

LAS POLÍTICAS CULTURALES EN EL ESTADO ESPAÑOL (1985-2005)

**Por Jorge Luis Marzo
y Tere Badia**

2006

Introducción

En octubre de 1982, el Partido Socialista gana las elecciones al Congreso de los Diputados por mayoría absoluta, y no dejará de gobernar en solitario hasta 1996. Por su parte, Convergència i Unió presidirá la Generalitat de Catalunya ininterrumpidamente desde las elecciones de abril de 1980 hasta 2003. Ambos gobiernos monocolors gobernaron cómodamente durante los años 80 y 90: 14 años en España, y 23 años en Catalunya.

Períodos de gobierno¹ tan largos permiten consolidar dinámicas y también crear pesadas inercias. El ámbito de la política cultural no ha sido, en ese sentido, muy diferente de los demás ámbitos gubernamentales. Sin embargo, la cultura se erigió, ya desde los días de la transición, en el símbolo más aplaudido a la hora de promocionar el nuevo sistema político, tras cuatro décadas de censura y elitismo, y tras 20 años de una

¹ Ministros de Cultura

Pío Cabanillas (UCD, 1978–1981), Soledad Becerril (UCD, 1981–1982), Javier Solana (PSOE, 1982–1988; y de educación, 1988–1992), Jorge Semprún (PSOE, 1988–1991), Jordi Solé Tura (PSOE, 1991–1993), Carmen Alborch (PSOE, 1993–1996), Esperanza Aguirre (PP, 1996–1999), Mariano Rajoy (PP, 1999–2000), Pilar del Castillo (PP, 2000–2004), Carmen Calvo (PSOE, 2004–).

Consellers de Cultura de la Generalitat de Catalunya

Max Cahner (CiU, 1980–1984), Joan Rigol (CiU, 1984–1985), Joaquim Ferrer (CiU, 1985–1987), Joan Guitart (CiU, 1987–1996), Joan Maria Pujals (CiU, 1996–1999), Jordi Vilajoana (CiU, 1999–2003), Caterina Mieras (PSC, 2003–2006), Ferràn Mascarell (PSC, 2006).

Directores generales de promoción cultural (PC) y delegados de artes plásticas (AP) de la Generalitat de Catalunya

Albert Manent, *PC* (CiU, 1980–1984); Daniel Giralt Miracle, *AP* (CiU, 1982–1987); Josep Miquel Garcia, *AP* (CiU, 1987–2001); Xavier Bru de Sala, *PC* (CiU, 1989–1991); Jaume Serrats, *PC* (CiU, 1991–1996); Romà Cuyàs, *PC* (CiU, 1996–1997); Vicenç Villatoro, *PC* (CiU, 1997–1999); Vicenç Llorca, *PC* (CiU, 1999–2003); Josep Parera *AP* (CiU, 2002–2003); Berta Sureda (PSC, 2003–), Gerent de l'Entitat Autònoma de Difusió Cultural i de l'Institut de Creació Artística i Pensament Contemporani (ICAC).

experiencia turística que había vuelto a fijar la imagen de España en los imaginarios internacionales.

Durante la década de los 80, el término “cultura” devino lugar de expresión de la política, en especial de la izquierda, ausente de los medios públicos de comunicación durante la larga dictadura. La “cultura”, a su vez, se convirtió en caballo de Troya para las pujantes dinámicas nacionalistas (en Catalunya, por ejemplo), tan necesitadas de visualidades identitarias. Publicistas y diseñadores, urbanistas y arquitectos, pintores y cineastas, entidades bancarias y lobbies administrativos: todos ellos configuraron una idea de cultura “moderna”, ajena ya a la grisura franquista, que se quería capaz de convocar a la ciudadanía y de generar por sí misma modelos de transformación social, cuyos ejemplos más evidentes son el Madrid de los 80 y la Barcelona postolímpica. Pero, paradójicamente, lo “moderno” no se conjugaba con la palabra “vanguardia”. Todo lo contrario: durante los años 80, la “vanguardia”, demasiado vieja, demasiado militante, dejó paso a la “posmodernidad”, un término más acorde con las ideas y sentimientos de todas aquellas fuentes que nutrieron la gestión pública de la cultura y su disfrute.

Por un lado, España adoptaba un lenguaje de europeización y modernización en el terreno de la industria, la economía, las infraestructuras o los asuntos internacionales. Pero la cultura era diferente: era patrimonio (por no hablar de tradición), pero al mismo tiempo, un enorme tejido popular creador de grandes iconos. España apostó por una política mercantil en relación con esos iconos. La masiva capitalización de la economía española de los años 80 tuvo un efecto similar al producido en los EE.UU. en los 50: la sustitución de los productos de la cultura popular por el kitsch. De lo popular a lo pop. Las clases medias secuestraron “materias primas” y diseñaron con ellas nuevos productos. Ese fenómeno, promocionado ya en su día por el influyente crítico de arte Clement

Greenberg, y que tanta ascendencia tuvo en la Norteamérica de posguerra, también se asumió plenamente en España.

De ese proceso, nacerá una forma de ver la cultura y el arte españoles como valores añadidos esenciales a la hora de verse y de hacerse ver. A través de “la movida”, del diseño catalán, de los grandes museos, de los grandes nombres de la arquitectura o de las grandes ferias, expos y bienales, la política cultural española trató el arte y la cultura como “objetos estratégicos” de visualización, y pocas veces como resultados de unas prácticas sociales. Así, en el ámbito de las artes visuales, muchos de los gobiernos de la democracia han otorgado, comparativamente, más atribuciones y presupuesto a las agencias culturales mixtas de la órbita del Ministerio de Asuntos Exteriores que al Ministerio de Cultura y Educación; esto es, de una manera constante se ha fomentado una política promocional en detrimento de una política productiva. Al mismo tiempo, las nuevas reorganizaciones urbanas y territoriales (en función de servicios de ocio y turismo) se sumaron a la llamada de la “cultura” creando grandes museos con la esperanza que la creación de colecciones movilizara por sí misma el capital cultural, tanto financiero como humano.

