

L'era de la degradació de l'art i de la política cultural a Catalunya¹

Per Jorge Luis Marzo (2012)



<u>Índex</u>	<u>pàgina</u>
1- Introducció	2
2- De la idea de cultura que deriva de la transició	3
Conflicte i cultura	3
El fracàs social del motor cultural	8
El mite de la societat civil	10
3- De l'imaginari noucentista de la burgesia catalana	14
Ciutat i cultura	15
El Noucentisme: de quina estètica estem parlant?	16
El recel envers l'art contemporani	17
4- Del paradigma neoliberal de la competència	20
Subvenció versus inversió	21
Art i indústria cultural (o per què el disseny guanyà la partida a l'art)	25
Art i recerca (o el segrest del R+D)	27
La relació MACBA-la Caixa com a paradigma dels futurs conflictes	30
5- Hegemonia del populisme cultural	34
L'art en la Institució Cultura	34
Tot al museu	39
"La cultura de fer cultura": Política cultural versus cultura	42
El segrest administratiu	43
Hiperinflació versus realitat: Barcelona i el circuit d'art contemporani	45
Art i mitjans	47
Crítica del públic	49
6- De la necessària autocrítica del sector artístic	53
7- Una resposta: Declaració de la Comissió de Cultura de l'AcampadaBCN-15M de la Plaça Catalunya de Barcelona (19 de juliol de 2011)	57

¹ Moltes han estat les persones que amb les seves converses, texts, suggeriments i accions han fet possible la redacció d'aquest text. A la Comissió de Cultura de l'AcampadaBCN del 15M, que durant mesos ens hem reunit al colomar de la Plaça Catalunya de Barcelona, vaig recollir nombroses propostes i reflexions molt enriquidores. No diré aquí els noms dels companys i companyes que han participat, en un moment o altre, a la Comissió, per por a deixar-m'en alguns o algunes injustament. Igualment important ha estat l'aportació sobre la genealogia de les polítiques artístiques a Catalunya del grup de recerca "Sub-Històries", en el que participo amb Tere Badia, Guillermo Trujillano, Montse Romaní i Octavi Comerón. També cal mencionar el grup de treball sobre polítiques culturals format per Jordi Oliveras, Roser Mendoza, Rafa Milán, Rubén Martínez, Ferran Farré i Marta Ardiaca. De totes maneres, estic en especial deute amb l'Octavi Comerón, amb qui vaig encetar originalment aquest text. Per qüestions alienes a la seva voluntat, no va poder dedicar-s'hi tot el que hagués volgut. Això no ha impedit que hagi nodrit generosament les idees aquí presents. De fet, s'hi reproduïxen alguns paràgrafs sencers de la seva mà. Li dedico aquestes pàgines.

1- Introducció

Alguna cosa greu està passant en el context de l'art contemporani local. Els creadors fa temps que patim la seva degradació. Des de diversos àmbits, i especialment per part d'aquells responsables de gestionar els recursos públics, o no s'hi actua o quan es fa és per empitjorar-ho, i sovint sense amagar un clar menyspreu pels damnificats. I no es tracta de diners, o no principalment. No parlem aquí de les conseqüències de la crisi econòmica o de les retallades en cultura (prop del 40% real durant els darrers dos anys) tot i que per molts aquesta situació pugui ser ara la coartada perfecta per fer el que sempre han volgut fer.

Tanmateix, els moviments que estem presenciant en els darrers mesos han agafat una nova dimensió. Són d'un tamany descomunal, i tenen una voluntat totalitzadora i definitiva. És paradigmàtic que les transformacions jurídiques i legislatives que s'estan duent a terme en àmbits com ara l'educació, la sanitat, els programes socials, etc., vinguin justificades "conjunturalment" -la crisi- a l'espera de poder tornar a la "normalitat" un cop torni la tranquil·litat financera (cosa que poca gent es creu). En canvi, els radicals tords d'orientació que es proposen a la cultura (i especialment a l'art contemporani) venen acompanyats d'un discurs definidor d'allò que ha de ser, a partir d'ara i en el futur, les noves regles del joc. O sia, no hi haurà marxa enrere.

Damunt la taula de joc s'hi ha posat el MNAC, el MACBA -també el casament de la seva Fundació amb la de La Caixa-, la Virreina, la Capella, el CCCB, el Santa Mònica, el Canòdrom, Fàbra i Coats... tot el teixit públic de l'art contemporani de la ciutat. Tal com ens venen repetint amb insistència, l'obsessió dels actuals responsables de les polítiques culturals és l'*ordenació* i la *racionalització* de tot el mapa artístic local. Han agafat l'esquadra i el cartabó per dissenyar-nos un entorn on tot encaixi en un harmònic recorregut traçat des de dalt. El conseller Mascarell es va referir l'any 2011 a la necessitat d'aplicar "jardineria científica cultural" a la política artística. Un jardí d'aparença perfecta amb matolls pulcrament retallats, cap bri d'herba fora de lloc -qualsevol element estrany o inoportú ha de ser arrencat-, jocs de perspectives

òptiques i jerarquies ben definides, mentre se'ns guia per camins que hauran d'orbitar al voltant d'un únic i majestuós centre: el MACBA.

És evident, però, que no és així com sorgeix la cultura en general ni l'art en particular. La mirada d'aquesta reestructuració no està posada en potenciar el teixit creatiu ni en facilitar que hi creixi allò inesperat, sinó en un consum cultural dirigit al consens i entès com entreteniment de turistes o passejada familiar de cap de setmana. En el terreny professional, la càrrega de la responsabilitat l'han fet recaure en un parell d'*informes* (un del Consell de Cultura de l'Ajuntament i un altre del propi MACBA). Cap debat que incorporés els creadors i els diferents agents del sector artístic –dels qui en realitat es desconfia profundament, quan no es menyspreen–, ni cap reflexió de fons que impliqués una veritable revisió crítica del nostre passat, de les responsabilitats que es deriven de l'actual estat de les coses, o que busqués una prospecció de futur.

L'objectiu d'aquest article és obrir públicament aquest debat. I per fer-ho, ens anirà bé introduir l'anàlisi d'algunes de les causes que ens han portat on som.

2- De la idea de cultura que deriva de la transició

Conflicte i cultura

Quina interpretació es va fer del fet cultural un cop acabada la dictadura? És important aturar-nos en aquest punt, perquè il·lumina prou bé el procés i evolució del neoliberalisme cultural català.

Durant el franquisme, la cultura patí un doble ús, però sota una mateixa lectura funcionalista. D'una banda, les elits del règim (també catalanes) van esgrimir una visió relativament integracionista de la cultura com a via alternativa a la política. En la normalitat cultural, era més fàcil camuflar l'excepcionalitat política del règim i constatar que el consens era assolible fora

dels conflictes polítics i socials. La cultura havia de ser doncs un activador de denominadors comuns i un reflex de la tesi principal del règim: el benestar és més important que la llibertat. Per tant, es tractava de definir la cultura per la seva capacitat de desactivar conflictes, o en tot cas, per la seva naturalesa endogàmica, la qual feia possible que el conflicte quedés enmarcat en el producte cultural i que no permeés en l'àmbit social. És així com cal entendre l'aparició de les avantguardes artístiques al bell mig del sistema polític de la dictadura. Val a dir, tot i amb això, que els esforços d'aquestes elits no van reeixir del tot, atès que una bona part de les pràctiques socials i culturals estaven encaminades a qüestionar directament la situació sociopolítica i l'administració que es feia de la memòria recent. Tanmateix, aquesta circumstància no treu la importància d'aquest discurs al sí de l'aparat institucional, que, per raons que tot seguit exposem, va filtrar-se un cop acabada la dictadura.

D'altrabanda, la cultura fou brandida com l'estendard de la resistència antifranquista. Gràcies a la cultura es va poder mantenir viva la flama de la llibertat i el somni de la recuperació de les llibertats civils (i també nacionals, en el cas de Catalunya). Però aquesta "funció" social i política de la cultura comportava una contaminació ideològica de les arts que era profundament contrària a l'òptica promoguda per les elits culturals catalanes, sempre anhelants d'una visió nacional unificada, d'una cultura al servei d'uns valors comuns, sovint patriòtics, la pluralitat dels quals no entressin en conflicte.

Aquesta qüestió va sorgir ràpidament a finals dels anys setanta, però no així la seva formulació: si les arts representen la llibertat, per què ningú no es va demanar sobre llurs funcions en un nou marc de llibertats? La garantia institucional oferta a principis de la dècada de 1980 a Espanya i a Catalunya, en el sentit de donar cobertura perquè l'art es produeixi "en llibertat", ha vingut acompanyada d'un rebuig a pensar en la funció que tenen les pràctiques culturals en una democràcia, la qual cosa no ha provocat res més que una política garantista, no socialment discursiva. Això ha creat un monstre, que no és altre que la implementació de la política cultural com a substitut de la cultura: la derivació del necessari conflicte que genera la pràctica cultural cap al consens imposat -sempre inflacionari- que determina la política cultural. Una política que

admet un sol tipus de complexitat, la que s'escau al seu propi mètode. En aquesta derivació tortuosa es va amagar un recorregut neoliberal que garantia la despolitització de les pràctiques artístiques i culturals en favor d'una marca de gestió i productivitat administrativa, que es venia amanida culturalment. La política cultural va servir per mantenir la "marca" per damunt de les realitats socials on les pràctiques culturals es generen. Un art que es manté explorant les tensions contemporànies és incòmode i produeix desconfiança a les administracions. Aquestes celebren l'art, però no les fonts de les que brolla.

Un cop arribada la democràcia, la cultura va passar a representar -novament- un mena de lloc de trobada, on la política trobés les seves formes referencials i on activar nous valors de ciutadania. Al principi dels anys 80, la classe política nacional va fer nombroses manifestacions respecte al principi rector que la cultura havia de representar: la cultura havia de suposar un canal de vertebració de la ciutadania en la nova etapa democràtica que s'obria. A Catalunya, tant dreta como esquerra manifestaren obertament que la cultura -més aviat, determinades polítiques culturals- era el lloc idoni per superar les tensions ideològiques i de classe que havien marcat la història recent. La cultura havia de ser el repositori on articular una comunió. Es van fer decenes de museus i es van patrocinar nombroses institucions culturals. A Catalunya, a diferència de la resta de l'estat, l'expressió "fer cultura" va adoptar un altre terme, però amb els mateixos propòsits: "fer país". L'expressió encunyada pels més alts dirigents polítics proposava que gràcies a una barreja de mecenatge públic i privat les tensions identitàries sempre presents al país podien desfer-se gràcies a una construcció cultural col·lectiva que subratllés la idiosincràsia nacional i la projectés tant dins como fora del territori.

Així doncs, la cultura esdevenia el pal de paller de la cohesió social i la participació ciutadana en un nou sistema de valors. En aquells dies, l'art, la literatura, el cinema, la música o el teatre, eran percebuts com actius democràtics durant la llarga quaresma del franquisme. Res millor, doncs, que la cultura per canalitzar els impulsos d'una societat ja democràtica. Per tant, la cultura venia a substituir la política com a lloc de trobada. La política estava massa contaminada de conflicte: la política amagava massa perversions especialment quan la transició de la

dictadura a la democràcia s'havia fet mitjançant transaccions, de vegades fosques. La cultura, pel contrari, estava molt més neta de culpes i ombres. La cultura quedava exempta de política. El president Pujol ho expressà diàfanament: "La cultura ha de servir per reconstruir Catalunya, no pas per fer política". El president reconeixia a principis dels anys 80 que l'imaginari cultural era propietat de l'esquerra, i conseqüentment, la cultura havia de servir de pont per trobar formes d'entesa. El 1984 va encarregar al Conseller Joan Rigol que establís algun mecanisme de trobada. El resultat va ser el Patronat d'Investigació Social (PIS) i el Consell Assessor de la Cultura, tot plegat anomenat "Pacte Cultural".

El "Pacte Cultural" era la constatació que l'art i la cultura havien de ser els motors de la nova democràcia i de l'urbanisme social barceloní. Es reconeixia la importància de la cultura com a plataforma de diàleg amb la intenció d'aglutinar transversalment els creadors més enllà de les posicions polítiques de partit; i de l'altre amb els plans urbanístics municipals al Raval, destinats a ordenar socialment el territori. El fracàs d'ambdues polítiques a l'hora d'aconseguir els seus objectius és revelador de com es va teixir aquest període històric en el nostre àmbit, i va acabar essent determinant per a abandonar la idea de posar l'art i la cultura com a motor de canvi social. Del trencament del Pacte Cultural (motivats per les tensions polítiques que van produir-se amb el cas Banca Catalana) en va quedar una percepció, per part dels sectors conservadors al govern, de que la cultura i l'art contemporanis estarien sempre a la trinxera contrària, provocant un replegament a les concepcions culturals més tradicionalistes.

