un marc de cooperació en la política cultural», elaborat el 1981. Un any més tard, el 1982, en unes jornades de la Federació de Municipis de Catalunya, es va aprovar una proposta que propugnava la creació d'un Pla Nacional d'Infraestruc-

relleu de Cahner va donar pas a la possibilitat d'un acord, el «Pacte Cultural» de 1985, que obria el camí a l'articulació. Però tal com es veurà a continuació, el procés es va truncar pràcticament a l'inici del recorregut. En tot cas, les limitacions pressupostàries i la concentració d'inversions a Barcelona, van deixar el model d'articulació descendent del Departament de Cultura en via morta, i la pugna política i institucional va bloquejar l'alternativa ascendent.⁹⁰ Aquest bloqueig, lluny de ser una incidència passatgera, va perdurar durant més de 20 anys.⁹¹

Des de l'òrbita socialista s'acusava la Conselleria de no establir unes regles per facilitar una política cultural descentralitzada i basada en la cooperació amb el món local:

«[...] Cal preguntar quin aspecte tindria Catalunya si avui s'hagués comptat realment amb els municipis, no només com a agents dins del seu terme municipal sinó com a vertebradors d'unitats territorials més àmplies i com a destinataris dels recursos de l'administració autonòmica, no en termes de concurrència i duplicació d'esforços, sinó en termes de col·laboració i delegació de responsabilitats».⁹²

Durant dues dècades els representants del món local en l'òrbita del PSC acusaran el Departament de Cultura de ser una «repartidora», és a dir, una entitat dedicada purament a la distribució de fons a partir d'una lògica clientelar,⁹³ sense cap voluntat de contribuir a l'articulació del sistema cultural català. Aquesta visió, almenys pel que fa al diagnòstic d'un cert abandonament del món local per part del Departament de Cultura, era compartida per tot el municipalisme d'esquerres, que era per llavors clarament majoritari:

tures Culturals i pretenia alhora impulsar una política de col·laboració interadministrativa, assignant funcions clarament delimitades als diferents nivells de l'administració. La situació de la cultura en els municipis amb els quals es van trobar els consistoris electes el 1979, en sortir de la llarga nit de la dictadura, era crítica. Enfront d'ella, els municipis pretenien aplicar una estratègia de xoc a partir de l'acció concertada de tots els poders públics.

90 Les xarxes d'equipaments locals i comarcals previstes per Cahner van quedar reduïdes a un petit grup de museus comarcals (Solsonès, Montsià, Urgell, Segarra, Maresme) i a un nombre una mica més gran d'arxius. En aquest últim cas, la llei d'arxius i documents de 2002 va revalidar la seva funció, però va ser durant els governs d'esquerres, a partir del 2003, quan veritablement es va intensificar la inversió dedicada a aquests equipaments.

91 Valgui com a exemple del bloqueig que en un sector tan important per a la política cultural catalana com el teatral el Departament de Cultura només estava present en un equipament fora de Barcelona, concretament a Reus, on es va integrar en el Consorci del Teatre Fortuny el 1981. El Teatre Fortuny fou inaugurat el 1882 i el 1981 va passar a ser de titularitat pública, amb la formació d'un consorci entre la Generalitat de Catalunya, la Diputació de Tarragona i l'Ajuntament de Reus. El Consorci del Fortuny, al qual el 1997 es va afegir el Teatre Bartrina, va ser l'embrió del primer centre d'arts escèniques de la Generalitat, creat el 2004.

92 MASCARELL, *Llibre blanc de la cultura a Catalunya*.

93 FONT, *Papers de política cultural*.

«La sensació bàsica era la de la solitud. Anàvem a Generalitat i no ens sentíem acompanyats. Teníem la sensació que podíem haver-nos passat quatre anys sense anar-hi que no hagués passat res, no ens haguessin cridat per a res [...] Recordo una reunió amb el delegat de Teatre de la Generalitat, i al cap d'una hora de reunió ens preguntem: ¿Què fem aquí? La sensació que vam tenir era la de que no li interessava res del que li proposàvem. I al final totes aquestes converses acabaven en un expedient administratiu per a una possible subvenció. Volíem formar part d'una xarxa, però no existia aquesta xarxa. Si anaves a intentar explicar continguts la seva resposta era: “a la convocatòria de subvencions posa els criteris i no et surtis molt d'ells perquè ens poses en un problema”».⁹⁴

Cap a finals dels anys 1990 es va elaborar per part dels responsables culturals del PSC un llibre que establiria un diagnòstic i dibuixaria un nou escenari per al sistema de la política cultural a Catalunya: el *Llibre blanc de la cultura a Catalunya*.⁹⁵ Aquest llibre contenia tres tesis principals: a) els municipis són les administracions que han desenvolupat majoritàriament la política cultural a Catalunya, malgrat comptar amb escassos mitjans i de no tenir unes regles clares d'articulació del sistema; b) la política cultural de la Generalitat de Catalunya no ha articulat la política cultural catalana i ha deixat deseparats els municipis en part per l'escassetat de mitjans però també per la insuficient ambició de liderar el desenvolupament cultural i la seva falta de coherència programàtica i organitzativa; c) el Departament de Cultura s'ha d'enfocar a la cooperació amb els municipis, dissenyar una planificació de les infraestructures culturals i articular mecanismes de cooperació territorial en la difusió cultural, la protecció del patrimoni i la col·laboració entre equipaments culturals de primer nivell i de nivell territorial. Ara bé, quinze anys després de la redacció del *Llibre blanc de la cultura a Catalunya*, l'articulació entre el Departament de Cultura i els municipis encara segueix sent un repte pendent.

«Crec que l'encaix entre les administracions públiques no s'ha fet bé, no ha existit. El *Llibre Blanc* ja té tretze anys i segueix vigent. I ara la dificultat és que els ajuntaments estan perdent força per raons bàsicament degudes a la situació econòmica. [...] El segle passat es parlava d'expandir l'imaginari de Barcelona cap al territori, la ciutat gran. En canvi ara Catalunya és un país de ciutats en plural, que caldria articular. Es tracta de l'assignatura pendent».⁹⁶

94 Entrevista a Lluís Noguera, ex secretari general del Departament de Cultura (2007-2011).

95 MASCARELL, *Llibre blanc de la cultura a Catalunya*.

96 Entrevista a Ferran Mascarell, exconseller de Cultura de la Generalitat (2006 i 2010-2015).

Durant els primers 20 anys d'història, el Departament de Cultura va desenvolupar una política cultural de tall tradicional, orientada cap als sectors culturals, especialment els de l'alta cultura, com el teatre, la música o la literatura.... La part fonamental dels seus esforços inversors es va concentrar en construir les seves pròpies institucions culturals a Barcelona, en particular el Teatre Nacional de Catalunya.⁹⁷ En tot aquest temps, l'única innovació va consistir a afegir a aquests objectius la promoció de les indústries culturals, donant més relleu, d'altra banda, a la projecció internacional de la cultura catalana.⁹⁸ En tot cas, la política convergent d'aquest període sempre va ser una política cultural poc sensible a les necessitats –i també a les potencialitats– del món local. Davant d'això, tal com hem dit, des del municipalisme s'havia anat propagant la idea que amb un eventual accés de l'esquerra a la Generalitat, aquesta situació canviaria i el Departament de Cultura deixaria de donar l'esquena als ajuntaments. La realitat va ser que això mai va succeir. A continuació tractarem d'analitzar per què.

El govern catalanista i d'esquerres: el frustrat gir municipalista

En les eleccions catalanes de 1999 i de 2003, el programa electoral del PSC va recollir tres grans objectius en l'àmbit de la cultura: doblar el pressupost de cultura fins el 2% del total, crear el Consell de les Arts i desenvolupar un pla d'infraestructures culturals locals. Aquests objectius van ser recollits al Pacte del Tinell que van signar el 2003 els tres membres de la coalició de govern –PSC, ERC i ICV-EUA. El programa de govern recuperava les tradicionals reivindicacions del món local incloses en el fallit Pacte Cultural i re-elaborades després en el *Llibre blanc de la cultura a Catalunya*. Pasqual Maragall, qui seria elegit President de la Generalitat, era, per altra banda, un reconegut entusiasta de les polítiques culturals locals, tal com havia demostrat en els seus anys d'Alcalde de Barcelona.⁹⁹ I a més, en les trajectòries del propi Ajuntament i de la Diputació de Barcelona es podien anticipar les línies mestres perquè l'acció del Departament de Cultura es transformés i s'adoptés una línia municipalista. Per què, llavors, no es va consumir el gir municipalista? Alguns l'atribueixen al nomenament de Caterina Mieras com a consellera de Cultura, una persona relativament aliena al món cultural, en detriment del nucli format al voltant de Ferran Mascarell a la sectorial de cultura del PSC, amb presència significativa de responsables de la Diputació de Barcelona, com Esteve Leon.

97 RIUS ULLDEMOLINS, *Un nou paradigma de la política cultural. Estudi sociològic del cas Barcelona*.

98 El 2000 es crea l'Institut Català d'Indústries Culturals (ICIC) i el 2002 l'Institut Ramon Llull.

99 SUBIRÓS, *Estrategias culturales y renovación urbana*; i SUBIRÓS, *El vol de la fletxa. Barcelona'92: Crònica de la reinvençió de la ciutat*.

«Qui mantenia la unitat política del programa socialista va desaparèixer de l'escena política, perquè no va ser triat conseller i l'equip es va trencar. I les lògiques comunes van deixar de ser predominants i van passar a ser lògiques particulars, que sempre existeixen. Les lògiques en funció del poder i la capacitat d'influència són les que triomfen en aquest context. Per contra, la lògica del deure de cooperació entre les administracions públiques va desaparèixer tot i estar el Departament de Cultura, la Diputació i molts grans ajuntaments en mans del mateix partit polític».¹⁰⁰

Però aquesta explicació no sembla completa. Jordi Font, exsecretari de Cultura del PSC (1980-1996), suggereix, en to críptic, que hi va haver alguns obstacles afegits de caràcter més estructural:

«El model alternatiu del PSC, amb un amplíssim consens al darrere, es va esfumar inopinadament quan més universal era el prestigi guanyat i més grans les expectatives aixecades. I no em refereixo a un o altre conseller, sinó a una qüestió més de fons, a una rara desafecció dins el mateix PSC cap al model elaborat i cap a aquells que l'havien fet possible. I això des dels que ho confiaven tot a l'arbitri del príncep —«No hi haurà Conselleria de Cultura» es va arribar a dir— com des de la fronda inversa, sense més nord que la conveniència del moment. És la història absurda d'un desmesurat malbaratament».¹⁰¹

Diversos elements estructurals expliquen aquest imprevist fracàs de l'articulació del nou sistema: la pròpia diversitat interna del PSC i la resistència d'alguns sectors a acceptar una major articulació i planificació autonòmica; l'escàs entusiasme evidenciat per l'Àrea de Cultura de la Diputació de Barcelona; i finalment, davant d'aquest període de «desconcert», la pressió del món professional, agrupat en la Plataforma per a un Consell de les Arts.¹⁰² La pressió d'aquest sector cap als responsables culturals, exercida directament o a

100 Entrevista a Lluís Noguera, ex secretari general del Departament de Cultura (2007-2011).

101 FONT, «Cultura: una nova oportunitat?».

102 Aquesta plataforma es va constituir coincidint amb l'inici de les consultes relacionades amb el projecte de crear un Consell de les Arts de tall britànic a Catalunya, una històrica reivindicació d'alguns sectors professionals que va ser adoptada pels partits de l'esquerra catalanista a les eleccions de 1999 i 2003. L'acord de govern de les esquerres de 2003 va recollir aquesta demanda com «un instrument per garantir la participació i l'autonomia del món de la cultura des d'una concepció de modernitat àmplia i plural, que contribueixi decisivament a establir objectius estratègics compartits i que esdevingui garantia d'unes regles de joc rigoroses i transparents» — PSC, ERC i ICV-EUiA. *Pacte del Tinell. Acord per un govern catalanista i d'esquerres*. Per veure una anàlisi en detall del projecte, implementació i posterior desmantellament del Consell de les Arts, es pot consultar a CHÁVEZ, *Los consejos de las artes y el principio de «arm's length» en las políticas culturales subnacionales: Un estudio comparativo entre Cataluña (España), Escocia (Reino Unido) y Jalisco (México)*.

través dels mitjans de comunicació, va acabar per fer avortar el gir municipalista. Des dels municipis, aquest resultat va ser percebut com una gran ocasió perduda:

«Nosaltres, com a Ajuntament, hem de fer les biblioteques i tenim un pla per construir-ne cinc. [...] Fa 20 anys vaig anar a buscar Assumpta Bailac aleshores cap de biblioteques de la Diputació de Barcelona per fer la planificació de biblioteques de Lleida. Va venir a la ciutat, ens ho estudiem i dissenyem el pla. Quan ella va ser elegida directora general, va venir a Lleida i em va dir: “Lluís, ja tens biblioteques”. I tampoc! Seguim sense tenir biblioteques. No te'n pots fiar».¹⁰³

Les indústries culturals i, sobretot, alguns àmbits professionals dels sectors creatius es van veure especialment afavorits durant aquesta etapa, en què el pressupost va experimentar un important creixement —encara que sense arribar a l'objectiu del 2% inicialment previst. Per contra, la creació del pla integral d'infraestructures culturals o les xarxes d'equipaments locals no van merèixer el mateix afany.¹⁰⁴ També, es va avançar en la definició del model de futur Consell de les Arts però tampoc es va arribar a plasmar en la pràctica.¹⁰⁵

El govern d'Entesa: passos endavant cap a l'articulació

En el segon govern format pels partits d'esquerres, va ser Esquerra Republicana de Catalunya qui va assumir la responsabilitat de la Conselleria de Cultura. Va ser llavors quan es va produir un canvi en l'orientació cap al món local i paradoxalment es van dur a terme diverses mesures inicialment proposades pel PSC i plasmades en el *Llibre blanc de la cultura a Catalunya*. Serà, doncs, de la mà d'un partit independentista, i amb quadres dirigents procedents de «comarques», quan la Conselleria intentarà, de manera més ambiciosa que en ocasions anteriors, establir una governança territorial i una articulació més intensa entre govern

103 Entrevista a Lluís Sanmartín, cap de l'Àrea de Cultura de l'Ajuntament de Lleida des del 2007.

104 El primer tripartit va aprovar un anomenat Pla d'Equipaments Culturals —o anomenat també «pla de xoc» destinat a corregir dèficits històrics d'inversió al territori— que va canalitzar inversió cap a projectes d'equipaments culturals locals, especialment sales polivalents o teatres. No obstant això, malgrat el seu nom, no es tractava d'un pla amb criteris de distribució en base a factors objectius sinó d'una línia de subvenció oberta que va generar nombrosos casos d'equipaments culturals mal dimensionats, amb problemes de viabilitat econòmica o infrutilitzats.

105 La llei del CONCA es va aprovar durant el mandat del conseller Joan Manuel Tresserras —veure 6/2008, de 13 de maig, del Consell Nacional de la Cultura i de les Arts.

nacional i món local, entre la capital i el territori.¹⁰⁶ En aquest sentit el Departament de Cultura va promoure la creació d'una comissió mixta de cultura, formada per representants del propi Departament, de les quatre diputacions i de les associacions de municipis. Tot i que es tractava d'un òrgan consultiu, la idea era que actués com a dispositiu de governança del sistema cultural públic de Catalunya.

En primer lloc, es va abordar la necessitat d'establir unes regles clares de cooperació en la creació d'infraestructures culturals per a la difusió i la descentralització cultural. En segon lloc, es va establir la importància d'articular les iniciatives culturals dels municipis –centres de producció cultural, festivals, entre d'altres–, per millorar la capacitat de creació i difusió de la cultura produïda a Catalunya. I en un altre ordre de coses, també es va donar forma definitiva al Consell Nacional de la Cultura i les Arts (CONCA), pendent des de l'anterior legislatura.

Els criteris anteriors van ser implementats en el Pla d'Equipaments Culturals de Catalunya, un pla director que determinava de forma objectiva els déficits i necessitats d'equipaments culturals bàsics, establint prioritats i traslladant al conjunt del sector cultural públic l'esquema de planificació que només s'havia implantat prèviament en biblioteques.¹⁰⁷

D'altra banda, en la mateixa línia, els decrets reguladors del sistema públic d'equipaments escenicomusicals¹⁰⁸ i del d'arts visuals,¹⁰⁹ van establir unes obligacions compartides, alhora que van dibuixar un escenari d'estabilitat per a projectes a mig i llarg termini de desenvolupament de serveis culturals a la ciutadania.

«L'avantatge dels decrets de sistemes d'arts escèniques i visuals és formalitzar l'obligatorietat d'uns mecanismes de cooperació cultural. Jo m'havia trobat, com a cap de l'Àrea de Cultura, que no hi havia res segur. [...] Aquí, Convergència sempre es movia molt bé en aquest terreny. Com que no hi havia res escrit, tot depenia del conseller o del director general ... Però això no és seriós. Amb les polítiques urbanístiques això no passa; amb les polítiques sanitàries, tampoc. Per què els de cultura hem de ser diferents? A més, si volíem més recursos per a cultura, d'aquesta manera,

106 Aquest gir municipalista i cap al territori va ser interpretat per certs *lobbies* artístics barcelonins com una pèrdua de posicions de poder i influència. La reacció va ser fer campanya pública contra certes iniciatives de la Conselleria. El cas amb més projecció pública va ser la campanya contra el projecte de la Conselleria de reorientar l'activitat del Centre d'Arts Santa Mònica cap a un projecte més interdisciplinar. En aquest cas la capacitat d'influència del lobby artístic, liderat per l'Associació d'Artistes Visuals –amb la complicitat de determinats mitjans de comunicació contraris a les posicions republicanes, sobre les elits polítiques i els mitjans de comunicació, «va obligar» a que la Conselleria hagués de cedir, generant el projecte fallit del Centre d'Art - El Canòdrom.

107 MARTÍNEZ, *Pla d'Equipaments Culturals de Catalunya 2010-2020*.

108 GENERALITAT DE CATALUNYA, *Decret 48/2009, de 24 de març, del Sistema Públic d'Equipaments Escènics i Musicals de Catalunya*.

109 GENERALITAT DE CATALUNYA, *Decret 195/2010, de 14 de desembre, de la Xarxa Pública de Centres i Espais d'Arts Visuals de Catalunya*.

sense regulació, es feia difícil i calia enfortir la capacitat institucional del sistema públic de cultura. Aquest va ser el nostre objectiu.»¹¹⁰

La posició minoritària d'ERC, tant en el propi govern de la Generalitat com, sobretot, en grans ajuntaments i diputacions, constituïa una debilitat evident, i aquesta no va ser valorada en tota la seva dimensió pels responsables del Departament de Cultura. Això va provocar que, tot i establir mecanismes de governança compartida de les xarxes d'equipaments culturals, alguns municipis observessin amb suspicàcia la intenció d'intervenció d'un Departament de Cultura fins llavors en gran mesura absent de la política cultural territorial.

El retorn de CiU i d'un antic conseller

Amb el nou govern de CiU el 2011 i el nomenament com a conseller de cultura de Ferran Mascarell, antic conseller socialista en l'última etapa del govern presidit per José Montilla el 2006, es van formar en el sector cultural grans expectatives. Malgrat algunes reaccions adverses d'antics coreligionaris seus, també hi va haver qui va veure la seva incorporació al govern de CiU com una oportunitat «per a un nou Pacte Cultural, racionalitzador de les polítiques, articulador del sistema».¹¹¹ Els resultats de les eleccions locals de 2011, d'altra banda, van atorgar per primer cop a CiU el govern de grans ajuntaments –per exemple Girona o Barcelona–, així com la Diputació de Barcelona, configurant així un marc que semblava afavorir la continuïtat dels esforços racionalitzadors anteriors. El mateix Ferran Mascarell donava per finalitzada, llavors, «la guerra freda entre institucions».¹¹²

Malgrat totes aquestes circumstàncies favorables, el Departament de Cultura va deixar en punt mort la posada en marxa dels nous sistemes d'equipaments i del Pla d'Equipaments Culturals de Catalunya. Un factor que va influir en aquest resultat, va ser sens dubte la cruesa de la crisi econòmica, que va deixar fora de lloc tant el quadre d'inversions com el nivell de dotacions que preveia el pla director. Posteriorment es va procedir també a la reforma del CONCA, que va suposar una disminució significativa de competències i funcions. Pel que fa a la participació en els centres de teatre, i sobretot en els d'arts visuals, es va obrir una nova etapa d'incertesa, marcada per les retallades en les transferències als municipis. Per a aquests últims

110 Entrevista a Lluís Noguera, ex secretari general del Departament de Cultura (2007-2011).

111 FONT, «Cultura: una nova oportunitat?».

112 Entrevista a Ferran Mascarell, exconseller de Cultura de la Generalitat (2006 i 2010-2015).

les retallades de la Generalitat en aquest capítol resulten, d'altra banda, contradictòries al tractar-se de l'administració titular de les competències en cultura.

«La Generalitat té les competències exclusives en cultura. I hi havia un cert respecte per això. Però et deien: «A veure, reconeixem que la competència és nostra, però és impossible que ara ho poguem pagar; de moment assumim pagar un 33%. Era el que passava amb els conservatoris. Doncs el mateix passava amb les programacions de teatre i música. [...] Això va canviar amb el centre d'art La Panera, que és una iniciativa nostra, però que exerceix una capitalitat artística al territori de Lleida. Llavors la Generalitat ens va felicitar i va dir: «Endavant, fem un pacte i posem la meitat». Passen només sis anys i amb el nou govern ens diuen: «Mai més farem un pacte així». I ara estan parlant de pagar un terç en el nou conveni... Et venen ganes de tancar la Panera, els teatres i els auditoris».¹¹³

Finalment, com alternativa a la paralització del Pla d'Equipaments Culturals de Catalunya i els altres processos d'ordenació, el Departament de Cultura va llançar la proposta del Pla Estratègic de Cultura 2021. Aquest Pla contemplava la necessitat d'articular la intervenció cultural per nivells de govern i la posada en funcionament de xarxes de serveis i equipaments culturals locals i autonòmics,¹¹⁴ però el pla no es va concretar i amb les eleccions del 2012, es va desestimar. Per tant, sembla que les iniciatives del Departament de Cultura en aquesta penúltima etapa presidida per la forta reculada pressupostàries es van dirigir a potenciar les indústries culturals i els agents privats del sector, deixant en un segon pla la cooperació cultural amb el món local i la seva articulació.

1.2.4. L'articulació entre el Departament de Cultura i la Diputació de Barcelona

Com ja s'ha dit, la situació política a Catalunya durant les primeres etapes de la democràcia es va caracteritzar per una manifesta tensió institucional, a partir del moment en què el PSC es va convertir en partit hegemònic en l'àmbit local enfront del poder de la Generalitat, governada per CiU. En aquest context, la Diputació de Barcelona va passar a ser un baluard del poder local del PSC i una peça crucial en la determinació i execució de les polítiques culturals locals: «tot i ser una administració pública que en diversos episo-

113 Entrevista a Montserrat Parra, regidora de Cultura de l'Ajuntament de Lleida, 2012.

114 GENERALITAT DE CULTURA, *Pla Estratègic Cultura Catalunya 2021*.

dis va veure amenaçada la seva continuïtat i que inicialment no tenia competències explícites en cultura, la Diputació de Barcelona es va convertir en un actor clau de la política cultural catalana».¹¹⁵

En el moment en què semblava que la pugna institucional havia arribat al seu punt àlgid, com a conseqüència de l'aprovació de la LOAPA el 1982 i del cas «Banca Catalana» el 1984, es va plantejar el Pacte Cultural, pacte que intentava superar la divisió en el sistema de la política cultural, dibuixant unes línies mestres de repartiment de rols i uns punts de cooperació.¹¹⁶ El Pacte va generar unes expectatives que mai es van arribar a complir i es pot afirmar que va morir d'inanició als pocs mesos de la seva signatura. Tanmateix, va quedar com a llegat un cert escenari de «convivència pacífica» entre les institucions, el que va permetre que entre finals dels anys 1980 i principis dels 1990 la Diputació de Barcelona anés transferint a la Generalitat de Catalunya algunes grans infraestructures heretades, com ara la Biblioteca de Catalunya, el Museu Arqueològic o el Jaciment Arqueològic d'Empúries.¹¹⁷

En el Pacte Cultural es va dibuixar un cert repartiment dels rols culturals entre les dues administracions: «hi ha un consens entre les administracions catalanes sobre la conveniència que les diputacions es concentrin en la difusió de les arts, en la circulació dels productes, deixant el camp de la creació i la producció per a les polítiques que posi en funcionament la Generalitat, per exemple, des del seu Centre Dramàtic».¹¹⁸ No obstant això, aquest repartiment racionalitzador no es va dur a terme i com que el Departament de Cultura no va optar per potenciar el seu rol d'articulació territorial, la Diputació de Barcelona es va veure justificada per desenvolupar aquest paper al seu territori. Sota la divisa «Cultura en xarxa», l'Àrea de Cultura va reforçar, així, el seu paper en el sistema a mitjans dels anys noranta, promovent xarxes de difusió cultural i de serveis als equipaments culturals, especialment les biblioteques. La Diputació de Barcelona desenvoluparà aquest projecte fins a convertir-se en un model singular i de referència per a la resta de diputacions provincials a l'Estat.

En el moment de l'accés al poder del primer govern d'esquerres el 2003, la Diputació de Barcelona portava 20 anys desenvolupant el seu model de cooperació cultural, adoptant un paper de «suplència» respecte al govern de Catalunya en aspectes com l'articulació de xarxes de cooperació. La idea que es tenia era que el nou govern estendria part del model de la Diputació de Barcelona a la resta de Catalunya, una iniciativa

115 MARTÍNEZ i RIUS ULLDEMOLINS, «La política cultural de la Diputación de Barcelona. La influencia del contexto político institucional y de la articulación entre administraciones en el desarrollo de un modelo singular de cooperación cultural».

116 GINER, FLAQUER i BUSQUET, *La cultura catalana: el sagrat i el profà*.

117 Aquestes transferències no han estat completes, però, ja que, per exemple, segueixen depenent de la Diputació de Barcelona grans equipaments culturals, com ara el Museu Marítim i el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona —en consorci amb l'Ajuntament de Barcelona—, o també l'Institut del Teatre.

118 FONT, *Papers de política cultural*.

que hauria de ser sens dubte ben rebuda per la majoria d'ajuntaments. El problema llavors era el de convèncer, per una banda, la Diputació de Barcelona, perquè aquesta acceptés «fondre» el seu model en un nou marc d'articulació, liderat pel Departament de Cultura, i de l'altra, les altres tres diputacions –Girona, Lleida i Tarragona–, perquè s'avinguessin a adoptar part del model de la de Barcelona. Ni una cosa ni l'altra es va assolir. Amb la Diputació de Lleida i, sobretot de Girona, el Departament de Cultura va aconseguir alguns avenços, però no així amb Tarragona, en mans de CiU. Finalment, tampoc es van aconseguir avenços entre el Departament de Cultura i la Diputació de Barcelona, tot i que durant uns anys les dues administracions van estar en mans del mateix partit polític o de partits aliats.