Tanto en España como en Catalunya, la llegada de la democracia no produjo un análisis de los períodos anteriores. En el caso español, las nuevas directrices artísticas del PSOE se espejaron, curiosamente, sobre la base de buena parte del trabajo realizado por el régimen franquista durante los años 50 y 60: identificación de las jóvenes promesas, una política de promoción internacional y el apoyo, más virtual que directo, a la creación de una red artística comercial, además de la sanción oficial de determinados estilos artísticos que se correspondían con los intereses políticos de cada momento. La política emprendida por el Partido Socialista durante los años 80 reprodujo la honda percepción de las capas más influyentes de la sociedad española de que la cultura debe venir inspirada

por el estado, por un lado garante de la inequívoca tradición del arte español y, por el otro, paladín de la modernidad de las propuestas artísticas nacionales en la palestra internacional.

Con el tiempo, esas políticas promocionales derivaron en simples campañas mediáticas o en la adaptación de los productos culturales en el tejido de una economía turística. Posteriormente, las legislaturas del Partido Popular, encabezadas por José María Aznar, y sin cambiar las líneas diseñadas durante las anteriores décadas, potenciaron aún más si cabe una política cultural hecha desde el Ministerio de Asuntos Exteriores. Este desplazamiento de competencias oficializó lecturas tradicionalistas e hispanófilas especialmente dirigidas al mercado latinoamericano, que coincidían con una gran expansión inversora de la industria española en aquel continente.

Paralelamente, y en el ámbito autonómico y municipal, durante las dos últimas décadas, se desarrolló una política de inversiones en equipamientos culturales, olvidada por los años de franquismo. Estas directrices, aplicadas con mayor o menor acierto, estaban organizadas y destinadas al rediseño urbanístico de las ciudades en clave de turismo cultural o de regeneración urbana, dejando a cuenta de socialistas y populares y equipos de gobierno local y autonómico de diversos signos, la inauguración de un número similar de museos y centros de arte contemporáneo², a menudo a través de planes de reforma y reordenación

² Principales museos y centros de arte contemporáneo de titularidad pública inaugurados en el estado español en las últimas dos décadas:

MNCARS, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid	1986-1992
Sala de Exposiciones Canal de Isabel II, Madrid	1987
Arteleku, San Sebastián	1987
CASM, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona	1988
IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia	1989
CAAM, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria	1989
Sala Amarica, Vitoria	1989

municipales de los centros urbanos: ni un barrio por recalificar sin equipamiento cultural.

Hijos de los Planes Estratégicos de las ciudades, los museos y centros de arte siguieron en sus planteamientos unas constantes intencionales de planificación museística, basadas en los siguientes criterios: el espíritu ilustrado, que intentaba acercar al ciudadano a las más recientes corrientes artísticas y a sus últimas expresiones plásticas y audiovisuales –sin asegurar una política educativa de base ni relaciones con la universidad–; y la integración y normalización cultural, concibiendo el museo como centro de referencia internacional respecto a Europa y entre las diversas comunidades autónomas, como legitimación sociocultural de los nuevos centros urbanos, y como nuevo referente turístico donde la oferta cultural, la colección y el edificio emblemático han de servir de atractores. Como resultado de la repetición de la fórmula del “buque insignia”, basada en un

Sala Rekalde, Bilbao	1991
Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián	1993
CCCB, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona	1994
CGAC, Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela	1995
MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona	1995
MEIAC, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz	1995
Museo Guggenheim, Bilbao	1997
CAAC, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla	1991 - n.sede 1997
EACC, Espai d'Art Contemporani de Castelló	1999
MUA, Museu de la Universitat d'Alacant	1999
Centro José Guerrero, Granada	2000
Fundación NMAC Montenmedio Arte Contemporáneo, Vejer de la Frontera/Cádiz	2001
ARTIUM, Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria	2002
Museo Patio Herreriano, Valladolid	2002
MARCO, Museo de Arte Contemporáneo de Vigo	2002
Domus Artium 2002 (DA2), Salamanca	2002
Museo Picasso, Málaga	2003
CAC Centro de Arte Contemporáneo, Málaga	2003
Centre d'Art La Panera, Lleida	2003
Es Baluard, Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma de Mallorca	2004
MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León	2005
Hospital de San Juan de Dios Espacio de Arte Contemporáneo, Almagro	2005
CDAN, Centro de Arte y Naturaleza, Huesca	2006
Matadero, Madrid	2006
IODACC, Instituto Oscar Domínguez de Arte y Cultura Contemporánea, Tenerife	p.i.
Tabacalera, San Sebastián	p.i.

política promocional y no productiva, se puede constatar una hiperinflación cultural que paradójicamente no respondía, ni responde todavía, a la enorme cantidad de prácticas socioartísticas que se producen en las diferentes comunidades del estado. En ese sentido, pocas son las experiencias de política cultural que hayan apostado por una dimensión racionalizada de sus actividades y por una comprensión de la práctica cultural desde una visión contextual, radial o nodal, como es el caso de Arteleku³, en San Sebastián; uno de los escasos modelos constructivos de reflexión, basado en la producción y no en la exposición.

La íntima comunión entre política y programario artístico ha dado pie a una injerencia constante de las administraciones públicas, tanto en los nombramientos de los directores de los museos como en los contenidos expositivos de los centros. Esta constante intervencionista ha generado decenas de casos de presiones, censuras, destituciones y dimisiones de responsables museísticos y/o profesionales del arte. En contra de esta dinámica, muchas asociaciones de profesionales culturales vienen reclamando de los poderes públicos una organización funcional y estructural del sector que abogue por la profesionalización (concurso) de los procesos de selección de los directores de museos y por la autonomía de los programas que acogen los mismos. En este sentido, a lo largo del último quinquenio han surgido dentro del sector, y a nivel estatal y autonómico, la demanda de independencia de las decisiones en materia de política cultural mediante la creación de Consejos de las Artes formados por profesionales del sector que tengan capacidad de actuar más allá de los tiempos marcados por el devenir de los avatares políticos. Así, la reciente pero no menos polémica, fundación del IAC (Instituto de Arte Contemporáneo) o la reclamada creación del Consell de les Arts de

³ Financiado por la Diputación Foral de Guipúzcoa, y dirigido desde su apertura, en 1987, por Santi Eraso.