D'altrabanda, l'esquerra catalana havia plantat les seves arrels en la idea que la ciutat és la cultura, en una actitud il·lustrada que representa la culminació del paternalisme abocat a l'obrerisme decimonònic (paternalisme no tan llunyà al noucentisme conservador, com ara veurem línies més avall). La ciutat havia de ser el lloc on aconseguir un sentiment de classe, on disciplinar incipients burgesies i expressar-les gràcies a una nova educació, també de caire estètic. La pròpia idea de ciutat il·lustrada, on l'ordre comú parla de la seva capacitat de consensuar, ha amagat el conflicte on sempre neixen les pràctiques socioculturals. A més, per

part de l'esquerra més marcadament marxista, l'art contemporani sempre ha estat mirat amb suspicàcia, amb una actitud populista i, de vegades, profundament reaccionària.

El resultat de tot plegat és que aquells discursos ens han situat, d'entrada, davant d'un binomi gairebé insalvable. Se'ns proposava que l'art s'havia de constituir com un terreny de benestar, desconflictuat, com un dispositiu sensible que donés caliu, que arropés la gent, que funcionés com a paliatiu de les tensions pròpies de la societat política moderna: un art que proposés un espai de confort: pintures, escultures, pel·lícules, que oferissin oasis escapistes de sensibilitat.

Davant d'aquesta proposta, no hi havia lloc pel conflicte: no hi havia cap interès d'obrir les portes o a reconèixer pràctiques culturals que, en comptes d'oferir alternatives d'escalfor, exploréssin per què fa fred, quines són les raons de fons per les quals ens cal substituir les preguntes per les respostes: unes pràctiques artístiques que questionessin la lògica de la realitat abans que dissimular-la: unes pràctiques polítiques, en definitiva, capaces de capbussar-se críticament en les relacions de producció, distribució, formació i exhibició de les obres d'art.

L'existència d'aquestes dues maneres de concebre la pràctica artística no ens ha d'amagar que, a la pràctica, hi ha un abisme en la forma que tenen d'entendre-les les polítiques culturals. Només s'ha parat atenció en la primera, i s'ha arraconat la segona, precisament per la seva capacitat de crear conflicte i dissensió. Paradoxalment, la política cultural celebra les icones culturals del passat com a patrimoni nacional. Figures com Miró, Gaudí, Dalí, Tàpies o Picasso són canòniques perquè van ser capaces d'impulsar la complexitat, d'introduir el conflicte allà on havia consens. En canvi, aquesta mateixa exploració del conflicte ha esdevingut oblit, i fins i tot menyspreu, en les polítiques culturals actuals. O encara pitjor, les pràctiques de conflicte han estat absorbides tot desactivant els seus motors impulsors, i segregant les preguntes apropiades en favor d'unes respostes que ja es tenen prefixades.

No és d'estranyar doncs que de l'art i la cultura com a exploració del conflicte o com a motor social en quedi ben poc en els actuals discursos institucionals vinguin d'on vinguin, i que de la

polarització entre una idea tradicionalista de l'art promoguda des dels sectors conservadors i una altra de l'esquerra il·lustrada que desconfia de l'art acusant-lo d'expressió elitista de la cultura, n'hagi sorgit bona part de l'actual desconfiança social vers l'art contemporani. I d'aquí que, per a molts, només en quedi ara com a forma de reconeixement la seva funció de motor econòmic o marca d'identitat.

El fracàs social del motor cultural

La idea de cultura que tenien els polítics que van gestionar la transició era que aquesta generaria ciutadans millor preparats per administrar un nou ordre democràtic i el nou escenari autonòmic. Mitjançant la cultura, es millorarien els nivells d'educació, igualtat, participació i responsabilitat social dels catalans. Hom accediria a un coneixement global de la informació i unes eines d'expressió que havien estat segrestades durant quaranta anys. A més, gràcies a l'accés a la cultura, els catalans farien seu el llegat històric més important, la llengua.

Tanmateix, els resultats no han estat els desitjats. Els nivells tècnics d'educació són els més baixos d'Europa; la igualtat no ha vingut de la mà de producció artística, sotmesa a una constant precarietat i a la marcada desigualtat de gènere; la participació ciutadana en la construcció dels models culturals públics és nul·la (ja no diguem l'accés dels creadors a mecanismes oberts de producció i experimentació); la responsabilitat social comunitaria no ha vingut per l'àmbit cultural sino per les lluites diàries de molts individus i col·lectius en diferents contextos socials.

No tenim "millors ciutadans", al menys en el sentit en que així es definien els objectius d'aquells primers anys de democràcia. La fita d'aconseguir una ciutadania participant i generadora de política s'ha revelat una quimera. El que sí que hi ha és una ciutadania que ha entès el missatge de fons que se'ls oferia: la cultura com a benestar i liberalitat, pero despolititzada. Aquesta és una herència tant de la transició, d'esquerres i dretes, com del propi franquisme. La indústria cultural ha esdevingut un factor fonamental en la transformació dels imaginaris i de les

representacions socials, però no ha contribuït a perfilar una ciutadania participant i motivada, sino tan sol a convertir-la en un simple consumidor cultural, que, al capdavall, legitimi amb la seva presència l'autèntica cultura que els polítics entenien: la política cultural. D'aquesta forma, el valor de la cultura va produir una extraordinària comunió d'interessos privats i polítics, el resultat de la qual és confondre allò públic amb la gestió dels recursos i imaginaris públics, alhora que provoca una profunda interiorització social de que la cultura és només aquella que ha estat autoritzada des de la política cultural.

Per un altre costat, el nou estat de les autonomies, amb la immediata cessió de la competència de cultura, suposà la percepció de que es podia desmuntar un model cultural centralista imposat des de fora a fi de substituir-lo per un nou model que aplegués tant els valors de la societat civil catalana (la burgesia) com les expectatives d'un política nacional catalana. El resultat d'aquest "relat" és doble. D'una banda, és evident que algunes de les polítiques com ara la lingüística eren necessàries després de dècades d'afebliment de l'espai públic de la llengua. Però, ensems, també va suposar desterrar nombroses pràctiques socials i culturals de la política cultural pública, senzillament perque no quadraven amb el relat prefixat. En el reconeixement de la llengua com a motor cultural del país, es va produir l'arraconament d'allò social davant del fet cultural. Tot allò que es trobava fora de la qüestió lingüística -i ja veurem més endavant, que amb això no parlem només de la llengua com d'un imaginari lingüístic de les formes expressives en general- era sospitós de conflicte i rebia molt sovint l'atenció del Departament de Benestar Social o de Presidència, no del de Cultura.

L'assumpció que les pràctiques creatives socials no eren ben bé pràctiques culturals venia a dir que la cultura era un producte que ja venia "tancat" i que no es contemplava una cultura dinàmica i en constant procés exploratiu. L'error d'aquesta premissa és reconegut implícitament en el propi "Pacte Cultural", en admetre la idea d'un territori cultural que no és present al relat institucional. Reconeixement que tampoc mai va venir acompanyat de gaires gestos de canvi.

És precisament aquest "menyspreu" cap a l'articulació social de la cultura, en clara oposició al valor productiu (tant en clau nacional com mercantil) de la cultura administrada i autoritzada institucionalment on podem fixar algunes de les arrels de l'actual discurs neoliberal i mercadotècnic de la política pública. Allò "social" és considerat com un llast que ha de ser cobert mitjançant la subvenció paternalista (el necessari fons perdut), mentre que allò "cultural" és definit amb el terme d'inversió, per tal de mantenir el prestigi d'una cosa viva que "produeix".

Quan el conseller Mascarell diu que "hem d'acabar amb la subvenció i impulsar la inversió" està fent un exercici de prestidigitació, perquè presenta la subvenció cultural com una despesa gairebé asocial, mentre que les subvencions (multimilionàries) als fabricants de cotxes, de rentadores, de bancs, etc., es presenten com a inversió "social", amb l'objectiu d'evitar més atur i desindustrialització. Dir que el rescat d'un banc és més social que el rescat de la cultura, ofegada per poderosos enemics que es preuen de no llegir mai un llibre -com l'actual president del govern espanyol-, només pot interpretar-se pel cinisme del qual el neoliberalisme actual fa gala pública.

El mite de la societat civil

Com hem dit, per a la dreta catalana de la dècada dels vuitanta, la cultura -incloent l'art contemporani- representava el vehicle que duia cap a la vertebració de la nació política. Les idees difoses des de la primera Conselleria de Cultura de la Generalitat, dirigida pel noucentista Max Cahner, venien d'unes persones procedents d'empreses culturals privades, especialment editorials, molt vinculades a la lingüística, la història i les humanitats. Es tractava d'encomanar l'esperit de la "societat civil", que havia mantingut el caliu del país, més o menys soterradament en el temps del franquisme.

L'art, per l'imaginari d'aquests dirigents, havia estat sempre vora del foc, atiant les brases durant la llarga nit. A finals dels setanta, d'alguna manera el paper de l'art esdevingué

exemplar, heroic, en la mesura que simbolitzava el lligam entre el sector creatiu i la preservació de la identitat nacional en temps difícils. I certament els temps eren difícils, però també molt tèrbols. De la mateixa forma que el franquisme feia l'ull gros quan veia que els "seus" artistes d'avantguarda es manifestaven a favor de Catalunya o d'Euskadi, els polítics catalans de finals del franquisme i en democràcia, també han girat la cara davant dels indicis col.laboracionistes d'alguns dels seus artistes nacionals, de les seves principals icones estètiques. Amb això coincideixen tots: un art i un artista per damunt dels conflictes, donant escalfor.

Durant les darreres dècades, un dels gran mites del relat cultural a Catalunya és la vinculació de la "societat civil" amb la cultura. Amb aquest objectiu s'han constituit mil maneres d'ajuntar interessos privats i públics: patrocinis, fundacions, etc. En principi, tot faria indicar que es tracta de patrocinis privats cap al sector públic. Però, és realment així? Fins a quin punt la societat civil es realment civil? Amb la pornografia en que les crisis mostren les coses, darrerament hom pot constatar l'estat de total precarietat en queda el teixit de l'art, fins i tot l'aparentment privat, com revela l'enorme dependència de nombroses institucions privades de l'art i la cultura dels fons públics. De què parlaven quan deien "societat civil"? D'unes institucions privades, lligades a considerables fortunes, que eren sostingudes amb capital públic?

Una de les coses que el Pujolisme tingué clar és que calia substituir l'imaginari procedent de l'estat espanyol. Hi va oposar el terme "societat civil". Pujol mateix va proclamar clar i català el seu menyspreu al Ministerio de Cultura. Amb això pensava desfer-se del llast de l'administració central, tot manifestant l'existència d'un teixit financer i cultural capaç de tirar per ell mateix tota una política cultural, sense ministeris, al deixant de la vella utopia noucentista. En el fons, el que realment amagava la retòrica de la "societat civil" era la constitució d'un relat sobre la fortalesa de la burgesia.

S'han omplert la boca amb el terme. L'han utilitzat sempre que han volgut per a justificar la suposada arrel "civilista" de la burgesia catalana, que sense la presència d'un estat, ha estat capaç de mantenir a flotació les essències culturals en el marc de la noció de "país petit, cultura

gran". Però tot era un miratge. "La societat civil", és a dir, el conjunt de burgesos amb interessos culturals, va acabar jugant un paper determinant en l'encarcament del teixit artístic en cooptar la relacions entre les administracions públiques i el món social només pel seu propi benefici. La hipocresia que s'en deriva és notable, per què on són els impulsos d'aquesta burgesia? on es troben? No ha estat capaç de fer una fira d'art contemporani a Barcelona (pel simple fet de que temien que el ministerial ARCO els dongués l'esquena). El món de les galeries no és gens potent i sempre frisa per les subvencions públiques d'última hora. Cal acceptar que no som una potència en col·leccionistes particulars --ni s'ha fet res per generar-los, més aviat al contrari, doncs en la devaluació de la imatge social de l'art contemporani hi ha contribuït tothom, des de mitjans de comunicació a alts responsables polítics-, ni tampoc hi ha col·leccions de multinacionals. Aquí, el que interessa és un art d'entreteniment festiu, la celebració complaent que genera externalitats: marca d'identitat nacional i consum turístic. La burgesia artística catalana sempre ha estat mancada d'imaginació per pensar com potenciar conjuntament des de les institucions i iniciatives independents alternatives un funcionament econòmic del sistema artístic que està -o hauria d'estar- en procés de revisió.

Un discurs de l'art basat en un impuls burgès que no existeix, crea una bombolla que només pot sostenir-se administrativament. L'absència de nuclis burgesos de suport a les arts ha facilitat que la pugna entre els diferents models de política cultural (el garantisme republicà francès i la iniciativa privada anglosaxona) hagi estat estèril. Només existeix l'estat, camuflat en institucions privades para-públiques. A més, les marques més representatives de una societat civil artística han estat, gairebé exclusivament, les col·leccions d'art: la col·lecció Riera, la col·lecció Tous, la col·lecció de la Fundació "la Caixa", la col·lecció de la Fundació MACBA o la col·lecció Suñol. Totes elles han tingut sempre un difícil encaix a les estructures públiques. Les col·leccions Riera, MACBA o "la Caixa" s'han vertebrat amb relacions poc clares amb les administracions públiques, precisament per l'obsessió del sistema en visualitzar aquesta suposada societat civil. El fet que la col·lecció del MACBA pertanyi a una entitat privada com la Fundació del museu, però que estigui mantinguda amb diners públics, diu molt de l'enterbolida interpretació del mecenatge.