La manca de voluntat d'articulació política entre el Departament de Cultura i les diputacions es va posar de manifest amb el projecte de l'agència de difusió artística catalana. Tot i que a nivell tècnic hi havia consens sobre la necessitat d'un organisme que organitzés les gires d'arts escenicomusicals i les exposicions d'arts visuals a tot el territori català, les resistències polítiques van impossibilitar la concreció d'aquest projecte, que va ser finalment abandonat. La Diputació de Barcelona no va veure amb bons ulls dissoldre la seva Oficina de Difusió Artística i les altres diputacions no van voler compartir amb el Departament de Cultura la capacitat d'atorgar subvencions al seu territori. En definitiva, les inèrcies institucionals i les lluites de poder partidàries van impedir avançar cap a una major racionalització i articulació de la política cultural.¹¹⁹

1.2.5. L'articulació entre la Diputació de Barcelona i els Ajuntaments

La Diputació de Barcelona va establir un model avançat de cooperació entre els municipis, assumint funcions de coordinació i articulació de les polítiques culturals locals. Referent a això, va anar més enllà de les obligacions que li venien donades constitucionalment, suplint algunes de les funcions que en principi hauria d'exercir el govern de la Generalitat¹²⁰ i dedicant-hi una part molt important dels seus recursos. Aquests recursos, d'altra banda, no estan compromesos, com ocorre en el cas del Departament de Cultura, en organismes dependents, així que la seva capacitat discrecional d'actuació resulta molt més gran. En aquest sentit, a diferència del Departament de Cultura, la Diputació de Barcelona ha optat per concentrar els seus esforços precisament a articular les polítiques culturals locals.

119 En altres àmbits es van experimentar tímids avenços, de totes maneres. Així, per exemple, es van aconseguir homologar els carnets de totes les biblioteques públiques, trencant la tradicional resistència de la Diputació de Barcelona en aquesta qüestió.

120 MARTÍNEZ i RIUS ULLDEMOLINS, «La política cultural de la Diputación de Barcelona. La influencia del contexto político institucional y de la articulación entre administraciones en el desarrollo de un modelo singular de cooperación cultural».

«Hi havia la percepció que el món de les comarques de Barcelona era un i la resta de Catalunya un altre. Bàsicament perquè teníem la Diputació de Barcelona. I això és cert en part perquè li dedicava molts diners a la cultura i, poc o molt, tots els municipis obtenien una part. Per tant, podies tirar endavant un programa d'arts visuals, encara que fos petit [...] I també t'acompanyava, no estaves sol. Preguntaves –com faig una programació? I la resposta era –Doncs compartint a la xarxa de difusió, pots venir a la reunió de tècnics i a més hi ha una trobada de regidors. És a dir, organitzaven els tècnics i els polítics. Eren capaços d'organitzar els dos nivells, cosa molt important. Hi havia com una petita governança.»¹²¹

Una de les funcions que va assumir la Diputació de Barcelona va ser la d'assessorar els regidors i tècnics de cultura. En aquest àmbit, el Centre d'Estudis i Recursos Culturals va esdevenir un punt de referència del sector cultural, més enllà de Barcelona i de Catalunya, a partir de les seves activitats d'assessoria, del programa de formació en gestió cultural o de les Jornades «Interacció», que es van convertir en una cita obligada per als gestors culturals públics a nivell estatal. Aquesta funció assessora, formativa i de tutela cap al món local, que va ser assumida pel conjunt de l'Àrea de Cultura, al costat dels programes de cooperació, mai va ser una prioritat per al Departament de Cultura. Per contra, la Diputació de Barcelona va articular, per exemple, formes de comparació entre municipis, com ara els Cercles de Qualitat, orientats a la detecció de déficits i oportunitats de millora en la gestió; una iniciativa insòlita en un sector com el de la cultura.

Amb la creació de l'Oficina de Difusió Artística i de l'Oficina de Patrimoni Cultural, la Diputació de Barcelona es va posar al capdavant de xarxes de cooperació entre els ajuntaments. L'Oficina de Patrimoni Cultural va articular sengles xarxes de museus i arxius locals, mentre que a través de l'Oficina de Difusió Artística la Diputació de Barcelona va exercir el paper d'intermediari entre l'oferta en arts escenicomusicals, que era sobreabundant i no comptava amb mecanismes de distribució territorial, i la demanda –els municipis–, que no tenien els mitjans humans i tècnics per realitzar una adequada selecció. D'aquesta manera, aquesta administració se situava en una posició de força i d'interlocució cap respecte el sector artístic i els ajuntaments.

L'actuació vertebradora de la Diputació de Barcelona no ha estat exempta, però, de problemes, ni ha mancat tampoc d'efectes negatius. Un dels aspectes problemàtics del sistema de relació entre la Diputació de Barcelona i els municipis ha radicat en la lògica contradictòria a la qual donava lloc una doble xarxa que establia: a) una xarxa «política», formada pels representants electes, que pressionava la Diputació de Barce-

121 Entrevista a Lluís Noguera, ex secretari general de Cultura 2007-2011.

lona per obtenir recursos sense condicionants; i b) una xarxa «tècnica», formada pels gestors culturals locals, que demandava la prestació de serveis culturals, més que la transferència de fons.

«Hi ha una rivalitat entre l'estructura de poder, en la qual es troben els regidors i els representants de la Diputació de Barcelona, que també són regidors, i l'estructura tècnica, que pressiona per poder desenvolupar serveis de més valor afegit, no només tramitar ajudes. Això es reflectia en els ajuts a les inversions. El criteri per atorgar els ajuts a inversió eren resultat de la negociació bilateral entre representants municipals i de la Diputació de Barcelona. A vegades des de l'àrea de cultura podíem apreciar problemes en els projectes d'equipaments però els nostres consells no eren necessàriament escoltats. En aquest sentit, hauria estat necessari que la part tècnica tingués més pes per condicionar i millorar els projectes. Aquesta lògica de funcionament de la política provincial, cal entendre-la no com un desig inconfés d'arbitrarietat per part dels seus responsables, sinó també per la mateixa missió de la institució i de la seva conseqüent configuració política. No hem d'oblidar que les diputacions són, en certa manera, "clubs" d'ajuntaments, i els seus socis, els diputats, regidors locals».¹²²

D'altra banda, pel que fa a la cooperació en inversió, la relació entre la Diputació i els municipis no es gestionava des de l'Àrea de Cultura, sinó que es manejava des d'una àrea central, anomenada de cooperació, de manera que quedava al marge de criteris de necessitat cultural.

Finalment, la tendència a la creació de xarxes s'ha revelat també com un fre als processos de creació de dinàmiques locals.

«Al final, podem constatar que les xarxes de la Diputació de Barcelona són un dels seus grans èxits, indubtablement. Però també ara comencem a veure que es tracta d'una xarxa paternalista. Certament, hi ha una recerca de l'estandardització per ser més eficients: comprar llibres, proporcionar professionals. Però en cultura també hi ha d'haver un marge per a la creativitat. D'alguna manera, han estat uns anys d'homogeneïtzació i al final s'han fet equipaments molt clònics, en comptes de buscar les fortaleeses locals. Aquest esquema de la Diputació no ho ha permès».¹²³

122 Entrevista a Oriol Picas, exdirector de l'Oficina de Difusió Artística (2004-2007).

123 Entrevista a Lluís Noguera, ex secretari general de Cultura (2007-2011).

1.2.6. L'articulació de l'Ajuntament de Barcelona amb el Departament de Cultura i la Diputació de Barcelona

L'Ajuntament de Barcelona ha exercit un lideratge singular en el sistema de la política cultural catalana. Com hem vist, el seu nivell de despesa cultural ha rivalitzat durant anys amb el de la Generalitat i mostra la seva creixent visió de la cultura com un element estratègic.¹²⁴ S'ha desenvolupat, en aquest sentit, un «Model Barcelona» de política cultural de caràcter emprenedor.¹²⁵ Aquest model combina regeneració urbana i cultura¹²⁶ i es basa en l'ús de grans esdeveniments per aconseguir la implicació de l'administració central i autonòmica en la promoció del desenvolupament local i la projecció internacional de la ciutat.¹²⁷

A partir de mitjans dels anys 1980, des de l'elecció de Barcelona com a seu dels Jocs Olímpics de 1992, el govern local passa a liderar els projectes de modernització urbana i alhora els de construcció d'equipaments culturals, sempre ajornats per falta de fons, implicant en la tasca les administracions autonòmica i estatal.

Segons un esquema clàssic de l'estat del benestar de tipus europeu-continental, l'Ajuntament de Barcelona hauria de situar-se en un segon pla pel que fa a la Generalitat de Catalunya i el govern central. Però això no és el que ha passat durant els darrers trenta anys. En realitat, la situació ha estat fins i tot la inversa en alguns casos. Això és el que deixen traslluir les paraules de qui ha estat un alt responsable de la política cultural durant els últims quinze anys:

«Crec que no hi ha hagut mai a la Generalitat un conseller de cultura que hagi negociat un terreny de joc clar. Quan t'asseus amb un conseller no tens ningú que et digui "jo vull fer això". Volen fer d'Ajuntament i estar a tot arreu, però alhora volen fer de ministeri de Cultura sense ser-ho. I tots acaben perduts en els temes de la catalanitat [...]. Crec que estan atrapats aquí i sempre tenen aquest pànic cap a l'Ajuntament de Barcelona, per l'espai que ocupa en la política cultural..., inclosos els que han passat abans per l'Ajuntament».¹²⁸

En la seva articulació amb la Diputació de Barcelona, l'Ajuntament també figura com una excepció:

124 TRULLÉN, «El projecte Barcelona. Ciutat del coneixement des de l'economia».

125 RIUS ULLDEMOLINS i SÁNCHEZ, «Modelo Barcelona y política cultural: usos y abusos de la cultura por parte de un modelo emprendedor de desarrollo local».

126 SUBIRÓS, *Estrategias culturales y renovación urbana*.

127 MAJOOR, «Framing Large-Scale Projects: Barcelona Forum and the Challenge of Balancing Local and Global Needs».

128 Entrevista a Jordi Martí, exregidor de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona (1996-2011).

«Què és l'Ajuntament de Barcelona i què és la Diputació pel que fa a capacitat i poder a la política cultural? És impossible que un ens que està pensat per a assistir i cooperar amb els ajuntaments i, bàsicament, amb els petits, tracti de tu a tu amb l'Ajuntament de Barcelona, que té molta més capacitat de gestió que la Diputació. Una excepció seria el cas de biblioteques, on la Diputació sí té un servei potent, i es va acordar un consorci paritari per desenvolupar i gestionar conjuntament el pla bibliotecari de la ciutat. Però és l'únic cas en què la Diputació participa en un servei clarament local a la capital catalana. A la resta de camps els acords es movien a nivell polític, superant segurament el cultural, i establint-se a nivell d'alcaldia i presidència de la Diputació. L'Ajuntament de Barcelona indicava les seves prioritats i la Diputació les finançava entrant molt poc en els continguts».¹²⁹

Aquesta situació ha donat lloc al fet que s'hagin creat institucions culturals tals com el CCCB, finançades en un 75% per la Diputació de Barcelona, però que en realitat s'han alineat completament amb els objectius de la política cultural de l'Ajuntament, de fomentar l'escena creativa, i no amb l'objectiu de cooperació cultural horitzontal de la Diputació de Barcelona.

La relació d'igual a igual entre la Diputació i l'Ajuntament de Barcelona –o, en certa mesura, la preeminència de l'Ajuntament– no es basa únicament en la capacitat econòmica de l'administració municipal sinó, sobretot, en el seu lideratge substantiu, un lideratge que s'assenta en les elaborades polítiques de governança del sector cultural que ha desenvolupat, articulades a través de processos de regeneració urbana, grans esdeveniments, anys temàtics i plans estratègics del sector cultural. En aquestes iniciatives locals, l'Ajuntament de Barcelona sempre ha posat el Departament de Cultura i la Diputació de Barcelona en la tessitura d'haver de participar, per la importància estratègica que la ciutat té pel conjunt del sector cultural català, però sense donar-los l'oportunitat de prendre les regnes, que generalment han estat sempre en mans de l'Ajuntament.

1.2.7. El Pla d'Equipaments Culturals de Catalunya: la dificultat de planificar i articular un sistema públic d'intervenció cultural

A mitjans de 2010 el govern de la Generalitat aprovava el Pla d'Equipaments Culturals de Catalunya 2010-2020. Tal i com ja s'ha avançat, amb el Pla d'Equipaments Culturals de Catalunya el govern pretenia dotar-se d'un pla director que havia de ser la base de l'articulació del sistema cultural públic del país, ja que

129 Entrevista a Oriol Picas, exdirector de l'Oficina de Difusió Artística de la Diputació de Barcelona (2004-2007).

aquest instrument s'havia de completar amb una sèrie de decrets que estructuraven els diferents sectors i es complementava amb la redacció de plans locals per parts dels municipis. Amb aquests plans locals, el sistema –que es basava en unes directrius molt bàsiques d'estructuració i estandardització a nivell global del territori–, dialogava amb totes les unitats estructurants –els municipis– per poder incorporar les realitats i singularitats que es desprenien de les dinàmiques culturals locals. La voluntat d'articulació s'evidenciava així mateix en la participació de les quatre diputacions i les associacions municipalistes en els treballs de redacció del pla. I aquesta participació es consolidava en el seu seguiment, revisió i actualització de forma que es pretenia bastir un esquema bàsic de governança territorial del sistema cultural català.

Els treballs del pla es van iniciar el 2007, quan encara no havia esclatat la crisi que va castigar amb extrema duresa la capacitat inversora i financera de la Generalitat. Amb aquest escenari tan compromès, el pla es va aprovar el 2010 sense assignació pressupostària i amb el canvi de govern esdevingut al final del mateix any, es va paralitzar el seu desplegament. Una situació que s'ha perllongat fins avui mateix.

Malgrat tot, el pla no s'ha derogat, això vol dir que continua vigent –encara que sigui de forma tàcita– i alguns dels instruments paral·lels que el van acompanyar com el decret del Sistema Públic d'Equipaments Escènics i Musicals s'han anat desplegant encara que de forma limitada. I de fet, l'empremta planificadora no s'ha paralitzat ja que el Departament de Cultura està promovent l'articulació del sistema de museus de Catalunya. No obstant això, fins que les administracions públiques catalanes no aconsegueixin recuperar la iniciativa inversora per actualitzar les seves dotacions, no es podrà contrastar la idoneïtat d'aquests instruments de planificació i la visió de la política cultural que la va propiciar i, sobretot, la seva vigència.

La planificació cultural del territori a Catalunya:

les incògnites sobre la vigència d'una demanda històrica

La necessitat de comptar amb un pla general d'equipaments culturals ha estat una demanda històrica del sector cultural a Catalunya des del moment de la recuperació de la democràcia. Un instrument d'aquestes característiques es concebia com una necessitat òbvia donada la situació de partida: les administracions públiques sorgides de la democràcia havien d'iniciar la seva singladura afrontant un dèficit generalitzat d'equipaments culturals públics i havien de fer-ho amb greus dificultats d'inversió i amb un marc legislatiu que propiciava la competència entre els diferents nivells de govern. A tot això calia afegir un factor estructural determinant com és la gran fragmentació i heterogeneïtat del mapa municipal de Catalunya.

Durant tots aquests anys, l'enorme dèficit heretat de l'etapa dictatorial es va afrontar fonamentalment gràcies a la iniciativa dels governs locals que van assumir el lideratge en la inversió pública en cultura. Però

aquesta acció local s'ha produït sense l'esquema d'ordenació adduït, ni un marc de finançament definit i estable, ja que només de forma parcial per a alguns sectors –fonamentalment el bibliotecari, i en menor mesura l'arxivístic– es van dotar d'una ordenació global, i de finançament corresponent.

Com a resultat d'aquesta dinàmica, el mapa d'equipaments culturals resultant, i vigent actualment, pateix de coherència: s'ha format com a resultat d'iniciatives locals, fruit de voluntats aïllades i oportunitats conjunturals, que no han permès afrontar tots els dèficits pendents. Alguns d'aquests equipaments han estat més fruit d'oportunitats sorgides del voluntarisme dels agents culturals i del context de bonança econòmica anterior que una resposta de les demandes o de les necessitats culturals reals per part de les comunitats locals. Per tant, la manca de planificació, de definició de necessitats i estàndards, va ser en part un dels elements que va portar a la construcció d'infraestructures de viabilitat dubtosa, tant des d'un punt de vista econòmic com, principalment, social i cultural.

Arribats a aquest punt, es plantejava una qüestió poc o gens irrellevant: avançats ja en la primera dècada del segle XXI, un pla d'aquestes característiques continuava sent el millor instrument per a completar i donar coherència al sistema públic d'equipaments culturals? No es tractaria d'un instrument excessivament rígid més propi d'un entorn d'organització econòmica i territorial fordista, i per tant, poc adequat per donar resposta a escenaris més propis de l'alta modernitat que demandava més flexibilitat? Quan el PSC, al capdavant del Departament de Cultura de la Generalitat, va decidir el 2005 suspendre la redacció d'un pla similar malgrat haver-ho portat al programa electoral –i haver-lo reivindicat durant més de 20 anys– es situava en aquesta tessitura?

Molt probablement aquests interrogants constitueixen en bona mesura preguntes retòriques: efectivament no es podria pretendre que entrat el segle XXI ens trobàvem en l'època daurada de la planificació territorial entesa en un sentit convencional. Graeme Evans i Jo Foord en la seva anàlisi sobre l'evolució de la planificació cultural al Regne Unit,¹³⁰ conclouen que la metodologia tradicional de planificació resulta inadequada i aposten per un marc que superi els esquemes rígids basats en una lògica incremental i sectorial de prestació de serveis, per anar cap a la construcció de marcs estratègics de «comunitats sostenibles» formulats en clau de governança. De fet, la irrupció de la planificació estratègica territorial i la seva generalització a partir dels anys 80 del segle passat es va interpretar com una fórmula més adequada als escenaris postfordistes que el *planning* convencional: «una fórmula que permet dissenyar escenaris de futur, que siguin prou flexibles per adaptar-se a una realitat que canvia a gran velocitat».¹³¹

130 EVANS i FOORD, «Cultural mapping and sustainable communities: planning for the arts revisited».

131 GANAU i MALLARACH, *La planificació estratègica territorial a Catalunya*.

L'adopció d'un esquema director territorial de serveis públics partint d'un marc de planificació estratègica territorial es va plantejar a França en el context d'una llei de 1999 sobre orientació de l'ordenació territorial i desenvolupament sostenible que establia els denominats «esquemes de serveis col·lectius», projectats com a dispositius de planificació estratègica que pretenen conciliar les grans prioritats de l'acció estatal amb les necessitats locals en una perspectiva a 20 anys vista. Els plans perseguien emprendre tres objectius bàsics: a) afavorir el dinamisme dels territoris; b) garantir i optimitzar el funcionament dels serveis públics; i c) integrar els imperatius del desenvolupament sostenible. En l'àmbit de la cultura, l'esquema proposava una orientació cap a «nous espais, noves pràctiques i nous territoris», establia un marc d'objectius generals i traslladava a les regions la concreció dels seus plans respectius.¹³² Al Regne Unit, l'adopció d'un esquema similar es va produir en el marc d'una estratègia general de planificació sostenible d'infraestructures.

L'apel·lació a la pertinència i vigència de la planificació cultural i la seva relació amb el desenvolupament dels territoris creatius¹³³ va ser reiterada també en l'àmbit anglosaxó tant pel que fa al Regne Unit, on «la creixent demanda d'un procediment estructurat per la planificació d'equipaments culturals ha emanat tant des de l'àmbit governamental –a nivell local i regional– com dels sectors culturals»,¹³⁴ com a Amèrica del Nord i més concretament al Canadà en el marc de la xarxa ciutats creatives.¹³⁵

El Pla d'Equipaments Culturals de Catalunya es va construir tenint en compte aquestes coordenades, partint de dues premisses bàsiques: en primer lloc adoptar una «planificació de mínims», i en segon lloc, establint un marc flexible de planificació. Pel que fa a la primera premissa, es considerava imprescindible evitar regulacions estèrils i lògiques d'estandardització abusives que només podien tenir efectes contraris als objectius buscats. Però també sense oblidar que no optar per l'esquema general d'ordenació podria suposar el perill de perpetuar els desequilibris i les incoherències que no afavorien el desenvolupament cultural del territori. Així, com ja s'ha comentat, la manca de directrius i orientacions mínimes havia donat lloc a Catalunya a la proliferació de localitzacions poc coherents i a la construcció d'equipaments amb mancances de diferents tipus i problemes de funcionalitat. En aquest sentit cal destacar que una de les accions bàsiques d'un exercici de planificació d'aquest tipus és l'ús eficient dels recursos públics, mitjançant l'aplicació de dosis més altes d'objectivitat en l'assignació territorial d'aquests recursos.

132 DATAR, *Schéma de Services Collectives Culturelles*.

133 MERCER, *Cultural Planning for urban development and creative cities*.

134 EVANS i FOORD, «Cultural mapping and sustainable communities: planning for the arts revisited».

135 CREATIVE CITY NETWORK OF CANADA, *Cultural Planning Toolkit*.

Així es va entendre també des d'altres sectors de l'àmbit dels serveis a les persones a Catalunya –equipaments esportius o habitatge– que van elaborar els seus plans directors territorials que van precedir el Pla d'Equipaments Culturals de Catalunya. De fet, aquests instruments de planificació s'enquadren en la categoria de «Plans Territorials Sectorials» que formen amb els «plans territorials parcials» i el «Pla territorial general» els pilars de l'esquema d'ordenació territorial vigent a Catalunya des de 1983.

Pel que fa al marc flexible d'ordenació, s'incorporaren elements de la planificació estratègica i s'adoptaren instruments de governança, proposant la participació dels actors implicats i buscant uns consensos que esdevenen imprescindibles per fer front a la complexitat estructural que afronten aquests processos.

L'esquema bàsic del Pla d'Equipaments Culturals de Catalunya

A grans trets, el pla defineix unes tipologies d'equipaments públics amb la funció de proveir de serveis culturals bàsics la ciutadania, facilitar l'accés a la cultura i afavorir la participació cultural de totes les persones, la cohesió social i la creativitat. En aquest sentit, si es prenen com a referència el model d'anàlisi proposat per Steven Dang i Nancy Duxbury,¹³⁶ el pla tindria una orientació preferent a les persones –*building-centered vs. people-centered*– i a la descentralització –*clustering vs decentralization*.

Com ja s'ha dit, el pla parteix d'un enfocament convencional de *planning* amb la mirada posada en la consolidació d'un parc d'infraestructures que assegurin la prestació d'uns serveis amb una distribució territorial equilibrada. Aquest esquema s'adoptava en funció de diversos factors de partida:

- a) La inexistència d'un marc d'ordenació precedent que ha tingut com a resultat la formació d'un mapa d'equipaments públics caracteritzat pel dèficit global i desequilibris en la seva distribució territorial.
- b) L'evolució demogràfica, amb un fort creixement registrat en el període 1999-2007 –vinculat fonamentalment al component migratori– amb un increment no menys important de l'heterogeneïtat i diversitat de la població en termes socials i culturals. Factors que van comportar un increment accentuat de la demanda de serveis públics per donar resposta a les necessitats d'assentament, i integració d'aquesta nova ciutadania més diversa i complexa.
- c) El fort impacte que els mitjans digitals i tecnològics està tenint en les formes convencionals d'accés a la cultura, que sens dubte obliga a repensar els equipaments culturals, però en cap cas a prescindir-ne.

136 DANG i DUXBURY, *Planning for Cultural Infrastructure on a Municipal or Regional Scale: Key Frameworks and Issues from the Literature*.

El pla partia també d'una metodologia molt esquemàtica: es determinaren unes necessitats teòriques, i es van fixar uns estàndards de servei per a cadascuna de les tipologies d'equipaments culturals considerats com a bàsics. La definició de necessitats teòriques es realitzà partint de l'anàlisi de la situació vigent i de la trajectòria dels sectors culturals que s'havien desenvolupat a l'empara de la intervenció pública. En aquesta definició es va comptar amb la participació de professionals i experts vinculats als sectors culturals respectius, i de forma majoritària amb experiència en l'àmbit professional municipal.

El pla estableix com a equipaments bàsics els dels sectors culturals que compten amb una tradició consolidada d'intervenció pública a Catalunya, en concret, biblioteques; arxius, museus i equipaments patrimonials; equipaments escènics i musicals; centres culturals polivalents; i centres d'arts visuals. Finalment es va delimitar també una categoria d'equipaments de «nova generació» per donar cabuda a fórmules no convencionals i innovadores. El quadre de necessitats es va establir a partir d'una combinació de paràmetres demogràfics i territorials amb diversos factors de correcció en la localització teòrica de les infraestructures. Un cop determinades les necessitats, es contrasten amb les dotacions existents la qual cosa permet elaborar el mapa de dèficits. Aquest mapa s'elabora amb el consens de les administracions locals del país.

El pla no proposa directament actuacions per part del govern de la Generalitat de Catalunya, ja que reconeix el paper fonamental de les administracions locals en la prestació dels serveis culturals bàsics, sinó que se sustenta en la capacitat d'iniciativa dels governs locals. Per tant són els municipis l'ens promotor de les actuacions concretes i la Generalitat es limita a delimitar el marc d'actuació i, en cas de comptar amb recursos, a donar-hi suport econòmic.

Objectius culturals i impactes extraculturals

Com es pot observar, els objectius del pla apunten a la millora de les dotacions culturals públiques que permetin incrementar i millorar la prestació de serveis a la ciutadania com a base del foment del desenvolupament cultural del país, la creativitat, la cohesió social i l'equilibri territorial. La definició dels equipaments culturals com a «bàsics» es justifica dins el paradigma de drets culturals de la ciutadania, essent aquests equipaments un instrument que facilita l'exercici d'aquests drets a través de l'accés i la participació cultural. I és cap aquí cap on es pretén obtenir el gruix dels impactes esperats. No obstant això, el pla no deixava de banda els impactes «extraculturals» i altres externalitats.

Pel que fa a l'impacte econòmic, un primer estudi realitzat pel professor Ezequiel Baró estima que l'efecte multiplicador de la inversió realitzada en el Pla podria superar el 72%, de manera que si es compleix la

previsió d'inversió inicial de 1.200 milions d'euros, l'impacte econòmic final podria superar els 2.000 milions d'euros.¹³⁷

Planificació contra creativitat? L'atenció a la singularitat i el potencial creatiu dels territoris

El desenvolupament del Pla pot comportar dubtes raonables, com per exemple: pot un instrument de planificació d'aquestes característiques portar a implantar un esquema excessivament rígid tant pel que fa als criteris de localització com de definició d'estàndards? Un esquema que acabés per lesionar les aptituds i capacitats creatives del territori? La planificació pot acabar reduint els territoris culturals a unes categories predeterminades, que es mantindran invariables de forma indefinida i que igualin «a la baixa» el perfil de tots els municipis? Una situació que portaria a la consolidació d'un espai indiferenciat, format per unitats predeterminades per lògiques jeràrquiques que entorpirien les dinàmiques i les voluntats locals, que gràcies a la seva iniciativa poden aconseguir esquivar els determinants espacials per convertir aquests llocs indeterminats en territoris amb nom propi?

El document, però, pretén establir un marc d'ordenació territorial que aporti dosis de racionalitat allà on podrien manca. Allà on la manca de criteri o el simple caprici pogués comprometre l'esforç inversor públic, però que en cap cas actuï com un element castrador del desenvolupament de la creativitat i el talent allà on pogués sorgir. I aquest és sens dubte un dels reptes del Pla d'Equipaments Culturals de Catalunya. En aquest sentit, dels continguts del document se'n poden desprendre els següents punts:

- a) La concreció de necessitats i dèficits en el mapa director territorial no pressuposa la creació de nous equipaments de manera automàtica i indiscriminada: la iniciativa correspon sempre als governs locals mitjançant la confecció de projectes culturals amb escenaris de viabilitat. El pla no podria acompanyar actuacions que condueixin a la implantació de continents buits de contingut i activitat.
- b) Les recomanacions del pla estableixen la necessitat d'orientar els equipaments amb la mirada atenta a les transformacions socials i culturals contemporànies: s'estableixen orientacions per equipar les instal·lacions adequades per fer front a les oportunitats i els reptes que la digitalització i l'eclosió dels formats audiovisuals imprimeix als processos culturals i les pràctiques actuals.
- c) El pla concreta les determinacions sobre equipaments culturals bàsics, però no tanca les portes a la innovació mitjançant el reconeixement d'equipaments de «nova generació», on haurien de tenir cabuda

137 GENERALITAT DE CATALUNYA, *Pla d'Equipaments Culturals de Catalunya 2010-2020*, 143-146.

projectes que transcendeixin els formats bàsics: fàbriques de creació; centres de cultura audiovisual, *labs*, entre d'altres.