Catalunya (CAAC), responden a la demanda de la necesaria profesionalización y organización del sector.

Curiosamente, en un país en el que la cultura y la política están tan entrelazadas, buena parte de los programas ofrecidos por los museos son generados por una figura de gran auge en el periodo que nos ocupa: la del comisario/comisaria independiente. Mientras que en otros países europeos la política de personal de los museos tiende a asegurar la investigación propia y la estabilidad laboral – a menudo en detrimento de la flexibilidad y apertura–, en España, la figura del crítico/a y/o comisario/a independiente se mueve entre dos aguas: por un lado, la precariedad investigadora dada su desconexión universitaria y la fuerte presencia del pensamiento “genialista” y formalista en las artes, y por el otro, la asunción del comisariado como trampolín a la dirección de grandes equipamientos o bienales. Paralelamente, el comisariado tiende en España a realizar programas de corte internacionalista –una constante que comparte con las administraciones y que mantiene dado el carácter turístico y promocional de la política cultural– dejando de lado atenciones de carácter local. La crítica, por su parte, se ha desarrollado fundamentalmente sometida al determinismo impuesto por los medios, esto es: a causa del enorme impacto publicitario de las instituciones culturales en los medios de comunicación, la crítica española se ha encontrado lejos de poder desarrollar una tarea independiente y creadora de reflexión, legitimando constantemente las posiciones más formalistas de la producción cultural.

Fases de la política cultural en España

La política cultural y artística española puede dividirse a *grosso modo* en tres grandes fases:

Primera fase (1982-1986)

Con la llegada del PSOE al gobierno, la inversión total en cultura aumentó un 68% entre 1983 y 1986. Este dato es indicador del enorme protagonismo que adquirió la cultura en el imaginario político de la izquierda. Este aumento presupuestario tuvo directa relación con la entrada de muchos intelectuales jóvenes en los aparatos de poder, con una clara conciencia “estatalista” y con el convencimiento de que sólo se podían cambiar las cosas desde los órganos oficiales. Ello supuso el abandono de las tesis que sostenían, desde finales de los años 70, conforme era necesaria la creación de un tejido cultural de producción y distribución independiente. Este cambio de rumbo en la mentalidad de aquella joven generación supondría el punto de partida de toda la política desarrollada posteriormente, incluso aquella realizada años después por generaciones que no habían conformado sus ideas bajo el franquismo.

En ese sentido, los sucesivos gobiernos de Felipe González apostaron en general, a través de diversas etapas, por una política promocional que dejó de lado políticas productivas de base. Es en ese contexto que nacen las tres primeras grandes instituciones artísticas: PEACE (Programa Estatal de Acción Cultural en el Extranjero), ARCO (Feria de Arte Contemporáneo de Madrid) y el CARS (Centro Nacional Reina Sofía de Madrid). Las tres entidades nacían bajo el paraguas del Centro Nacional de Exposiciones (CNE), bajo la dirección de Carmen Giménez, y con la colaboración de una

crítica artística y de una serie de galerías vinculadas a los nuevos estilos artísticos neoexpresionistas y figurativos, abiertamente contrarios a cualquier politización de la práctica artística.

El PEACE (1983) se iba a configurar como el eje central de la maquinaria artística nacional, especialmente vinculada al extranjero. Para ello, la política del CNE recurrió a las grandes exposiciones de jóvenes artistas homologables en el panorama internacional. ARCO (1982)⁴, por su parte y también de la mano de figuras galerísticas como Juana de Aizpuru, supuso la creación de un gran icono nacional e internacional de la nueva modernidad española convertida en política mercantil.

El Museo Reina Sofía es un vivo ejemplo de la pervivencia e influencia de la política cultural de los años 50 y 60 en la década de los 80. En 1986, y tras una costosísima habilitación de un antiguo hospital en el centro de Madrid, se inauguraba el Centro de Arte Reina Sofía (CARS), el mayor espacio expositivo de la ciudad dedicado a actividades artísticas, pero también el icono del Centro Nacional de Exposiciones (CNE) del Ministerio de Cultura. El CNE, una especie de dirección general del Ministerio, adoptó como cometido principal el diseño de los programas promocionales de apoyo al arte español en el exterior y, al menos nominalmente, también dentro del país. Carmen Giménez, directora tanto del centro expositivo como del programa de arte contemporáneo del gobierno, espejaba el perfil de gestión cultural que procedía de los años del Instituto de Cultura Hispánica (ICH), es decir, el estado como comisario de las exposiciones que promueve. Se actualizaba así la visión del estado como “garante” de los elevados contenidos de la cultura, sin prestar atención a otras fórmulas más independientes de gestión y reflexión, ni a la realidad manifiesta de las muy diversas prácticas sociales y políticas en el ámbito creativo.

⁴ Dirigida por la galerista Juana de Aizpuru hasta 1987. Desde entonces, y hasta 2006, ha sido dirigida por Rosina Gómez Baeza.

Aunque, ciertamente, no todos los proyectos eran directamente comisariados por el gobierno, y se abrían muchas posibilidades de expresión a curadores y artistas, es evidente que la apuesta socialista por el arte contemporáneo pasaba por la fiscalización estética en una época de búsqueda de una nueva marca o estilo, en paralelo a la incorporación de España a la Europa comunitaria y la consiguiente necesidad de generar atención. En este sentido, el análisis comparativo detallado de la política promocional del Franquismo tras su relativa aceptación internacional a mediados de los años 50 –con su apuesta por el Informalismo–, y de la política artística socialista de los años 80 –con la promoción de la nueva figuración–, es muy revelador, aunque en su justa medida, dado que la censura había prácticamente desaparecido, al menos bajo la forma que adoptó durante la dictadura.

En 1992, la colección del antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo se traslada al CARS y se refunda el centro con el habsburgo nombre de Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS)⁵. Aquí vale la pena recordar que el Museo Español de Arte Contemporáneo fue creado en 1968, y que la primera dirección fue de Luis González Robles, principal comisario estatal de arte contemporáneo durante los años 50 y 60, y promotor del Informalismo español⁶.