Els orígens del MACBA cal situar-los als anys seixanta quan un grup de burgesos, coordinats pel crític Alexandre Cirici, van imaginar-se un museu d'art contemporani català. Per dificultats amb el suport oficial i amb els propis artistes que havien d'exposar-hi obra, el projecte no va reeixir. Ja als anys vuitanta, i en el context dels plans urbanístics a Ciutat Vella, va sorgir la possibilitat de rescatar la idea. Per Convergència i Unió el projecte havia de representar el mirall nacional d'unes essències actualitzades, malgrat això de l'art contemporani els era del tot aliè (com confirmà el mateix president Pujol). Pels socialistes, un pas més en la consecució de la marca de la ciutat i una via de transformació social i urbana en un barri icònic definit per la seva degradació. Però tant uns com altres estaven decidits a que el museu servís d'aparador per visibilitzar la fortalesa del *joint-venture* entre burgesos i polítics. El personatge cabdal de tota l'operació va ser l'empresari Leopoldo Rodés, qui gràcies a les seves óptimes relacions tant amb l'alcalde Maragall com amb la burgesia convergent, als seus lligams amb els *boards* de determinats museus internacionals i al fet de que fos l'encarregat de difondre la bona nova olímpica arreu del món tot captant inversions, va esdevenir l'articulador de la vella quimera civil. El resultat va ser que el MACBA es constituí com a estendard del somiat paper de la societat civil a la vida cultural catalana.

Com s'articula la relació entre la Fundació i el museu? Tot i que ampliarem la nostra reflexió al capítol 4, apuntem ara ràpidament que la Fundació, formada per un grup d'inversors, empresaris i capitalistes, compren amb els seus diners les obres que conformen la seva col.lecció, que no és altra que la col.lecció que mostra el propi museu. La propietat d'aquesta col.lecció és, per tant, privada. El museu, públic, només en fa un usdefruit. Si demà la Fundació decidís partir peres amb el museu, podrien dur-se la col.lecció on volguessin. Les ombres que provoca aquesta situació són grans. La Fundació fa un ús de la marca pública MACBA per tal de refermar la seva pròpia posició, privada. El valor afegit que pot assolir la col.lecció prové del museu públic, que és qui la gestiona. Els costos de manteniment, conservació, emmagatzematge i exposició corresponen al museu. Fins ara, quan hom demana fins a quin punt la col.lecció respon als interessos de la fundació o a arguments professionals artístics,

tothom corre a assenyalar la independència de criteris per part dels tècnics que suggereixen les peces a adquirir. En canvi, ningú no gosa comentar que va ser la pròpia Fundació qui va fer possible el comiat d'un dels directors del museu, Miquel Molins, precisament per haver afavorit la relació amb una altra col·lecció "privada" de la ciutat, la de la Fundació "la Caixa" (de la qual cosa, en parlarem més endavant). Potser tampoc sap la gent que quan un altre director, Manuel Borja-Villel, va plantejar la possibilitat de crear una col·lecció pròpia del museu, de caràcter públic, a banda de la col·lecció de la Fundació, gairebé es destapa la caixa dels trons.

Els darrers moviments en la programació del museu i les recents pressions de la Fundació per treure profit de la precarietat del sistema museístic proposant l'expansionisme cap a altres centres veïns públics (com ara el CCCB, el FAD, etc.), no pas per promoure l'art contemporani, sino per fer més rendible la seva pròpia inversió, la col·lecció, són indicadors fiables de que revifa la vella esperança de la societat civil de "tallar el bacallà" a costa no de la col·laboració institucional sino de l'aprofitament de l'estructura pública. Al quart capítol en donarem més detalls. Però, és aquest el model que hem d'esperar en el futur immediat? ¿un procés que posa al servei dels interessos privats unes infraestructures públiques que ara estan mancades de diners i de legitimitat social? ¿Serà que el delit de la burgesia per dissenyar el seu propi model administratiu públic, que convingui als seus interessos, ha assolit massa crítica amb la plena connivència d'uns polítics, la pitjor por dels quals és la visió dels museus en runes?

3- De l'imaginari noucentista de la burgesia catalana

El Conseller de Cultura del govern català, Ferran Mascarell, reclamava no fa gaire la tradició noucentista -"deucentista" la va anomenar- com a model d'expansió cultural del país. Res de nou. Ja sabem que la cosa vé de lluny i que es tracta del relat clàssic del liberalisme conservador. El deucentisme -deia- és la continuació del noucentisme en el moment en que aquest ha assolit les seves fites, cent anys després, acabant la ciutat. El deucentisme és la "jardineria científica" un cop acabat el parc.

És interessant que Mascarell es faci hereu del noucentisme en nom del tancament del somni cultural de la burgesia decimonònica. La ciutat finalment ha quedat enllestida, emmarcada, acabada. Amb la construcció del "barri" del Fòrum (que Mascarell en persona va impulsar) la ciutat de Barcelona pinta definitivament el paísatge un cop imaginat fa un segle. ¿Cal interpretar d'aquestes afirmacions que tot el que s'ha fet a la ciutat al llarg d'aquest temps ha estat mogut per un projecte utòpic burgès que finalment ha estat assolit? Evidentment que no: les circumstàncies sempre són molt més casuals que causals. Tanmateix, les seves paraules indiquen l'alçada i dimensió del mite noucentista en el relat de l'art i la cultura catalanes. Per què la ciutat i els equipaments urbans són tan essencials en el relat liberal català? I quin paper hi han tingut les arts?

Ciutat i cultura

El noucentisme és el resultat del salt de la burgesia cap a la ciutat, cap a la "ciudadania", durant la segona part del segle XIX. La construcció de l'Eixample suposà la conversió sobtada de l'imaginari objectualista dels comerciants en un llenguatge de ductilitat i liquiditat propi del capital global. La nova ciutat ofería la oportunitat de mitificar la vida urbana en clau de nació, i oferir-la com a símbol de civilitat i catalanitat. La ciutat era considerada generadora de cultura. Aquest mite recorrerà el pensament urbà català durant les dècades, sent el cas que el conseller Mascarell n'és un dels seus redactors més preclars. El Fòrum 2004 era pel conseller "un exemple de constitució de noves maneres de viure". A la façana de l'Institut de Cultura de Barcelona, hi figurà durant anys l'eslògan: "La cultura de fer cultura".

La ciutat es defineix en una clau cultural preexistent a les realitats socials que la fan possible. Aquesta clau no és altre que el "sentiment nacional", omplert d'història, de llengua i de mortificació. Davant la "impossibilitat nacional", la cultura serviria de paliatiu, personificat en la ciutat. El noucentisme vol dir exactament això. Cal construir els palaus urbans de la cultura nacional per dotar al país d'una pell que la protegeixi del conflicte, de la tensió. Tot, tant en nom del "poble català" com de la "societat civil" -la civilitat burgesa que va finançar la pròpia

ciutat-. Poques vegades en nom del "poble" a seques. Es va legitimar l'imaginari nacional noucentista gràcies a la ciutat, perquè aquesta era oferta en un discurs paternalista que parlava de desconflictar, cosa que sempre sona bé. Cultura, ciutat, consens.

La societat civil pregonada pels noucentistes es la dels barcelonins de pasta que han fet de la cultura una religió. La majoria de les macrooperacions urbanes a Barcelona han vingut sempre de la mà d'algún esdeveniment internacional: 1888, 1929, 1992, 2004. Les fortunes que se n'han fet són proporcionals a la magnitud del discurs cultural dedicat a embolcallar el producte. Urbanisme entés com "urbanitat nacional" que deixa extramurs -fora del jardí- tot allò que no és considerat cultural i que passa a ser "social", el nom del conflicte.

Així les coses, ens trobem que aquesta lectura del fet urbà comportà un sil·logisme mot definidor a l'hora de pensar l'estructura pública de les arts a Barcelona: Si la ciutat fa cultura, els museus faran ciutadans. Els continents són el que fan de catalitzadors de la cultura. És en aquest sentit, que la classe política catalana posterior a la transició ha viscut en la reivindicació d'un esperit noucentista altament idealitzat. Aquest moviment de principis de segle XX és vist com un moment gloriós de reconstrucció nacional -urbana- portat a terme a través de la cultura conjuntament per les institucions polítiques i la societat civil en una actitud de consens.

El Noucentisme: de quina estètica estem parlant?

Però quina estètica comporta el noucentisme? El noucentisme és un moviment que ignora i s'autoexclou del debat entre la eufòria imaginativa del modernisme -o Art Nouveau- i la modernitat racionalista de Loos, replegant-se en un classicisme idealitzat i tancat en la recerca d'una identitat igualment idealitzada: un moviment, per tant, no només conservador sinó obertament reaccionari. El noucentisme, si per alguna cosa és pot definir estèticament, és pel manifest menyspreu a formes artístiques que no s'escaiguin amb un model cultural carrincló, romàntic i que dongui escalfor nacional. D'aquí deriva bona part de la desconfiança amb les formes crítiques i conflictives de l'art contemporani, que podem veure avui amb tanta cruessa.

En el seu *Glossari* de la primera dècada del segle XX, Eugeni d'Ors definia el caràcter del noucentisme i el descrivia afirmant: "L'acció civilista en què tenim posats el coll i el cor és essencialment inseparable d'una estètica clàssica [...] En això s'expressa la caracterisació principal d'una raça, mai con ara tan nombrosa i activa".

¿Cal obviar que en aquells moments una part important de la cultura i la burgesia europees estan explorant els camins de la modernitat i l'avantguarda? Cal amagar que Josep Maria Folch i Torres és d'un racisme que espanta? Que els artistes Josep Clarà i Frederic Marès eren franquistes? ¿Cal oblidar que d'Ors va acabar equiparant noucentisme i feixisme a la Bienal de Venècia de 1938, que abraçà obertament l'"Alzamiento Nacional", i que va fer-se càrrec de la Jefatura Nacional de Bellas Artes?

I aquí podríem fer algunes preguntes: ¿és combinable aquesta recuperació de l'esperit noucentista –refractari a les avantguardes, d'ordre institucionalitzador i de gust decimonònic– amb, per exemple, la línia de treball que ha desenvolupat el MACBA i que li ha valgut el reconeixement internacional del que presumeix? No és, en realitat, un pressupòsit obertament contradictori? Quin és el noucentisme que es reivindica, quan sabem que no va produir res rellevant en l'àmbit artístic? No és, aquesta institucionalització de noucentisme, una fórmula completament desertitzadora de la cultura, tot i construir-se amb una retòrica de la seva defensa?

El recel envers l'art contemporani

La dreta catalana sempre ha recelat de la modernitat artística, amb les seves referències a l'internacionalisme i a la reflexió crítica sobre la identitat. De fet, l'art no és, ni de bon troç, el principal imaginari dels burgesos catalans. A la burgesia barcelonina no l'interessa l'art. No en col·lecciona. A les cases dels burgesos de l'Eixample no hi trobareu obres contemporànies. Els interessa, sobre tot, l'arquitectura, l'urbanisme i les arts aplicades, els terrenys de la quimera noucentista. A Barcelona, s'admira i fan seva l'arquitectura moderna, però no l'art. Als edificis,

hi ha un sentit d'identitat de país que no troben a l'art. A l'arquitectura, a l'urbanisme, a la literatura, al cinema, al teatre, a la indústria editorial, a la moda, a la música, al disseny identifiquen llurs imaginaris. Però no a l'art. Per què? Com vingué a dir el president Pujol, no es pot saber mai si un quadre tot negre és català o no. Per això, la burgesia del país només compra obres contemporànies si tenen mots escrits en català.

Paradoxalment, als primers anys de la nova Generalitat després de la dictadura, bona part dels esforços per articular una política cultural catalanista va passar per actuacions als àmbits editorials, del disseny, del cinema, de la música, del teatre, fins i tot de l'arquitectura. Però, en canvi, no va ser possible la seva aplicació en l'entorn de les arts plàstiques. Mentre, als anys vuitanta, alguns governs autonòmics van potenciar com a marca identitaria i comercial la "nova escultura basca", la "nova escultura valenciana", l'"atlantismo" galleg o la "nueva figuración" madrilenya, el govern català no va trobar la forma de convertir cap conjuntura artística en quelcom de "rendible" com a logo. D'entrada perquè les marques del passat ja estaven fetes i funcionaven a tota màquina (Gaudí, Picasso, Dalí, Miró, Tàpies). També perquè no sabien com catalanitzar determinades pràctiques: què fer amb el conceptual, poc amant del nacionalisme i molt sospitós d'esquerranisme? com vendre una pintura contemporània practicada per artistes no catalans que vivien a Barcelona? com col·locar l'insulsa pintura dels seixanta i setanta en un moment de recerca d'una nova imatge de país? com gestionar que un enorme nombre d'artistes catalans visquessin a l'estranger, a París, a Nova York?