- d) El pla obre les portes al disseny d'espais compactats que afavoreixin la polivalència i multiplicitat d'usos i estableix la conveniència de crear clústers d'equipaments culturals –edificis que englobin per exemple, biblioteca, centre cultural, teatre i auditori– que es beneficiïn de serveis comuns.

Per tal d'articular aquests o altres desenvolupaments que puguin sorgir de la iniciativa local, el pla incorpora com a instrument de planificació paral·lel els plans locals d'equipaments culturals.

La confluència de l'esquema global amb les dinàmiques ascendents: els plans locals

Amb aquest instrument es convida els governs locals a que construeixin el seu projecte local d'equipaments d'acord amb la seva realitat cultural, visió estratègica i potencial creatiu. La mirada a la realitat local permet incorporar variables demogràfiques –estructura, distribució territorial, població estacional– i territorials tant intramunicipals –districtes, entitats locals menors– com intermunicipals –centralitats territorials, estructures i xarxes de cooperació. Situat en l'escala local, també es planteja la necessitat de contemplar les interseccions amb altres sectors –educació, esports, serveis socials– ja que és en l'àmbit local on es pot concretar la dimensió i l'abast de la interacció sectorial i de la polivalència de les infraestructures i programes d'acció.

Amb el desenvolupament d'aquests plans es pretén arribar a un encaix satisfactori entre l'esquema espacial definit en el pla director a nivell de país i la mirada específica sorgida del territori, la qual cosa permet introduir elements de geometria variable en la relació entre equipament i territori –més enllà de la realitat administrativa– alhora que s'imprimeix una lògica de governança al procés a través de la incorporació de mecanismes propis de la planificació estratègica.

La metodologia dels plans locals estableix la necessitat de comptar amb la participació ciutadana en el procés de presa de decisions que porta als municipis a proposar el seu esquema de planificació d'equipaments culturals locals. Aquests processos han de permetre identificar els equipaments privats, especialment els d'iniciativa social com els ateneus i centres culturals susceptibles de ser incorporats a la xarxa pública.

Un pla post-crisi?

El pla preveia un mínim de 395 actuacions de creació o reforma integral d'equipaments, a les quals caldria afegir un nombre encara no determinat d'actuacions que es podrien derivar de les propostes que emanin

dels plans locals d'equipaments culturals. Òbviament a hores d'ara aquestes actuacions no s'han produït, és més, en la seva immensa majoria ni s'han iniciat. De fet, la normativa legal estableix que s'hauria de procedir a una revisió del document just a la meitat del període de vigència –hauria d'entrar en vigor a partir del balanç que aportin les dades del període 2010-2015, una revisió, que de moment, el govern de Catalunya no està portant a terme, per la qual cosa sembla que la situació es mantindrà com fins ara, amb una vigència tàcita i no operativa del pla. Això no altera en principi el mapa de dèficits, però és obvi que aquest mapa necessitaria una actualització que respongui a l'escenari post-crisi i a la reconversió del sector i recomposició de les lògiques i les dinàmiques culturals que han emergit durant la crisi.



2

MARC POLÍTIC I INSTITUCIONS CULTURALS

2.1. Polítiques culturals i pluralisme cultural a l'Estat espanyol: articulació i conflicte entre l'Administració General de l'Estat i la Generalitat de Catalunya

2.1.1. Un Estat quasi-federal en política cultural?

És un lloc comú en les anàlisis de les polítiques culturals a l'Estat espanyol, caracteritzar-lo com un Estat quasi-federal. En aquest context el paper de l'Administració General de l'Estat és qualificat de secundari: «el paper del Ministeri de Cultura en la construcció de l'escenari de la cultura pública després de 30 anys de democràcia ha estat subsidiari, com no podia ser d'una altra manera, en un sistema polític gairebé federal».¹³⁸ I per contra es destaca la importància dels governs autonòmics: «En resum, el marc establert per la Constitució espanyola ha donat als governs regionals una gran autonomia en tots els nivells per establir

138 RUBIO, «Génesis, configuración y evolución de la política cultural del Estado a través del Ministerio de Cultura: 1977-2007», 59.

les seves prioritats i polítiques [...] l'Estat espanyol és avui un estat quasi-federal».¹³⁹ Altres autors no utilitzen aquesta tipificació, encara que existeix un consens a destacar la primacia de les comunitats autònomes: «cal assenyalar que les administracions autonòmiques superen l'administració central en termes de competències i de despesa en l'àmbit cultural».¹⁴⁰ Una situació que s'explica en el context d'una federalització de les estructures de l'estat i, particularment, de les polítiques socials: «les polítiques culturals no són l'excepció entre altres polítiques socials, sinó un bon exemple del singular procés de federalització de l'Estat de benestar espanyol».¹⁴¹

Per argumentar aquesta caracterització en l'àmbit cultural generalment els autors es remeten al text de la Constitució Espanyola, al desenvolupament de potents administracions culturals autonòmiques que cobreixen tots els àmbits de la política cultural –des del patrimoni fins a la promoció de les indústries culturals, passant per les arts visuals o escèniques–, així com la relativa importància del nivell autonòmic en la despesa cultural propi respecte al total: el 2010 els primers finançadors de la cultura eren els governs locals –59%–, els segons els governs autonòmics (26%) i finalment l'Administració General de l'Estat, amb només un 15%.¹⁴²

Hi ha un acord general a destacar el gran desenvolupament de les polítiques culturals que ha permès l'estat de les autonomies i sobre l'extrema complexitat que han assolit, que pot ser analitzat com un sistema de relacions. No obstant això, les anàlisis no han estat complaents pel que fa a la caracterització d'aquestes relacions i destaquen les disfuncionalitats i ineficiències. S'ha destacat, d'una banda, la debilitat del Ministeri d'Educació i Cultura al conjunt de la política cultural, que es manifesta en un dèficit de legitimitat –especialment a inicis del període democràtic– així com una absència de lideratge programàtic, tant en els governs socialistes com populars.¹⁴³ Des d'aquest punt de vista, una de les conseqüències ha estat la seva incapacitat de realitzar les tasques de coordinació que li han estat encomanades constitucionalment,¹⁴⁴ fet que ha acabat comportant una manca de cooperació entre administracions culturals. Alguns autors s'han inclinat per atribuir aquesta falta de cooperació a la voluntat de construcció nacional de les comunitats autonòmiques històriques –Catalunya i el País Basc, especialment, i Galícia en menor mesura– que ha resultat en

139 VILLARROYA, «Cultural policies and national identity in Catalonia».

140 BOUZADA, «La gouvernance de la culture en Espagne».

141 BONET i NEGRIER, «Cultural policy in Spain: processes and dialectics».

142 GOVERN D'ESPANYA, *Anuario de Estadísticas Culturales*.

143 RUBIO, *La política cultural del Estado en los gobiernos socialistas: 1982-1996*; i RUBIO, «La política cultural del Estado en los gobiernos populares (1996-2004): entre el *liberalismo*? y el *continuismo socialista*».

144 RUBIO, «Génesis, configuración y evolución de la política cultural del Estado a través del Ministerio de Cultura: 1977-2007».

una inicial impugnació de la pròpia existència del Ministeri d'Educació i Cultura i una negativa a articular-se amb aquest.¹⁴⁵ No obstant això, altres autors, amb una perspectiva més positiva sobre el desenvolupament autonòmic, han matisat aquesta anàlisi i, a partir d'investigacions sobre l'impacte de les polítiques culturals de les comunitats autònomes, han constatat que aquestes han aconseguit generar una dinàmica cultural autocentrada i establir una àgil indústria cultural local, com en els casos d'Andalusia¹⁴⁶, Galícia¹⁴⁷ o el País Valencià¹⁴⁸.

La utilització de la noció de quasi-federalisme i el sentit que se li dona a aquest «quasi» ha estat insuficientment estudiat a nivell polític i teòric. En general s'ha utilitzat com a sinònim d'un elevat grau de descentralització. No obstant això, aquest és només un dels aspectes a considerar en les anàlisis comparades de sistemes federals, sent els altres l'eix uninacional-plurinacional, l'eix unitarisme-federalisme i l'eix simetria-asimetria.¹⁴⁹ Això comporta un major o menor nivell de reconeixement polític i constitucional del pluralisme nacional, un major o menor nivell de graus d'autogovern per part de les institucions de les nacions minoritàries i diferents graus de participació i protecció de les mateixes en el govern multinivell.

2.1.2. Models de política cultural i identitat nacional

Es pot definir la política cultural com «[...] un moment de convergència i de coherència entre, d'una banda, el paper que l'estat pot representar en l'art i la “cultura” en relació amb la societat i, d'una altra, l'organització d'una acció pública».¹⁵⁰ La institucionalització de la gestió estatal de la cultura es va produir a França durant la dècada dels 1960 del segle passat. Des de llavors, els diferents models de política cultural despleats, entre ells els de democratització cultural i democràcia cultural¹⁵¹ o la deriva gerencialista ocorreguda des

145 BOUZADA, «La gouvernance de la culture en Espagne».

146 PÉREZ i VIVES, «La política cultural en Andalucía».

147 LAGE, LOSADA i GÓMEZ, «La política cultural en la comunidad autónoma gallega: de la dependencia a la autonomía».

148 HERNÁNDEZ i ALBERT, «La dinámica general de la política cultural en el País Valenciano: posiciones, discursos y prácticas de los actores culturales valencianos».

149 REQUEJO, «Federalisme, descentralització i pluralisme nacional. Teoria política i anàlisi comparada».

150 URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, 13-14.

151 Com es va dir abans, la noció de democratització cultural fa referència al model desenvolupat a França per André Malraux, primer Ministre de Cultura i que, fonamentalment, perseguia posar l'alta cultura a disposició del conjunt de la societat —veure URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*.

dels anys 1980,¹⁵² han presentat diferents maneres de resoldre la relació entre estat i cultura, atenent a determinats conceptes de societat. En aquest sentit, la política cultural delimita aquells béns artístics o patrimonials a ser rescatats, preservats i difosos, i estableix el públic al qual s'orienta la seva activitat.¹⁵³ D'aquesta manera, es constitueix en un instrument que afavoreix una determinada ordenació social, mitjançant la seva contribució en la dinamització de noves pràctiques i la construcció de representacions socials, entre elles les de tipus nacional.¹⁵⁴

Si bé aquest text no s'ocupa de desenvolupar les múltiples tesis que expliquen el fenomen del nacionalisme en el seu origen i en la seva evolució, sí que considerem important sintetitzar quin és el nostre enfocament en l'anàlisi de la relació entre política cultural i construcció nacional. Andrés De Blas Guerrero assenyala com, a diferència del nacionalisme cultural, definit com el component emotiu dels símbols compartits per una societat en «si mateixos», en el nacionalisme polític: «[...] cal suposar un major sentit funcional i pragmàtic, en tant que font de legitimitat i generador de lleialtat cap a un estat nació».¹⁵⁵ Seguint la lògica funcionalista, aquest últim es figura com un dispositiu de construcció de legitimitat política que facilita el procés modernitzador, de tipus econòmic i social. Desenvolupament que va produir dues conseqüències socials: l'obtenció de consens popular al voltant de l'hegemonització de poder per part de l'Estat o la seva complexització i ruptura en el desenvolupament de noves nacions emergents al seu interior. Per tant, en aquesta teoria, etnicitat i cultura són, principalment, dispositius útils per a l'acumulació de poder en el procés de modernització que va patir la societat industrial.

Per Ernest Gellner,¹⁵⁶ la necessitat de l'elaboració d'especialitzacions mitjançant l'entrenament per a la divisió del treball, va conduir a les societats modernes a l'organització d'un sistema educatiu que orienti la relació entre capacitació i ocupació. En conseqüència: «el nacionalisme és essencialment la transferència del focus de la identitat de l'home cap a una cultura que és intervinguda per l'alfabetització i un ampli sistema, l'educació formal». De la mateixa manera, la política cultural, que durant el segle xx es va anar estenent a més sectors socials i països,¹⁵⁷ en un context d'un consum i una producció culturals creixents, es va transformar en un àmbit d'actuació estatal de relativa autonomia, de legitimitat social i, per tant, de rellevància per a la fonamentació de la identitat nacional. En aquest sentit, la intervenció organitzada de l'estat en el camp

152 GINER, FLAQUER i BUSQUET, *La cultura catalana: el sagrat i el profà*.

153 LEBOVICH, *La misión de Malraux. Salvar la cultura francesa de las fábricas de sueños*.

154 ZOLBERG, «Los retos actuales de la política cultural: una nueva idea de comunidad».

155 DE BLAS GUERRERO, *Nacionalismos y naciones en Europa*.

156 GELLNER, *Naciones y nacionalismo*.

157 ZIMMER i TOEPLER, «The Subsidized Muse: Government and the Arts in Western Europe and the United States».

cultural pot ser concebuda com un component polític de construcció identitària. Respecte a això, Urfalino ha assenyalat com, partint des de diverses definicions de cultura –centrades en la cultura d'elit, el popular o l'entreteniment–, l'estat es constitueix en promotor d'un ideal nacional.¹⁵⁸

Diferents estats nació han desenvolupat polítiques culturals que s'inscriuen en els models abans esmentats, des de diverses estructures de govern i seguint pautes d'actuació diferenciades. Aquestes aproximacions comporten determinats principis ideològics en la interpretació del paper que l'estat ha de jugar com a actor, promotor i reafirmador d'una identitat nacional. En aquest sentit, per una banda trobem el paradigma francès, de tipus centralista, nacionalista i que dona continuïtat a la seva tradició estatal monàrquica.¹⁵⁹ D'altra banda, trobem diversos sistemes més descentralitzats i basats freqüentment en el principi d'*arm's lenght*. En aquests la cultura nacional sembla diluir-se en referències menys homogènies i homogeneitzants. Aquestes pautes es troben presents en polítiques adreçades a la promoció de l'excel·lència artística, el patrimoni local i comunitari o la creativitat.¹⁶⁰ Seguint Kevin Mulcahy, en aquest grup heterogeni trobem, en primer lloc, l'orientació socialdemòcrata dels països nòrdics, que va ser influenciada pel model francès de democràcia cultural i que posseeix un accent en l'administració local de la cultura.¹⁶¹ Aquí les arts són gestionades de manera corporativa i amb una marcada tradició de participació social i sectorial, com també en el cas suec.¹⁶² En segona instància trobem una tradició liberal, que va instaurar durant el segle XIX una sèrie d'institucions públiques orientades a difondre la cultura nacional i que va evolucionar cap a la promoció de les arts mitjançant els sistemes de subvencions a organitzacions públiques i privades, com en el cas de Canadà.¹⁶³ Finalment, Mulcahy assenyala l'existència d'una línia llibertària en la gestió pública de la cultura, situant com a exemple la tradició nord-americana. Una política cultural que es desenvolupa des d'un sistema republicà i amb absència d'una base de tipus monàrquica i feudal–aristòcrata, on la limitada intervenció de l'estat en el sector es dirigeix fonamentalment al suport a les institucions artístiques del tercer sector.¹⁶⁴ Finalment,

158 URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*.

159 DUBOIS, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*.

160 Cal assenyalar com aquesta pauta general posseeix diverses arestes i excepcions. Entre les mateixes es pot citar la històrica participació activa del govern britànic en la promoció del patrimoni i els equipaments culturals nacionals.

161 MULCAHY, «Cultural Patronage in Comparative Perspective: Public Support for the Arts in France, Germany, Norway, and Canada».

162 ZIMMER i TOEPLER, «The Subsidized Muse: Government and the Arts in Western Europe and the United States».

163 MULCAHY, «Cultural Patronage in Comparative Perspective: Public Support for the Arts in France, Germany, Norway, and Canada».

164 No obstant això, és possible constatar l'existència d'una definició d'identitat nacional més homogènia en la política cultural exterior americana i la seva promoció per diversos mitjans –veure DEWEY, «From arts management to cultural administration». Així mateix, des de la seva creació el 1965, el Fons Nacional de les Arts, ha estat instrumentat per diversos governs amb l'objectiu d'orientar el desenvolupament cultural a les definicions ideològiques de torn, que contemplaven definicions més liberals o conservadores del que

podem trobar models híbrids,¹⁶⁵ en els quals s'intenta desenvolupar un model coherent, que situï la cultura com a element central en el desenvolupament social i econòmic. Aquesta és una perspectiva especialment adequada per als marcs subestats i locals amb una voluntat de desenvolupament autocentrat.¹⁶⁶

No obstant això, independentment del model o dels objectius desenvolupats, totes les polítiques culturals tenen una dimensió constitutiva, en la qual apareixen inter-relacionats una voluntat de legitimació del propi aparell estatal juntament amb la promoció d'una certa identitat nacional. Pel que fa a aquest segon registre, hi ha alguns intents de fomentar una política cultural basada en identitats compartides, com és el cas de les polítiques culturals de dimensió europea.¹⁶⁷ En aquest sentit, la política cultural canadenca ofereix un exemple d'estructuració de tipus federal i tendint a tenir en compte el caràcter plurinacional de l'estat. La mateixa aprofundeix el seu desenvolupament el 1951, a partir de la realització del report de la Royal Commission on National Development in the Arts, Letters and Sciences. En aquest moment guanya autonomia i diverses províncies adopten més competències en matèria artística i cultural, juntament amb l'execució de noves mesures per atendre el caràcter bilingüe i multicultural de l'Estat. En les següents dues dècades, a més de dotar-se amb una important infraestructura d'equipaments culturals nacionals, el país va adoptar el paradigma de democratització cultural des d'una òptica que atenia a l'existència d'identitats múltiples i de dues «nacions fundadores»: França i Gran Bretanya. Segons la Constitució canadenca (1982), la cultura és un àmbit d'actuació compartida entre el govern federal i les deu províncies que componen el territori, en els seus respectius àmbits d'actuació. En aquest sentit, la província del Quebec és un exemple del desenvolupament d'un model de política cultural propi i en gran part autònom del model federal, amb una orientació clara al *nation building* i al model centreeuropeu de política cultural, que el diferencia del model d'altres províncies angloparlants, d'orientació més liberal.¹⁶⁸

Com assenyalava Requejo, un factor que correlaciona clarament amb el grau de descentralització d'un Estat federal és el seu caràcter plurinacional¹⁶⁹ En aquest context les polítiques culturals es troben amb el repte d'articular la capacitat d'autonomia administrativa i simbòlica de les entitats subnacionals amb la política

és nacional —veure MILLER i YÚDICE, *Política cultural*.

165 GATTINGER i SAINT-PIERRE, «Can national cultural policy approaches be used for sub-national comparisons? An analysis of the Québec and Ontario experiences in Canada».

166 RIUS ULLDEMOLINS, *Un nou paradigma de la política cultural. Estudi sociològic del cas Barcelona*; i LAPORTE, *Los profesionales de los museos. Un estudio del sector en España*.

167 SASSATELLI, «Imagined Europe. The Shaping of a European Cultural Identity through EU Cultural Policy».

168 GATTINGER i SAINT-PIERRE, «Can national cultural policy approaches be used for sub-national comparisons? An analysis of the Québec and Ontario experiences in Canada».

169 REQUEJO, «Federalisme, descentralització i pluralisme nacional. Teoria política i anàlisi comparada».

cultural federal, que en països com Canadà comprèn els béns patrimonials «nacionals», la política exterior –sense exclusivitat– i les polítiques de drets d'autor i comunicació, així com amb els àmbits de coordinació del govern federal. No obstant això, la relació entre les tendències federalitzants-desfederalitzants, centralitzadores/descentralitzadores en la política cultural es presenten sempre com una esfera de tensió i negociació subjecta a constants transformacions, impulsades, en molts casos, per les asimetries que promouen l'existència de nacions subestats.

2.1.3. Sistema polític i sistema de la política cultural a l'Estat espanyol

L'Estat espanyol va evolucionar ràpidament des del marcat centralisme que el va caracteritzar durant la llarga dictadura franquista cap a un sistema descentralitzat durant la Transició democràtica. Aquest procés va estar carregat de negociacions entre les diferents forces polítiques implicades que van reflectir les diverses posicions sobre la nova estructura política i territorial que havia d'adoptar l'Estat.¹⁷⁰ En conseqüència, es va perseguir establir un model constitucional que permetés promoure la descentralització de l'administració pública per guanyar eficàcia, sostenir la unitat de l'estat i simultàniament atendre els reclams històrics de sobirania per part de les diferents «nacionalitats històriques» com Catalunya, Galícia i el País Basc. Encara que alguns autors van interpretar aquesta fase del desenvolupament autonòmic com una dinàmica de pacte federalitzant,¹⁷¹ la veritat és que no es va voler avançar cap al federalisme, ja que no es va comprendre en la seva dimensió d'agregació i coordinació, sinó com un camí cap al fraccionament de l'Estat. Aquest desenvolupament va ser caracteritzat com un «federalisme incomplet».¹⁷² I, a diferència d'altres models federals com Canadà, es va definir una sola font de sobirania, la nació espanyola, sense reconèixer, en aquest sentit, a les minories nacionals una legitimitat com a subjectes de sobirania diferenciada.¹⁷³

La Constitució Espanyola de 1978 va establir la manera d'estructuració política de la nova monarquia parlamentària com un estat unitari descentralitzat i va fixar la disposició territorial del mateix. Aquesta ordenació comprèn tres nivells de govern, els municipis, les províncies i les autonomies, atenent a l'existència de diverses nacionalitats i regions, art. 2 de la Constitució Espanyola. Aquestes van ser incorporades a l'esquema de comunitats autònomes; unitats politico-administratives de primer nivell. Les mateixes es tro-

170 COLOMER, «The Spanish 'state of autonomies': Non-institutional federalism».

171 BERTHOD, *Rapport sur les Établissements Publics de Coopération Culturelle*.

172 BOYLAN, «Gestión de los efectivos».

173 LÓPEZ AGUILAR, «Canadá y España: una comparación desde un federalismo contractual».

ben regides tant per la pròpia Carta Magna com pels denominats estatuts d'autonomia. En aquest sentit, la Constitució Espanyola –art. 148 i art.149– distingeix entre aquelles competències exclusives, compartides i concurrents que els corresponen als diferents nivells de govern. D'aquesta manera, reserva l'atenció exclusiva d'assumptes com immigració, relacions internacionals, defensa o control canviari al nivell estatal –art. 149. No obstant això, múltiples àrees d'actuació, com seguretat o economia, són àmbits compartits entre el govern central i les comunitats autònomes –art. 149.1. De la mateixa manera, seguint l'article 149.3, aquelles competències no expressament ateses per l'Estat poden ser susceptibles de ser desenvolupades pels governs autonòmics.

Per tant, l'anomenat «estat de les autonomies» es trobaria proper al tradicional sistema federal de govern.¹⁷⁴ Així mateix, a causa dels anomenats «fets diferencials» que –segons la pròpia Constitució i els estatuts– li corresponen a cadascuna de les comunitats autònomes, ha estat qualificat com un «federalisme asimètric».¹⁷⁵ En contraposició amb aquesta lectura –i atenent a diversos indicadors, com la garantia constitucional d'autogovern, l'existència d'un dualisme institucional en relació als poders executiu, legislatiu i judicial o el model de federalisme fiscal–, Requejo situa l'Estat espanyol, comparativament amb altres 18 països, en un baix nivell de federalisme constitucional. A més, per a l'autor la Constitució ostenta tot just un grau mitjà de descentralització.¹⁷⁶ En aquest sentit, el caràcter incomplet del pacte constitucional i particularment «obert» de diverses disposicions, ha facilitat les negociacions intergovernamentals –fonamentalment bilaterals– que van precedir diferents desenvolupaments descentralitzadors i recentralitzadors. No obstant això, a partir dels anys 1990 s'han desenvolupat diversos processos de «desfederalització»; aquests últims impliquen no només la recentralització, que atorga més poders al nivell central, sinó també la «resimetrització» o equiparació competencial de les autonomies.¹⁷⁷

La diversitat en l'organització polític-territorial referida, vinculada al procés descentralitzador post dictatorial, s'observa manifestament en l'ordenació de la gestió pública de la cultura. Per això, la Constitució Espanyola assenyalava la diversitat cultural i lingüística de l'Estat –art. 3–, promou la participació estatal activa dirigida a garantir l'accés ciutadà a la cultura –art. 25.2, art. 44.1, art. 48, art. 50– i estableix les competències culturals del govern central. En aquest sentit, estableix que s'ha d'ocupar de la preservació i defensa del patrimoni cultural nacional, museus i arxius i biblioteques de titularitat estatal –art. 149.1.28. De la mateixa

174 COLOMER, «The Spanish 'state of autonomies': Non-institutional federalism».

175 LÓPEZ AGUILAR, «Canadá y España: una comparación desde un federalismo contractual».

176 REQUEJO, «Federalisme, descentralització i pluralisme nacional. Teoria política i anàlisi comparada».

177 MAIZ i LOSADA, «La desfederalització a l'Estat de les Autonomies Espanyol: els processos de recentralització i de resimetrització».

manera que l'Estat assumeix funcions legislatives relacionades amb la protecció de la propietat intel·lectual, la vigilància de la lliure expressió i les regulacions dels mitjans de comunicació en aquest sentit. D'altra banda, en el seu article 149.2 la Constitució Espanyola indica «sense perjudici de les competències que podran assumir les autonomies, l'Estat considerarà el servei de la cultura com a deure i atribució essencial i facilitarà la comunicació cultural entre les comunitats autònomes, d'acord amb elles». En aquest sentit, la Constitució Espanyola indica que les comunitats autònomes poden assumir diverses competències en la promoció de la cultura –incloent la llengua pròpia, patrimoni i biblioteques– i les arts –museus, conservatoris,...– al seu territori –art. 148.1.15; 148.1.16 i 148.1.17. Per tant, actualment les competències de les comunitats autònomes en matèria cultural són extenses i van ser estructurades a partir dels desiguals desenvolupaments estatutaris.

El caràcter plurinacional de l'Estat, va concedir diverses particularitats a la manera d'estructuració d'aquest sistema en relació als models abans citats. D'una banda, el mateix prové d'una tradició monàrquica, d'organització clarament centralista.¹⁷⁸ Així mateix, a causa de la llarga dictadura franquista, procedeix d'un fort «encotillament» identitari i d'una debilitat institucional fruit de l'abandonament de les institucions d'alta cultura així com d'un enteniment de la unitat cultural nacional i de la seva projecció exterior,¹⁷⁹ basats en el concepte imperialista d'hispanitat. La construcció «tardana» de l'estat de benestar –en relació a països del seu entorn– i la seva incorporació a la UE el 1986, li van brindar a les polítiques culturals –actualitzades de mica en mica segons el paradigma de democràcia cultural– una inicial preocupació –almenys programàtica– per incrementar l'accés a la cultura i una legitimitat social creixent.