Siguiendo la línea promocional, también aparecieron en este periodo otras entidades que, aún dependiendo de ministerios no implicados en cultura, proporcionaron canales de difusión de obras de artistas jóvenes. Es el caso

⁵ EL MNCARS ha sido dirigido por Tomás Llorens (1988–1990), María Corral (1990–1994), José Guirao (1994–2000), Juan Manuel Bonet (2000–2004) y Ana Martínez de Aguilar (2004).

⁶ En 1974, la dirección pasó a José Romero Escassi; en 1975, a Carlos Areán; y en 1978, a Joaquín de la Puente.

del Instituto de la Juventud a través de la Muestras de Arte Joven, adscrito a la Dirección General de Asuntos Sociales del Ministerio de Trabajo⁷.

Segunda fase (1986–1996)

En 1986 España se incorpora a la Europa comunitaria y, consecuentemente, a sus codiciados Fondos Estructurales. Esa gran ayuda financiera supondrá un gran acicate para la implementación de las tesis fraguadas durante los años anteriores: la creación de grandes infraestructuras culturales – museos, teatros, operas, bienales, etc.– y la incorporación de España en los grandes circuitos internacionales. Paralelamente, esa nueva coyuntura geopolítica ayudó a naturalizar –ahora ya en un contexto más amplio– el impulso turístico que tradicionalmente había caracterizado a la política cultural española. Ejemplos de ello son las grandes exposiciones internacionales españolas en Europa protagonizadas por las jóvenes figuras encumbradas desde el Ministerio y desde ARCO, y por artistas procedentes de generaciones anteriores, a pesar de que estos estuvieran muy reticentes a la abierta apuesta estatal por el arte más emergente.

Para apoyar este despliegue, se crean marcas públicas (ModaEspaña, denominaciones de origen, etc.) vinculadas al diseño, a la moda, a la arquitectura y, cada vez más a la gastronomía, potenciando una idea de la cultura intrínsecamente arraigada a la constitución de la identidad nacional. Al mismo tiempo, esas marcas se convierten en el telón de fondo de una agresiva expansión turística en casi todo el territorio estatal, en la que los grandes museos y centros culturales tendrán un notable papel.

⁷ La primera Muestra de Arte Joven se celebró en 1985, con Félix Guisasola al frente. A finales de los años 90 la dirección pasó a Jorge Diez. A partir de la edición de 2006 toma el nombre de Creación Joven.

Desde mediados de la década de los 80, el despliegue de las competencias autonómicas proveerá a las diferentes comunidades de los recursos iniciales para llevar a cabo una relativa descentralización de la política cultural. Ello dará lugar a la aparición pública de narrativas identitarias no españolas, y a una mayor atención a las situaciones culturales locales, a menudo dirimidas en dinámicas de sutil competitividad.

En su carrera de proyección internacional, hacia 1988 España proyecta cuatro grandes líneas argumentales para el futuro más inmediato: la Expo 92 de Sevilla, las Olimpiadas de Barcelona, la proyección latinoamericana y la erección de los principales museos. Todo ello servirá para dar salida a los impulsos culturales de determinadas ciudades –Sevilla, Barcelona y Madrid– de mano de las infraestructuras que las acompañaron. El año 1992 se convirtió de facto en *annus mirabilis* de la proyección de la modernidad nacional. Alrededor de esa fecha se levantarán el IVAM (Valencia), el CAAM (Las Palmas de Gran Canaria), el MNCARS (Madrid), el CASM, el MACBA y el CCCB en Barcelona, y el CGAC en Santiago de Compostela, entre otros.

Las implicaciones históricas de 1992 –V Centenario del Descubrimiento de América– condujeron a una potenciación de las agencias de cooperación internacional en Latinoamérica y Estados Unidos, a través de la AECI (Agencia Española de Cooperación Internacional) y del Instituto Cervantes, que se propuso desde sus inicios como la versión española –aunque con escaso éxito– de los grandes institutos culturales europeos (Goethe Institut, British Council, Institute Français).

Tercera fase (1996–2006)

La paulatina normalización de la presencia española en los foros internacionales y el éxito del negocio turístico en España acarreó, tras la crisis financiera del 92, una abierta apuesta por la terciarización de los

servicios culturales. Multitud de ciudades pequeñas y medianas abrieron centros de arte contemporáneo que, aunque impulsaban reflexiones de carácter local, cubrían déficits estructurales y favorecían nuevas oportunidades profesionales, también sirvieron para colocarse en el mapa del nuevo turismo cultural global. En esta dirección, ayuntamientos y comunidades autónomas incrementaron sus presupuestos en servicios para hacer frente a esos nuevos retos. No obstante, con la aparición de esos nuevos escenarios, se aceleró la desaparición de pequeñas entidades que habían constituido el retén de prácticas culturales más independientes (Vitoria, Barcelona, Valencia, Sevilla y Madrid son casos evidentes de esta desatención de la política cultural a las estructuras de base).

En 1996, el Partido Popular accede al gobierno. Durante su primera legislatura, regida por la necesidad del pacto parlamentario, el gobierno de José María Aznar, desplegó una política continuista. Sin embargo, comenzaron a aflorar algunas nuevas maneras de hacer que lograron su madurez a partir de la segunda legislatura en el año 2000, ya con mayoría absoluta. En primer lugar, el PP apostó, ahora ya sin recato, por una política cultural de exteriores en perjuicio de una política interna, afectando especialmente a las perspectivas educativas. Con la creación de la SEACEX (Sociedad Estatal de Acción Cultural en el Exterior) en el año 2000, el gobierno conservador intentó poner orden administrativo entre las múltiples agencias de promoción cultural, al precio de dejar al Ministerio de Cultura prácticamente “en cuadro”. La figura de Miguel Ángel Cortés será esencial en esa transformación de una política pública con mecanismos de gestión privada. El relativo éxito administrativo de la SEACEX contrasta abiertamente con una programación amiguista y rancia que recuperaba antiguos imaginarios hispanistas y que otorgaba al arte contemporáneo el papel de mero bufón de los intereses políticos y económicos de los círculos cercanos al gobierno. La cultura pasó a concebirse como simple instrumento de apoyo a la españolidad a través de

conmemoraciones culturales de la Monarquía hispánica y de los genios que ilustran la “altura histórica de la cultura española”, en palabras de José María Aznar.