L'aposta per l'art contemporani a Barcelona va patir del recel d'uns polítics que no sabien com encaixar en el seu model de país unes pràctiques que, en general, no estaven gaire pendents dels problemes del catalanisme. L'Ajuntament socialista va adonar-se ràpidament d'això i s'en va dur l'aigua al riu. La catalanitat fou substituïda per la internacionalitat. L'art havia d'estar al servei de la ciutat en tant en quant aquesta era la veritable metàfora del país. L'art com a marca de la política cultural, no com a mirall directe de la nació. L'urbanització de l'art a Barcelona, va servir també, finalment, perquè CiU entengués les aventatges de la sol·lució socialista, perquè responia bé als objectius de crear infraestructures que donessin la imatge

apropiada d'una gran capital catalana. Tanmateix, en sumar-se a aquesta interpretació, la dreta no cancel·lava de cap de les maneres les seves sospites envers l'art contemporani. Només n'assumia una actitud tàctica. Serà en aquest estira-i-arronsa on es definirà en pocs anys el relat que la política cultural farà del paper de les arts visuals.

La burgesia liberal sempre havia somiat amb un museu que aplegués la història de l'art català: un lloc on construir el relat artístic de la nació, on constatar les progressives actualitzacions de les essències. El MACBA havia de representar originalment això. Pel nacionalisme de CiU, el museu havia de començar en Rusiñol i acabar, com a molt, en Barceló. Havia de representar una genealogia clara i diàfana, orientada sobre els principis assenyalats per Alexandre Cirici i altres liberals als anys seixanta. Però no va ser possible. En primer lloc, com fer un museu dels grans artistes catalans, quan cadascú d'ells ja en té el seu de propi? Picasso, Miró, Dalí, Tàpies... I en segon lloc, va guanyar l'orientació internacionalista del PSC, amb Maragall, Subirós, Mascarell i Rodés tot seguint els cursos accelerats de focs d'artifici oferts per "directors-estrella" com en Jean-Louis Froment, en aquells dies el cap rutilant del CAPC de Burdeus.

Les tensions larvades en la consecució d'aquest "museu-casa gran" de l'art català ha acabant produint un renovat rebuig envers una complicitat amb l'art contemporani, precisament pel handicap que suposa a l'hora de traçar una línia argumental catalanista. L'art contemporani es veu per la dreta com el responsable de no tenir el gran Museu d'Art Modern de Catalunya. El MACBA va neixer amb una tensió interna que marcarà el seu estatus. Pels socialistes de Barcelona, havia de ser un museu posmodern, internacional i dins de la xarxa global d'aquest tipus de centres, icònics a un gran nombre de metròpolis europees. La forta aposta de l'Ajuntament socialista, i els vincles internacionals creats gràcies a la burgesia que li va fer costat durant el període de transformació urbana preolímpica els va fer guanyadors. La ferida que això provocà entre els nacionalistes va ser profunda i ha subratllat, encara més, el seu tradicional menyspreu a les lectures més contemporànies de l'art. Els atacs actuals a la independència del MACBA i les pressions per desfer les arestes crítiques que poguessin romandre als programes del museu indiquen que l'aliança entre els interessos privats i els

interessos nacionalistes poden canviar el signe del museu tal i com es va configurar en el temps. Pot ser l'oportunitat -donada la magnitud de l'ícone que representa el MACBA- que uns i altres esperaven d'acabar amb un imaginari artístic independent, que per les diverses raons aquí exposades sempre havia estat una enotjosa molèstia.

4- Del paradigma neoliberal de la competència

D'aquest imaginari de recuperació de maridatge entre administracions i societat civil amb interessos compartits d'ordre econòmic i nacional, procedeix la idea de voler veure l'art com a part de la "indústria cultural".

En el redactat de l'"Avantprojecte de Llei de Simplificació, Agilitat i Reestructuració Administrativa i de Promoció de l'Activitat Econòmica" (2011), proposat per Convergència i Unió al Parlament, conegut amb el nom de les Lleis "Omnibus", es declara que "s'entén per empreses culturals les persones físiques o jurídiques dedicades a la producció, la distribució o la comercialització de productes culturals incorporats a qualsevol suport, i també les dedicades a la producció, la distribució o la comercialització d'espectacles en viu. S'inclouen dins d'aquest concepte les persones físiques que exerceixen una activitat econòmica de creació artística o cultural".

També l'Ajuntament de Barcelona, en el seu Pla d'Acció Municipal de Cultura (2012), parla de la cultura en termes d'"agents econòmics" i de "centres de coneixement"; apunta la necessitat de transformar la "cultura de la despesa en una cultura dels resultats", amb la finalitat d'"alliberar recursos culturals per altres programes prioritaris"; "garantir la productivitat en tots els nivells de l'organització cultural"; "promoure actuacions en els diferents àmbits de la cultura que treballin en continguts creatius per consolidar les indústries creatives com a motor del progrés econòmic i social".

L'obscuritat d'aquestes idees sobre la cultura cal veure-la no només en el fet de que estiguin escrites negre sobre blanc en documents legislatius -resultat de la comoditat que dona que cap grup parlamentari s'hi hagi oposat i de l'aval que les polítiques de retallades aporten- sino per la justificació que es fa en nom del "progrés econòmic i social". Que puguin atrevir-se a passar pel parlament aquestes nocions i que siguin aprovades només es pot entendre perquè hi ha en marxa, potser per primera vegada des de la transició política espanyola, una veritable revolució conservadora, que s'ha implicat de plè en la construcció d'un relat determinat per a apropiarse determinats conceptes, termes i significats. Un procés anàlog al que la dreta dels Estats Units i de la Gran Bretanya va fer a partir dels anys vuitanta.

Aquests textos governamentals proposen que els artistes passin a ser considerats "empreses o indústries culturals", fins i tot a títol individual, per la qual cosa es fàcil deduir que tan sols aquells creadors que siguin capaços de produir obres comercialitzables rebran finançament públic. Pocs dies després de la publicació de l'"Avantprojecte", el conseller Mascarell manifestava a la ràdio: "Volem acabar amb la subvenció i impulsar la inversió", fent al·lusió a que les subvencions les entén com a "fons perdut" i les inversions com a formes de productivitat econòmica.

Subvenció versus inversió

Certament, el debat entre la inversió i la subvenció vé de lluny. Ambdós termes reflecteixen, depenent de la interpretació, cavalls de batalla sobre com comprendre la relació entre allò públic i la cultura. És en la intepretació d'aquesta terminologia on podem esbrinar els "fangs ideològics". La subvenció vé tradicionalment definida entre dues acepcions distintes: la francesa i la nord-americana. La primera assenyalava una voluntat de l'estat en garantir les pràctiques culturals en el marc d'una certa noció de cobertura social derivada de les polítiques keynesianes posteriors a la Segona Guerra Mundial. Alhora, també reproduïx l'interés "nacional" a proporcionar els mitjans pel manteniment de l'expressió de les herències culturals.

La segona, desenvolupada principalment als Estats Units, proposa la subvenció com una forma d'impulsar la producció d'iniciativa privada i civil en l'àmbit cultural, la qual, depenent de la capacitat per a assolir massa crítica per ella mateixa, sigui capaç de constituir-se en bé comú, en un pol de connectivitat ciutadana.

Les dues acepcions han recorregut els debats culturals a Catalunya, sempre en relació al recurrent paper de la societat civil esgrimit per dretes i esquerres, que com hem vist, ha estat més aviat minso. Les subvencions han estat interpretades sota una paraigua singular. no podien carregar-se les subvencions a aquesta gent inútil anomenats "artistes" perquè, aleshores, era difícilment justificable l'enorme quantitat de diners disponible per a les elits culturals catalanes, o sia, la societat civil, marca tradicional del país. La inversió, per la seva banda, ha estat fomentada en clau de creació d'indústries culturals, bé, d'una curiosa interpretació de les indústries culturals: empreses que operen gràcies als contractes públics que reben: pel·lícules, obres de teatre i dansa, que ja tenen ja assegurada llur participació als programes de les institucions públiques. Així doncs, en realitat, es tracta d'indústries culturals parapúbliques, no tant per la seva propietat sinó per la condició de la seva operativitat.

Doncs bé, ara, arribada la crisi, es planteja un canvi radical de "paradigma". Podriem sostenir còmodament que estem davant de la fi del model francès i d'un cert triomf del nord-americà, però ens quedariem a mitjes. L'absència de diners a la caixa pública evidentement suposa l'adopció de discursos justificadors de nous criteris de distribució de recursos, dels que, naturalment, tots sabem qui en sortirà malparat i qui beneficiat: la subvenció passa simplement a associar-se als vestigis d'una pràctica artística gremialista, incapaç de connectar-se amb la ciutadania, obsoleta en els seus criteris funcionals: a la inversió, pel contrari, hom li concedeix el benefici del "benefici", la capacitat d'explorar els terrenys d'allò veritablement "modern", d'allò que està al dia, dels vincles amb les noves indústries tecnològiques de l'espectacle, sempre envoltades d'un públic entusiasta.

La inversió (indústria cultural) passa a denominar-se R+D en detriment de la subvenció (art), subvertint profundament el paper d'aquest mateix R+D propi de la creació contemporània i de la seva capacitat -ara injustament arraconada- per tal de definir imaginaris col·lectius, que al capdavall, són el que utilitzen les elits per posar-se medalles i generar marques. La inversió s'ofereix en detriment d'una visió, potencialment possible, també inversionista de l'art, donant suport a processos de recerca de llarga durada, no exclusivament centrats en objectes o exposicions.

En aquesta direcció cal interpretar les paraules neoliberals de Ferràn Mascarell a una reunió amb alguns representants d'entitats culturals catalanes, amoïnades davant del nou gir general. Va dir: "Sou conservadors. Impediu el creixement i la transformació del sistema cultural". Ell representa la "modernització" i la "liberalització" del discurs cultural.

Aquest nou disseny cultural, organitzat de manera piramidal i amb verticalitat descendent a partir dels grans centres institucionals, exclou un flux horitzontal o ascendent. Exclou també, per tant, la possibilitat d'un art crític. De manera molt semblant al model neoliberal thatcherià que va marcar el funcionament del sistema artístic dels vuitanta i noranta, aquesta estructura en forma d'embut està concebuda per estimular la competència entre els artistes. Uns artistes individualitzats que hauran d'entrar en una competició entre ells per poder encaixar en un marc de reconeixement únic, ben definit i no qüestionable. Tot el contrari del que ara tindria sentit com a aposta: interrogar i explorar els marcs de cooperació -d'allò comú, entre allò públic i allò privat- i de vincle social de la pràctica artística, articulant múltiples sectors no predefinitos, i connectant comunitats diverses d'artistes.

Assimilar el concepte d'artista/creador a una empresa cultural és assimilar la creació a l'entreteniment. Es desactiva la capacitat crítica, qüestionadora, emancipadora, de recerca i innovació consubstancial a l'activitat creadora i artística. La concepció neoliberal que inspira l'"Avantprojecte" abandona la viabilitat de la producció artística al mandat dels mercats, a la

seva capacitat per absorbir la producció cultural i convertir-la en mera mercaderia banal, en un èxit comercial.

La indústria cultural, tal i com està formulada per aquesta visió ultraliberal, només està interessada en l'engreixament dels vasos comunicants entre espectacle, consum i marca, deixant de banda qualsevol noció d'exploració crítica del territori social i polític. Condemnar l'artista a ser mera pedrera de les activitats de la marca política i comercial, vol dir abandonar el territori de la imaginació i suplantar-lo pel de la fantasia, entenent la primera com la necessària facultat per revelar la relació secreta de les coses, i la segona com la simple oferta de realitats substitutòries i deslligades del real.

La competència neoliberal cerca també un objectiu polític: privar la pràctica creativa de la seva independència de criteris i eines, presentant la desconexió entre art i finançament públic com un encert, tot venent-lo com la forma més idònia per una justa aplicació de les lleis de mercat, que "posa tothom al seu lloc". Emplaçar l'artista només en el mercat assegura la desresponsabilització de la política pública en el sosteniment de les exploracions de l'entorn social i afavoreix la degradació de l'art en un context com el català, d'escàs suport privat a les arts.

Per últim, l'artista és obligat -legislativament, atenció!- a adequar-se "a la fluïdesa, a la pèrdua d'identitat, a tornar-se indiscernible, multimedia i interactiu, a triomfar de la manera més ràpida i radical, a descentrar-se, a diluir-se, a liquar-se, ja que només així serà compatible amb el mercat"². El pensament conservador fa seus alguns dels termes de l'estètica i de la sociologia contemporànies, tot distorsionant greument els seus significats, perquè s'escaiguin amb un model social basat en l'obsolescència programada del dret que els ciutadans tenen de pensar-se i en la negació del fet cultural com quelcom comú a totes les capes socials i econòmiques.