D'altra banda, el procés de marcada descentralització i transferència de recursos (1979-1985) es va donar a l'interior d'una concepció multicultural de l'Estat, en certa contradicció amb la gestió del Ministeri d'Educació i Cultura, fortament influenciat pel model francès.¹⁸⁰ La Constitució en l'àmbit cultural ha facilitat la generació de l'asimetria normativa abans indicada. D'aquesta manera, els estatuts derivats de la mateixa van atorgar més competències en el sector cultural a les comunitats històriques, amb llengües pròpies.¹⁸¹ En aquest context, la política cultural va estar particularment estructurada al voltant de dinàmiques independents d'institucionalització, de manera que és possible observar que l'actual sistema de la política cultural a l'Estat espanyol s'ha organitzat fonamentalment des del nivell autonòmic i de forma descoordinada i frag-

178 BOUZADA, «La gouvernance de la culture en Espagne».

179 RUBIO, «Génesis, configuración y evolución de la política cultural del Estado a través del Ministerio de Cultura: 1977-2007».

180 BOUZADA, «La gouvernance de la culture en Espagne».

181 ZALLO, *Análisis comparativo y tendencias de las políticas culturales de España, Cataluña y el País Vasco*.

mentada.¹⁸² Aquests diferents processos van tenir com a base així mateix, en molts casos, una històrica i marcada distinció sociocultural que va servir de plataforma per a l'ordenació dels esquemes diferenciats de govern.

En aquest sentit, com van referir anteriorment, la capacitat de la política cultural de l'era autonòmica com a eina de construcció i afirmació identitària de les minories nacionals –particularment en el cas català mitjançant polítiques patrimonials, lingüístiques i comunicatives– ha estat freqüentment assenyalada.¹⁸³ Segons aquesta interpretació, la descentralització administrativa hauria col·laborat en la restitució dels patrimonis simbòlics propis per les nacions històriques de l'Estat. La política postdictatorial va ser despullada en part del centralisme identitari, deslegitimada per les seves ressonàncies franquistes i el seu caràcter conservador i endarrerit respecte als nuclis d'innovació cultural que es trobaran principalment a la perifèria i no a Madrid.¹⁸⁴ No obstant això, aquest desenvolupament va tenir com a contrapart una organització del Ministeri d'Educació i Cultura de tipus centralista i amb una elemental dinamització dels seus àmbits de cooperació intergovernamental.

2.1.4. Les relacions entre l'Administració General de l'Estat i les comunitats autònomes en l'àmbit de la política cultural

A la sortida del franquisme, quan finalment la política cultural democràtica es constitueix, la seva matriu centralista ha perdut tota legitimitat i tot el nou ordre institucional es construeix al voltant del consens sobre la necessitat de la descentralització.¹⁸⁵ Des de 1978 a 1984, en tan sols set anys, es produeix aquest procés de descentralització, que va ser més veloç que per a altres serveis públics com la sanitat o l'educació. Aquest procés seria reflex de la consciència per part del Ministeri d'Educació i Cultura de la seva falta de lideratge i legitimitat en els primers anys de la democràcia.¹⁸⁶ A partir de llavors, el nivell autonòmic es constitueix en el centre de gravetat del sistema de la política cultural a l'Estat. Sense entrar a desenvolupar aquest aspecte es pot constatar que, en aquest context, les noves polítiques culturals seran constitutives. Tant com

182 RIUS ULLDEMOLINS i MARTÍN, «Federalism, Cultural Policies, and Identity Pluralism: Cooperation and Conflict in the Spanish Quasi-Federal System».

183 CRAMERÍ, *Catalonia: National Identity and Cultural Policy 1980-2003*; i VILLARROYA, «Cultural policies and national identity in Catalonia».

184 BOUZADA, «La gouvernance de la culture en Espagne».

185 RUBIO, «Génesis, configuración y evolución de la política cultural del Estado a través del Ministerio de Cultura: 1977-2007».

186 *Ibidem*.

una eina d'afirmació i legitimació de les noves administracions autonòmiques i de la política nacionalista, o com a part del *nation building* de les comunitats autònomes amb identitat nacional diferenciada.¹⁸⁷

Certament, la relació en matèria cultural entre les comunitats autònomes i el Ministeri d'Educació i Cultura no ha seguit una pauta estable ni homogènia. Al contrari, hi ha hagut diferents etapes amb diferents nivells d'articulació i un diferent nivell de conflictivitat en relació amb les comunitats autònomes. Podem dividir les etapes de desenvolupament de les polítiques culturals autonòmiques de la següent manera:

- Una primera etapa que Bouzada anomena de «construcció nacional» en la qual es produeix la transferència de competències culturals del Ministeri d'Educació i Cultura a les comunitats autònomes i en la qual hi ha un enfrontament entre administracions públiques, en reivindicar les comunitats autònomes de les nacionalitats històriques la desaparició del Ministeri d'Educació i Cultura o almenys una absència d'intervenció en les mateixes.¹⁸⁸ En aquesta etapa, segons Fossas, al marge de la cooperació en raó dels traspassos, pràcticament no hi va haver col·laboració, ni pel foment i el desenvolupament del patrimoni cultural comú, ni tampoc horitzontal. Aquesta dinàmica es va establir, en bona part, perquè l'Estat no va facilitar la comunicació cultural entre les comunitats autònomes prevista en l'article 149.2 de la Constitució Espanyola.¹⁸⁹
- Una segona etapa, des de mitjans dels vuitanta fins entrada la dècada dels noranta, en què es produeix una gerencialització de la política cultural autonòmica¹⁹⁰ i en la qual l'èmfasi es posa de forma creixent en la construcció de grans infraestructures i en la promoció de les indústries culturals. En aquest període, excepte alguns casos conflictius –com els «papers de Salamanca»–, les relacions entre el Ministeri d'Educació i Cultura i les comunitats autònomes s'establiran sobre la base de la cooperació en els aspectes instrumentals de la cultura però rarament en les concepcions de fons. I es constituirà un patró de relació en què les comunitats autònomes accepten una participació del Ministeri d'Educació i Cultura sense que per això aquest organisme exerceixi un paper coordinador ni menys estructurant del sistema.
- Una tercera etapa, en la qual ens trobem i en la qual es combina una crisi de la política cultural tradicional juntament amb un increment de les tensions entre l'Administració General de l'Estat i

187 ZALLO, *Análisis comparativo y tendencias de las políticas culturales de España, Cataluña y el País Vasco*; i VILLARROYA, «Cultural policies and national identity in Catalonia».

188 BOUZADA, «La gouvernance de la culture en Espagne».

189 FOSSAS, «Cultura: competencia y colaboración».

190 GINER, FLAQUER i BUSQUET, *La cultura catalana: el sagrat i el profà*.

les comunitats autònomes, el que comporta una desarticulació i conflictivitat creixents del sistema, especialment amb Catalunya.

D'altra banda, des de l'inici de l'estat de les autonomies fins a l'actualitat hi ha hagut un procés pel qual el desenvolupament de la política cultural a cada comunitat autònoma va tenir característiques diferenciades dependents en gran mesura de dos factors: a) en funció dels trets identitaris diferenciats i del reconeixement Constitucional i estatutari que se li donés; i b) de la major o menor presència de grups professionals de la cultura i de les indústries culturals.¹⁹¹ En aquest sentit, hi ha nivells de consens o conflicte molt diferenciats entre les diferents comunitats autònomes en el desenvolupament de les polítiques culturals. En línies generals, podem establir dos grups: en un grup s'hi situarien Catalunya i en menor mesura el País Basc, en què la tònica general és de conflicte permanent, amb l'excepció d'algunes etapes concretes de col·laboració, com l'etapa del ministre de Cultura Jorge Semprún¹⁹² i la primera etapa del govern de José Luis Rodríguez Zapatero. En un altre grup es troben la resta de comunitats autònomes, entre les quals, però, podríem establir nivells diferenciats de consens i conflicte en relació als elements identitaris en joc dins de la política cultural i pel que fa a la proximitat política i administrativa respecte de l'Administració General de l'Estat. Per exemple, en el cas d'Andalusia es produeix un alt nivell d'imitació –isomorfisme mimètic– entre el Ministeri d'Educació i Cultura i la comunitat autònoma. El govern d'Andalusia reproduïx l'organigrama del ministeri i hi ha un contacte fluid entre les dues administracions. Això ve facilitat pel contacte orgànic del PSOE i la mobilitat d'alts càrrecs de la Junta d'Andalusia al ministeri. És el cas de Carmen Calvo, Ministra de Cultura de 2004 a 2007, que prèviament havia estat vuit anys consellera de Cultura d'Andalusia (1996-2004).

Però el conflicte s'estableix en aquells territoris com Catalunya, que volen construir un sistema nacional de cultura i que, com estableix el seu Estatut d'Autonomia, haurien d'actuar com l'actor central del sistema. L'Estatut de 1979 atribuïa a la Generalitat competència exclusiva sobre els àmbits culturals que l'article 149.1.28 de la Constitució Espanyola no reserva a l'Estat i establí així mateix una facultat exclusiva genèrica sobre cultura. Seguidament, l'Estatut de 2006 va pretendre especificar les seves atribucions en el sector per defensar-la del que s'havia interpretat com intents d'invasió competencial de l'Administració General de l'Estat en àmbits com la promoció cultural de les indústries culturals, les arts escènico-musicals i visuals, així com la promoció internacional. No obstant això, el Tribunal Constitucional, tot i reconèi-

191 LAGE, LOSADA i GÓMEZ, «La política cultural en la comunidad autónoma gallega: de la dependencia a la autonomía»; PÉREZ i VIVES, «La política cultural en Andalucía»; i RIUS ULLDEMOLINS, RODRÍGUEZ i MARTÍNEZ, «El sistema de la política cultural en Cataluña: un proceso inacabado de articulación y racionalización».

192 Jorge Semprún (1923-2011) va ser ministre de Cultura amb els governs de Felipe González entre el 1988 i el 1991.

xer la constitucionalitat de la competència exclusiva, va entendre que això no impedeix la intervenció de l'Estat en aquestes matèries, ni tampoc altera la competència de l'Administració General de l'Estat en les relacions internacionals. Per tant, podem dir que ni l'Estatut d'Autonomia del 2006 ni la interpretació del Tribunal Constitucional sobre el repartiment competencial, aporten novetats significatives respecte l'Estatut aprovat el 1979.¹⁹³

Un dels retrets a l'actuació de l'Administració General de l'Estat en cultura per part de Catalunya és la seva falta de lleialtat institucional i el seu incompliment de l'article 127.3 de l'Estatut d'Autonomia de 2006, que estableix que «les actuacions que faci l'Estat a Catalunya en matèria d'inversió cultural en béns i equips culturals requereix l'acord previ amb la Generalitat». Pel contrari, el Ministeri d'Educació i Cultura porta a terme relacions directes amb els municipis, especialment amb les administracions de les grans ciutats o les capitals de província, sense consultar amb el poder autonòmic, que és la titular de la competència. En aquest cas, el grau de relació entre el municipi i el Ministeri d'Educació i Cultura depèn de la capacitat de *lobbying* dels representants polítics de la ciutat, ja sigui de l'alcalde o bé del diputat provincial al Congrés dels Diputats. És el cas per exemple de Lleida, que va aconseguir a partir de la seva representant provincial al Congrés, una esmena als pressupostos per al finançament de la seva xarxa de biblioteques. No obstant això, des del punt de vista de les comunitats autònomes que volen establir una governança del sistema cultural com Catalunya, aquesta dinàmica resulta una transgressió del marc fixat per la Constitució i l'Estatut i constitueix una font d'ineficiències, en distribuir recursos sense comptar amb les necessitats ciutadanes o les característiques de les indústries culturals.

La coordinació entre Ministeri d'Educació i Cultura i comunitats autònomes que estableix la Constitució només ha funcionat correctament a certs nivells tècnics, per exemple en l'àmbit del patrimoni, a través del Consell de Patrimoni. Però el Govern central ha desenvolupat, especialment en els últims anys, moltes lleis que, sota el pretext d'harmonitzar les accions culturals de les comunitats autònomes, han estat vistes per part de Catalunya com intents de recentralitzar competències.¹⁹⁴ Aquest tipus de desenvolupament sempre ha aixecat les resistències a les comunitats autònomes històriques i moltes d'aquestes lleis han estat recorregudes davant el Tribunal Constitucional. En els anys de definició del sistema cultural a l'Estat espanyol, de 1981 fins a 1998, de 16 recursos d'inconstitucionalitat sobre normes referides a cultura, la Generalitat de Catalunya en va presentar 10 –dels quals 8 van ser presentats en solitari i 2 en col·laboració amb el govern basc– i la resta de comunitats autònomes només en van presentar un. Com podem veure, el nivell de conflictivitat en relació a les competències culturals ha estat

193 CARRASCO, «Competencia en materia de cultura».

194 MASCARELL, «Compareixença de l'Honorable Conseller de Cultura Ferran Mascarell».

molt elevat i mostra com la definició del sistema s'ha jugat no només en els textos normatius que són subjectes a interpretacions contradictòries, sinó en funció de les resolucions que el Tribunal Constitucional ha anat dictant.

2.1.5. El Ministeri d'Educació i Cultura i la coordinació de la política cultural

Tot i que la coordinació cultural de les comunitats autònomes es va establir a la Constitució de 1978 –art. 149.2–, el Ministeri d'Educació i Cultura no ha desenvolupat aquesta tasca de forma efectiva fins fa poc. La Conferència Sectorial de Cultura¹⁹⁵ es va reunir en escasses ocasions amb els governs de Felipe González –es va convocar per primer cop a Madrid el 1992, el 1993 a València i una altra vegada a Madrid el 1994 i 1995. Durant les dues legislatures de govern de José María Aznar no es va reunir cap vegada, evidenciant la manca d'interès del Ministeri d'Educació i Cultura a desenvolupar aquest mandat constitucional i l'alt nivell de conflictivitat durant aquest període, especialment a Catalunya. Un d'aquests enfrontaments va ser arran dels anomenats «papers de Salamanca»,¹⁹⁶ un conflicte molt polititzat que es va iniciar el 1995 i va continuar sense resolució fins a 2006, pertorbant les relacions entre el Ministeri d'Educació i Cultura i el Departament de Cultura.

És des de la tornada al poder del PSOE, amb el govern de José Luis Rodríguez Zapatero, quan es tornarà a recuperar la Conferència Sectorial de Cultura com a mecanisme de cooperació cultural, redactant per a això un reglament que es va aprovar el 2005. El punt C d'aquest reglament especifica que serà funció de la Conferència Sectorial de Cultura: «articular la cooperació entre l'Administració General de l'Estat i les comunitats autònomes, particularment pel que fa a la definició de les grans línies de la política cultural, tant interior com exterior, a nivell nacional, i en especial les commemoracions històriques i els grans esdeveniments, així com a les accions d'àmbit nacional en compliment de les previsions constitucionals sobre el servei de la cultura com a deure i atribució essencial de l'Estat i sobre la comunicació cultural entre les comunitats autònomes,

195 El 1992 (Llei 30/1992) es va constituir la Conferència Sectorial de Cultura. L'òrgan, compost pel Ministre de Cultura i els consellers autonòmics, està a càrrec de propiciar la col·laboració i coordinació entre l'Administració General de l'Estat i les comunitats autònomes en matèria cultural. Per tant, se li suposa un paper central en la coordinació del sector cultural a l'Estat.

196 Pels «Papers de Salamanca» fem referència als documents confiscats pel règim franquista a partir de 1939 a les administracions públiques, partits polítics, sindicats o particulars a Catalunya i traslladats a Salamanca per a la seva anàlisi per a fins repressius. Des d'inicis de la Transició els representants polítics catalans han demanat repetidament el retorn, un cop copiats, de la documentació als seus legítims propietaris o a l'Arxiu Nacional de Catalunya. En resposta a aquestes peticions finalment el 1995 el Consell de Ministres del Govern espanyol va resoldre retornar la documentació a Catalunya. No obstant això, aquesta resolució es va incomplir per pressions polítiques que veien en el retorn de la documentació una cessió al nacionalisme català, produint així un intens enfrontament entre el Ministeri d'Educació i Cultura i el Departament de Cultura. Fins a 2006, i després d'una intensa campanya de la societat civil catalana, no va començar el procés de devolució dels documents confiscats i fins a l'actualitat no s'ha restituit completament tota la documentació –veure ANDREU, CAMPOS i DOMINGO, «El cas dels papers catalans a Salamanca: hem perdut els papers?».

d'acord amb elles, amb especial atenció als treballs dels òrgans col·legiats de cooperació en matèria cultural». Amb aquesta mesura s'intentava donar resposta a les crítiques al biaix identitari nacionalista espanyol «de les commemoracions històriques o les campanyes de promoció cultural exterior durant l'etapa del govern Aznar».¹⁹⁷

A partir de 2004 i durant les dues legislatures socialistes la Conferència Sectorial de Cultura es reunirà dues vegades per any regularment, complint el precepte constitucional. No obstant això, des de Catalunya s'interpreta que es fa una lectura centralista d'aquest òrgan: la seva convocatòria, la definició de l'ordre del dia, la seva presidència, així com la redacció de les actes, correspon al Ministeri d'Educació i Cultura i no a les comunitats autònomes. D'altra banda reflecteix una dinàmica de «café per a tots» en la qual participen totes les comunitats autònomes i les ciutats autònomes de Ceuta i Melilla, sense establir distincions en relació a les comunitats autònomes amb identitat cultural diferenciada.

Per exemple, un dels elements de conflicte va ser l'elecció dels representants de les comunitats autònomes en la delegació espanyola davant els Consells de ministres de Cultura de la UE, els quals es van triar per pes demogràfic invers, és a dir, en primer lloc Ceuta, Melilla, Cantàbria.... deixant així una comunitat com Catalunya, de major pes poblacional, sense representació directa fins al final del període.¹⁹⁸ En una altra ocasió, el 2008, es va plantejar a la Conferència Sectorial de Cultura formar una comissió per organitzar les actuacions de l'Any Europeu del diàleg Intercultural. Aquesta comissió havia de vetllar per facilitar l'aplicació dels objectius «establerts en la convenció de la UNESCO sobre la protecció i promoció de la diversitat de les expressions culturals».¹⁹⁹ I per triar la composició de la mateixa es va realitzar una votació en què van ser triades Ceuta, Melilla i Andalusia i no Catalunya o País Basc, sent les que menys vots han rebut, desaprofitant un cop més l'ocasió per reconèixer i difondre la pluriculturalitat interna de l'Estat espanyol.

En aquest sentit, per als responsables de la política cultural catalana, a més de ser reunions molt protocol·làries, i poc útils, alhora vulneren la idea d'un Estat descentralitzat en el qual el paper central l'ocupa l'administració autonòmica i requeriria establir mecanismes de relació bilateral:

«En la pràctica la Conferència Sectorial de Cultura no serveix de res, perquè no decideix res i al final si intentes decidir alguna cosa és bilateralment. A veure, és millor que hi sigui a que no existeixi i de fet per al Ministeri és una obligació, coordinar les autonomies. [...]. Malgrat això, les reunions eren molt protocol·làries, amb poc nivell tècnic i poca voluntat per construir o modernit-

197 MARZO, *Política cultural del Gobierno español en el exterior (2000-2004)*.

198 GOVERN D'ESPANYA, *Acuerdos adoptados en la IX reunión del pleno de la Conferencia Sectorial de Cultura. Zaragoza 14 de julio de 2008*.

199 GOVERN D'ESPANYA, *Conferencia Sectorial de Cultura. Memoria de Actividades 2007*.

zar una cooperació cultural entre autonomies. No sé si perquè els acords són molt difícils amb dinou consellers de trets molt diferents o perquè el Ministeri no es creia la utilitat de la reunió més enllà de les formalitats»²⁰⁰

A més, dues de les peticions realitzades des de Catalunya pel que fa a les relacions entre el Ministeri d'Educació i Cultura i el Departament de Cultura, que van ser l'asimetria i la promoció de la cultura catalana, mai han estat ateses. La petició d'asimetria, justificada per la identitat pròpia i el pes de la indústria cultural de Catalunya, ha obtingut resposta només en ocasions, mitjançant la major presència en comissions d'adjudicació d'ajuts, però això mai ha estat reconegut de manera oberta i permanent, sinó que ha estat de forma eufemitzada. En relació a la promoció exterior de la cultura catalana, el Departament de Cultura va sol·licitar el 2002 la col·laboració econòmica de l'Administració General de l'Estat per crear l'Institut Ramon Llull, una petició que, tot i estar prevista, mai es va materialitzar.²⁰¹ Així mateix, el conseller de Cultura, Jordi Vilajoana, va requerir al Ministeri d'Educació i Cultura poder participar en les accions de promoció exterior, una altra demanda que mai es va atendre. Per contra, la Conferència Sectorial de Cultura va aprovar la participació dels representants de les comunitats autònomes en la comissió de promoció de la Marca Espanya, reflectint una vegada més la passivitat en la promoció de les cultures de les minories nacionals i la instrumentalització creixent de la cultura en un sentit centralitzador i identitari-espanyol.²⁰²

Un dels punts dèbils d'aquest intent de cooperació, entès com un sistema en què el Ministeri d'Educació i Cultura ocupa un lloc central, és precisament la seva debilitat com a actor tant a nivell material com organitzatiu i simbòlic. El Ministeri d'Educació i Cultura dedica una part petita del seu pressupost a la cooperació cultural al territori i aquesta s'ha dirigit principalment als àmbits en què té competència –patrimoni– i, en molt menor mesura, a àmbits en què no té jurisdicció però que han estat històricament centrals per a la política cultural –arts visuals, arts escèniques o música. En efecte, dedicava, entre 2004 i 2006, un 55% del seu pressupost a la conservació del patrimoni en les subvencions nominatives a les comunitats autònomes i, en canvi, a les arts esmentades, menys d'un 10%.²⁰³ D'altra banda, a nivell dels equipaments culturals, les investigacions dutes a terme mostren que la fórmula generalitzada de titularitat estatal i gestió autonòmica ha comportat que les comunitats autònomes interpretin que el Ministeri d'Educació i Cultura ha «abandonat»

200 Entrevista a Lluís Noguera, secretari general del departament de cultura (2007-2011).

201 INSTITUT RAMON LLULL, *Memòria IRL 2002-2003*.

202 Veure els acords adoptats en la 19a reunió del Ple de la Conferència Sectorial de Cultura celebrada a Mèrida el 3 de desembre de 2012.

203 SIMON, *Subvencions i inversions nominatives en cultura als pressupostos generals de l'Estat. 2004-2006*.

aquestes a la seva sort, en no invertir en el manteniment dels edificis ni participar en la definició de línies estratègiques d'aquests equipaments, tot i comptar amb representació en el patronat.²⁰⁴

2.1.6. La distribució territorial dels pressupostos de cultura i la cooperació en les institucions culturals de Catalunya

En les memòries del Ministeri d'Educació i Cultura no hi ha una territorialització de la despesa cultural, en certa mesura a causa que és un aspecte de la seva actuació que sempre ha estat polèmic a nivell metodològic i polític. No obstant això, des dels anys noranta s'han realitzat estudis per part del Departament de Cultura del govern de Catalunya per demostrar que gran part de la despesa cultural roman a Madrid i una part molt menor al seu pes demogràfic, econòmic i cultural respecte al conjunt de l'Estat espanyol arriba a Catalunya.²⁰⁵ Segons dades pressupostàries de l'Administració General de l'Estat elaborats per a aquesta investigació, la despesa del Ministeri d'Educació i Cultura es troba clarament centralitzat a les grans institucions culturals de Madrid. Si el 2009 el pressupost de cultura era de 355.600.000 d'euros, d'aquests, més de la meitat –179.600.000 d'euros– es destinaven a les institucions culturals de la capital de l'Estat, especialment al Museu del Prado –58,8 milions d'euros–, la Biblioteca Nacional –52,9 milions d'euros– i el MNCARS –46,7 milions d'euros. Per contra, les despeses dedicades a les grans institucions de Barcelona representen només el 12,8% del total, uns 26,5 milions d'euros.²⁰⁶ Aquests es concentren en tres equipaments culturals dels quals el Ministeri forma part del patronat: 13,3 milions d'euros per al Gran Teatre del Liceu, 4 per al Museu Nacional d'Art de Catalunya i 2 per al Museu d'Art Contemporani de Barcelona.²⁰⁷

A més de la concentració de la despesa en les transferències cap a grans institucions culturals de la capital de l'Estat, segons les dades d'un estudi del Departament de Cultura, respecte el període 2004-2006 podem també identificar una gran centralització del mateix a Madrid: de mitjana, la Comunitat de Madrid concentra un 42,6% de la despesa i l'acció cultural exterior i les organitzacions del sector estatals un 12,5%. Per contra, Catalunya rep un 8,9% i les quinze comunitats autònomes restants només absorbeixen un 36% del total del pressupost estatal. És a dir, el repartiment de la despesa cultural no s'acomoda a un criteri demogràfic. Tampoc segueix un altre criteri que podria guiar la distribució de la despesa cultural: la

204 RIUS, RODRÍGUEZ i MARTÍNEZ, «El sistema de la política cultural en Cataluña: un proceso inacabado de articulación y racionalización».

205 CUBELES, *La Distribució territorial de la despesa en inversions reals i transferències del Ministeri de Cultura (període 1989-1992)*.

206 GOVERN D'ESPANYA, *Presupuestos generales del Estado 2009. Ministerio de Cultura*.

207 Ibídem.

concentració dels sectors culturals a l'Estat espanyol. Per exemple, es calcula que Catalunya concentra el 22% de les ocupacions de les arts gràfiques, el 21% de la indústria editorial, el 23% de les activitats de creació artística i d'espectacles, segons la classificació de la Seguretat Social.²⁰⁸ És a dir, el Ministeri d'Educació i Cultura no sembla posseir una pauta de distribució territorial de la despesa cultural que respongui a objectius democratitzadors –sobre la base de la població usuària– o a objectius de promoció –sobre la base de la distribució de les indústries culturals–, sinó que sembla respondre a uns objectius constitutius i clientelars. Així doncs, aquest esquema buscava dirigir-se a la legitimació del poder públic –d'aquí la seva concentració en els grans equipaments de la capital– i l'establiment de relacions de poder i dependència respecte a les comunitats autònomes afins, contradient així la seva funció de coordinació de les polítiques culturals autonòmiques.

La crisi econòmica iniciada el 2008 i que ha comportat una important reducció dels pressupostos públics des de llavors, ha tensat encara més les relacions respecte a les autonomies. Si bé, com hem esmentat, en els inicis del desenvolupament de l'estat de les autonomies algunes administracions com la catalana refusaven les ajudes del Ministeri d'Educació i Cultura, argumentant que aquest havia de desaparèixer, o en tot cas no havia d'intervenir a causa de la seva exclusivitat competencial, aquesta orientació va anar perdent pes amb el temps. Ja en l'última etapa dels governs de CiU i en especial amb els dos governs d'esquerres (2003-2010) es va anar produint una gradual integració en els òrgans de govern dels grans equipaments culturals de Barcelona. Una integració formal en els consorcis públics com el Gran Teatre del Liceu el 1994,²⁰⁹ el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) el 2005²¹⁰ i el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) el 2007, en els patronats de les fundacions com la Fundació Joan Miró o el Teatre Lliure o bé en forma de subvencions nominatives regularment atorgades, com és el cas de la Fundació Antoni Tàpies o el Mercat de les Flors. Així mateix, en el cas del Teatre Lliure s'havia signat un contracte vinculant un programa d'objectiu amb les aportacions de cada administració pública, inclòs el Ministeri d'Educació i Cultura.²¹¹

208 MÉNDEZ, MICHELINI, PRADA i TÉBAR, «Economía creativa y desarrollo urbano en España: una aproximación a sus lógicas espaciales».