Esta politización partidista de las políticas culturales insistió en la supresión de las complejidades de los nacionalismos no españoles y apostó por una línea contundente de proyección de UNA idea de España. La comunión de estos intereses llevaría a puerto exposiciones como “The Real Royal Trip” (MOMA/PS1 de Nueva York en el 2003), presentada como muestra del arte más radical español en un contexto como el norteamericano en el que el presidente del gobierno tenía especiales intereses políticos.

Asimismo, el Ministerio de Asuntos Exteriores desarrolló el PAEE (Programa de Arte Español en el Extranjero) dedicado a la difusión y promoción de artistas españoles de los años 50 y 80 en el exterior con especial énfasis en los mercados asiáticos, latinoamericanos y de Europa oriental.

Estas políticas del Partido Popular encontraron también vías de propagación nacionales a través de grandes eventos vinculados a las nuevas proyecciones urbanas como las Bienales de Valencia y Sevilla, o el Forum 2004 de Barcelona.

Catalunya

Las seis legislaturas consecutivas de Convergència i Unió en Catalunya (1980–2003) con Jordi Pujol como Presidente de la Generalitat, condujeron a la implantación de una política cultural “de mínimos”, entre el neoliberalismo y el paternalismo, basada en criterios de clase y de identidad. Para ser exactos, no hubo política cultural propiamente dicha –aunque sí algunos intentos, como el fallido “Pacte Cultural” entre todos

las fuerzas políticas, promovido en 1985 por el entonces Conseller de Cultura, Joan Rigol-, sino determinados impulsos circunstanciales en función de coyunturas e intereses. La cultura, tal y cómo se concibió por la burguesía nacionalista convergente, era algo que “ocurría en la libertad del individuo”, por lo que cuanto menos injerencia pública mejor, razón por la que se otorgó vía libre a las entidades bancarias de la burguesía catalana a la hora de ocuparse de los servicios culturales. Hay que tener presente que Catalunya tiene una gran tradición civil en el mantenimiento de una cultura social.

Pero “la cultura del país” era distinta. Se trataba de retratar los rasgos distintivos de una sociedad. Y para ello, sólo cabía la “excelencia”. Es en ese sentido que hay que comprender las constantes negativas de Pujol a la creación de organismos de política cultural. La política promocional se implantó para dar conocer las “esencias” de Catalunya, con un especial énfasis en la difusión internacional mediante la creación de organismos como el COPEC⁸ (Consorti Català de Promoció Exterior de la Cultura) en 1991 –y finiquitado en 2006–, o del sistema de becas de estancias en el extranjero para agentes culturales, dejando de lado la ordenación territorial, muy necesitada en un país que gira, casi en exclusiva, alrededor de su capital, Barcelona, y descuidando la capacitación profesional de un sector que, aún a pesar de todo ello, actualmente aporta entre el 12% y el 15% del PIB de Cataluña.

⁸ El COPEC nace en 1991 con la finalidad de proyectar y promover la cultura catalana en el exterior. El Consorci está integrado por la Generalitat de Catalunya, el Gremi d'Editors de Catalunya, l'Associació d'Editors en Llengua Catalana, el Consell Català de la Música, el Gremi de Galeries d'Art de Catalunya, l'Art Barcelona Associació de Galeries, l'Associació Productors Audiovisuals de Catalunya, l'Associació per a la Difusió del Folklore, y el Foment de les Arts Decoratives. Durante sus 15 años de existencia abrió oficinas en Berlín, Londres, París, Milán y Bruselas. En julio de 2006 la Generalitat disuelve la entidad. El Institut Català de les Indústries Culturals (ICIC) ya había asumido, desde 2004, gran parte de las funciones del COPEC, así como su personal e infraestructuras.

Por otro lado, una arraigada concepción clasista e identitaria del discurso nacionalista conservador, conllevó la indiferencia oficial hacia usos y prácticas culturales realizadas por otros sectores de la población, fundamentalmente de origen foráneo, que no encontraron soportes gubernamentales más que para asegurarse clientelas electorales, casi siempre a través del Departament de Benestar Social y no del de Cultura. A su vez, las disputas partidistas y administrativas entre los gobiernos de CiU y los diversos ayuntamientos de izquierda del área metropolitana de Barcelona, en donde se concentra el 60% de la población catalana, derivó en una escasa voluntad de articular políticas culturales a partir de las necesidades territoriales. Paralelamente, muchos de estos ayuntamientos del llamado “cinturón rojo” de Barcelona (gobernados por el PSC y el PSUC/Iniciativa per Catalunya), se enclaustraron en políticas populistas alejadas, la mayoría de las veces, de debates reales sobre la capacidad y la necesidad de generar modelos culturales y educativos, alternativos y críticos, en una ciudadanía de clase trabajadora desinteresada y desmotivada por el arte y la cultura de vanguardia.

Como apuntábamos, la política de infraestructuras de este periodo en Catalunya promovió grandes iconos “nacionales” en el ámbito del teatro, la música, las artes visuales y la historia, todas ellas centradas en la capital, Barcelona, dejando de lado cualquier programa consistente de atención a las necesidades reales del tejido productivo artístico. Aunque aquí también es de rigor anotar la implantación de un escueto sistema de becas y ayudas para estancias en el extranjero, que si no fue del todo riguroso e “independiente”, sí permitió a una parte de creadores y comisarios el acceso a nuevos entornos y experiencias, algunas de las cuales fructificaron en dinámicas de carácter local.