² Boris Groys, *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*, Pre-Textos, València, 2008, p. 20-21

La política cultural a Catalunya ha passat a dependre de la informació, no de les pràctiques que constitueixen la cultura. La informació és la tecnologia privilegiada del neoliberalisme, ha assenyalat David Harvey. Resulta molt més útil per a l'activitat especulativa i per a la maximització a curt termini del nombre de contractes celebrats al mercat institucional que per a la millora de la producció. Com Harvey també assenyalà, resulta interessant el fet de que les àrees de producció que més creixen amb polítiques neoliberals són les indústries culturals (pel·lícules, disseny, vídeos, videojocs, música, publicitat i espectacles), les quals utilitzen la tecnologia de la informació com a base per a la innovació i la comercialització de llurs productes, així com per al sosteniment de la marca de "modernització" més enllà del debat sobre allò modern. L'expectació que susciten aquests sectors desvia l'atenció sobre l'absència d'inversió al teixit de base de la producció cultural, que sovint és l'autèntic viver de l'exploració de les realitats socials i on es constitueixen moltes de les eines de construcció crítica d'imaginari.

Art i indústria cultural (o per què el disseny guanyà la partida a l'art)

Tanmateix, l'aplicació de l'adjectiu "industrial" als fenòmens de la creació no és nova, i en el cas específic de Catalunya té unes arrels prou significatives, que, en rastrejar-les, ens pot il·luminar el procés de vertebració d'aquestes nocions en el pensament conservador i liberal català.

Hal Foster, al seu llibre *Disseny i delictes* (2002), traçà les analogies entre la funció del disseny a principis tant del segle XX com del segle XXI. Per Foster, el disseny és "còmplice d'un circuit gairebé perfecte de producció i consum, sense marge de maniobra per gaire més". No pot haver-hi una radiografia de l'imaginari de la societat civil i noucentista catalana més precisa que aquesta. Els models de creativitat majoritàriament impulsats per la burgesia catalana sempre han girat a l'entorn de formes utilitaristes abocades a formar part de l'engranatge mercantil i de l'univers de la productivitat comercial. L'art contemporani, en aquest marc, no ha pogut encabir-s'hi amb comoditat.

El disseny anà guanyant la partida a l'art. La universitat ha anat desplaçant les arts pel disseny als seus plans d'estudi. A Belles Arts o a les escoles d'art, el negoci del disseny ha creat un imaginari de fertilitat creativa i projecció laboral que ha acabat arraconant la creació artística, situant-la a la perifèria de l'univers de la "producció". Un exemple d'aquesta situació va ser la campanya de l'escola de disseny Elisava, la qual mostrava la il·lustració d'un estudiant suant davant de la pantalla d'un ordinador, acompanyada del lema "I'm not an artist". Una manera de dir als pares que els seus fills sortiran preparats i currants, no com els artistes.

El disseny a Barcelona -les arts aplicades i decoratives- està profundament ancorat com a referent estètic amb un valor afegit del que n'està exempt l'art: la seva capacitat de crear immediatament riquesa, indústria, aparador. Sota la quimera d'una nova ciutat, base per la creació d'una ciutadania comercial catalana, les arts aplicades prometien un horitzó de marca de classe i una iconografia urbana al servei del país. El Noucentisme i el Modernisme en van ser els exemples originals més genuïns i la Barcelona del 92, el seu colofó posmodern. El disseny ofería la possibilitat de generar indústria, de racionalitzar la rauxa creativa d'una societat en formes útils que parlessin del seny, del suposat espèrit economicista del país. Mentre la ciutat de principis del segle XX s'abocava en cos i ànima a la consecució d'una bellesa de portes endins (els estoigs burgesos coberts de vellut, com taüts, comentats per Walter Benjamin) i també de portes enfora, amb unes arts urbanes decoratives que pretenien barroquitzar la ciutat, tot fusionant diferents formats i mitjans, el paper de l'art contemporani quedava ja marcat per la seva inhabilitat per vehicular aquestes mateixes il·lusions. L'art d'avantguarda, amb les seves pròpies quimeres de rupturisme social i transformació social, no tenia cabuda en la idea d'una bellesa representativa de la "civilitat" catalana capaç d'expressar l'ànima industrialista i cohesionadora del renaixement nacional. Ànima que es manifestà, per damunt de tot, en el foment de les arts decoratives.

Durant els anys seixanta i setanta, una gran part del teixit creatiu català més avançat va desenvolupar-se en àmbits propis del disseny o molt propers a aquest. La vinculació al disseny -editorial, industrial- de rellevants crítics d'art com Alexandre Cirici i Pellicer o Daniel Giralt-

Miracle van marcar una profunda relació entre els artistes contemporanis i els imaginaris utilitaristes de la burgesia. El fet que nombroses pràctiques avançades de l'avantguarda artística d'aquells anys -els discursos semiòtics, l'art conceptual, l'accionisme- tinguessin lloc a les escoles de disseny Eina i Elisava, a l'escola Massana, al COAC (Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya), a les sales del FAD (Foment de les Arts Decoratives) o a la sala d'exposicions d'una de les botigues de disseny més emblemàtiques de la ciutat, Vinçon, és simptomàtic d'una constant transfluència entre art contemporani i indústria del disseny.

Tanmateix, aquesta situació, que podria semblar molt adient per crear fluxes de coneixement entre àmbits creatius, va acabar ofegant les possibilitats de l'art contemporani a la ciutat. Als anys vuitanta i noranta, l'impuls industrial i institucional del disseny com a principal icone de la nova època democràtica es revelà paradigmàtic en aquest sentit. El disseny va esdevenir "l'eina que va permetre visualitzar el canvi de la Barcelona de la transició"³. Fins i tot, al voltant de l'any olímpic, els programes d'art contemporani a la ciutat van definir-se gairebé tots en la conversió d'obres d'art en tòtems ornamentals i monumentalitzants de la nova marca urbana.

Arquitectura i disseny: una interpretació de la marca cultural al servei dels interessos dels que la paguen, perquè hi ha gent que la compra. Aquest argument rendibilista i vinculat al consum ha estat un mecanisme poderós en l'èxit del disseny entre l'anomenada "societat civil" catalana. L'any 2013 s'obrirà a la Plaça de les Glòries el Museu de Disseny (DHUB), una obra de 25.000 m² que, a hores d'ara (2012), ha costat 100 milions d'euros. Els sobrenoms que va prenent l'edifici són divertits: la "grapadora" del funcionari i l'"enclusa" on el disseny forja els calerons.

Art i recerca (o el segrest del R+D)

Un dels conceptes el significat del qual més tensions reuneix en el marc del fals debat inversió/subvenció cultural és el de "recerca" (R+D+i: Recerca, Desenvolupament i Innovació).

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

En boca dels actuals promotors d'aquest debat, recerca s'entén com aquella qualitat procedent de la ciència i la tecnologia que, en el context de la societat de la informació, és capaç de conduir a resultats d'aplicació objectiva i quantificable que donen rèdits en el camp de la competitivitat industrial, a més de crear pols magnètics que atreguin inversió, feina i exportin marca. Tot fum, ja ho sabem, perquè quan venen una mica maldades, l'únic que compta al capdavant són els hotels a primera línia de platja vora Salou i el seu parc d'atraccions.

En tot cas, la recerca, sota aquest paraigua conceptual, es defineix com un *hub*, com un connector d'entorns, disciplines i capitals: universitat i empresa, creativitat i tecnologia, públic i privat. És, per tant, del tot sorprenent que aquests binomis siguin només aplicats a l'àmbit de la indústria del coneixement, incloent-hi ara el de la indústria cultural, de la que queda exclosa l'activitat artística, on detecten l'anacronisme de la política de fons perdut, inútil i aliè als processos de recerca. I és sorprenent, perquè durant tants anys d'una política artística manifestament tuteladora i administrada amb els criteris de foment de la ciutadania fixats als anys vuitanta, cap govern va fer mai l'esforç en connectar universitat i centres d'art (una cosa tan habitual a la resta d'Europa); en afavorir lligams entre la indústria, serveis públics i la comunitat artística; en proposar eïnes (fiscals, per exemple) perquè els propis artistes trobessin fórmules autogestionades de sosteniment, com passa a altres segments professionals. Ara ens diuen que el sistema artístic, desposseït d'aquestes vinculacions, té els dies comptats. Fariem bé en recordar que van ser les institucions públiques qui van fer possible aquesta situació de marasme. No es pot acceptar que l'actual relat que fa de la pràctica artística un anatema de la societat de la informació camufla tan barroerament la responsabilitat de tants governs en aquest procés, sempre a esquenes de la majoria dels productors reals de cultura.

D'altrabanda, emplaçar l'art a les antípodes de la recerca -o com dirien avui alguns, crear un banc d'actius culturals "tòxics" (artístics) per salvar-ne els bons (industrials)- suposa un exercici de prestidigitació l'objectiu del qual és crear una narració de l'art que no només qüestiona l'exploració crítica i conflictiva independent de la realitat feta per molts i moltes artistes, sino que busca reescriure la pròpia història de l'art en benefici de les premisses que han fixat pel

present. Si ja a principis dels anys vuitanta, la classe política (i també sovint artística) va córrer a substituir el terme d'"avantguarda" (tan contaminat ideològicament) pel del "posmodernitat" (tan *díver*), ara encara hi donen un pas més, i desplacen l'art (el llast de la impotència) cap a la indústria cultural (el valor de la potència). Difondre l'assumpció que la recerca artística pateix d'un síndrome d'estancament masturbatori falseja gravíssimament el paper de la recerca a les arts contemporànies. Recerca de tota mena: sensorial, política, social, estètica, psicològica, urbana, comunicacional, antropològica, tecnològica, biològica... poseu-hi el nom. Molts d'aquest processos de recerca s'insereixen en àmbits de la vida quotidiana, tant a títol físic com simbòlic. Moltes d'aquestes dinàmiques comencen essent recerques artístiques que més tard creixen en fenòmens extra-artístics, per voluntat conceptual dels projectes o perquè justament no poden sobreviure en el terreny estrictament artístic. Aquestes recerques neixen ja de connexions interdisciplinars i amb la previsió interioritzada de la seva multilateralitat. Ara bé, que no totes elles cerquin de convertir-se en diners, en mercaderies estrictament museables, en productes que engreixin els comptes vinculats a l'IBEX35, en medalles que els polítics es puguin penjar al pit, no vol dir en absolut que no representin alguns dels graus més alts de l'"excel·lència" en la recerca. O és que la recerca només deixa de ser tòxica en la mesura que condueix al simple mercat? En quin marc és pensable una idea de "rendibilitat" de la recerca? És el sector artístic qui en treu profit, o és el conjunt social? És a dir, la creació artística que requereix finançament, ¿ha de ser comptabilitzada en relació als seus fruits dins del propi projecte o àmbit sectorial, fent un equivalent amb l'empresa? I quan desborda el perímetre d'aquest àmbit, ha de ser valorada només en relació a les externalitats econòmiques generades?

D'altrabanda, també cal veure la "recerca" com a clau per a referir-se al temps i al treball sovint no visible en la materialitat del resultat final: una interpretació de visualitat material encara molt sovint determinada per valors i processos tradicionals de les "belles arts" que encara s'espera per part de molts. Quin és sinó el lloc conservador que dona a la idea d'art el programa de l'Arts Santa Mònica per distingir-lo de cultura, ciència i comunicació? Aquí, el tema de la recerca és, per damunt de tot, un problema d'adscripció institucional i administrativa de l'art.

Atès que ells ara (es i els hi) demanen la "rendibilitat" de la pròpia gestió com a polítics culturals, donen per fet que també cal demanar-ho a l'objecte de la seva activitat, confonent, novament, política cultural i cultura. Si la nova voluntat és "vertebrar la innovació en les arts" - com l'Arts Santa Mònica va manifestar per a excusar el relleu de l'art pel de la recerca en la seva programació, i com igualment subratllà l'informe del CONCA 2010-, aleshores deixin de justificar-se en una pràctica artística decimonònica (paradoxalment noucentista) que molt sovint no té res a veure amb nombroses pràctiques actuals, capaces d'explorar el conflicte que ells mateixos representen.