209 Generalitat de Catalunya, Decret 208/1994, de 28 de juny sobre els Estatuts del Gran Teatre del Liceu. Barcelona: Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya, núm. 1931, pàgs. 5485-5487.

210 Acord de 22 de febrer de 2005, del Govern de la Generalitat de Catalunya, pel qual s'aproven els Estatuts del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

211 Aquest rebuig a la integració del Ministeri de Cultura a les grans institucions culturals de Catalunya ha estat interpretada com a producte de la resistència dels governs autonòmics a la seva integració, un factor que sens dubte va tenir el seu paper explicatiu a inicis del 2003 quan es forma el primer govern d'esquerres. Però, al contrari, també hi ha reticències a l'establiment d'unes relacions consorciades: tot i que l'Estatut d'Autonomia de Catalunya de 1979 obligava l'Estat a crear un Patronat i integrar Catalunya a la gestió de l'Arxiu de la Corona d'Aragó, aquest no es constitueix fins 2006, és a dir, 27 anys més tard –veure Decret 1267/2006.

Certament, els últims anys totes les grans institucions de l'Estat espanyol han patit grans reduccions de les aportacions del Ministeri d'Educació i Cultura, en ocasions fins el 50% del que s'ha aportat el 2013 respecte a quatre anys abans. No obstant això, i malgrat les declaracions dels responsables del Ministeri d'Educació i Cultura, la reducció no ha estat igual per a tothom. Per això des de Catalunya s'ha rebutjat aquesta reducció,²¹² molt superior a les institucions catalanes respecte a les madrilenyes, concretament en un 22,4%. Una reducció que, a més, ve a incrementar la diferència entre Madrid i Catalunya referent a això, en aportar a les sis grans institucions de Madrid 114,8 milions d'euros i a les vuit grans institucions catalanes només 10,9 milions, és a dir, una proporció de 10 a 1 que només es justifica per una concepció subjacent netament centralista de la política cultural.²¹³ En conseqüència, s'ha produït un consens en el sector cultural català sobre que el Ministeri d'Educació i Cultura, malgrat la seva integració en els patronats, no considera aquestes institucions culturals com a pròpies ni s'ha integrat en la seva governança, ja que no ha negociat les reduccions pressupostàries amb el Departament de Cultura ni amb les pròpies gerències de les institucions. Aquesta disminució de les aportacions, segons el conseller de cultura Ferran Mascarell, implica «[...] una sortida del ministeri del sistema cultural català que obliga a replantejar la governança de les grans institucions culturals».²¹⁴ Un escenari de conflicte que faria retrocedir les relacions entre el Ministeri d'Educació i Cultura i el Departament de Cultura al nivell d'enfrontament anterior als anys 2000, amb l'agreujant que s'haurien denunciat els acords i trencat així la confiança entre les administracions públiques.

2.1.7. Un estat quasi-federal en política cultural? Absència de cooperació cultural, uniformització i recentralització competencial

La pregunta de si l'Estat espanyol és un estat quasi-federal en política cultural, entenem que no té una resposta binària ni estable sinó que s'ha de contestar de forma diferent segons la dimensió del federalisme que prenguem en consideració. El més favorable sens dubte és el nivell de descentralització de la política cultural, però tot i així mereix dues matisacions importants: 1) a diferència d'alguns estats federals segueix existint una Administració General de l'Estat amb importants recursos i una important centralització de les grans infraestructures a la capital, 2) així mateix, a la Constitució Espanyola i especialment en la seva interpretació recent producte de les sentències sobre l'Estatut d'Autonomia de Catalunya de 2010, l'Estat es reserva el

212 CERCLE DE CULTURA, *Declaració del Cercle «Contra una nova agressió a la cultura»*.

213 Dades d'elaboració pròpia a partir dels Pressupostos Generals de l'Estat (2009 i 2013).

214 *La Vanguardia*, «Una Cultura sin Madrid», de 4 de març de 2012.

dret a legislar sobre tots els àmbits de la cultura i, especialment, en els àmbits de regulació i promoció de les indústries culturals, els drets d'autor i els mitjans de comunicació, així com la promoció exterior de la cultura, elements cada vegada més estratègics en la política cultural actual.

Respecte al nivell de reconeixement cultural del pluralisme nacional, ha estat desenvolupat de facto a les comunitats autònomes amb identitat nacional diferenciada, com és el cas de Catalunya, que ha pogut desenvolupar instruments de política cultural singulars –encara que similars a altres països com Canadà o el Regne Unit– com agències de promoció de les indústries culturals, protecció i regulació lingüística, consells de les arts o grans institucions culturals. Però, en pocs casos, aquestes institucions culturals han rebut el reconeixement, finançament o tracte diferencial per part de l'Administració General de l'Estat, a diferència d'altres estats federals o descentralitzats, com Canadà, on el govern federal reconeix i finança regularment aquestes institucions. I, quan ho han rebut, això ha estat a un nivell molt inferior a les institucions culturals de titularitat estatal i representants i promotores de la identitat nacional i cultural majoritària d'arrel castellana.

D'altra banda, ni en l'acció interna ni encara menys en la promoció exterior²¹⁵, l'Administració General de l'Estat ha planificat ni executat –ni tan sols debatut– una actuació a favor de la protecció i promoció de les cultures de les nacions subestats, ni ha afavorit la seva participació en el nivell central de l'administració. Quan ha articulat mecanismes de coordinació com la Conferència Sectorial de Cultura, s'ha establert una dinàmica gestionada a nivell central, políticament consultiva i estrictament simètrica entre les disset comunitats autònomes i les dues ciutats autònomes. Aquesta configuració institucional s'ha generat precisament per negar una relació asimètrica i bilateral en política cultural entre l'Administració General de l'Estat i les comunitats autònomes fonamentada en la condició de nacionalitat històrica amb cultura pròpia que reconeixen la Constitució Espanyola i els estatuts d'autonomia.

Més enllà de la simetria, l'Administració General de l'Estat no es correspon amb un govern federal coordinador entre les parts federades o representant de la diversitat nacional i cultural existent. El Ministeri d'Educació i Cultura es va fundar a partir del model centreeuropeu –i més específicament francès– de Ministeri centralitzat, controlat políticament i orientat a la promoció sectorial de la cultura i no com una agència cultural independent –de tipus *arm's lenght*– o ens coordinador d'un Estat federal o descentralitzat. A més, el Ministeri d'Educació i Cultura, de forma progressiva, ha interpretat el seu paper com la d'un òrgan central

215 Una articulació que s'ha dinamitzat només per a projectes específics com la Fira del Llibre de Guadalajara de 2004. Al maig d'aquest any, la ministra Carmen Calvo, per part del Ministeri de Cultura, i Pasqual Maragall, per la Generalitat, van anunciar que Catalunya assistiria a la Fira de Llibre de Guadalajara com a país convidat, però integrada al pavelló espanyol. El projecte de representació literari i editorial, gestionat per l'Institut Ramon Llull en col·laboració amb diferents editors catalans i acordat amb la Fira de Llibre de Guadalajara, va dotar d'importància la literatura en castellà produïda a Catalunya.

que estableix les normes bàsiques, en què les comunitats autònomes exerceixen de gestors, adaptant-les a les particularitats territorials. Es pot dir sense cap dubte que la interpretació que s'ha dut a terme creixentment és la d'un estat central que descentralitza, però ni de bon tros reconeix a les comunitats autònomes amb personalitat històrica un estatus d'igual. Podem dir que si hi havia una concepció federal en política cultural, aquesta no és un federalisme plurinacional i asimètric sinó que al contrari ha evolucionat cap a una concepció de federalisme «cooperatiu» i simètric que actua de facto a favor d'una recentralització.

Finalment, el nou escenari de relacions entre l'Administració General de l'Estat i la Generalitat de Catalunya que estableix la sentència del Tribunal Constitucional 31/2010 sobre l'Estatut d'Autonomia de Catalunya del 2006 augmenta aquesta tendència contrària a la federalització i la cooperació. Si l'estatut pretenia blindar les competències de la Generalitat enfront de les invasions competencials produïdes des de l'inici de la democràcia, la sentència insisteix en convertir-la en una competència de concurrència total o paral·lisme competencial, font d'ineficiències i conflictes. Alhora la sentència també desenvolupa una interpretació desfavorable de l'article 149.2. Segons la interpretació del Tribunal Constitucional aquest article permet elaborar legislació bàsica unitària, obrint una via per a la intervenció de l'Administració General de l'Estat en la política cultural autonòmica. Per tant, l'evolució dels darrers anys ha situat a l'Administració General de l'Estat i la Generalitat de Catalunya en una espiral de confrontació en l'àmbit de les polítiques culturals, que s'inserta en el conflicte creixent entre una majoria social i política que assumeix el dret a decidir i la construcció d'estructures d'estat, també en cultura, i, per altra banda, una tendència recentralitzadora per part de l'Administració General de l'Estat i una identificació de l'acció del Ministeri d'Educació i Cultura amb els símbols identitaris del *nation building* espanyol. En aquest context, les relacions entre els organismes encarregats d'executar les polítiques culturals, el Ministeri d'Educació i Cultura i el Departament de Cultura es troben en els seus moments més baixos.

Per últim, les propostes de reforma de la constitució elaborades des dels partits polítics espanyols, com l'anomenada «Declaració de Granada» del PSOE,²¹⁶ apunten a una consolidació d'aquesta pulsio recentralitzadora i nacionalista espanyola més que oferir un marc de convivència i una acceptació de la plurinacionalitat i la gestió federal de les competències culturals. Més enllà d'aquesta proposta però no hi ha hagut, des del camp polític espanyol, cap altra iniciativa per plantejar noves fórmules de cooperació territorial, com es va poder comprovar en els programes electorals de les formacions polítiques de les eleccions generals del 2015, la qual cosa dibuixa una situació de bloqueig en la governança de les polítiques culturals, travessat

²¹⁶ Aquest document va firmar-se durant el 2013 a partir d'una declaració del Consell Territorial titulada «Un nuevo pacto territorial: la España de todos», firmada el 2013.

per una política de facto i unilateral de recentralització quotidiana per part del Ministeri d'Educació i Cultura, que pressuposa per Catalunya una constant pèrdua d'oportunitats i de capacitat de convertir la cultura en un eix de desenvolupament territorial, en mancar-li les eines d'estat necessàries per a desenvolupar-ho.

2.2. La paradiplomàcia cultural catalana: una eina de promoció exterior per una cultura sense estat

2.2.1. La política exterior i la gènesi de la diplomàcia cultural

La diplomàcia cultural ha passat de ser una activitat d'intercanvis artístics i intel·lectuals dirigida pels governs centrals a una que, si bé assumeix un paper central en la representació del conjunt d'una nació, s'estructura des d'unes complexes relacions amb organitzacions sub i supranacionals.²¹⁷ Per tant, l'acció cultural exterior es constitueix mitjançant una xarxa d'actors –interns i externs a l'Estat– que incorpora una multiplicitat d'objectius; l'anomenada diplomàcia multicapes.²¹⁸ D'aquesta manera, es tendeix a considerar en els seus programes i mecanismes de govern un grau d'obertura tendent a facilitar el desplegament de les paradiplomàcies i a incorporar-les a una dinàmica sistèmica de representació. No obstant això, la consolidació d'un model compost de política exterior «no sempre implica eliminació total del caràcter conflictiu d'aquestes actuacions.»²¹⁹

En aquesta direcció, la diplomàcia cultural espanyola va patir, durant la Transició democràtica, una reconfiguració de la política exterior franquista, de tipus centralista i monocultural. Per tant, es va descentralitzar i va diversificar la seva manera de projecció simbòlica. Des de llavors, es van organitzar una sèrie de paradiplomàcies culturals que, en el cas de les nacions històriques, van tenir com a referències les febles iniciatives desenvolupades durant la Segona República.²²⁰ No obstant això, aquest conjunt d'estructures mai va aconseguir una sistematització ni uns mecanismes de col·laboració estables. En conseqüència, s'ha definit

217 PASHALIDIS, «Exporting national culture: histories of Cultural Institutes abroad».

218 HOCKING, *Localizing Foreign Policy. Non-Central Governments and Multilayered Diplomacy*.

219 GARCÍA, «La actividad exterior de las entidades políticas subestatales», 236.

220 Com a antecedents històrics de la política cultural exterior de Catalunya s'identifiquen dos vessants, la civil i l'oficial. En aquesta última, ja el 1931, la Generalitat de Catalunya va nomenar un delegat del Departament de Cultura a Cuba i Amèrica Central. Des dels marges polítics al poder franquista, el 1950, sota el govern de Josep Irla, van ser creades les Delegacions Catalanes d'Amèrica. Posteriorment, durant la presidència de Josep Tarradellas es va decretar la institucionalització de la figura dels delegats de la Generalitat (1956), es va crear la Comissió Nacional de Planejament (1959) i es va reconèixer també el Patronat Pro-pàtria (1960).

la diplomàcia cultural espanyola com absent d'un concepte general.²²¹ En aquesta línia, se l'ha considerat ineficaç, amb una dispersió d'objectius i amb una proliferació d'institucions en un context d'una marcada descoordinació.²²² Així mateix, s'ha assenyalat que aquest desordre és un marc de conflictes²²³ i que, amb la indefinició competencial, esdevé un obstacle per a la projecció cultural exterior de Catalunya.²²⁴ Tenint en compte aquest escenari, aquest apartat persegueix analitzar l'evolució de la paradiplomàcia cultural catalana per aclarir les transformacions recents al seu model d'actuació.

2.2.2. La diplomàcia cultural, el *branding* i la nova activitat cultural exterior

La diplomàcia és definida freqüentment com una activitat governamental que permet assolir i sostenir relacions pacífiques entre estats nació.²²⁵ Per la seva banda, la diplomàcia pública consisteix específicament en la relació entre els governs i les persones i organitzacions civils a l'exterior.²²⁶ Es tracta d'una sèrie d'activitats comunicatives que persegueixen generar un interès positiu en un àmbit polític-territorial.²²⁷ Durant el segle XX, amb la modernització de l'estat nació i l'avanç tecnològic, es va aconseguir la seva formalització. Aquest procés va derivar, durant les dues guerres mundials, en el perfeccionament dels diferents sistemes públics de propaganda.²²⁸

La diplomàcia cultural, que s'institucionalitza des de 1923 amb la creació de l'Oficina d'Afers Culturals del Ministeri d'Exteriors francès, és definida com la principal subàrea de la diplomàcia pública. Aquesta activitat ha tingut diverses aproximacions teòriques i pràctiques. Les mateixes coincideixen en la idea de l'intercanvi cultural, artístic i intel·lectual entre les nacions; no obstant això, si bé la finalitat principal d'aquesta política seria influir sobre altres estats,²²⁹ hi ha dissemblants definicions sobre els seus objectius. Aquestes diferències s'expliquen per la desigual comprensió de les externalitats polítiques i econòmiques, per les diverses

221 IÑIGUEZ, «La acción cultural exterior y la eficacia del poder blando».

222 ALONSO, LOZANO i PRIALÉ, *La cooperación cultural española: más allá de la promoción exterior*; i OTERO i MARCO, *Colaboración público-privada en la acción cultural exterior*.

223 COLINO, *La acción internacional de las comunidades autónomas y su participación en la política exterior española*.

224 ARIÑO, *Prácticas culturales en España: desde los años sesenta hasta la actualidad*; i VILLARROYA, «Cultural policies and national identity in Catalonia».

225 WATSON, *Diplomacy. The dialogue between states*; i BERRIDGE, *Diplomacy: Theory and Practice*.

226 MANNHEIM, *Strategic Public Diplomacy & American Foreign Policy*.

227 LEONARD, *Public Diplomacy*; i CULL, *Public Diplomacy: Lessons from the Past*.

228 ARNDT, «¿Cultura o propaganda? Reflexiones sobre medio siglo de diplomacia cultural en Estados Unidos».

229 SADDIKI, «El papel de la diplomacia cultural en las relaciones Internacionales».

aproximacions a la idea d'interès nacional i en funció de la definició de cultura: per exemple, algunes incorporen esports o esdeveniments de màrqueting privat i d'altres no.²³⁰

Els sistemes de la diplomàcia cultural poden ser caracteritzats en tres grups: els centralistes, els agencialitzats i els sistemes mixtos. Els centralistes solen tenir estructures de govern de tipus vertical, principalment dirigides per la Presidència i els Ministeris d'Exteriors. Aquí trobem el sistema francès. En aquest cas la diplomàcia cultural és una competència dels ministeris de Cultura i d'Exteriors, del qual depenen l'Associació Francesa per a l'Acció Cultural, l'Aliança Francesa i els més de 100 centres culturals a l'estranger. El 2003 dominava l'activitat en termes de pressupost general i per càpita.²³¹ D'altra banda, històricament s'ha caracteritzat com un model tendent a una representació estructurada i basada en la projecció de la llengua i en el seu caràcter singular. Pel que fa als sistemes agencialitzats, la major referència és l'esquema anglès, amb un model fonamentat en el principi de l'*arm's lenght*. Aquest concepte implica la independència de les parts que participen d'un intercanvi, en aquest cas, de la interferència partidista i política del govern central. L'activitat és coordinada per l'Oficina d'Exteriors i Benestar, però delegada al *British Council* que la dissenya de manera autònoma, actuant en xarxa amb el sector associatiu i privat. Incorpora el sistema de partenariat públic-privat i se sosté amb un important ingrés dels serveis prestats.²³² Si bé el British Council està a càrrec de la promoció dels valors i la cultura nacionals, l'aproximació a aquests esquemes simbòlics es dona des d'una aproximació relacional.²³³

La diplomàcia cultural sol ser considerada en el marc teòric del *soft power*. Com a part de la tradició neoliberal en relacions internacionals i buscant explicar el «món de la distensió» després de la caiguda del mur de Berlín, es va desenvolupar des dels anys 1990 el concepte de *soft power* [poder suau].²³⁴ És definit com l'habilitat d'aconseguir un benefici sense l'ús de recursos econòmics o militars, sinó mitjançant el poder intangible de la persuasió.²³⁵ En aquest entramat conceptual, una confusió usual és la d'assimilar la diplomàcia cultural al *branding* país.²³⁶ No obstant això, aquest últim es tracta de l'ús de tècniques de marca corporativa aplicades a la imatge d'un país o àmbit polític-territorial, amb l'objectiu de comunicar una «versió particular

230 BÉLANGER, «La diplomatie culturelle des provinces canadiennes»; i CUMMINGS JR., *Cultural Diplomacy and the United States Government: A Survey*.

231 CHERBO i WYSZOMIRSKI, *The Public Life of the Arts in America*.

232 MEMIS, «Showing the Power of 'Cultural Relations': Strategic planning, monitoring and evaluation at the British Council».

233 MITCHELL, *International Cultural Relations. Key Concepts in International Relations*.

234 NYE, *Soft Power: The Means to Success in World Politics*.

235 Ibídem.

236 FEIGENBAUM, *Globalization and cultural diplomacy*.

de la identitat nacional».²³⁷ Una de les dimensions tingudes en compte en l'avaluació i creació d'imatge és l'eix cultural,²³⁸ i com a conseqüència, en moltes definicions i polítiques s'observa que el *branding* és un concepte que navega entre la diplomàcia pública i la cultural, com a semblants eines per a l'exercici del *soft power*. Malgrat això, la diplomàcia cultural suposa mecanismes d'intercanvi específics, amb efectes a llarg termini i que són irreductibles a la incorporació passiva de la imatge extractada d'una identitat.

2.2.3. L'emergència de les paradiplomàcies culturals

En concordança amb els processos de monopolització i legitimació de la violència física²³⁹ i de concentració de capital simbòlic²⁴⁰ per part de l'Estat, la gènesi de la política exterior es caracteritza per la seva ràpida disposició com una àrea d'exclusivitat estatal.²⁴¹ No obstant això, ja des de finals del segle XIX, es van començar a desenvolupar algunes experiències de política exterior subestatal que van qüestionar aquesta dinàmica general, com en el cas de la província del Quebec.²⁴² Posteriorment a la Segona Guerra Mundial, amb la institucionalització d'aquestes polítiques com a part del procés de diversificació dels actors internacionals, aquestes pràctiques guanyarien gradualment autonomia i capacitat d'acció.

En els anys 1990 la política exterior subestatal es va consolidar, aconseguint un nou protagonisme i, en la mateixa línia, la teoria va deixar de considerar-la una «conducta desviada».²⁴³ En aquest escenari, es va produir la progressiva internacionalització de múltiples àrees d'actuació pública a diversos nivells de govern, implicant canvis substancials per al conjunt de la diplomàcia. D'aquesta manera, es revela que, mentre la diplomàcia tradicional incrementava els seus destins i mitjans d'acció, també freqüentment l'Estat va delegar poder i va diversificar les seves estructures institucionals, donant lloc a diferents sistemes descentralitzats de política exterior.

En el marc de l'estudi sobre la matèria, inaugurada fa més de dues dècades, s'ha observat com l'aparició de diferents formes i dinàmiques paradiplomàtiques ha respost a desiguals processos d'organització

237 ARONCZYK, «Living the Brand': Nationality, Globality and the Identity Strategies of Nation Branding Consultants».

238 The Anholt–GfK Roper Nation Brands IndexSM: Navigating the Changing World

239 WEBER, *Escritos políticos*.

240 BOURDIEU, *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*.

241 WATSON, *Diplomacy. The dialogue between states*.

242 DUCHACEK, LATOUCHE i STEVENSON, *Perforated sovereignties and international relations: trans-sovereign contacts of subnational governments*.

243 GARCÍA, «La actividad exterior de las entidades políticas subestatales».

estatal i a diferents escenaris geopolítics.²⁴⁴ Aquest fenomen ha estat explicat per diferents variables, com l'afebliment de l'estat nació en la regulació del comerç internacional,²⁴⁵ la influència de la societat civil en la construcció d'una representació exterior distintiva i, particularment, a causa del nacionalisme.²⁴⁶ Diversos estudis han posat de manifest la importància d'aquestes polítiques subnacionals per a l'economia, el desenvolupament social i, particularment als Estats plurinacionals, per al reconeixement internacional.²⁴⁷ D'aquesta manera, alguns autors han situat la paradiplomàcia com una política beneficosa per a la capacitat de projecció i el desenvolupament coordinat dels estats nació.²⁴⁸ En contraposició, altres acadèmics han definit aquestes polítiques com estratègies conduents al conflicte o com a instruments de lluita per part dels moviments nacionalistes.²⁴⁹

Per tant, la paradiplomàcia cultural –política cultural exterior dels ens subestats– s'insereix en aquest desenvolupament general tendint a la descentralització de l'acció exterior dels estats. En el marc de les limitades capacitats que generalment tenen els ens subestats, pel que fa a l'administració econòmica a l'estranger i a la seva capacitat d'establir acords vinculants a nivell internacional, la paradiplomàcia cultural s'erigeix en un instrument central per a la seva política exterior. Una estratègia que, en certs casos, s'ha legitimitat com una extensió de les competències culturals dels governs regionals.²⁵⁰ En aquest sentit, atès que els governs subestats veuen molt restringida la seva capacitat d'organitzar la seva acció exterior al voltant de dinàmiques de *hard power* [poder dur] –militar i econòmic–, la paradiplomàcia cultural es presenta també com un recurs d'importància en els processos de disputa política federalista o independentista, és a dir, com a eina protodiplomàtica.²⁵¹

244 SOLDATOS i MICHELMANN, *Federalism and international relations: the role of subnational units*.

245 COURCHENE i TELMER, *From heartland to North American region state: the social, fiscal, and federal evolution of Ontario*.

246 LECOURS, «Paradiplomacy: Reflections on the Foreign Policy and International Relations of Regions».

247 ALDECOA i KEATING, *Paradiplomacy in Action. The Foreign Relations of Subnational Governments*.

248 PALARD, «Les régions européennes sur la scène internationale: conditions d'accès et systèmes».

249 HOCKING, «Les intérêts internationaux des gouvernements régionaux: désuétude de l'interne et de l'externe?».

250 GÉRIN-LAJOIE, «La personnalité internationale du Québec. Le Québec est vraiment un État même s'il n'a pas la souveraineté entière».

251 Per protodiplomàcia s'entén l'ús de la política exterior per part d'ens subestats amb fins d'obtenir la independència –veure DUC-HACEK, LATOUCHE i STEVENSON, *Perforated sovereignties and international relations: trans-sovereign contacts of subnational governments*.

2.2.4. Marc normatiu de la paradiplomàcia cultural de Catalunya

La Constitució de 1978 atorga l'exclusivitat en matèria de política exterior al Govern central i a les Corts Generals –art. 97, art. 149.1.3–, mitjançant, per exemple, el control total sobre l'establiment de tractats i convencions internacionals –art. 94. Però la vaguetat de l'article 149.1.3, que atribueix a l'Estat les competències exclusives pel que fa a unes imprecises «relacions internacionals», ha estat el marc normatiu de diverses tensions polítiques en l'estructuració del govern en política exterior.²⁵² Un dels aspectes que dificulten la definició dels límits de l'activitat diplomàtica d'aquest enfocament reglamentari, és que les relacions internacionals posseeixen una «dimensió plurimaterial».²⁵³ És a dir, es tracta de relacions entre actors polítics i socials en el sistema internacional que afecten múltiples àmbits d'actuació, entre ells els d'ordre cultural.²⁵⁴ La progressiva internacionalització de tot tipus de polítiques desenvolupades pels governs subestats, representa un desafiament per a aquest ordenament constitucional i per al desplegament estatutari de les comunitats autònomes. Aquest escenari va contribuir a intensificar la disputa competencial entre la Generalitat de Catalunya i el govern central, en el marc d'una tendència del conjunt de les comunitats autònomes cap a l'increment de la seva activitat exterior.

Aquesta negociació de poder en matèria exterior s'ha desenvolupat des de dues perspectives canviants i majoritàriament contraposades sobre l'acció paradiplomàtica, atès que per al Govern de Catalunya aquesta tasca es va desplegar des dels seus inicis en el marc de l'«estret marc de maniobra que en aquest sentit concedeix l'Estatut d'Autonomia al govern de la Generalitat».²⁵⁵ Malgrat tot, les sentències del Tribunal Constitucional sobre l'activitat exterior de les comunitats autònomes en matèria cultural van evolucionar des d'una posició clarament restrictiva durant els anys vuitanta, que afirmava la idea de l'exclusivitat del Govern central en aquest àmbit, a una lectura més oberta sobre la participació de les entitats subestats en les relacions culturals internacionals. En aquest context, el Govern català ha utilitzat les seves àmplies competències territorials en cultura per incrementar els recursos i l'estructura de la seva paradiplomàcia cultural de manera contínua.

252 ARIAS, María Antonia. «Comunidades autónomas y relaciones internacionales. Un estudio de jurisprudencia constitucional».

253 PÉREZ TREMPES, «Comunidades autónomas y actividad exterior en la jurisprudencia del Tribunal Constitucional».

254 L'Estatut d'Autonomia català de 1979 assenyalava que el Govern de Catalunya prendrà intervingudes «necessàries per a l'execució dels tractats i convenis internacionals en allò que afecti matèries atribuïdes a la seva competència, segons el present Estatut.» (art. 27.3). Vegi's així mateix, l'article 20.3 de l'Estatut d'Autonomia del País Basc i l'article 19.4 de l'Estatut d'Autonomia de Galícia.