El caso del Centre d’Art Santa Mònica de Barcelona (CASM), creado en 1988, es paradigmático en este sentido. Sus programas han respondido

continuadamente a la necesidad de tapar parches, dada la escasa articulación de una política artística completa en el territorio catalán. El carácter contractual del centro ya es en sí mismo problemático. Alquilado por el Arzobispado de Barcelona a la Generalitat de Catalunya por la simbólica cantidad de 1 peseta hasta el año 2050, en su contrato existe una cláusula por la cual el centro no puede exhibir obras que puedan “herir la sensibilidad católica”; veto que ha sido aplicado en varias ocasiones. Que una institución pública central en la atención al arte contemporáneo asuma tal convenio indica la peculiar comprensión política que CiU desplegó durante años en el ámbito de la cultura.

Durante las legislaturas de CiU, y bajo la dirección de Josep–Miquel Garcia, el centro llevó a cabo una programación, que aunque a menudo errática y amiguista, intentó promover un intercambio de expresiones de arte contemporáneo entre Catalunya y el extranjero. Asimismo, desde el CASM se crearon actividades como la bianual Primavera Fotogràfica, dirigida durante años por David Balcells, que buscaba el afianzamiento de la disciplina fotográfica como un potente recurso de promoción cultural, a pesar de que se convirtió con el tiempo en una catapulta de intereses personales.

El rol de Josep–Miquel Garcia, que asumía tanto la dirección de la Delegació d’Arts Plàstiques de la Conselleria de Cultura como la dirección comisarial del CASM, representó un nuevo reflejo de la tendencia tradicional de la política artística española por la que los dirigentes de la política cultural han sido, a su vez, responsables de los contenidos de los programas, situación que también se daba, como ya hemos visto, en el Ministerio de Cultura, en la línea iniciada durante los años 50. Esa comunión entre política cultural y comisariado se deshizo a partir de 2003, con la llegada del Govern “tripartit” a la Generalitat, al confirmar como director del CASM a Ferràn Barembilit (nombrado en 2002 por CiU) y designar a Josep Parera

(durante un tiempo breve) como nuevo Delegat d'Arts Visuals. Desde 2003, la programación que preside el CASM no parece que haya superado algunos de los lastres formalistas que han marcado el centro desde sus inicios, aunque haya algunos esfuerzos por reconducir la situación.

El Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA⁹), es otro ejemplo de la corta comprensión territorial de la política cultural por parte de la Generalitat de Catalunya: siendo un museo fundamentalmente vinculado a la imagen de la ciudad de Barcelona, recibe un tercio de su presupuesto de inversión pública (5 millones de euros) del gobierno catalán, mientras éste ha descuidado la potenciación de otros centros de recursos y difusión en otras partes del territorio catalán.

Aunque no es menos cierto que la ciudad de Barcelona concentra la mayoría de los creadores y gestores culturales de Catalunya, ciudades como Reus (Centre de Lectura), Valls (Capella de Sant Roc), Amposta (Premi de Pintura), Lleida (La Panera), Olot (Museu Comarcal), Vic (H. Associació per a les Arts Contemporànies, promotora de la clásica Quinzena d'Art de Montesquiu), Girona (Fundació Espais), Terrassa, Sabadell, Mataró (Can Xalant, Museu Comarcal), L'Hospitalet de Llobregat (Tecla Sala), por nombrar algunas, han necesitado décadas de esfuerzo para situarse en el mapa cultural catalán y han supuesto modelos locales de expresión cultural desde una perspectiva descentralizada.

Con la entrada del gobierno de izquierdas en la Generalitat en 2003, la política cultural pública ha dado signos de corregir estos rumbos. La asunción de que una mera política promocional no ha dado los resultados

⁹ El MACBA se creó en 1988, de mano del Consorci del Museu d'Art Contemporani, integrado por la Generalitat de Catalunya, l'Ajuntament de Barcelona y la Fundació Museu d'Art Contemporani (dirigida por Leopoldo Rodés desde sus inicios). Fue inaugurado oficialmente en 1995. Ha sido dirigido por Daniel Giralt-Miracle (1988-1994), Miquel Molins (1995-1998) y Manuel J. Borja-Villel (desde 1998).

sociales acordes a la inversión realizada en grandes infraestructuras, el nuevo gobierno atendió a algunas de las tradicionales reclamaciones del sector profesional de las artes: la, parece que segura, creación de un Consell de les Arts, el apoyo junto a las administraciones municipales a la creación de centros de producción, el gran incremento en ayudas y subvenciones directas a los creadores, y la formación de entidades gubernamentales y autónomas (ICIC, ICAC), son algunas muestras esperanzadoras de esta política. Y la inclusión en las mesas de discusión política y en algunos programas de gobierno de temas como el estatuto profesional del artista, la reforma de la ley de mecenazgo y la realización de planes estratégicos para cada sector de la actividad artística, son indicadores de un posible cambio político en la comprensión de la acción cultural de gobierno.

El papel de algunas entidades profesionales durante todos estos años ha sido relevante en el sentido de mantener una presión constante ante los defectos tradicionales de la política cultural catalana. Entre ellos cabe destacar la Associació d'Artistes Visuals de Catalunya (AAVC) fundada en 1979 con el nombre de Federació Sindical d'Artistes Plàstics de Catalunya y refundada con el actual nombre en 1994, que ha supuesto durante estas décadas un contrapeso crítico importante frente a la anemia de la política cultural “convergente”. Bajo el impulso, entre otros y otras, de Florenci Guntín¹⁰, la AAVC ha pasado por varias etapas, algunas de ellas cismáticas y polémicas, que han ido consolidando, en parte, algunos de los objetivos que la asociación se había fijado: la creación de Hangar¹¹, en 1997, como el

¹⁰ Director de la Quinzena d'Art de Montesquiu (QUAM) entre 1988 y 1996, bajo la gestión de H. Associació per a les Arts Contemporànies de Vic. Secretario General de la AAVC desde 1996, combinó esta posición con la dirección de Hangar hasta 2001. También es coordinador de la Unión de Artistas.

¹¹ Financiado por la Generalitat de Catalunya, el Ayuntamiento de Barcelona, y en menor medida por la Diputación de Barcelona, el Ministerio de Cultura y algunas empresas privadas. La dirección ha corrido a cargo de Florenci Guntín, Manuel Olveira y, en la actualidad, de Pedro Soler.

primer centro de Barcelona dedicado en exclusiva a la producción, mediante talleres, estudios y servicios para los artistas; el surgimiento de la controvertida VEGAP, entidad de gestión de los derechos de autor; o el impulso de la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales (UAAV) en el marco español.