Si es desitja interacció, fluidesa, intercanvi i complexitat -com molts demanen-, cal reconèixer els creadors com articuladors de sinapsi social, cultural i també política; cal pensar-los a llarg termini, de la mateixa manera que diuen que donen milers d'euros a recerques fetes per petits nodes d'investigadors en camps de recerca científica: no s'espera que acabin la feina d'un dia per l'altre i se'ls reconeix la independència. El valor de l'artisticitat d'un fenomen no rau només (o gens, vés a saber) en el producte, sino en el procés que l'articula, en la recerca específica que fa possible explorar com operen les imatges "artísticament". És un procés d'una gran complexitat, que no es deixa dominar fàcilment. Tanmateix, l'univers de conceptes artístics presents a la resta d'imaginari i màquines socials és fabulós. Dir que aquest procés de recerca és "tòxic" (institucionalment parlant) és de jutjat de guàrdia. El pitjor és que probablement el jurat popular que dirimís la qüestió acabaria per donar la raó a l'acusat amb allò de: "si no ets capaç de vendre allò que fas, és millor que no facis res". Així estem.

La relació MACBA-la Caixa com a paradigma dels futurs conflictes

Són temps de bruscos moviments en el joc d'equilibris entre els àmbits públic i privat de la cultura, i de retruc, en la pròpia idea de cultura. La reducció de la despesa cultural per part de les administracions públiques, segons se'ns repeteix arreu, és inevitable i s'haurà de suplir amb una major participació del sector privat. I això no només és "inevitable", també és bó diuen, doncs haurà d'aportar més pluralitat i menys dependència de la cultura a la política. El model,

se'ns insisteix, s'ha de fonamentar en el mecenatge i el patrocini en lloc de la subvenció. La maquinària discursiva s'ha posat en marxa amb totes les seves eines per fixar aquesta idea. Només en ella hi trobarem les claus per potenciar la qualitat –estimulant la competència– i filtrar de manera *natural*⁴ allò que mereix visibilitat d'allò que no cal que arribi a ser, racionalitzant la despesa.

Si aquest discurs s'està fent present en tots els àmbits de la cultura, el de les arts visuals sembla ser el banc de proves on aquest procés s'està imposant de manera més ràpida i contundent. Només a tall d'exemple, podem rastrejar amb facilitat alguns recents moviments. El 4 de maig del 2012 es fa la signatura d'un conveni de col·laboració entre la Fundació Macba i la Fundació del Grup AXA, "amb voluntat de ser estable i a llarg termini", que de moment es concreta amb una injecció de 125.000€ que permet salvar "in extremis" la retrospectiva dedicada a l'artista Rita McBride i la seva inauguració prevista pel 18 de maig. A la presentació del conveni van assistir el Conseller de Cultura Ferran Mascarell i Lluçia Homs, en representació de la Generalitat i l'Ajuntament. Només uns mesos abans, Javier de Agustín, el mateix conseller delegat del grup d'assegurances AXA que ara signava l'acord amb el president de la Fundació Macba Leopoldo Rodés, declarava obertament: "La crisi i les retallades que s'estan aplicant al sector públic també ens ofereixen oportunitats: és un bon moment per a comercialitzar plans de pensions o assegurances de salut, per exemple".⁵

El 2 de maig del 2012 es produeix l'anunci de l'acord entre la Caixa i la Fundació Miró de Barcelona, pel qual sumen esforços i acorden organitzar de manera conjunta les dues properes edicions del Premi Joan Miró, que passa a estar dotat amb 300.000€. El conveni va ser signat al més alt nivell per Isidre Fainé, president de la Caixa, i el president de la Fundació Joan Miró Jaume Freixa. Segons la nota emesa per l'entitat bancària després de la signatura, l'acord s'inscriu en la línia d'actuació impulsada per l'Obra Social de la Caixa als darrers anys per tal de "promoure aliances estratègiques amb grans institucions de l'àmbit cultural". Abans d'aquest

⁴ Sobre l'imaginari "natural" en el pensament liberal, veure <http://www.octavicomeron.net/lo-mas-natural-del-mundo.pdf>

⁵ Rosa Salvador, "Axa limita el seguro de vida en España por la eurocrisis", *La Vanguardia*, 7 de desembre de 2011

acord, l'entitat n'ha suscrit altres amb centres com el Louvre –concretat en l'exposició al CaixaForum de Delacroix–, o el Museu del Prado per l'exposició de Goya⁶. Potser té sentit posar aquí en paral·lel la futura dotació del Premi (sí, 300.000€!) concebut per a artistes internacionals ja consagrats i l'escassa atenció que la Fundació Miró vé posant a la creació local o de caràcter més experimental, o que la guanyadora de la darrera edició, l'artista d'origen libanès Mona Hatoum, potser amb més sensibilitat en aquest aspecte que la pròpia Fundació, fes donació de la integritat del seu premi en ajudes perquè els joves artistes estudiïn a escoles d'art britàniques.⁷

Però l'acord de col·laboració sens dubte més important i significatiu és el que la Fundació la Caixa va concretar el juliol del 2010 amb la Fundació del MACBA (extés posteriorment al Consorci) per ajuntar les seves col·leccions. Aquest acord, signat per Isidre Fainé i Leopoldo Rodés, ha estat ben present als mitjans de comunicació arran dels moviments del MACBA per ocupar espais del CCCB o de la Plaça dels Àngels –un tema encara no del tot tancat-. Segons es declara –al menys en públic– per part dels presidents de les fundacions i de l'actual director del MACBA, tothom sembla encantat de tenir "una de les col·leccions més grans d'Europa" –*el tamany els importa*. Menys s'ha parlat, però, del concepte artístic divergent, o fins i tot oposat, amb el que han estat concebudes les dues col·leccions, un aspecte que sí ha recalcat Manuel Borja Vilel, i que porta a una important pèrdua de caràcter o senyal diferenciadora de cada una d'elles. Tampoc sembla que els preocupi massa l'"ocupació" que les col·leccions faran de les sales del museu, en detriment d'altres tipus de projectes més vinculats a la producció. Així, a més de la ja presentada exposició *Volum*, la col·lecció ocuparà de nou totes les seves sales des del proper octubre a febrer, i es culminarà amb la "gran" presentació de la col·lecció prevista per finals de 2013, simultàniament al CaixaFòrum i al MACBA.

Les connexions entre tots aquests moviments semblen del tot menys fosques. Són diàfanes. L'aposta per la participació del sector privat en el control de les estructures públiques de la

⁶ Veure *El País*, 2 de maig de 2012

⁷ <http://www.fundacionmiro-bcn.org/premiedicions.php?idioma=4>

cultura està marcat per tota una bateria de campanyes per tal d'impulsar noves lleis de mecenatge que facin possible que els rics desgravin en massa els seus actius culturals gràcies a la seva integració als programes públics. Els actors econòmics que es troben al darrere són perfectament reconeixibles. Per exemple, una de les principals fundacions que promouen aquestes noves legislacions és la Fundación Arte y Mecenazgo, engendrada per la Caixa i presidida pel propi Leopoldo Rodés (acompanyat per les Koplowitz, casa d'Alba, etc.) per fer *lobby* a favor de les desgravacions per mecenatge (així s'indica directament a la web de la Fundació⁸). Potser cal mencionar l'entrada l'any 2009 de Rodés en el Consell d'Administració de la Caixa.

El problema és que –i això no és del tot nou– l'àmbit públic també ve operant amb els mateixos paràmetres d'utilitarisme que el privat: els seus arguments més repetits per donar suport a la cultura són el fet de ser el principal "recurs" d'una nació sense estat, i l'"impacte" econòmic que es genera al voltant de la cultura, els seus museus i els seus festivals. Que el sector privat, ja sigui a través de fundacions o de manera individual, persegueixi beneficis o es mogui a partir dels seus gustos i interessos econòmics és, si no del tot desitjable, sí perfectament legítim. Que els responsables de recursos públics donin suport a interessos privats o imaginaris artístics desertitzadors, sí que és, en canvi, del tot denunciable. I és que, més enllà de la quantitat dels recursos públics que es puguin o vulguin esmerçar en cultura, el que cal és definir i defensar la idea d'art i de cultura que dóna sentit a la implicació d'allò públic en la cultura. I això, avui en dia, hauria de passar, inevitablement, per obrir l'estret binomi públic/privat incloent-hi l'àmbit del comú.

Per cert, i respecte a la Caixa: caldria pensar en una reclamació inversa a la lògica que l'entitat aplica respecte als seus actius culturals? Podriem perfectament reclamar que la col·lecció de la Caixa passi a ser de titularitat pública, ja que s'havia fet amb uns fons d'obra cultural als que les caixes estaven obligades per llei com a retorn al conjunt social. I atès que ara, com a bancs, ja no ho estaran, caldria demanar-los des de la societat "el que és nostre".

⁸ Veure pdf de presentació a <http://fundacionarteymecenazgo.org/presentacion/>

5- Hegemonia del populisme cultural

L'art en la Institució Cultural

Desplacem la qüestió cap al terreny específicament local. Podem parlar, a Barcelona, d'alguna mena de notorietat, d'alguna hegemonia del fet artístic o de la "Institució Art"? Més aviat sembla que no. O, si més no, no en relació a moltes de les capitals europees. Si hi ha alguna hegemonia real al context barceloní, molt institucionalitzada per cert, és la d'una cosa difusa que es diu Cultura. Una que, en part, es connecta amb pràctiques artístiques però que també - de manera gairebé estructural- es nodreix del recel i fins i tot de l'animadversió davant del que, a falta d'altres termes millors, acostumem a dir "sector artístic". Per aquí s'obre un terreny certament relliscós.

Tractem de matisar començant per assenyalar tres factors que intervenen de forma "natural" en aquesta qüestió. En primer lloc, si hi ha un model de centre institucional que hagi quallat en el teixit ciutadà no sembla ser que hagi estat el MACBA, el qual sempre ha tendit a ser vist com una illa (amb platja per skaters), ni el d'altres centres d'art presents o passats, sino un centre de cultura, el CCCB. I si això és així, cal reconèixer que en bona part es deu als encerts d'aquest darrer, tot i que també ha impulsat una certa "dissenyitis expositiva cultural" que s'ha encomanat a altres centres de la ciutat. En segon lloc, l'abast de les institucions locals artístiques ha donat per poca cosa més que per nodrir petits vedats locals, sent llur poder d'influència al panorama internacional, per a la projecció d'artistes i propostes, realment escàs. I, per últim, també és cert que d'entre allò més interessant que ha succeït als darrers anys en el camp artístic, molt procedeix de pràctiques que troben certa dificultat a ser considerades estrictament artístiques.

Nogensmenys, aquest procés no s'ha produït només en allò que té d'espontani desplaçament d'interessos per part d'artistes i productors culturals. Durant el llarg procés de constitució del Consell de les Arts i de la Cultura (CONCA) que finalment va prendre cos (mutilat) el 2009, Josep

Ramoneda, director del CCCB fins el 2012, manifestà a un article del 2004 que qüestionava la necessitat d'un consell de les arts i la necessitat de que la cultura fos gestionada pels seus professionals, acusant els artistes de "tirada aristocràtica", per voler fer-se sentir en les qüestions que els afecten, quan "la cultura i la creativitat són a tot arreu", tot plegat transmetent per part del que en diríem "Institució Cultura" una forta desconfiança envers l'art contemporani. Aquesta desconfiança s'ha acabat encomanant a una gran part de la societat, malgrat en són molts els motius i que també cal una autocrítica del propi sector.

Tampoc està de més recordar que tot l'assumpte del que havia de ser el nou centre d'art del Canòdrom sorgeix d'un impetuós gest del conseller de cultura Tresserras, qui en considerar irrellevant un centre d'art situat a Les Rambles, el va transformar en un centre de cultura. En aquest marc, bé sia provocat per la incomoditat amb una noció massa estreta de l'art, bé sia per la brillantor encisadora de les economies de les noves indústries del coneixement i de l'*entertainment* populista, tal vegada calgui demanar-se si el desplaçament cap a aquesta idea més difusa de la cultura no és també un moviment altament hegemònic i sospitosament ben acollit per la governamentalitat actual, sobre el qual potser no s'està exercint prou atenció crítica.

En un dels nombrosos moments d'inspiració de la seva novel·la inacabada, Robert Musil escrigué: "Les paraules salten com micos d'un arbre a un altre". I és ben cert. Però, de vegades, oblidem que som nosaltres qui les empenyem a saltar, o deixem que ho facin. Debatre com volem utilitzar la noció d'art, i en un plà més concret, plantejar per exemple què hauria de distingir un centre d'art d'un centre de cultura, no hauria de suposar, com hom podria pensar, un malbaratament d'energies encaminat a reforçar l'habitual circuit tancat de l'art. Més aviat, podria ser just el contrari. Potser sigui la millor manera de tractar de conceptualitzar un centre d'art que no es constitueixi com a tal per la seva simple transmissió del moviment en cadena generat pel circuit de fires, bienals i altres centres d'art (tal i com ho defensa sense embuts el darrer Informe del Consell de Cultura de Barcelona sobre l'art contemporani, en declarar el MACBA el pal de paller i l'objectiu final de totes les produccions artístiques de la ciutat). És a

dir, caldria pensar aquest centre com una forma d'evitar que sigui definit per la seva pura adscripció i reducció al que sol anomenar-se "el sistema" de la Institució Art.