255 GENERALITAT DE CATALUNYA, *Memòria del Departament de Cultura 1980-1983*.

2.2.5. Les transformacions recents de la paradiplomàcia cultural catalana (2000-2010)

El procés d'institucionalització de la paradiplomàcia cultural

La primera etapa de la paradiplomàcia cultural a Catalunya va des del començament de la primera legislatura del govern de CiU, el 1980, fins a 1987, quan es crea la Subdirecció de Relacions Exteriors i de Protocol. S'emmarca en un context de reorganització de l'estructura del govern cultural que, entre altres coses, va consistir en el traspàs del funcionariat i de l'equipament estatal a l'administració autonòmica. Llavors, principalment des del Servei de Relacions Culturals del Departament de Cultura i des de la Presidència, el govern conservador va impulsar una primera acció cultural exterior, majorment dirigida a Europa i Amèrica Llatina. Va consistir en accions aïllades i descoordinades, de tipus monocultural en l'orientació dels seus continguts i de trets predominantment patrimonialistes des del punt de vista del disseny de la seva proposta sociocultural. Es va tractar d'una paradiplomàcia cultural principalment pública, és a dir, orientada a estrènyer relacions amb les organitzacions socials catalanes a l'exterior que, en molts casos, s'havien mobilitzat en resistència al franquisme.²⁵⁶

Des de 1987, i de forma més accentuada cap a començaments dels anys noranta, el Govern de Jordi Pujol va establir una nova paradiplomàcia cultural. L'acció exterior de l'administració catalana es veuria impulsada pel procés d'integració de l'Estat espanyol a la Unió Europea,²⁵⁷ que va propiciar diferents usos d'aquesta «finestra d'oportunitat» per a l'ascens de Catalunya en el mapa continental.²⁵⁸ També les marcades transformacions urbanes, socials i econòmiques ocorregudes després de l'elecció de Barcelona com a seu dels Jocs Olímpics de 1992, van afavorir la concreció de noves i més efectives formes de projecció subestatal a l'exterior. Així, una major estabilitat i potència de l'escenari polític-institucional van concedir a la paradiplomàcia cultural un impuls estratègic per a la seva intensificació, proveïda ara d'«un disseny i planificació a mig i llarg termini de l'acció exterior».²⁵⁹ Llavors es van crear noves dependències públic-privades dedicades a aquesta política. Entre elles, des de 1991 el Consorci Català per a la Promoció Exterior de la Cultura, que va abordar la tasca de forma sistemàtica, concentrant gran part de la tasca de difusió i organització cultural internacional de la Generalitat de Catalunya. En aquest context, les destinacions d'aquesta política es van ampliar, tenint com a prioritats Europa, els EUA, Japó i Amèrica Llatina.²⁶⁰

256 GENERALITAT DE CATALUNYA, *Memòria del Departament de Cultura 1980-1983*.

257 DELGADO i FIGUEROA, *Los compromisos internacionales de España en materia de cultura*.

258 GASÒLIBA, «Cataluña y la Comunidad Europea».

259 VILLALONGA, «Las relaciones institucionales entre la Comunidad Autónoma de Catalunya y América Latina».

260 GARCÍA, «La dimensión mediterránea de la proyección exterior de Cataluña: el Arco Latino».

Sobre la base de l'impuls que va tenir la paradiplomàcia cultural en els anys 1990, durant la següent dècada es donaria el pas d'una presència exterior sostinguda en la figura consorcial, amb recursos relativament febles i des d'un esquema quasi corporativista –que en la seva composició programàtica mostrava un cert protagonisme de les elits polítiques i econòmiques i d'un entramat corporativista construït, des del 1988, al voltant de la projecció exterior del nacionalisme cultural–, a un de major institucionalitzat, amb més mitjans, una certa diversificació social i sectorial i d'una major amplitud competencial i isomorfisme amb les estructures de les diplomàcies estatals. Aquesta renovació va implicar el canvi d'una política cultural exterior que, en un marc subestatal, es constituïa principalment entorn al Departament de Cultura –de manera similar als models de diplomàcia cultural al voltant dels ministeris de cultura–, a una que es va desconcentrar administrativament compartimentant les seves àrees d'acció. No obstant això, es dona un doble moviment d'especialització i transversalitat, ja que paral·lelament a aquesta distinció de tasques, l'acció internacional es va incorporar a gairebé totes les àrees del Departament de Cultura.

Una nova etapa de la política cultural exterior de Catalunya es dona en el marc de la sisena legislatura de CiU (1999-2003) i durant una fase expansiva de l'economia espanyola que va començar durant la dècada anterior. Va coincidir amb la segona legislatura del PP a l'administració central, que va tenir al partit català com a aliat per a la governabilitat de l'Estat, a canvi de diverses concessions polítiques i econòmiques. En aquest marc el 2000 es crea l'Institut Català d'Indústries Culturals (ICIC),²⁶¹ dependent del Departament de Cultura. Porta a terme polítiques dirigides a donar suport als sectors culturals i a facilitar la seva activitat a l'exterior. Des de la seva creació va assumir gradualment les competències de múltiples organismes públics preexistents, aglutinant gairebé la totalitat de l'activitat del sector de les indústries culturals. Un dels seus mecanismes de treball va ser l'atorgament de subvencions concursades per a empreses i ONG, amb la finalitat de brindar visibilitat exterior als seus projectes culturals i obrir nous mercats. Per dur a terme tota aquesta activitat compta amb una xarxa de cinc oficines ubicades a Brussel·les, Londres, París, Berlín i Milà. La segona institució emergent d'aquesta reorganització de l'estructura de la paradiplomàcia cultural de Catalunya, és l'Institut Ramon Llull. És un organisme assimilable als instituts tradicionals de projecció cultural mitjançant la difusió idiomàtica. Va ser creat per conveni entre la Generalitat de Catalunya i el Govern de les Illes Balears l'abril de 2002, com a consorci públic-privat. Té com a objectiu, tal com exposa als estatuts: «la projecció exterior de la llengua i la cultura catalanes en totes les seves modalitats i mitjans d'expressió». La seva tasca internacional és atorgar ajuts a artistes i escriptors per presentar-se a l'estranger, l'assistència per a la traducció al català d'obres en altres llengües i facilitar mitjans per a la promoció internacional de la

261 Des de 2012 s'anomena Institut Català d'Empreses Culturals (ICEC).

literatura catalana. També proveeix de suport financer universitats i diferents institucions per a l'ensenyament i la investigació al voltant del català.²⁶²

La nova paradiplomàcia cultural i el seu avenç com a eina de reconeixement internacional durant el govern d'Entesa (2006-2010)

Des de 2006 el mapa de la política catalana va patir diverses transformacions i, consegüentment amb les mateixes, el sistema de la política cultural exterior va adquirir més poder. El nou govern d'Entesa es presentaria com un projecte amb múltiples tensions, principalment entre el PSC i ERC, en el marc dels seus desacords específics previs i de diferències de fons al voltant del projecte nacional.²⁶³ En aquest escenari polític de resistències a l'interior de l'aliança, es va disposar l'aplicació del desenvolupament operatiu i normatiu al voltant del nou estatut d'autonomia.

L'Estatut de 2006 va recollir una nova perspectiva sobre l'acció exterior, emergent d'un debat obert des d'inicis de la dècada sobre la manera de consolidar la capacitat de Catalunya com a actor internacional.²⁶⁴ En sintonia amb aquesta voluntat política, la norma conté vint articles que tracten diversos aspectes de la política internacional catalana. Assenyala en el seu article 93 la necessitat de «la projecció de Catalunya a l'exterior i promoure els seus interessos en aquest àmbit, respectant la competència de l'Estat en matèria de relacions exteriors». De manera concorde a aquest nou marc legal, es va produir una reorganització general del sistema de política exterior català, que va adquirir una major verticalitat. El desembre del mateix any es va crear, per Decret (633/2006), la Secretaria d'Afers Exteriors depenent del també nou Departament de la Vicepresidència. La Secretaria d'Afers Exteriors va tenir com a objectius coordinar i impulsar l'acció exterior del govern català. La unitat estava dirigida per un viceconseller d'Assumptes Exteriors i de Cooperació i es va estructurar en tres direccions generals. Des del seu primer any la Secretaria d'Afers Exteriors, a més de desplegar la seva xarxa internacional, es va centrar en el desenvolupament de «relacions bilaterals amb els governs regionals i estatals d'Europa i de la resta del món».²⁶⁵

Paral·lelament a l'acció cultural internacional de la Secretaria d'Afers Exteriors, el Departament de Cultura va aprofundir el seu treball en aquesta matèria. En 2006 aquesta cartera va passar de mans del conseller

262 L'organització posseeix actualment dues seus a l'Estat espanyol, una central a Barcelona i una altra a Palma de Mallorca, i quatre seus a l'exterior, ubicades a Nova York, París, Londres i Berlín.

263 PERICOT i CAPDEVILA, *L'espectre del tripartit*.

264 MESADO, *Els ens subestats i la UNESCO. Els casos de Catalunya i el Quebec*.

265 GENERALITAT DE CATALUNYA, *Memòria 2007*.

Ferran Mascarell a Joan Manuel Tresserras, és a dir, del PSC a ERC. Tresserras –expert en comunicació– imprimirà un nou caràcter a la política cultural desenvolupada des del Departament, que precisament va passar a denominar-se Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació. El seu enfocament va conjugar els preceptes bolcats en el *Llibre blanc de la cultura a Catalunya* sobre la necessitat d'una articulació territorial de la política cultural amb la promoció de la indústria cultural com a mitjans de desenvolupament social i com a eines polítiques, el que es va manifestar també en l'esfera exterior.

Aquest nou impuls de l'acció cultural exterior en el govern d'Entesa es va donar sota l'enfocament d'ERC sobre la política internacional i les relacions interculturals, que tenia com un eix fonamental la naturalesa nacional de la cultura catalana i la necessitat d'un avanç en el seu autogovern. Si bé durant els dos períodes de governs d'esquerres el control de l'activitat paradiplomàtica va ser un element causant de tensions entre els partits que l'integraven, mentre que en el primer hi havia hagut una certa primacia del PSC a l'acció cultural exterior, durant aquesta legislatura el conjunt de la paradiplomàcia quedaria a càrrec del partit adscrit a l'esquerra independentista.²⁶⁶ Així, en el marc d'aquesta reorganització del Govern català, l'Institut Ramon Llull va passar a dependre orgànicament de la nova Vicepresidència, a càrrec de Josep-Lluís Carod Rovira, aleshores líder de la formació.

El desembre de 2006 Josep Bargalló va reemplaçar Emili Manzano al comandament de l'Institut Ramon Llull. Bargalló és un filòleg, exconseller d'Educació i ex conseller Primer del govern de Pasqual Maragall, i membre d'ERC. Després d'uns inicis inestables en la direcció de l'Institut, va continuar al seu lloc fins el 2010. En aquest context va ser creat el càrrec de Directora adjunta de l'entitat, atorgant-li aquest rol a Neus Fornells, experta en temes de comunicació institucional i *branding*. El nou director va donar continuïtat al plantejament estatutari i a diverses tasques de la institució. En aquest marc va assumir ràpidament la responsabilitat de dirigir l'entitat de cara a la Fira de Frankfurt de 2007, després dels fallits projectes previs, que havien afectat els preparatius en curs. Així mateix, Bargalló va decidir mantenir en el seu lloc els directors de cada Àrea i a la comissària de la Fira, Anna Soler-Pont. Més enllà d'aquestes continuïtats, en aquest nou escenari, Fornells assenyalava la voluntat d'establir un cert retorn al sentit primigeni del projecte institucional: «el nostre objectiu és convertir-nos en un Cervantes però per a Catalunya. I anem una mica a l'inici de l'Institut Ramon Llull, quan el president Pujol nomena a Pujals director de l'Institut Ramon Llull amb ho fa amb aquest objectiu».²⁶⁷ Aquest procés manifestarà una diferenciació sobre el paper de l'Institut Ramon Llull respecte el govern previ, en dos fronts: primerament pel que fa a la seva centralitat en l'acció exterior catalana i en segon lloc pel que fa al seu encaix en el sistema diplomàtic estatal.

266 CASAS, «Una política exterior fuente de roces entre PSC y ERC».

267 Entrevista a Neus Fornells, directora adjunta de l'Institut Ramon Llull.

D'altra banda, el febrer de 2007, es produeix la sortida de Xavier Marcé al capdavant de l'ICIC, que passaria a estar a càrrec d'un altre economista, Antoni Lladó, que va romandre en la direcció de la institució fins a finalitzar aquest període de govern i va imprimir un nou enfocament a les seves polítiques. Dos mesos després d'assumir aquesta responsabilitat, Lladó advertia sobre el creixement abrupte de l'organisme en molt poc temps, principalment pel que fa a les línies d'ajut a la producció. Indicava que ara aquest esforç havia de continuar i reenfocar, i esmentava: «una cosa està clara: hem de fomentar la promoció i la difusió per indicació del conseller de Cultura. Ara cal que la producció circuli i es vegi a Catalunya, l'Estat i el món sencer si és possible».²⁶⁸

Concordant amb aquests principis, durant aquesta etapa l'ICIC va mostrar una creixent intervenció a l'estranger, passant el 2008 a executar un pressupost de la seva Àrea de Promoció Internacional de 2.416.770 d'euros. Així mateix s'adverteix un creixent suport a la producció i distribució del cinema fet a Catalunya, una activitat que per les seves característiques continua ocupant la major part del pressupost de l'organisme. Aquell any el sector audiovisual va rebre el 41,58% dels ajuts atorgats pel mateix.²⁶⁹

Si bé el projecte de Lladó es centrava en l'estimulació i l'ampliació del mercat internacional per als diversos sectors de la indústria cultural, en aquest marc es produeixen també alguns canvis en l'orientació del model de representació exterior impulsat des de l'ICIC. Una transformació distintiva d'aquest transcurs és el reemplaçament, des de setembre de 2007, de la marca *Sounds from Spain*, sota la qual havien treballat els estands de l'ICIC en les fires i festivals internacionals durant l'etapa prèvia, per la nova *Catalan music!* Durant la seva direcció, Xavier Marcé havia considerat més convenient «guanyar prestacions», incorporant sota el paraigua de la marca espanyola, coordinada per l'ICEX i la SGAE. Aquest enfocament va ser discutit per les forces nacionalistes i insinuat com una de les raons per les quals Joan Manuel Tresserras va substituir l'economista al capdavant de l'Institut. El conseller va descriure aquesta política com un «error important de màrqueting». D'aquesta manera, el Departament de Cultura impulsaria una iniciativa que apropiava la lògica de representació internacional de l'ICIC al model impulsat des de l'Institut Ramon Llull i que marcava el pas de la conducció del PSC a la d'ERC.

Des d'aquest nou plantejament polític i en un canviant escenari econòmic, les institucions de la paradiplo-màcia cultural catalana van començar un nou desenvolupament, després d'un 2007 marcat per la participació a la Fira de Frankfurt. L'any següent, el Director de l'Institut Ramon Llull descrivia l'estratègia d'internacionalització de la cultura duta a terme per aquest organisme esmentant que la prioritat era la capitalitat, és a dir que, a més de la política de grans esdeveniments, s'apostava per tenir presència important i contínua en

268 MORGADES, «Entrevista: Antoni Lladó. Director del Instituto Catalán de Industrias Culturales: La estrategia de difusión debe ser prestigiar el producto cultural».

269 ICIC, *Memòria de l' Institut Català d'Indústries Culturals*.

els «centres de creació» de les metròpolis i dels centres culturals globals.²⁷⁰ El director de l'Institut Ramon Llull suggeria que aquestes polítiques, que se servien també de l'explotació de la ciutat de Barcelona, eren funcionals a solucionar les limitacions econòmiques de la paradiplomàcia cultural catalana. En aquest sentit, esperava que «de tots aquells diners que l'Estat espanyol inverteix en la presència exterior de la cultura en clau espanyola, en un període de temps no massa llunyà, d'una part en poguem gaudir nosaltres mentre formem part de l'Estat espanyol».²⁷¹ Per tant, si bé es va donar un increment pressupostari exponencial en la política cultural exterior catalana des d'inicis d'aquesta dècada, el discurs sobre la seva falta de recursos desenvolupats des dels anys 1990 era reproduït en un altre context.

Donant continuïtat a la dinàmica d'acostament i allunyament entre les administracions catalana i balear en virtut dels canvis governamentals, el 2008 es va produir la reincorporació del Govern de les Illes Balears al Consorci de l'Institut Ramon Llull. Un any abans l'aliança Pacte de progrés liderat pel PSIB-PSOE havia tornat al poder.²⁷² En aquest marc es va signar un nou conveni²⁷³ entre la Generalitat de Catalunya i aquesta administració, que va suposar una altra modificació dels estatuts de l'Institut. Aquesta reobertura del projecte institucional va tenir un major abast aquest mateix any, atès que l'Institut Ramon Llull es va integrar a la Fundació Ramon Llull, amb seu a Andorra. Es va constituir inicialment pel Govern d'Andorra, l'Institut Ramon Llull, el Consell General dels Pirineus Orientals, l'Alguer i la Xarxa de ciutats valencianes. En el seu acord de creació, concretament a l'article 4.4, s'indica que l'Institut Ramon Llull ha de mantenir relacions de cooperació amb aquesta Fundació

El conveni va significar l'ampliació de l'estructura d'acció de l'entitat així com una inèdita convergència en la representació internacional dels territoris de parla catalana, posterior a la reeixida Fira de Frankfurt. La posició d'Andorra com a cap de la Fundació, atenia a la potenciació d'aquesta política en termes de la maximització d'opcions legals i polítiques que atorgava la figura de l'Estat andorrà en el sistema internacional. Com s'observa a la següent Figura, després del procés de reorganització i ampliació del sistema de la paradiplomàcia cultural, el mateix quedaria conformat per diverses dependències, però amb una centralització al voltant de la Vicepresidència i del Departament de Cultura, ambdós a càrrec d'ERC.

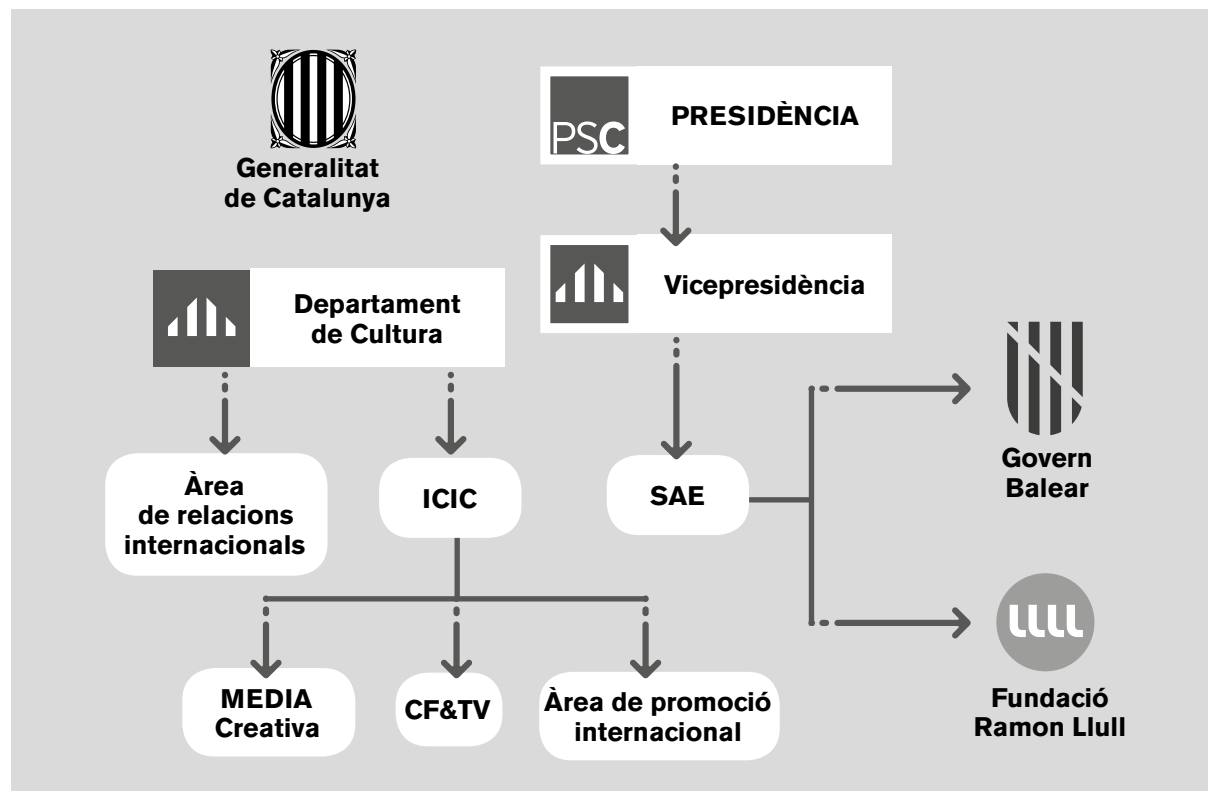
270 ISART i MONTERO, «Entrevista a Josep Bargalló, director de l'Institut Ramon Llull».

271 Ibídem.

272 Pacte acordat entre PSIB-PSOE, Bloc per Mallorca, UM, PSM i Eivissa pel Canvi.

273 Resolució VCP/2951/2008, de 30 de setembre, per la qual s'ordena la publicació del Conveni de col·laboració entre la Generalitat de Catalunya i la Comunitat Autònoma de les Illes Balears per fer efectiva la modificació dels Estatuts de l'Institut Ramon Llull, la consegüent incorporació a la Comunitat Autònoma de les Illes Balears a aquest Institut i la correlativa adhesió d'aquesta Comunitat als Estatuts esmentats.

Figura 1. Esquema administratiu de la paradiplomàcia cultural catalana, 2008-2010



Font: Elaboració pròpia.

Després de set anys d'actuació de l'Institut Ramon Llull, el seu Director de l'Àrea de Literatura i Pensament, Carles Torner, esmentava sobre la importància de la seva tasca a Europa: «quan s'adrecen a nosaltres, aquests editors saben bé que allò que els oferim és el mateix que els ofereixen els instituts d'Holanda o de Finlàndia, i es relacionen amb nosaltres de manera semblant».²⁷⁴ No obstant això, al·ludia a algunes claus sobre els problemes institucionals de la internacionalització de la literatura en català, que sintetitzava: «ras i

²⁷⁴ TORNER, «Una diplomàcia cultural paradoxal?».

curt, Catalunya i la cultura catalana viuen, diàriament, una paradoxa, la d'un país que és i no és».²⁷⁵ L'escriptor esmenta així mateix que, malgrat les contrarietats de la «diplomàcia cultural paradoxal» de Catalunya, relacionades amb la seva manca d'estructures estatals, aquesta condició presentava certs avantatges. En aquest sentit, ha indicat que la política del jove Institut Ramon Llull tenia continuïtat, mentre la de l'Estat espanyol anava canviant «segons els seus actors».²⁷⁶ Això hauria permès les col·laboracions puntuals amb el Govern central, com a exemple la cooperació establerta entre l'Institut Ramon Llull i l'Institut Cervantes a Grècia.

Davant d'aquesta interpretació dels marcs d'acció que condicionaven aquesta política i a aquesta formulació dels seus objectius, es va prosseguir amb l'estratègia de «capitalitat cultural», mitjançant la vinculació amb les institucions de referència en altres països, com xarxes internacionals, museus o grans equipaments, i de generació d'«imatge país». Fornells esmenta en referència a la lògica sobre la qual es va edificar aquesta reformulació de la política:

«La nostra filosofia era jo sóc aquí. Jo no pago un lloc a Estrasburg per fer una actuació, perquè em vinguin els quatre catalans del casal, amb tot el respecte pel casal que està allà aguantant la vela. Dèiem: Nosaltres què volem? Formar part de la programació d'aquell local, perquè hi vagi la gent d'aquell lloc. Aquesta era una primera premissa: formar part de la programació de les institucions d'allà. I la segona premissa era intentar aconseguir, per exemple, que tots allà llegissin que ha estat un èxit. I aquí va ser molt important Borja Sitjà, Director de l'Àrea de Creació i que havia estat director de l'Odèon de París durant molts anys, que aconseguia que gent com Lou Reed fes això. Evidentment ells no ho haguessin fet si no sabessin que era bo, però el contacte era ell».²⁷⁷

D'aquesta manera, durant el govern d'Entesa la tasca de les diverses àrees de l'Institut Ramon Llull va ser intensa i heterogènia. A la taula 1 sobre l'evolució de la despesa de l'Institut Ramon Llull per àrees de gestió, s'observa la rellevància que, de manera continuada, se li va brindar a l'Àrea de Creació i també a l'Àrea d'Humanitats i Ciència en relació a l'Àrea de Llengua, focus estratègic de l'organització. Això mostra el paper de l'Institut Ramon Llull a la projecció de la cultura en un sentit ampli des del seu origen, com indicaven els seus estatuts. Un altre aspecte que s'adverteix és el continu augment del pressupost abocat a la internacionalització de l'acció de l'entitat, mitjançant la seva àrea específica. D'altra banda, es pot observar el patent augment

²⁷⁵ Ibídem.

²⁷⁶ Ibídem.

²⁷⁷ Entrevista a Neus Fornells, directora adjunta de l'Institut Ramon Llull.

del pressupost per a la política de grans esdeveniments (2006-2009), que coincideix amb el segon govern d'esquerres i amb el moment previ a la reducció pressupostària que va formar part de la nova gestió pública, després de l'inici de la crisi econòmica.

Taula 1. Despesa anual de l'Institut Ramon Llull per concepte, 2004-2010 (euros)

Àrea / Any	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010
Direcció	269.502,46	256.361,18	26.715,62	661.352,71	1.140.104,54	176.392,74	1.168.569,64
Coordinació	36.641,95	199.244,42	365.440,25	85.934,24	69.028,44	00	00
Gerència	1.044.907,18	1.188.667,54	1.420.292,32	2.044.690,95	2.342.214,55	1.856.896,11	2.855.911,67
1- Àrea de Llengua	1.858.618,50	2.400.996,94	2.864.902,18	3.342.330,66	3.218.950,52	2.700.628,63	4.033.662,42 (Llengua i Universitats)
2- Àrea de Creació*	2.021.782,85	3.243.620,62	2.794.332,05	3.315.462,95	3.894.810,93	3.133.899,09	3.710.652,06
3- Àrea d'Humanitats i Ciència	71.643,93	539.390,25	1.216.776,50	1.310.284,30	1.600.516,35	440.009,43	1.505.782,64 (Literatura i Pensament)
Departament d'Imatge i Projecte exterior	252.707,18	429.250,71	416.823,25	529.517,09	731.067,82	1.019.616,58	568.079,57 (Comunicació)
Altres (Àrea virtual, seu de Palma, actes)	305.799,43	00	879.000,71 (Frankfurt)	11.493.055,97 (Frankfurt)	230.423,64 (Frankfurt)	1.057.521,88 (Biennal de Venècia)	00
Total	5.861.603,48	8.257.531,66	10.184.282,88	22.782.628,87	13.227.116,79	10.384.900,46	13.842.658,00

Font: elaboració pròpia a partir de les Memòries de l'IRL 2004-2012.

*Inclou el cinema, les arts escèniques, l'arquitectura, les arts visuals i la música.

2.2.6. Balanç d'una dècada de paradiplomàcia cultural catalana

Els elements de continuïtat i canvi de la paradiplomàcia cultural catalana del període 2000-2010 pel que fa al seu desenvolupament previ són, d'una banda, la permanència dels seus grans discursos programàtics: el de la projecció-protecció de la cultura catalana i el de la internacionalització cultural comercial. Però, d'altra banda, en aquesta etapa es va produir un exponencial creixement dels recursos abocats a aquesta política i un programa dirigit a la seva modernització, en la direcció dels criteris imperants durant aquest període en el sistema internacional. Això es va manifestar en la potenciació del sector de les anomenades indústries creatives i en el perfeccionament de la diplomàcia de nínxol –caracteritzada per l'especialització i focalització dels recursos en àrees, accions o esdeveniments particulars per tal de produir els millors rendiments–, per a la seva actuació a l'estranger. Aquest model d'acció internacional es va adaptar a l'estatus subestatal de l'acció cultural catalana, ja que permet «concentrar recursos en àrees específiques que puguin generar els rendiments més interessants, en lloc d'englobar-ho tot».²⁷⁸ Des d'aquest enfocament, el govern català va intensificar la seva participació en els grans esdeveniments i les seves intervencions tendents a millorar la seva presència en els espais clau de l'àmbit multilateral.