Barcelona

Las actuaciones de la administración municipal de la ciudad de Barcelona, gobernada ininterrumpidamente por el PSC (en solitario o en coalición) desde 1979, podría parecer el único contrapunto al espacio yermo patrocinado por la Generalitat convergente. Sin embargo, esto no ha sido así. La política cultural socialista en Barcelona ha estado desmedidamente vinculada al urbanismo y a la generación de una marca turística de la ciudad que sea fácilmente insertable en el competitivo ámbito de las “ciudades globales”. Desde los Juegos Olímpicos de 1992, Barcelona no ha dejado de ampliar sus ofertas culturales pensando más en su impacto como valor añadido en la economía turística de la ciudad, que en una disposición real a respetar y comprender las diversas fuentes sociales que hacen posible la generación de discursos, prácticas y productos culturales, y a facilitar el desarrollo de los proyectos creativos emergentes e innovadores.

La política cultural barcelonesa nacida durante los años 80 también es fiel reflejo de las dinámicas que se crean bajo prolongados periodos de un mismo partido político en el gobierno. Desde 1979, el Partit dels Socialistes de Catalunya (PSC) ha ostentado la alcaldía de la ciudad. Es fácilmente constatable la diversidad de etapas en esa larga carrera política, pero también lo es la inercia que en muchos casos ha producido. En el campo de la cultura es especialmente significativo, puesto que la propia imagen cultural de la ciudad ha venido marcada por las políticas

emprendidas por las elites a través del ayuntamiento. Cabe decir que pocas ciudades en el mundo son capaces de reinventarse con tal empeño cada tanto. Los años 1860, 1888, 1929, 1992 y 2004 han marcado el diseño de la ciudad. A golpe de exposición o evento mediático, Barcelona ha construido una ciudad espejo de los imaginarios y sueños de sus clases dirigentes. Una burguesía capitalizada y emprendedora, unos políticos liberales e ilustrados (“modernos”, en el lenguaje de los años 80), y una ubicación mental y geográfica muy peculiar ha llevado a Barcelona a superar algunos de sus “profundos” y fundamentales complejos mediante el recurso al urbanismo y al diseño.

Las actuaciones urbanísticas que se iniciaron en 1988, bajo la batuta de Oriol Bohigas, y que culminaron, en una primera fase, en 1992, permitieron una mejora en la imagen y funcionalidad de la ciudad, pero a costa de las prácticas culturales y sociales que llevaban mucho tiempo arraigadas. Con las piquetas y los camiones se generó un discurso de “embellecimiento” y “adaptación”, en especial cuando los PERIs actuaban en zonas de clase trabajadora e inmigrante. Las justificaciones oficiales adujeron una especie de situación “provisional” de ciertas áreas urbanas, dado su problemático enganche con el resto de la ciudad a causa de una mala o malinteresada planificación en el franquismo. Sin embargo, esa lectura pedagógica obvió desde el primer día que tras la actualización urbana se ninguneaban muchos usos culturales vinculados al asociacionismo que los barrios habían desarrollado, durante y después del franquismo. La “salubridad urbana” (“calidad de vida”, en el lenguaje municipal) y la reubicación “social” de la propia idea de barrio entre los vecinos podía ser atractiva, pero al precio de hacer desaparecer muchas de las prácticas que allí se albergaban. Así, la Barcelona oficial, la que ahora se quería “cara al mar”, se abrió hacia el exterior con, por ejemplo, grandes premios internacionales de urbanismo y diseño, al tiempo que consideraba que en el interior sería la propia ciudad la que generaría cultura, aunque

esa ciudad fuera de nueva planta. La ciudad habría creado, por tanto, su propio “valor añadido”: la cultura. Esa ha sido la premisa fundamental de uno de los principales responsables de la política municipal, Ferràn Mascarell¹². Así también lo expresaba el alcalde Joan Clos: “La cultura ha sido históricamente una de las apuestas más claras y decididas de Barcelona, eje y motor de cambio de la sociedad y barómetro de la evolución de la ciudad”. Con esta mentalidad, la producción de cultura, tan supuestamente inmersa en la costumbre vital del ciudadano y tan natural a él, no requería una atención específica, a pesar de, por ejemplo, la constante precariedad de espacios y recursos públicos para la producción experimental, por citar alguna de las carencias tradicionales en la política cultural del Consistorio.

En ese estado de cosas nace el logo “Barcelona”. Durante los años 80, pero sobre todo durante los 90, los grandes poderes públicos y privados encaminaron su política estratégica a centralizar las grandes infraestructuras culturales catalanas en su capital: Anella Olímpica (1992), MACBA (1995), Museu d’Història de Catalunya (1996), Teatre Nacional de Catalunya (1997), L’Auditori (1999), Museu Nacional d’Art de Catalunya (2000, tercera fase), Zona Fòrum (2004). En ese proceso, participaron todas las administraciones catalanas, sin distinción partidista, pues los intereses eran mutuos. Paralelamente, la ciudad también potenció algunos de sus principales iconos culturales a partir de su “Plan de Museos” de 1985: Palau de la Música, Mercat de les Flors (1985), CCCB (1994), Teatre Lliure (2001, segunda etapa del Lliure), Museu Picasso (1963), Teatre Grec, Palau de la Virreina (1981). El progresivo interés económico que la “cultura” suscitó gracias a las transformaciones urbanísticas se plasmó en la aparición de nuevas entidades culturales, muchas de ellas co-financiadas

¹² Impulsor en 1995 del ICUB (Institut de Cultura de Barcelona), organismo coordinador de la política cultural de la ciudad. Director del Plà Estratègic per al Desenvolupament Cultural de Barcelona desde 1998. En 1999, fue nombrado Regidor de Cultura del Ajuntament, y en 2003, Conseller de Cultura del gobierno catalán.

por el Ayuntamiento, o por fundaciones bancarias: Museu de la Ciència de la Fundació “la Caixa” (1980), Palau Macaya de la Fundació “la Caixa”¹³ (1982), el Centre d’Exposicions de la Fundació Caixa de Catalunya en el edificio de la Pedrera (1990), la Fundació Antoni Tàpies¹⁴ (1990), CaixaFòrum de la Fundació “la Caixa” (2002).