I és que la incorporació de pràctiques culturals diverses en les activitats d'un museu d'art contemporani té clara la seva lògica: en tant que museu, té la seva col·lecció, la qual, per definició, és "art", i és més que raonable contextualitzar-la amb els processos culturals que es donen al seu voltant. Però un centre d'art, sense col·lecció, a l'entorn de què articula la seva *apertura cultural*? Per un simple *m'agrada això o em sembla interessant allò*? Diríem –i ho fem a mode d'hipòtesi oberta a la discussió– que tan sols es pot dur a terme amb seriositat aquesta apertura a allò cultural, a allò "creatiu", a allò fins i tot "polític" des d'un fort posicionament sobre la noció d'art que proposa.

Probablement, el que això vindria a reclamar és un debat d'"estètica" que, si més no, acompanyi altres qüestions més instrumentals o de funcionament: reflexionar, al capdavall, sobre la funció que ocupen les pràctiques artístiques en el terreny que habitem com a éssers polítics i productius. Una interpretació que, evidentment, inclou la reflexió i presa de partit sobre la pròpia noció d'art, sobre la seva definició i usos, així com sobre els seus recursos i espais, bé siguin aquests físics o simbòlics.

Creiem que precisament per la precarietat estructural del sector artístic –que sempre cal recordar–, aquesta reflexió podria trobar-se amb un escenari més lleuger i fàcil d'interrogar i revisar, justament pel fet d'estar menys sotmés a les poderoses inèrcies estructurals i econòmiques que tal vegada marquen altres contextos de manera més determinant. En aquest sentit, no cal apel·lar tant a grans teories històriques com convidar tots els implicats en el desenvolupament de l'escena artística a posicionar-s'hi, ja siguin artistes, crítics, curadors o qualsevol dels múltiples agents que intervenen a l'espai de treball artístic.

Com apuntàvem, el canvi d'orientació del Centre d'Art Santa Mònica (CASM), arran del cop d'estat administratiu dut a terme l'any 2008 per la Conselleria de Cultura dirigida pel Joan

Tresserras -de la mà de Vicenç Altaió- és un bon exemple del procés populista que està guiant l'aculturació administrativa de l'art contemporani. Aquesta sala era allò més semblant a una "kunsthalle" o centre d'art amb una vocació més exploratòria vers el teixit que està neixent, certament amb els seus defectes, sovint motiu de crítiques del propi sector artístic. La seva dràstica desaparició, amb l'excusa de la manca de públic, representà la por de les institucions públiques catalanes de perdre el control de la política cultural en aparèixer el CONCA. I també va indicar fins a quin punt l'art contemporani deixava de ser un actiu polític, donant tot el pes a l'exposició populista com a forma de generar marca cultural. Precisament arran del canvi al CASM, va sortir el culebrot del Canòdrom. El Canòdrom representà novament l'entusiasme de la burgesia pels edificis, però no per l'art contemporani. La sol.lució final de la Fàbrica Fabra i Coats correspon al mateix imaginari. De la mateixa manera, la desaparició de la Sala Montcada i de la Mediateca de la Fundació "la Caixa", cabdals en la formació de professionals de l'art i pioneres en la constitució d'un marc de drets del treballador artístic i oberta a les produccions locals, es va produir per la victòria de l'ala més conservadora de l'entitat bancària, que, abans que tothom, va reconèixer que l'art ja no li garantia l'estatus específic que buscava, a no ser que estigués perfectament autoritzat sota el sostre del museu. Es van desvincular del teixit local i van abocar tots els seus recursos a Caixaforum, segell distintiu d'un neoliberalisme paternalista i turistitzat. La Fundació "la Caixa" no ha programat des de fa anys cap exposició mínimament conflictiva o que s'inserís en un debat actual, quedant-se en una confortable desfilada d'obres de la seva col.lecció, de moviments i grans figures històriques o de civilitzacions ja desaparegudes.

El desmantellament als darrers anys de les iniciatives d'escala intermitja o independent és aclaparador. A la desaparició de les sales de la Fundació "la Caixa", cal sumar-hi el CASM, Metrònom, el Canòdrom, la sala Zero d'Olot, Espais de Girona, els tallers de la QUAM de Montesquiu, Centre d'Art del Priorat, i tantes petites sales de col.lectius independents d'arreu del territori. Sense oblidar la precarietat en que fa molt de temps viuen l'Espai 13 de la Fundació Miró (falsejant greument el llegat de Miró quan va constituir-la com a Centre d'Estudis d'Art Contemporani, tal i com figura a la façana de l'edifici), la Capella, Can Felipa, la

Sala d'Art Jove, el Bòlit de Girona, el Centre d'Art de Tarragona, l'ACVIC de Vic, Can Xalant de Mataró, la Nau Estruch de Sabadell, l'Espai Dos de Terrassa, Roca Umbert de Granollers, l'ODA de la Diputació de Barcelona, etc...

Però la cosa no acaba aquí, doncs si aquests espais petits o intermitjos, amb un "adn" marcat pel seu caràcter experimental, han desaparegut o han vist molt limitada la seva capacitat d'actuació, altres centres amb més recursos també han abandonat obertament la vocació experimental que havien tingut inicialment. És significatiu el cas de la Fundació Miró, com acabem d'esmentar, o el mateix procés que sembla estar reproduint-se ara a la Fundació Tàpies.

També hom podrà dir que si bé han tancat o malviuen molts espais també se n'han obert alguns de nous, com la Fundació Godia, la Fundació Sunyol i Can Framis de la Fundació Vila Casas a Barcelona, o el Museu Bassat a Mataró. Però aquests processos no representen res més que el reemplaçament d'espais independents i experimentals per espais on tan sols entra un art concebut com a mercaderia, desgravació, entreteniment i autocomplaença de ric. I és que faríem bé de no equivocar-nos pensant que els canvis que s'estan produint en tot aquest escenari són una conseqüència més del refredament general de l'economia i de l'afloreament dels imaginaris del capital privat. En primer lloc, perquè és un procés que vé d'abans, ja present a l'anomenada època de vaques grasses (que no van ser grasses per a tothom). I més important encara, perquè no es tracta tant d'una qüestió de la quantitat de recursos esmerçats, sinó de la imposició d'una única idea d'art que vé a substituir i liquidar-ne tota una altra basada en el conflicte i l'experimentació. Es tracta doncs d'un gir obertament conservador, portat a terme tant per les administracions públiques com per les institucions privades (suportades sovint per diners públics), que planta les seves arrels ideològiques en els imaginaris que venim aquí rastrejant.

Tot al museu

L'actual "ordenació" del sistema públic de l'art a Catalunya, vertebrat al voltant del "museu", cal interpretar-la en la doble acepció de *posar ordre* i *donar ordres*.

Mantenir com a eix de referència els imaginaris creatius obertament reaccionaris del noucentisme porta a no tenir massa dificultat a encaixar el valor de la indústria cultural -i el disseny com a paradigma de singularitat i *novetat* cultural-, però, en canvi, sí a un notable conflicte amb l'art contemporani. Tot i així, aquest fet no implica que l'administració deixi de pensar en l'art, també l'actual, com un element destinat a ocupar un lloc important en la seva maquinària de producció simbòlica. El que sí comporta, però, és que, per l'administració, l'art només serà acceptat com a tal si ve reclòs en l'àmbit del museu, i sempre que el museu accompli obedientment les ordres i funcions discursives que l'administració li disposa. El museu s'ha reconvertit en el custodi cortesà de la pràctica artística.

Com ja hem assenyalat, el model d'estat cultural basat en la promesa que les infraestructures culturals crearien ciutadania i país, va provocar-ne la seva hiperinflació, mitjançant les constants apel·lacions a la cultura com l'ADN de la nació i de la ciutat. D'aquesta forma, les administracions públiques han aconseguit segrestar el debat d'allò cultural a la gestió dels recursos públics i para-públics. Així, el debat de la cultura es dirimeix ja en l'economia política, l'àmbit privat per antonomàsia de l'estat. La situació actual, esperonada per les polítiques de retallades, cal entendre-la des d'aquesta òptica: les administracions no saben què fer amb els paquiderms que ha creat en nom d'allò suprapúblic, la cultura, i ara corren a aixoplugar-se als museus com a última línia de defensa.

Tenen museus i no saben què fer-ne. Però, ahora, disposen d'una societat que són incapaços de percebre, llevat de quan un part d'aquesta, plena de frustració, exigeix la fí de l'art per considerar-lo el sùmmum de la injustícia social i laboral en una situació de precarietat. Aquest és el debat: pocs recursos per a grans equipaments que mai foren pensats en clau de

sostenibilitat, tant social com econòmica, i les ossades dels quals, ja desprovistes de legitimitat, s'emmirallen doblement en la indiferència (o simplement rebuig declarat) de la població, que veu l'art com un servei més del catàleg d'activitats d'esbarjo i entreteniment, i per tant, restringit a un mer consum privat, del que es pot prescindir ràpidament.

El procés de museització de l'art contemporani a Catalunya impulsat pels actuals governants i els seus suports "civils" va en contra d'un dels pilars de la producció artística de les darreres dècades: qüestionar el context social, institucional i econòmic en que l'art es produeix, tot i sent conscients que en aquesta reflexió es produeixen no poques paradoxes i hipocresies. No pot haver una estratègia més aclaparadorament censora que reduir tot el cos de la política artística a l'espai museístic, on s'autoritza la marca artística al preu de degradar-ne la seva força social.

El simple fet de que tots aquests darrers plans ordenadors hagin estat aplicats sense consultar els actors que formen el teixit artístic (directors de centres petits, artistes, curadors, crítics) indica fefaentment que no hi ha cap voluntat de transformar els museus en llocs actius d'exploració de les realitats socioculturals i creatives del país, sinó que només cerquen de potenciar la creació d'una cadena de transmissió piramidal orientada a una legitimitació més gran dels grans centres i destinada a disciplinar la creació més jove en tant que possibles productors de contingut museístic. El fet de que en boca de molts dels gestors oficials aparegui constantment la paraula "artista emergent" es deu, en realitat, a que ja no hi ha res entre el MACBA i qualsevol sala petita; cap espai intermig que pugui oferir solucions de complexitat sense passar per la instrumentalització més matussera. Això representa un evident intent d'ensinistrament administratiu i simbòlic dels artistes que comencen, combinat amb un populisme d'allò més groller, perquè han estat les administracions les que s'han encarregat d'enderrocar les poques estructures mitjanes que funcionaven. A més, el projecte totalitzador que aquests plans representen suposa la supressió dels criteris d'independència i autonomia en la creació de continguts per part dels centres, els quals veuran automàticament llastats llurs programes a la ideologització d'una lògica administrativa centralitzada.

L'administració creà la "bombolla cultural" durant trenta anys, en el sentit de pensar que només dins d'aquesta es podia generar la imatge d'un jardí endreçat. Van fer centres que rarament van ser pensats per les pràctiques culturals que es produeixen en la precarietat o que simplement es desenvolupen a la perifèria administrativa. La sol.lució final que plantejen ara és la medievalització administrativa: fer del vici virtut, viure a la fortalesa, tenir castells vassalls al voltant i no amoïnar-se gaire pel paísanatge. Pel contrari, abandonen radicalment la possibilitat de reconduir aquests centres en indrets oberts a la vida social, a l'exploració de les idees, a la possibilitat de transformar les lògiques mecanicistes que van possibilitar la tràgica situació del model institucional que plorem avui.

Mitjançant aquests programes, el poder sol.lucita de la societat un acord: es permet que es faci art, però al preu de degradar-ne la seva conflictivitat i complexitat: ha de ser rendible i museitzable. Segons la terminologia utilitzada per l'actual neoliberalisme català, el paper dels museus haurà de ser el de la creació de "relats" de la realitat. Per exemple, el MACBA haurà de construir el relat de la contemporaneïtat -el que marca el mercat civil- i el MNAC, el relat de la identitat catalana. Si el museu només s'erigeix en el factor relator de la mercaderia i de la marca, difícilment hom podrà explorar les herències culturals. Si s'admet que la salut cultural d'un país es mesura per la seva capacitat per explorar críticament, àdhuc qüestionar si cal, el patrimoni comú que fa possible el present obert d'una comunitat, no sembla ser el museu, tal i com l'han definit, el lloc adequat per a exercir aquest dret. Si abandonem l'experimentació constant de les herències, no condicionada per biaixos absolutistes i transmesa en qualsevol espai possible, i s'estima més l'acotament museal regit per una autoritat moral, estètica i administrativa, aleshores donem per fet la fí del projecte exploratori de la cultura.

La museització de l'art contemporani exemplifica bé la frontera que han marcat els neoliberals catalans: cultural versus social. Fora dels cercles del museu, ens diuen, no hi ha res. Al museu, contemplem la cultura, autoritzada per la jardineria administrativa. Extramurs, només hi resta el món lleig de la vida social, improductiva i incapaç de fer-se valer en el món de la mercaderia, tant comercial com administrativa. El vell somni noucentista d'una ciutat de la cultura nacional,

que ha de servir per posar ordre al bosc salvatge de l'extrarradi, pren nova forma en la il·lusió d'un cop d'estat administratiu que el faci realitat.