Des del 2000, es dona el pas del model de promoció artística i cultural on el registre constitutiu es basava en criteris de major control i pes identitari a un esquema de dues branques. El mateix Institut Ramon Llull donava continuïtat a una tasca similar a la del Consorci Català per a la Promoció Exterior de la Cultura, que permetia entre altres coses «fer marca»²⁷⁹ –o portar el «pes representatiu».²⁸⁰ I, d'altra banda, l'ICIC aportava una innovació: una política internacional al voltant del concepte d'indústria cultural i més centrada en l'obertura de mercats. Una estratègia basada en criteris comercials, on el judici d'avaluació sobre els aspectes lingüístics, estètics i identitaris de la producció artística i cultural té a priori una importància menor. Aquest esquema bicèfal, sintetitzat en la «indústria i l'excel·lència», es va transformar en el nou front d'acció cultural exterior de la Generalitat.

Després de l'aprovació del nou Estatut d'Autonomia es produeix un patent gir de l'acció exterior. Des del 2006, amb el control dels òrgans exteriors i del Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació per part d'ERC i la consegüent centralització de la paradiplomàcia al voltant de la Vicepresidència, es reorganitza i potencia el sistema de la política exterior catalana. El mateix, basat en el nou Estatut d'Autonomia, va partir d'una reorganització de l'àrea de govern dedicada a la política cultural internacional, de diferents iniciatives

278 EVANS i GRANT, *Australia's Foreign Relations in the World of the 1990's*, p. 323.

279 Entrevista a Marisol López.

280 Entrevista a Xavier Marcè.

de planificació i diagnòstic, d'una transformació de les dinàmiques de promoció cultural exterior i va donar continuïtat a les activitats bilaterals i multilaterals. No obstant això, ara els models d'acció cultural exterior de referència serien novament estatals. Aquesta àrea de govern va adquirir un renovat compromís amb els símbols i la llengua com a emblemes de reivindicació nacional.

Els mecanismes que va desplegar la paradiplomàcia cultural van ser tan diversos com l'exportació de les creacions locals, la consolidació de les marques artístiques i el *cultural branding* o la regulació de les indústries culturals, fent ús dels mecanismes administratius i els nous dispositius discursius que proveeixen la UNESCO i la UE. El component de reivindicació nacional s'observa en àmbits diversos, que van des de la internacionalització dels processos culturals locals –festivals, trobades, seminaris...– a la promoció de la presència de la producció en català en diversos fòrums internacionals. Així mateix, pel que fa a l'activitat social, s'observa com els actors del camp artístic i cultural implicats des del primer govern d'esquerres en la demanda de nous mercats –mitjançant el lobby d'acció subestatal indirecta– i de recursos per a la mobilitat internacional –demandant pels sistemes de crèdits i subvencions–, troben una resposta en la direcció d'ampliació de la governança i més recursos. Tots aquests processos es van moure en el context d'una gran tensió interpartidària a l'interior del govern, d'una certa pèrdua d'autonomia per part de l'Institut Ramon Llull i l'ICIC i d'una important confrontació política amb les altres forces polítiques catalanes i de la resta de l'Estat espanyol.



CONCLUSIONS

Conclusions i recomanacions finals:

vers una governança per al valor cultural i l'impacte social

Obriem aquest assaig constatant el moment paradoxal de les polítiques culturals a Catalunya com una etapa de maduresa i desplegament i, alhora, de crisi i *im-passe*. Trenta-cinc anys d'acció pública en el camp cultural han servit per mostrar potencialitats i límits, vies de futur i culs de sac. No voldriem, per tant, acabar sense fer un balanç clar d'aquests anys i donar algunes recomanacions finals, algunes de generals i abstractes i d'altres de concretes i pragmàtiques.

En primer lloc, entenem que ha quedat prou clar l'esgotament de la perspectiva resistencialista, gradualista o voluntarista de la política cultural a Catalunya. Hem de partir de la constatació que per a assegurar una cultura catalana de primer nivell, és necessari articular un sistema de la política cultural ben trenat, eficient i presidit per una bona governança.

En aquest sentit, es podria argumentar que la governança és un concepte atractiu però que la complexitat de la vida política impedeix dur-lo a la pràctica. I es poden posar exemples sobre com algunes iniciatives com el Pacte Cultural, el CONCA o bé els consells locals de la cultura, han esdevingut a voltes més un focus de conflicte, disfuncionalitats i brindis al sol que una realitat tangible. És cert que no és possible ni recomanable intentar importar models forans, com els

consells de les arts o les fundacions culturals, de forma mecànica, ni tampoc es pot esperar que tals eines resolguin enfrontaments sobre el model de cultura o rivalitats polítiques. Però no és menys cert que la governança no és opcional si es vol que un país com Catalunya sigui capaç de desenvolupar objectius ambiciosos en l'àmbit cultural com millorar les taxes de consum cultural, tenir una xarxa cultural territorial modernitzada capaç de respondre als drets culturals de la ciutadania o bé afrontar el repte de la periferització creixent de les indústries culturals. La governança, per tant, no hauria de dependre d'un sol organisme —encara que seria interessant obrir el consell nacional a la participació local i ciutadana—, sinó que hauria d'ésser present en tots els operadors i estructures d'acció cultural, com per exemple és el cas del Sistema Públic d'Equipaments Escènicomusicals, en el què participa el govern nacional, les diputacions, governs de les grans ciutats i les entitats municipalistes.

Alhora, cal establir els objectius de la governança per tal que no sigui, com dèiem, un concepte buit i retòric. Des dels anys 1990, en paral·lel al sorgiment del paradigma de la ciutat creativa —fins al punt que de vegades es pot confondre amb ella— han sorgit diverses orientacions que pretenen atorgar una major sistematicitat, interrelació i equilibri en els objectius de la política cultural. Hem anomenat aquesta orientació «nou paradigma de la política cultural», referint-se al desenvolupament en el marc local d'una governança cultural local orientada a la generació de valor cultural²⁸¹ o, en paraules de Pierre-Michel Menger, una generativitat cultural. Aquesta orientació en part reflecteix les apostes per una planificació d'una política cultural sostenible²⁸² i la idea d'alguns autors sobre la necessitat d'analitzar la política cultural com un sistema integrat d'interaccions.²⁸³

Així mateix, al context d'aquest nou paradigma el camp d'intervenció de la política cultural es planteja com més ampli, ja que comprendria no només el segment professional de l'activitat artística tradicional, sinó també el de la cultura més comercial —les indústries culturals— i l'activitat cultural informal com l'activitat amateur i la de base comunitària.²⁸⁴ I alhora, la perspectiva d'intervenció tendiria a cobrir moltes noves qüestions, com temes de regulació de drets, fiscals i financers, de política comercial, tecnològica o de competència; temes tots ells que incideixen globalment sobre una gran diversitat d'activitats creatives i que impliquen també una gran varietat d'administracions.

281 RIUS ULLDEMOLINS, *Un nou paradigma de la política cultural. Estudi sociològic del cas Barcelona*.

282 EVANS i FOORD, «Cultural mapping and sustainable communities: planning for the arts revisited»; DUXBURY i JEANNOTTE, «Introduction: Culture and Sustainable Communities»; i KAGAN i HAHN, «Creative cities and (Un)Sustainability: From Creative Class to Sustainable Creative Cities».

283 RODRÍGUEZ, «La reinvençió de la política cultural a escala local: el caso de Barcelona».

284 BECKER, *Art Worlds*.

D'altra banda, la concepció del món cultural en què es pretén incidir és molt més complexa i sistemàtica, en el que ja no es pretén promoure ni un artista individual, ni una organització o un projecte concret, ni tan sols una disciplina artística en particular, sinó tot el sistema cultural. D'acord amb aquesta representació, ara les formes d'actuació de la política cultural tendrien a ser, d'una banda, més complicades, combinant mesures de caràcter molt divers –per exemple, mesures de caràcter fiscal i financer i mesures de promoció artística o de quotes de programació–, i per una altra, molt més estratègiques, en el sentit que els poders públics tractarien ara de vincular les seves actuacions a la multiplicitat d'agents que operen en el camp cultural –creadors, empresaris, intermediaris, fundacions, associacions...

El canvi de paradigma no implica en si mateix una eliminació dels objectius i paradigmes d'actuació precedents –democratització cultural, democràcia cultural i instrumentalització econòmica i social–, ja que la política cultural s'ha desenvolupat aquests cinquanta anys per addició d'objectius, discursos legitimadors i camps d'actuació.²⁸⁵ Sí, en canvi, representa un intent de conjugar d'una manera que el sistema en conjunt es reorienti cap a una producció de valor cultural de tot el sistema²⁸⁶ en el context urbà²⁸⁷ o regional.²⁸⁸ Entenem, doncs, que es tracta d'un canvi en el sistema de la política cultural en el sentit que li atorga Piotr Sztompka al canvi social²⁸⁹ i que hauria d'atendre al nombre d'agents culturals –que no ha cessat d'augmentar en les últimes dècades–, al seu nivell d'interrelació i interdependència, a les funcions que desenvolupen –molt més diverses i integrades entre elles–, a una redefinició de les fronteres que defineixen la política cultural –moltporoses i indefinides–, en el nombre de subsistemes que inclou –integrant la creació, intermediació, difusió– o bé a la influència de l'entorn –per exemple, l'esfera econòmica o urbana, cada vegada més rellevant.

Sens dubte, una orientació comuna de totes les administracions públiques envers el nou paradigma de la governança per a la generació de valor cultural i impacte social seria decisiu per donar legitimitat a les polítiques culturals i desplegar-ne tot el potencial. No obstant, ens hem de preguntar fins a quin punt Catalunya ha avançat en la construcció d'un sistema cultural propi i quines característiques té aquest sistema. En el cas específic de Barcelona es combinen tres tipus d'equipaments: els equipaments privats o del tercer sector creats el segle XIX que són recuperats i potenciats per les administracions públiques a partir de la recuperació de la democràcia –com el Liceu i el Palau de la Música–, els equipaments culturals nacionals

285 URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*; i MOULIN, *L'artiste, l'institution et le marché*.

286 RIUS ULLDEMOLINS, *Un nou paradigma de la política cultural. Estudi sociològic del cas Barcelona*.

287 CURRID, *The Warhol Economy*.

288 MOLOTCH, «Place in product»; i MOLOTCH, «L.A. as a Design Product: How Arts Works in a Regional Economy».

289 SZTOMPKA, *The Sociology of Social Change*.

generats en les administracions públiques –com el TNC– i els equipaments culturals que han estat producte de l'estratègia emprenedora del govern local en aliança amb el sector cultural –com el MACBA. Doncs bé, aquest creuament d'estratègies ha donat lloc a un model propi d'equipament cultural –molt diferenciat del model centre-europeu, dominant a Madrid– que podem qualificar d'híbrid, és a dir, ni públic ni privat, que combina elements de titularitat i gestió pública i gestió i participació privada-associativa en la majoria de grans equipaments culturals catalans.²⁹⁰ Aquesta configuració ha demostrat les seves potencialitats –com la capacitat de generar projectes necessaris en base a oportunitats a manca d'una acció pública en bona mesura absent o insuficient– tot creant estructures de governança d'aquests equipaments molt complexes amb aportacions creuades per part de diverses administracions –Generalitat de Catalunya, Ajuntament de Barcelona en gran part i en menor mesura Diputació de Barcelona i el Ministeri d'Educació i Cultura.

No obstant, aquesta capacitat de generació de projectes ha demostrat des de fa temps –i especialment en el marc de les retallades en cultura d'aquesta darrera etapa– totes les seves debilitats: manca de control real per part de les administracions de l'activitat i l'impacte dels grans equipaments, retallades unilaterals d'aportacions sense negociació prèvia o elaboració d'estimació de l'impacte, absència de delimitacions clares de responsabilitats i de la tutela per nivell d'administració, és a dir, quina administració fa què, amb quins objectius i qui paga què.²⁹¹ Tot i que durant el govern d'Entesa es va intentar pal·liar aquesta manca de governança i tutela amb l'elaboració de contractes programa que establissin a mig termini una planificació i una elaboració, aquesta eina ha estat en bona mesura convertida en una eina retòrica sense un efecte real en termes de tutela i recerca de valor públic d'aquests equipaments.²⁹²

Per tant, cal relançar un programa coherent, dotat pressupostàriament i amb un equip tècnic –com en disposen en el cas de l'Arts Council anglès o l'Oficina d'Equipaments de Flandes– de tutela, innovació i cooperació amb els equipaments culturals i festivals culturals amb finançament públic, per a convertir-los en els veritables «caps i casals» del sector cultural públic a tot el territori. Per a aconseguir-ho, seria del tot necessari recuperar el projecte de la Llei d'agències públiques catalanes –iniciat a finals del 2000 i actualment abandonat– que estableixi un marc de responsabilitat i control per part de les administracions titulars, així com una autonomia de gestió i obligacions de transparència i avaluació per a les agències públiques, en aquest cas aplicat als operadors culturals.

Per altra banda, un canvi imprescindible per a facilitar aquesta nova governança generativa culturalment,

290 RIUS ULLDEMOLINS, «The rise of the hybrid model of art museums and cultural institutions. The case of Barcelona».

291 RIUS ULLDEMOLINS, «La gobernanza y la gestión de las instituciones culturales nacionales: de la oposición entre arte y economía a la articulación entre política cultural y management».

292 RIUS ULLDEMOLINS, «¿Es posible gobernar los teatros de ópera? Análisis del caso del Gran Teatro del Liceu de Barcelona».

seria la creació d'una figura jurídica que reconegui aquesta natura híbrida dels equipaments culturals catalans, els doti d'autonomia de gestió, estableixi les modalitats de la tutela pública així com les fórmules de distribució de responsabilitats públiques entre el nivell nacional i local. És el que en part han fet des de 2002 a França amb la *établissement public de coopération culturelle* [Institució pública de cooperació cultural], una fórmula de cooperació cultural que es podria estendre a altres iniciatives com la gestió de museus i patrimoni, festivals... No avançar en aquesta direcció comporta desapropiar una ocasió de potenciar la capacitat generadora de valor cultural i impacte social dels equipaments del país. Un avanç que, en el marc de la crisi, malgrat una certa retòrica reformista del sector públic i les polítiques culturals, lluny de potenciar-se s'ha congelat. No obstant, hi ha reptes i deficiències de la política cultural a Catalunya que no s'originen endògenament sinó que revelen la lògica dominant de la política cultural de l'Estat: la lògica de la recentralització cultural i del *national building* del nacionalisme espanyol a partir de l'acció cultural interna –la política cultural– i externa –la diplomàcia cultural–.

Com hem vist, des del desplegament de l'Estat autonòmic fins a mitjans dels anys 2000, es va convertir en un lloc comú afirmar que l'Estat espanyol era en termes de cultura –a banda d'altres àmbits d'acció pública com l'educació o la sanitat– un estat quasi-federal. Aquesta afirmació es fonamentava bàsicament en l'anàlisi de l'arquitectura constitucional –que es reconeixia com ambigua, poc desenvolupada i generadora de competències concurrencials– i de la descentralització de la despesa. Ben aviat des de la recuperació de la democràcia i el desplegament de l'estat autonòmic, va quedar clar que l'Administració General de l'Estat no se centraria en la promoció de la cooperació cultural entre les autonomies, tal com marca l'article 149.2 de la Constitució espanyola, sinó que s'ha centrat en la construcció d'un aparell públic concentrat a Madrid al que dedicava, el 2013, el 95% de les transferències a centres artístics i el 50% dels teatres. Alhora, la regulació de premsa, televisions i empreses de telecomunicacions des de Madrid ha generat una estructura mediàtica en el que les empreses radicades a la capital concentren una part majoritària de l'audiència i dels ingressos publicitaris, tancant les esperances obertes els anys 1980 amb la proliferació de les televisions i ràdios locals i autonòmiques d'una dinàmica participativa, descentralitzada i plural en els mitjans de comunicació.

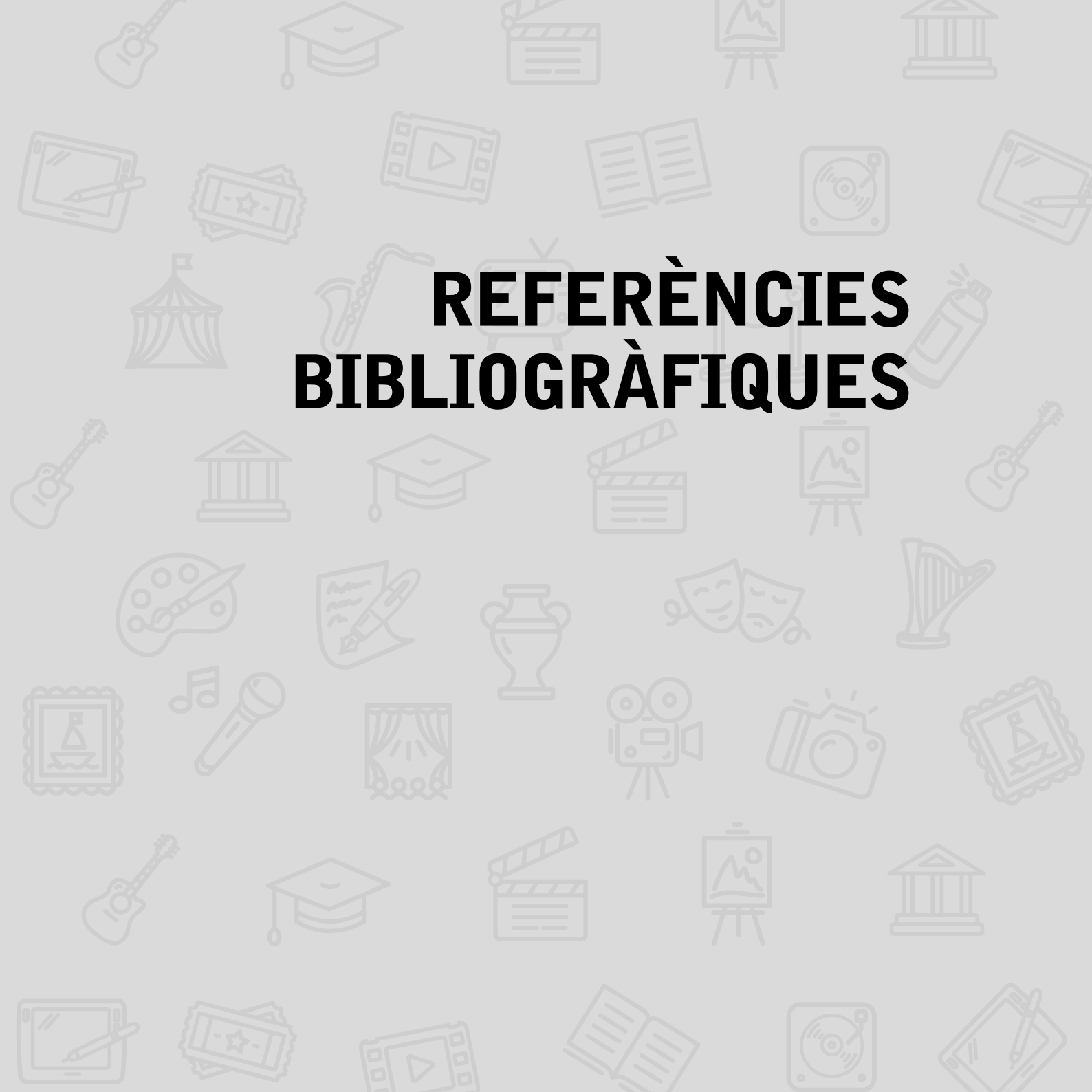
D'altra banda, la sentència del Tribunal Constitucional 31/2010 sobre l'Estatut d'Autonomia eliminava la pretensió de la Generalitat de «blindar» les seves competències contra les invasions competencials recurrents del Ministeri d'Educació i Cultura, afirmant el Tribunal Constitucional la potestat de l'Administració General de l'Estat de regular sobre cultura i a intervenir en aquest camp, generant conflictes i ineficiències. Es poden posar diversos exemples d'aquesta actitud, com el programa «Platea» que subvencionava directament les companyies de teatre i els governs locals, curtcircuitant els governs autonòmics, o el *Plan Nacional*

del Patrimonio Inmaterial, que excedeixen clarament les competències de protecció del patrimoni front a l'espoliació i envaeix la competència autonòmica en Patrimoni cultural. No obstant, queda clar els objectius d'aquest tipus de plans amb la seva caracterització «folcloritzadora» de les diferències nacionals i culturals i en el seu objectiu de buscar en la cultura elements d'una identitat nacional espanyola comuna. Més clars són encara els objectius de la política cultural exterior i de la diplomàcia cultural per a fomentar una homogeneïtzació cultural i una imatge uninacional de la cultura de l'Estat espanyol. Com afirma el Secretari de Cultura del Ministeri d'Educació i Cultura sobre el Plan Estratégico de la Secretaría de Cultura 2012-2015: «*España debe fomentar que las industrias creativas se imbriquen dentro de una acción exterior que potencie una imagen de marca-país vinculada a la cultura en español*».²⁹³ Front a aquesta dinàmica recentralitzadora, el govern de Catalunya ha de convertir la seva política cultural exterior en una eina prioritària, dotant-la d'una capacitat infraestructural i de mitjans a l'alçada dels seus objectius de projectar la cultura catalana. Sense caure però en els errors del que es critica: fer de la marca de país una marca representativa d'una ciutadania crítica, plural i participativa, i no un simple instrument al servei d'una idea de país culturalment homogènia al servei de les grans empreses de l'IBEX35. Ahora també hauria de connectar d'una forma equilibrada els objectius de la política exterior i de la política cultural, per no restar com un mer instrument de propaganda o *branding*, sinó al contrari: convertir-se en una eina d'expansió del mercat per a les indústries culturals de Catalunya i els territoris de parla catalana.

Queda en aquest sentit clar que els elements cooperatius de l'estructura institucional de l'Estat espanyol, –com ara la Conferència sectorial de cultura– a banda de ser inexistents durant llargs períodes –coincident amb els governs populars– han estat inoperant i parteix d'una mirada centralitzadora molt allunyada dels models federals.²⁹⁴ Al contrari, els elements conflictius en relació a la política cultural han anat creixent en el sentit que s'han convertit en ocasions per a desenvolupar «batalles culturals», com és el cas dels anomenats Papers de Salamanca, la tauromàquia, o els mitjans públics en català. En aquest context, és clar que la cultura a Catalunya no és precisament una prioritat per l'Administració General de l'Estat, i que el desenvolupament de la política cultural a Catalunya necessita una redefinició competencial en un nou marc constituent català, que doti el govern de Catalunya d'unes competències clares i d'uns instruments a l'alçada dels reptes –especialment en relació als mitjans de comunicació, drets d'autor, regulació de finançament...– que se li plategen a la cultura al segle XXI.

293 GOVERN D'ESPANYA, *Plan Estratégico de la Secretaría de Cultura 2012-2015*.

294 RIUS ULLDEMOLINS i MARTÍN, «Federalism, Cultural Policies, and Identity Pluralism: Cooperation and Conflict in the Spanish Quasi-Federal System».

The background of the slide is a light gray field filled with a repeating pattern of small, white line-art icons. These icons represent a wide range of cultural, educational, and artistic fields, including music (guitars, saxophones, harps, musical notes), theater (masks, clapperboards, film strips, stage curtains), science (flasks, microscopes), and general education (graduation caps, books, tablets, and various trophies or awards).

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

ACEMOGLU, Daron i ROBINSON, James A. *Por qué fracasan los países: Los orígenes del poder, la prosperidad y la pobreza*. Barcelona: Booket, 2014.

AINAUD, Josep Maria. «Generalitat de Catalunya i cultura». A *Revista de Catalunya*, núm. 2, pàg. 79-82, 1986.

AINAUD, Josep Maria i JARDI, Enric. *Prat de la Riba: home de govern*. Barcelona: Ariel, 1973.

AJA, Eliseo. *El Estado autonómico: federalismo y hechos diferenciales*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

ALDECOA, Francisco i KEATING, Michael. *Paradiplomacy in Action. The Foreign Relations of Subnational Governments*. Londres: Frank Cass Publishers, 1999.

ALONSO, José Antonio, LOZANO, Liliana i PRIALÉ, María Ángela. *La cooperación cultural española: más allá de la promoción exterior*. Madrid: Instituto Complutense de Estudios Internacionales –Universidad Complutense de Madrid, 2004.

ANDREU, Jordi, CAMPOS, Isabel i DOMINGO, Joan. «El cas dels papers catalans a Salamanca: hem perdut els papers?». A *Biblioteconomia i Documentació*, núm. 9, pàg. 52-73, 2002.

The Anholt–GfK Roper Nation Brands IndexSM: Navigating the Changing World.

- ARIAS, María Antonia. «Comunidades autónomas y relaciones internacionales. Un estudio de jurisprudencia constitucional». A *Autonomies. Revista catalana de derecho público*, núm. 21, pàg. 29-359, 1996.
- ARIÑO, Antonio. *Prácticas culturales en España: desde los años sesenta hasta la actualidad*. Barcelona: Ariel, 2010.
- ARNDT, Richard. «¿Cultura o propaganda? Reflexiones sobre medio siglo de diplomacia cultural en Estados Unidos». A *Revista Mexicana de Política Exterior*, núm. 85, pàg. 29-54, 2008.
- ARONCZYK, Melissa. «'Living the Brand': Nationality, Globality and the Identity Strategies of Nation Branding Consultants». A *Internation Journal of Communication*, núm. 2, pàg. 41-65, 2008.
- BARBIERI, Nicolás. «Why does cultural policy change? Policy discourse and policy subsystem: a case study of the evolution of cultural policy in Catalonia». A *International Journal of Cultural Policy*, núm. 18, pàg. 13-30, 2012.
- BAUMOL, William i BOWEN, William G. *Performing Arts: The Economic Dilemma*. Nova York: Twentieth Century Fund, 1966.
- BECKER, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- BÉLANGER, Louis. «La diplomatie culturelle des provinces canadiennes». A *Études internationales*, núm. 25, pàg. 31-421, 1994.
- BENET, Josep. *L'intent franquista de genocidi cultural contra Catalunya*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2009.
- BERRIDGE, G. R. *Diplomacy: Theory and Practice*. Londres: Palgrave Macmillan, 2002.
- BERTHOD, Michel. *Rapport sur les Établissements Publics de Coopération Culturelle*. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, 2010.

BIANCHINI, Franco. «Remaking European Cities: the role of cultural policies». A BIANCHINI, Franco i PARKINSON, Michael (eds.). *Cultural Policy and Urban Regeneration: the West European Experience*. Manchester: Manchester University Press, 1993.

BILLIG, Michael. *Nacionalisme banal*. Catarroja: Afers, 2006.

BOLAÑOS, María. *Historia de los museos en España*. Oviedo: Trea, 1997.

BONET, Lluís. «Les polítiques culturals a Catalunya: un espai d'acords bàsics en un context d'alt dinamisme». A GOMÀ, Ricard i SUBIRATS, Joan (eds.). *Govern i polítiques públiques a Catalunya (1980–2000): autonomia i benestar*. Bellaterra: UAB, 2001, pàg. 303-324.