Por su parte, el arte más contemporáneo comenzó a ser programado en diversas salas públicas como La Capella¹⁵ (1980), el Palau Robert (Generalitat, 1981), la sala L’Artesà de Gràcia¹⁶ (1985), o el Centre d’Art Santa Mònica (Generalitat, 1988), y en algunos equipamientos municipales de barrio, y también en espacios privados como Metrònom¹⁷ (1980), la Sala Montcada¹⁸ de la Fundació “la Caixa” (1981), l’Espai 10 y l’Espai 13 de la Fundació Joan Miró¹⁹ (1977 y 1989, respectivamente). A su vez, la oferta galerística se concentró en la calle Consell de Cent y partes del Eixample (galerías Taché, Dau al Set, Senda, Gaspar, René Metras, Joan Prats, Antoni Estrany/de la Mota), el área del barrio viejo (Maeght, Antonio de Barnola, Àngels, etc.), y, a partir de finales de los años 80, en el barrio del Born, en

¹³ En este edificio se dio origen a la colección de arte contemporáneo de la Fundació “la Caixa”, la más importante del estado español, así como a una serie de exposiciones que marcarán notoriamente los perfiles estéticos internacionales de una década. La dirección estuvo en manos de María Corral.

¹⁴ Primero dirigida por Manuel J. Borja Villeda, y desde 1998 por Núria Enguita.

¹⁵ Su principal responsable ha sido Oriol Gual.

¹⁶ Dirigida hasta su clausura por Lola Donaire.

¹⁷ Propiedad del empresario Rafael Tous.

¹⁸ La sala Montcada supuso un interesante centro de exposición de experiencias “jóvenes”, tanto en el terreno artístico como comisarial, con sus naturales vaivenes a lo largo de su extensa trayectoria. La notable capacidad financiera de la entidad bancaria y una política de apertura a múltiples propuestas artísticas hicieron de la sala Montcada un importante referente de los jóvenes profesionales artísticos. En 2005, la nueva dirección de la Fundación, de notorio carácter conservador, cerró la sala para trasladarla a las dependencias de CaixaFòrum, acabando con la peculiar identidad de la misma.

¹⁹ La Fundació Joan Miró, fue creada en 1975 por el artista catalán bajo la premisa de convertirse en un “centro de estudios de arte contemporáneo”. Sin embargo, con el tiempo, se ha ido desvinculando de las dinámicas locales y ha quedado atrapada en un mero reclamo turístico, a excepción de algunas interesantes exposiciones puntuales. Sólo l’Espai 10 y l’Espai 13 supusieron una apuesta por el experimento artístico, pero también éste último ha ido languideciendo, condenado por unos escasísimos presupuestos y una encorsetada programación. De la Fundació Miró se dice popularmente que es “la única tienda del mundo con un museo tan grande”. Rosa Maria Malet es su directora desde 1980.

parte gracias a las expectativas creadas por una explotación inmobiliaria dirigida a la entonces llamada “generación yuppie”, con jóvenes galerías como Ferràn Cano, Carles Poy, Benet Costa o Berini. A principios de la década del 2000, y tras la debacle galerística generalizada que se produjo durante la segunda mitad de los años 90, debida en parte a una oferta cultural hiperinflacionada, comienzan a surgir pequeños proyectos galerísticos alrededor del MACBA y en áreas del Eixample y Gràcia.

Paralelamente, la Diputació de Barcelona generó algunas líneas de reflexión interesantes sobre políticas culturales y sobre los modelos de gestión que podían llevarse a cabo. En este sentido, instituciones como el CERC (Centre d’Estudis i Recursos Culturals), de mano de Eduard Delgado²⁰, o la ODA (Oficina de Difusió Artística, con un radio de acción provincial) atrajeron modelos europeos de análisis sobre estas cuestiones. Un buen número de gestores culturales municipales y de entidades privadas se formaron en sus programas.

Por su parte, los primeros años del CCCB²¹ (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona), buque insignia de la política cultural de la Diputació, recogieron nuevos modelos de investigación expositiva y producción cultural, mediante el impulso a colectivos de distintas disciplinas que no habían recibido la debida atención pública y que no encontraban, en las escasas infraestructuras de exhibición y producción, el marco adecuado para sus propuestas y reflexiones. Sin embargo, durante los últimos años, el CCCB ha tendido hacia una apuesta claramente expositiva en detrimento de la productiva.

²⁰ Eduard Delgado estuvo a cargo de la descentralización cultural en Barcelona entre 1980 y 1984. Creó y dirigió el CERC de 1984 a 1992. Tras un breve periodo en el Consejo de Europa, fundó en 1995 el Observatori Europeu de Polítiques Culturals Urbanes i Regionals Interarts, hoy Fundación, del que fue director hasta su muerte en 2004.

²¹ Dirigido desde su creación, en 1994, por Josep Ramoneda.

Conclusión

Podemos concluir que las políticas culturales desarrolladas en los diversos ámbitos oficiales del estado español entre 1985 y 2005 comparten unas marcadas tendencias que son: el continuismo de una forma de pensamiento político centrado en estrategias ilustradas, que desde arriba hacia abajo, promueven imaginarios de los círculos elitistas que nutren las diversas administraciones; la consideración de que la cultura debe ser garantizada por el estado, y por tanto, tutelada por éste, de forma que ese control directo de los recursos culturales ha conllevado una flagrante fiscalización de los propios programas culturales en detrimento de una profesionalización independiente y autónoma del tejido cultural; la comprensión de la cultura como “valor añadido” y como elemento de mercadotecnia con el único fin de promover la economía turística; la apuesta por una política cultural promocional y no de apoyo real a la producción, abandonando ésta última a los esfuerzos y las voluntades de individuos y colectivos; y, por último, una lectura de la cultura y de sus infraestructuras en clave de “visualidad” icónica al servicio de la “imagen”, alejada de una interpretación sociológica de la misma.