BONET, Lluís i NEGRIER, Emmanuel. «Cultural policy in Spain: processes and dialectics». A *Cultural Trends*, núm. 19, pàg. 41-52, 2010.

BOURDIEU, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor, 2001.

– *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1991.

BOUZADA, Xan. «El campo del arte en la génesis de las políticas culturales. Poder y gobernanza en la gestión pública del arte». A *Política y Sociedad*, núm. 44, pàg. 39-55, 2007.

– «La gouvernance de la culture en Espagne». A BONET, Lluís i NÉGRIER, Emmanuel (eds.). *La politique culturelle en Espagne*. París: Karthala, 2007.

BOYLAN, Patrick J. «Gestión de los efectivos». A BOYLAN, Patrick J. (ed.). *Cómo administrar un museo. Manual práctico*. París: UNESCO - ICOM, 2007.

CACHO, Vicente. «El triángulo París-Barcelona-Madrid». A BRU DE SALA, Xavier (ed.). *Barcelona Madrid 1898 - 1998. Sintonías y distancias*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània, 1998.

- CAPMANY, Maria Aurèlia. «L'Ajuntament de Barcelona i el seu protagonisme cultural». A *Revista de Catalunya*, núm. 2, pàg. 76-79, 1986.
- CARDÚS, Salvador i TOLOSA, Lluís. *La premsa diària a les Illes Balears, el País Valencià i Catalunya (1976-1996)*. Barcelona: Grup de Fundacions FUS, 1998.
- CARRASCO, Raimon. «Competencia en materia de cultura». A *Revista Catalana de Dret Públic*, número extraordinari, pàg. 91-95, 2010.
- CASAS, Ferran. «Una política exterior fuente de roces entre PSC y ERC». A *Público*, 2007.
- CASTLES, Francis G. «The Families of Nations Concept». A CASTLES, Francis G. (ed.). *Families of Nations. Patterns of Public Policy in Western Democracies*. Dartmouth: Aldershot, 1993.
- CERCLE DE CULTURA. *Declaració del Cercle «Contra una nova agressió a la cultura»*. Barcelona, 2012.
- CHÁVEZ, Marco Antonio. *Los consejos de las artes y el principio de «arm's length» en las políticas culturales subnacionales: Un estudio comparativo entre Cataluña (España), Escocia (Reino Unido) y Jalisco (México)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2012.
- CHERBO, Joni Maya i WYSZOMIRSKI, Margaret Jane. *The Public Life of the Arts in America*. Brunswick: Rutgers, 2000.
- COLINO, César. *La acción internacional de las comunidades autónomas y su participación en la política exterior española*. Fundación Alternativas: Madrid, 2007.
- COLOMÉ, Gabriel. *El partit dels socialistes de Catalunya. Estructura, funcionament i electorat (1978-1984)*. Barcelona: Edicions 62, 1989.
- COLOMER, Josep Maria. «The Spanish 'state of autonomies': Non-institutional federalism». A *West European Politics*, núm. 21, pàg. 40-52, 1998.

- COURCHENE, Thomas J. i TELMER, Colin R. *From heartland to North American region state: the social, fiscal, and federal evolution of Ontario*. Ontario: Centre for Public Management, 1998.
- CRAMERI, Kathryn. *Catalonia: National Identity and Cultural Policy 1980-2003*. Cardiff: University of Wales Press, 2008.
- CREATIVE CITY NETWORK OF CANADA. *Cultural Plannig Toolkit*. Vancouver: Creative City Network of Canada, 2007.
- CROZIER, Michel. *Estado modesto, estado moderno: estrategia para el cambio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- CROZIER, Michel i FRIEDBERG, Erhard. *L'Acteur et le système: les contraintes de l'action collective*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- CUBELES, Xavier (ed). *La Distribució territorial de la despesa en inversions reals i transferències del Ministeri de Cultura (període 1989-1992)*. Barcelona: Centre d'Estudis de Planificació, 1993.
- «L'audiovisual». A BONET, Lluís (ed.). *Llibre Blanc de les Indústries Culturals*. Barcelona: Departament de Cultura – Generalitat de Catalunya, 2002.
- CULL, Nichols J. *Public Diplomacy: Lessons from the Past*. Los Angeles: Figueroa Press, 2009.
- CUMMINGS, Milton C. *Cultural Diplomacy and the United States Government: A Survey*. Washington, D.C.: Center for Arts and Culture, 2003.
- CURRID, Elizabeth. *The Warhol Economy*. Princeton University Press, 2007.
- DANG, Steven R. i DUXBURY, Nancy. *Planning for Cultural Infrastructure on a Municipal or Regional Scale: Key Frameworks and Issues from the Literature*. Vancouver: Centre of Expertise on Culture and Communities, 2007.

- DATAR. *Schéma de Services Collectives Culturelles*. Paris: Ministère de la Culture et la Communication, 2001.
- DE BLAS GUERRERO, Andrés. *Nacionalismos y naciones en Europa*. Madrid: Alianza Universidad, 1995.
- DELGADO, Lorenzo i FIGUEROA, Marisa. *Los compromisos internacionales de España en materia de cultura*. Madrid: Real Instituto Elcano De Estudios Internacionales y Estratégicos, 2008.
- DELGADO, Manuel. «Un procés sobiranista barceloní?». A *Vilaweb*, de 10 d'octubre de 2015.
- DEWEY, Patrícia. «From arts management to cultural administration». A *International Journal of Arts Management*, núm. 6, pàg. 13-22, 2004.
- DIMAGGIO, Paul. «Social Structure Institutions and Cultural Goods: The Case of the United States». A BOURDIEU, Pierre i COLEMAN, James (eds.). *Social Theory for a Changing Society*. Boulder: Westview Press, 1991, pàg. 133-166.
- DUBOIS, Vincent. *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*. Paris: Berlín, 1999.
- DUCHACEK, Ivo, LATOUCHE, Daniel i STEVENSON, Garth. *Perforated sovereignties and international relations: trans-sovereign contacts of subnational governments*. Westport: Greenwood Press, 1998.
- DUXBURY, Nancy i JEANNOTTE, M. Sharon. «Introduction: Culture and Sustainable Communities». A *Culture and Local Governance*, núm. 3:1-2, pàg. 1-10, 2011.
- EVANS, Gareth i GRANT, Bruce. *Australia's Foreign Relations in the World of the 1990's*. Melbourne: Melbourne University Press, 1991.
- EVANS, Gareth i FOORD, Jo. «Cultural mapping and sustainable communities: planning for the arts revisited». A *Cultural Trends*, núm. 17, pàg. 65-96, 2008.
- FEIGENBAUM, Harvey B. *Globalization and cultural diplomacy*. Washington: Center for arts and culture, 2001.

- FERNÁNDEZ, Emiliano. *La política cultural. Qué es y para qué sirve*. Gijón: Trea, 1991.
- FERNÁNDEZ, Josep-Anton. *El malestar en la cultura catalana: la cultura de la normalització 1976-1999*. Barcelona: Empúries, 2008.
- FONT, Jordi. *Papers de política cultural*. Barcelona: Edicions 62, 1991.
- «Cultura: una nova oportunitat?». A *El Periódico*, de 15 de gener de 2011, pàg. 51.
- FOSSAS, Enric. «Cultura: competencia y colaboración». A *Autonomies. Revista Catalana de Dret Públic*, núm. 9 pàg. 125-140, 1998.
- FOSSAS, Enric. *Regions i sector cultural a Europa. Estudi comparat Bèlgica, França, Itàlia, RFA i Espanya*. Barcelona: Institut d'Estudis Autònoms – Generalitat de Catalunya, 1990.
- GANAU, Joan i MALLARACH, Jordi. *La planificació estratègica territorial a Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2003.
- GARCÍA, Caterina. «La dimensión mediterránea de la proyección exterior de Cataluña: el Arco Latino». A *Papers: revista de Sociologia*, núm. 5, pàg. 10-46, 1995.
- «La actividad exterior de las entidades políticas subestatales». A *Revista de Estudios Políticos*, núm. 91, pàg. 29-235, 1996.
- GASÒLIBA, Carles A. «Cataluña y la Comunidad Europea». A *Catalònia cultura*, núm. 4, pàg. 2-48, 1987.
- GATTINGER, Monica i SAINT-PIERRE, Diane. «Can national cultural policy approaches be used for sub-national comparisons? An analysis of the Québec and Ontario experiences in Canada». A *International Journal of Cultural Policy*, núm. 14, pàg. 335-354, 2008.
- GELLNER, Ernest. *Naciones y nacionalismo*. Madrid: Alianza Universidad, 1997.

GENERALITAT DE CATALUNYA. *Memòria del Departament de Cultura 1980-1983*. Barcelona: Departament de Cultura, 1983.

- *Memòria 2007*. Barcelona: Departament d'Exteriors, 2007.
- *Decret 48/2009, de 24 de març, del Sistema Públic d'Equipaments Escènics i Musicals de Catalunya*. Barcelona: Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya, 2009.
- *Decret 195/2010, de 14 de desembre, de la Xarxa Pública de Centres i Espais d'Arts Visuals de Catalunya*. Barcelona: Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya, 2010.
- *Pla d'Equipaments Culturals de Catalunya 2010-2020*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 2010.
- *Pla Estratègic Cultura Catalunya 2021*. Barcelona: Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya, 2012.

GÉRIN-LAJOIE, Paul. «La personnalité internationale du Québec. Le Québec est vraiment un État même s'il n'a pas la souveraineté entière». A *Le Devoir*, 14 d'abril de 1965.

GINER, Salvador, FLAQUER, Lluís i BUSQUET, Jordi. *La cultura catalana: el sagrat i el profà*. Barcelona: Edicions 62, 1996.

GOVERN D'ESPANYA. *Acuerdos adoptados en la IX reunión del pleno de la Conferencia Sectorial de Cultura. Zaragoza 14 de julio de 2008*. Madrid: Ministeri de Cultura, 2008.

- *Conferencia Sectorial de Cultura. Memoria de Actividades 2007*. Madrid: Ministeri de Cultura, 2008.
- *Presupuestos generales del Estado 2009. Ministerio de Cultura*. Madrid: Ministeri d'Economia i Hisenda, 2009.
- *Anuario de Estadísticas Culturales*. Madrid: Ministeri de Cultura, 2012.

– *Plan Estratégico de la Secretaría de Cultura 2012-2015*. Madrid: Ministeri d'Educació Cultura, 2012.

GRAY, Clive. «Commodification and instrumentality in cultural policy». A *International Journal of Cultural Policy*, núm. 13, pàg. 203-215, 2007.

GUARDIA, Manuel i GARCÍA ESPUCHE, Albert. «1888 y 1929. Dos exposiciones, una sola ambición». A SÁNCHEZ, Alejandro (ed.). *Barcelona, 1888 – 1929. Modernidad, ambición y conflictos de una ciudad soñada*. Madrid: Alianza, , pàg. 25-43, 1994.

HERNÁNDEZ, Gil-Manuel. *Falles i Franquisme a València*. Catarroja – Barcelona, 1996.

HERNÁNDEZ, Gil-Manuel i ALBERT, Maria. «La dinámica general de la política cultural en el País Valenciano: posiciones, discursos y prácticas de los actores culturales valencianos». A *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, núm. 11, pàg. 89-114, 2012.

HERNÁNDEZ, Gil-Manuel i ALBERT, Maria, GÓMEZ, Emma i REQUENA, Marina. *La cultura como trinchera. La política cultural en el País Valenciano (1975-2013)*. València: Universitat de València, 2014.

HOCKING, Brian. «Les intérêts internationaux des gouvernements régionaux: désuétude de l'interne et de l'externe?». A *Études internationales*, núm. 25, pàg. 11-409, 1994.

HOCKING, Brian. *Localizing Foreign Policy. Non-Central Governments and Multilayered Diplomacy*. Nova York: St-Martin's Press, 1993.

ICIC. *Memòria de l'Institut Català d'Indústries Culturals*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2008.

IÑIGUEZ, David. «La acción cultural exterior y la eficacia del poder blando». A *Política Exterior*, núm. 111, 2006.

INSTITUT RAMON LLULL. *Memòria IRL 2002-2003*. Barcelona: Institut Ramon Llull, 2004.

ISART, Rosa Maria i MONTERO, Gloria. «Entrevista a Josep Bargalló, director de l'Institut Ramon Llull». A *Assaig de Teatre*, núm. 62, pàg. 64, 2008.

KAGAN, Sacha i HAHN, Julia. «Creative cities and (Un)Sustainability: From Creative Class to Sustainable Creative Cities». A *Culture and Local Governance*, núm. 3: 1-2, pàg. 11-27, 2011.

LAGE, Xesús, LOSADA, Antón i GÓMEZ, Marta. «La política cultural en la comunidad autónoma gallega: de la dependencia a la autonomía». A *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, núm. 11: pàg. 115-148, 2012.

LAPORTE, Antoni. *Los profesionales de los museos. Un estudio del sector en España*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012.

LEBOVICH, Herman. *La misión de Malraux. Salvar la cultura francesa de las fábricas de sueños*. Buenos Aires: Eudeba, 2000.

LECOURS, André. «Paradiplomacy: Reflections on the Foreign Policy and International Relations of Regions». A *International negotiations*, núm. 7, pàg. 23-91, 2002.

LEONARD, Mark. *Public Diplomacy*. Londres: The Foreign Policy Centre, 2002.

LÓPEZ AGUILAR, Juan Fernando. «Canadá y España: una comparación desde un federalismo contractual». A *Autonomies. Revista catalana de derecho público*, núm. 25, pàg. 7-36, 1999.

MAIZ, Ramín i LOSADA, Antón. «La desfederalització a l'Estat de les Autonomies Espanyol: els processos de recentralització i de resimetrització». A REQUEJO, Ferran i NAGEL, Klaus-Jürgen (eds.). *Descentralització, asimetries i processos de resimetrització a Europa. Bèlgica, Regne Unit, Itàlia i Espanya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2009.

MAJOOR, Stan. «Framing Large-Scale Projects: Barcelona Forum and the Challenge of Balancing Local and Global Needs». A *Journal of Planning Education and Research*, núm. 31, pàg. 143-156, 2011.

- MANNHEIM, Jarol B. *Strategic Public Diplomacy & American Foreign Policy*. Nova York: Oxford University Press, 1994.
- MARAGALL, Pasqual. *Refent Barcelona*. Barcelona: Planeta, 1986.
- MARFANY, Joan Lluís. *La cultura del catalanisme*. Barcelona: Empúries, 1995.
- MARÍN, Enric. «Estabilización y novedades en la prensa diaria». A ÁLVAREZ, Jesús Timoteo i AGUILERA, César (eds.). *Historia de los medios de comunicación en España*. Barcelona: Ariel, 1989.
- MARTÍNEZ, Guillem (ed.). *Cultura de la Transición: Crítica a 35 años de cultura española*. Madrid: Penguin Random House Grupo, 2012.
- MARTÍNEZ, Santi. *Pla d'Equipaments Culturals de Catalunya 2010-2020*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 2010.
- MARTÍNEZ, Santi i RIUS ULLDEMOLINS, Joaquim. «La política cultural de la Diputació de Barcelona. La influencia del contexto político institucional y de la articulación entre administraciones en el desarrollo de un modelo singular de cooperación cultural». A *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, núm. 11, pàg. 24-43, 2012.
- MARZO, Jorge Luis. *Política cultural del Gobierno español en el exterior (2000-2004)* [en línia]. Barcelona, 2004. Disponible a: <www.soymenos.net>.
- MASCARELL, Ferran (ed.). *Llibre blanc de la cultura a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62, 1999.
- *Barcelona y la modernidad. La ciudad como proyecto de cultura*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- «Compareixença de l'Honorable Conseller de Cultura Ferran Mascarell». A *Comissió de Cultura del Parlament de Catalunya*, núm. 11, pàg. 9-37, 2012.

- MCNEILL, Donald. «Barcelona as Imagined Community: Pasqual Maragall's Spaces of Engagement». A *Transactions of the Institute of British Geographers*, núm. 26, pàg. 340-352, 2001.
- «Mapping the European Urban Left: The Barcelona Experience». A *Antipode*, núm. 35, pàg. 74-94, 2003.
- MEMIS, Sharon. «Showing the Power of 'Cultural Relations': Strategic planning, monitoring and evaluation at the British Council». A *Public Diplomacy Magazine*, núm. 3, pàg. 14-57, 2010.
- MÉNDEZ, Ramon, MICHELINI, Juan J., PRADA, José i TÉBAR, Jesús. «Economía creativa y desarrollo urbano en España: una aproximación a sus lógicas espaciales». A *EURE*, núm. 38, pàg. 5-32, 2012.
- MERCER, Colin. *Cultural Planning for urban development and creative cities*. Helsinborg: Presentation of the Conference Culture and Creativity as a driving force in local and regional development, 2006.
- MESADO, Àngel. *Els ens subestats i la UNESCO. Els casos de Catalunya i el Quebec*. Barcelona: Escola d'Administració pública de Catalunya, 2008.
- MILLER, Toby i YÚDICE, George. *Política cultural*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- MIRALLES, Eduard. «Serveis personals i polítiques locals». A *Revista de serveis personals locals*, núm. 6, pàg. 67, 1997.
- MITCHELL, John Matthew. *International Cultural Relations. Key Concepts in International Relations*. Londres: Allen and Unwin, 1986.
- MOLOTCH, Harvey. «Place in product». A *International Journal of Urban and Regional Research*, núm. 26, pàg. 665-688, 2002.
- MOLOTCH, Harvey. «L.A. as a Design Product: How Arts Works in a Regional Economy». A SCOTT, Allen J. i SOJA, Edward W. (eds.). *The City: Los Angeles and Urban Theory at the End of the Twentieth Century*. Los Angeles: University of California Press, 1996.

- MORGADES, Lourdes. «Entrevista: Antoni Lladó. Director del Instituto Catalán de Industrias Culturales: La estrategia de difusión debe ser prestigiar el producto cultural». A *El País*, de 3 d'abril de 2007.
- MOULIN, Raymonde. *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion, 1992.
- MULCAHY, Kevin. «Cultural Patronage in Comparative Perspective: Public Support for the Arts in France, Germany, Norway, and Canada». A *Journal of Arts Management, Law and Society*, núm. 27, pàg. 247-263, 1998.
- NYE, Joseph. *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. Nova York: Public Affairs, 2004.
- ODPM *Sustainable communities. People, places and prosperity*. Londres: 2005.
- OTERO, Jaime i MARCO, Elvira. *Colaboración público-privada en la acción cultural exterior*. Madrid: Real Instituto Elcano, 2010.
- PALARD, Jacques. «Les régions européennes sur la scène internationale: conditions d'accès et systèmes». A *Études internationales*, núm. 30, pàg. 21-657, 1999.
- PASHALIDIS, Gregory. «Exporting national culture: histories of Cultural Institutes abroad». A *International Journal of Cultural Policy*, núm. 15, 2009.
- PÉREZ TREMPES, Pablo. «Comunidades autónomas y actividad exterior en la jurisprudencia del Tribunal Constitucional». A *Autonomies: Revista catalana de derecho público*, núm. 13, pàg. 23-7, 1991.
- PÉREZ, Manuel i VIVES, Pedro A. «La política cultural en Andalucía». A *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, núm. 11, pàg. 65-88, 2012.
- PERICOT, Jordi i CAPDEVILA, Arantxa. *L'espectre del tripartit*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2009.
- PSC, ERC i ICV-EUiA. *Pacte del Tinell. Acord per un govern catalanista i d'esquerres*. Barcelona, 2003.

REQUEJO, Ferran. «Federalisme, descentralització i pluralisme nacional. Teoria política i anàlisi comparada». A *Revista d'Estudis Autònomic i Federals*, núm. 4, pàg. 35-68, 2007.

RIUS ULLDEMOLINS, Joaquim. *Un nou paradigma de la política cultural. Estudi sociològic del cas Barcelona*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona – École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005.

- *Un nou paradigma de la política cultural. Estudi sociològic del cas Barcelona*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona – École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005.
- «¿Es posible gobernar los teatros de ópera? Análisis del caso del Gran Teatro del Liceu de Barcelona». A *Revista Española de Ciencia Política*, núm. 33, pàg. 104, 2013.
- «La gobernanza y la gestión de las instituciones culturales nacionales: de la oposición entre arte y economía a la articulación entre política cultural y management». A *Revista Papers*, núm. 99, pàg. 73-95, 2014.
- «Contra el ciberutopismo. Discurso utópico versus análisis sociológico sobre la transición al paradigma digital de la esfera cultural». A *Política y Sociedad*, núm. 52, 2015.
- «The rise of the hybrid model of art museums and cultural institutions. The case of Barcelona». A *Museum Management and Curatorship*, núm. 31, pàg. 178-192, 2016.

RIUS ULLDEMOLINS, Joaquim, RODRÍGUEZ, Arturo i MARTÍNEZ, Santi. «El sistema de la política cultural en Catalunya: un proceso inacabado de articulación y racionalización». A *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, núm. 11, pàg. 173-204, 2012.

RIUS ULLDEMOLINS, Joaquim i RUBIO, Arturo. «The governance of national cultural organisations: comparative study of performance contracts with the main cultural organisations in England, France and Catalonia». A *International Journal of Cultural Policy*, núm. 19, pàg. 249-269, 2013.

- RIUS ULLDEMOLINS, Joaquim i SÁNCHEZ, María Victoria. «Modelo Barcelona y política cultural: usos y abusos de la cultura por parte de un modelo emprendedor de desarrollo local». A *EURE*, núm. 41, pàg. 101-123, 2015.
- RIUS ULLDEMOLINS, Joaquim i MARTÍN, Mariano. «Federalism, Cultural Policies, and Identity Pluralism: Cooperation and Conflict in the Spanish Quasi-Federal System». A *Publius: The Journal of Federalism*, 2014.
- «¿Es España un estado casi-federal en política cultural? Articulación y conflicto entre la política cultural de la Administración General del Estado y de la Comunidad Autónoma de Cataluña». A *Revista d'Estudis Autonòmics i Federals*, núm. 19, pàg. 274-309, 2014.
- RODRÍGUEZ, Arturo. «La reinvencción de la política cultural a escala local: el caso de Barcelona». A *Sociedad e Estado*, núm. 20, pàg. 351-376, 2005.
- ROSSELL, Mercè. *La Generalitat de Catalunya. Volum II. La política cultural. El bilingüisme. L'ensenyament. La cultura popular*. Barcelona: Editorial Undarius, 1977.
- ROSELLÓ, David i RIUS ULLDEMOLINS, Joaquim. *La cooperació entre ateneus i ens locals per una cultura del segle XXI*. Barcelona: Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2009.
- ROWAN, Jaron. *Emprendizajes en cultura. Discursos, instituciones y contradicciones en la empresarialidad cultural*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2010.
- RUBIO, Juan A. *La política cultural del Estado en los gobiernos socialistas: 1982-1996*. Gijón: Trea, 2003.
- «La política cultural del Estado en los gobiernos populares (1996-2004): entre el éliberalismo? y el continuismo socialista». A *Revista Sistema*, núm. 187, pàg. 111-124, 2005.
- «Génesis, configuración y evolución de la política cultural del Estado a través del Ministerio de Cultura: 1977-2007». A *RIPS: Revista De Investigaciones Políticas y Sociológicas*, núm. 7, pàg. 55-70, 2008.

RUBIO, Juan A., RIUS ULLDEMOLINS, Joaquim i MARTÍNEZ, 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*. Madrid: Fundación Alternativas, 2014.

RUBIO, Juan A. i RIUS ULLDEMOLINS, Joaquim. «La modernización de la gestión pública de la cultura. Análisis comparado del caso de los equipamientos culturales de las comunidades autónomas de Cataluña y Madrid». A *Gestión y Análisis de Políticas Públicas*, núm. 8, pàg. 79-92, 2012.

– «Cultura y políticas públicas después del diluvio. Las ciencias sociales y la refundación de la política cultural». A *Política y Sociedad*, núm. 51, pàg. 27-52, 2015.

SADDIKI, Said. «El papel de la diplomacia cultural en las relaciones Internacionales». A *Revista CIDOB d'afers internacionals*, núm. 88, 2009.

SALAÜN, Serge. «El paralelo barcelonés (1894-1936)». A *Anales de la literatura española contemporánea*, núm. 21, pàg. 329-350, 1996.

SASSATELLI, Monica. «Imagined Europe. The Shaping of a European Cultural Identity through EU Cultural Policy». A *European Journal of Social Theory*, núm. 5, pàg. 435-451, 2002.

SIMON, Cristina. *Subvencions i inversions nominatives en cultura als pressupostos generals de l'Estat. 2004-2006*. Barcelona: Departament de Cultura, 2006.

SOLDATOS, Panayotis i MICHELMANN, Hans J. (ed). *Federalism and international relations: the role of subnational units*. Nova York: Oxford University, 1993.

SUBIRÓS, Pep. «Mites i reptes de la cultura catalana». A *L'Avenç*, núm. 64, pàg. 24-39, 1983.

– *El vol de la fletxa. Barcelona'92: Crònica de la reinvenció de la ciutat*. Barcelona: Electa, 1998.

– *Estrategias culturales y renovación urbana*. Barcelona: Aula Barcelona, 1999.

- SZTOMPKA, Piotr. *The Sociology of Social Change*. Hoboken, Nova Jersey: Wiley-Blackwell, 1993.
- TORNER, Carles. «Una diplomàcia cultural paradoxal?». A *VIA*, núm. 12, pàg. 13-119, 2009.
- TRESSERRAS, Joan Manuel. *Polítiques de cultura i comunicació i construcció nacional*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2010.
- «Catalunya i la mundialització: nous reptes per a la llengua i la cultura». A MIR, Conxita (ed.). *De les experiències d'autogovern al clam per l'autodeterminació, 1914-2014*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2014.
- TRULLÉN, Joan. «El projecte Barcelona. Ciutat del coneixement des de l'economia». A *Barcelona Metròpolis Mediterrània*, núm. 1, pàg. 16-25, 2001.
- TURINA, Joaquín. *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza, 1997.
- URFALINO, Philippe. *Le jeu du catalogue. Les contraintes de l'action culturelle dans les villes*. La Documentation Française, 1984.
- *L'invention de la politique culturelle*. Paris: La Documentation Française, 1996.
- VILLALONGA, Aina. «Las relaciones institucionales entre la Comunidad Autónoma de Catalunya y América Latina». A *Revista CIDOB d'afers internacionals*, núm. 23, pàg. 5-323, 1992.
- VILLARROYA, Anna. «Cultural policies and national identity in Catalonia». A *International Journal of Cultural Policy*, núm. 18, pàg. 31-45, 2012.
- WATSON, Adam. *Diplomacy. The dialogue between states*. Londres: Routledge, 1991.
- WEBER, Max. *Escritos políticos*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

ZALLO, Ramón. *Análisis comparativo y tendencias de las políticas culturales de España, Cataluña y el País Vasco*. Madrid: Fundación Alternativas, 2011.

– «Cultural Policies and the Welfare State: The Cases of Sweden, Germany, and the United States». A *The Journal of Arts Management, Law and Society*, núm. 26, pàg. 167-193, 1996.

ZIMMER, Annette i TOEPLER, Stefan. «The Subsidized Muse: Government and the Arts in Western Europe and the United States». A *Journal of Cultural Economics*, núm. 23, pàg. 33-49, 1999.

ZOLBERG, Vera L. «Los retos actuales de la política cultural: una nueva idea de comunidad». A RODRÍGUEZ, Arturo (ed.). *La sociedad de la cultura*. Barcelona: Ariel, 2007, pàg. 89-105.