El que en realitat es reclama és que el museu posi a treballar als artistes, que els orienti, donat que -diuen- tot sols, no s'en surten: "els artistes són mediocres i cal fer alguna cosa amb ells". L'art i la cultura han de posar-se a treballar. L'artista ha de posar-se a treballar. Però, quin és el treball al que es fa referència? No ha estat sempre la tasca de l'art i de l'artista una forma de treball? De fet, la tendència actual no és tant la de questionar el valor social de l'art -valor que més aviat vé ignorat-, sinó la total eliminació de qualsevol forma atípica o excepcional de treball -en el treball de l'artista, o en qualsevol altra esfera laboral-. La museització de l'art ha de veure directament amb la voluntat de disciplinar la forma de treballar dels artistes per fer-los entendre que la productivitat i la liquidificació de la seva funció són l'últim recurs que els queda si volen sobreviure.

"La cultura de fer cultura": Política cultural versus cultura

La veritat és que hem creat un monstre. L'hem nodrit durant anys amb quimeres i somnis d'excel·lència, de qualitat, de marca, de país, i se'ns ha girat en contra. Hem engreixat una política cultural que ha acabat devorant la cultura. Ara, amb les noves legislacions impulsades des d'alt, es constata encara més aquest fet paorós: l'administració cultural es declara propietària de la cultura, assumint plena potestat per definir allò que és cultura i allò que no. La creació passa a ser un mecanisme de rendibilitat administrativa i mercantil: "empreses culturals que exerceixen una activitat econòmica". En nom del dret col·lectiu a la cultura, els gestors culturals l'han patrimonialitzat tot situant-la en un imaginari privatitzat i venut mitjançant un populisme industrial. Aquest monstre va començar a nèixer en forma d'una ingent i voluminosa administració cultural que s'arrogava la facultat de decidir el que podia ser i el que no. La política cultural ja no es definia per donar suport a les pràctiques culturals, sino que la cultura era el producte de les polítiques culturals. El que deiem de "la cultura de fer cultura". Ara la màquina cultural declara que la cultura és indústria cultural o no és. Declara sense empatx que

ja no necessita la cultura, sino tan sols els productes que legitimen i justifiquen la seva mera existència administrativa i economicista. Proclama que la cultura s'estableix en l'espectacle, el qual, per la seva pròpia naturalesa, és sempre rendible, obviant olímpicament que la rendibilitat de les pràctiques culturals es troba en la pluralitat dels imaginaris socials que tots creem cada dia, en l'R+D intel·lectual, sensorial i col·lectiu amb el que ens expressem quotidianament i ens imaginem.

El monstre se'ns ha rebel·lat, amb el suport conscient o inconscient de molta gent, perquè hem oblidat que la cultura actua també en contra de la societat que l'acull, que la cultura és també el mecanisme que disposem per a recordar la fragilitat i la inestabilitat dels nostres relats, per a proposar preguntes i respostes imaginatives, facin caixa o no. Hem esborrat de la definició de cultura la seva capacitat d'exposar les fal·làcies que han creat la seva pròpia definició. I ho hem fet simplement perquè constantem acríticament la contradicció que representa que aquesta exposició tingui lloc als escenaris creats pels mateixos propietaris dels relats que es volen deconstruir: paguem perquè ens expliquin que no hauriem de pagar: consumim productes que semblen destinats a fer-nos crítics del consumisme. Davant d'aquesta paradoxa, la política cultural se sent legitimada per gestionar també les crítiques i oferir-les com a expressió màxima d'integració. D'aquesta manera, la política cultural assoleix la màxima noucentista de la cultura: la garantia de l'estabilitat, o sigui, el garantisme de la quietud.

El segrest administratiu

Els gestors culturals, sortits dels *ThinkTanks* de la Diputació o d'empreses de serveis municipals, i promotors d'una esquerra il·lustrada, han assumit la gerència per damunt de l'aposta intel·lectual, abandonant l'exploració de les idees i concentrant-se en homogeneïtzar la gestió. El triomf de la política cultural per damunt de les pràctiques reals ha promogut la subjectivació dels mecanismes i temps administratius per part dels creadors. L'art ha esdevingut el projecte que pot ser presentat a una subvenció, assumint-ne els procediments institucionals. L'art treballa per l'administració, no a l'inrevés. La capacitat de resposta i oposició de l'art queda

doncs molt malmesa. El CONCA, que fou el resultat d'una continua demanda per independitzar la cultura dels interessos partidistes i per construir una xarxa d'informació i comunicació sobre les necessitats reals al territori, i que ha acabat sent una "finestreta única de subvencions", representa el mirall més diàfan per observar fins a quin punt les classes dirigents del país disciplinen els creadors, ara claus en la legitimació populista de la identitat i en la defensa d'una estructura cultural sempre a disposició de la marca turística, diplomàtica o política.

El món de l'art sanciona la "representativitat" de les seves pròpies pràctiques: museus, centres, professionals i mercats estableixen l'estructura artística i fixen els paràmetres. Aquesta qüestió és important, perquè es troba al bell mig del problema: qui controla l'estructura artística i al servei de què la posà? L'estructura artística ha perdut independència perquè, gràcies a les infraestructures, el seu valor imaginal ha crescut tant, que simplement no pot pagar-lo. La Institució Art ja no opera a favor d'uns interessos de classe, social o professional. Ara està al servei d'algú més: l'estat, el mercat.

L'accés als control dels paràmetres d'exercici i excel·lència de la pràctica artística per part d'administradors no "artístics" comporta, òbviament, els seus efectes. D'una banda, la progressiva "gestió empresarial de marca" del teixit artístic ha dut una sanció paral·lela respecte a com els agents artístics "són o no capaços" de moure's apropiadament per l'estructura. Un bon exemple d'això és el cas dels concursos per a direccions de centres culturals. I no ens referim només al penós i indissimulat espectacle de convocar aparents concursos públics mentre els diaris ja publiquen el nom del designat un mes abans, sino de l'absoluta grolleria de nomenar persones que s'ufanen de saber controlar els artistes en les seves demandes, assenyalant la necessitat d'una millor gestió davant del malbaratament "propi" del sector, quan tots sabem que és el model de gestió que defensen el que ha produït la lenta destrucció d'una part important del teixit creatiu.

De l'altra banda, el desconeixement indiferent de les plataformes i gestions més locals, petites i autònomes, i la manca de tensió que alguns d'aquests col·lectius i espais també han mostrat, ha

suposat una major acceptació per part dels artistes i gestors del restringit i corrosiu marc institucional a l'hora de desplegar les recerques i de buscar les fonts de finançament; a més d'afavorir el silenci i l'autocensura de gestors, artistes i intel·lectuals, incapaços o desinteressats en qüestionar els mecanismes i condicions que regeixen la seva pròpia pràctica professional.

Els paràmetres d'eficiència fixats pels nous operaris del mercat institucional no tracten, en darrer lloc, de sotmetre els creadors a l'efecte mercaderia, sino de sotmetre'ls a una dinàmica competitiva, precisament gràcies als procediments administratius que, des de fa anys, passen per la meta de la internacionalització, eufemisme per dir espectacularització i mercantilització. No s'aposta pel mercat i prou, sino per amb la intenció de que els creadors s'adonin de que només són mercat.

Hiperinflació versus realitat: Barcelona i el circuit d'art contemporani

Barcelona no és una ciutat gran i ha d'importar bona part del que té. Tot i així, viu amb el permanent desig de veure's com a gran capital cultural. Tot, qualsevol petit festival, fira de video, etc., sempre és catalogada com la més important del món. A la majoria d'àmbits de la cultura, però, això és un miratge evident, a no ser que entenguem com un èxit cultural que el nostre museu més visitat sigui el del Barça o que la Nit dels Museus aplegui un munt de gent. I és que competir per ser capital cultural és impossible sense atreure creadors de fora ni cuidar el teixit local de base. Cap artista que decideix desenvolupar el seu treball creatiu a Barcelona ho fa per les oportunitats professionals que la ciutat ofereix o per les facilitats que rep dels organismes públics. Més aviat la percepció en aquest sentit és de viure en una illa petita i amb clars signes de desertificació, i els motius de l'elecció sovint estaran molt més vinculats a certes dinàmiques socials que no són, precisament, gaire ben vistes per les administracions.

La ciutat s'ofereix com a terreny abonat per a la cultura, però el cert és que no ho és més que en el sentit d'espectacle de la cultura. La necessitat que les administracions assenyalen constantment d'internacionalitzar la cultura catalana respón, a més de contrarrestar la sensació

de país petit, i de servir de tractor del turisme, a l'abandó polític envers els diversos teixits locals. Internacionalitzar la cultura, amb tot el que de positiu pot tenir en termes d'intercanvis d'informació i experiències, amaga en aquest cas la voluntat de convertir determinats productes culturals locals en logos que donin una determinada imatge de la ciutat en clau culturalista, però sense respondre a tota la pluralitat d'experiències culturals.

Les administracions celebren els noms capitals de l'art català: Miró, Dalí, Picasso, Tàpies... quan molts d'ells van haver de viure fora, atrets per focus molt més potents que el tènue enllumenat que donava Barcelona. Durant les darreres dècades, la situació no ha variat gaire. La potència creativa que representà a Espanya la Barcelona dels anys seixanta i setanta es va diluir a poc a poc al llarg dels anys vuitanta i noranta, traslladant-se a Madrid i a d'altres capitals. La pujança del galerisme barceloní dels setanta i vuitanta es convertí en una oberta diàspora cap a Madrid a partir de la segona meitat dels anys noranta, un cop van acabar les Olimpíades. Una bona part dels artistes considerats "potents" viuen o despleguen els seus treballs a l'estranger. Les raons són diverses i complexes, però en tot cas no es pot amagar l'escassetat que l'art contemporani projecta des de Barcelona.

Alhora, tampoc podem deixar de veure que mentre hom celebra el conflicte i el trencament dels estatus quo que aquells artistes d'avantguarda representaren a les seves respectives societats, no hi ha la mateixa voluntat d'advertir les mateixes raons socials i culturals que mostren moltes de les actuals obres d'art. Hom gaudeix del producte final del conflicte, esdevingut icone cultural, però es menyspreen les raons que el van configurar originalment.

Aquesta contradicció entre relat oficial i realitat és clau, doncs ens situa davant un tret característic del nostre entorn, donat que probablement trobaríem pocs contextos polítics que en el seu discurs posin tant en primer terme la cultura (com a fonament de la identitat i com a recurs i motor econòmic) i en canvi facin tant poc per donar-li suport o ni tan sols valorar-la. I per explicar alguns matisos d'aquesta situació, ens convé confrontar-la amb alguns elements de la nostra història cultural recent.

Potser el substrat que durant les darreres dècades ha sostingut la narrativa del funcionament socioeconòmic de l'art i de les grans capitals del sistema artístic d'aquí uns anys només el trobarem a Dubai, Xangai o Miami. Cal competir-hi doncs? I la minsa alternativa que les nostres administracions semblen voler deixar-nos per revitalitzar el sentit de la seva funció simbòlica, la d'un art com a replegament per la (re)construcció d'un imaginari local o nacional, n'és veritablement l'única? El cert, però, és que vivim uns temps d'intensa convulsió en l'espai social de la cultura, i que en les aïgues mogudes cal estar vigilants i sumar col·lectivament anàlisi crítiques que ens donin eines, tant per a construir les nostres alternatives, com per a respondre ràpidament a les poderoses dinàmiques reaccionàries que tenim al davant.

Art i mitjans

Quina és la raó de que no hagi hagut cap programa de televisió dedicat a l'art contemporani a les darreres dues dècades? L'interés dels mitjans públics cap a l'art ha estat notablement feble, a no ser que algú artista es mori o es produeixi alguna inauguració especial. Si, com les administracions culturals proclamen, l'art ha de venir acompanyat d'una estructura educativa i pedagògica, sembla contradictòria la poca atenció que dediquen els nostres mitjans als processos artístics. Les causes d'això són vàries. Primer: tenim el populisme dels mitjans que considera l'art contemporani un aspecte elitista de la realitat social, i s'estimen més difondre aspectes de la cultura tradicional, com ara la cuina o el folclorisme, o de l'espectacle cultural, com concerts o l'esport, molt sovint vinculats a aspectes identitaris. Segon: molts artistes i crítics també han menyspreat els mitjans per la seva capacitat d'alienar, de superficialitzar llurs pràctiques, fomentant una lectura autista i romàntica de l'artista. Tercer: la poca presència d'intel·lectuals vinculats al món de les arts als mitjans de comunicació. És molt més forta la presència de professionals reconeguts de l'escriptura, del teatre o del cinema que de les arts. Això podria explicar-se per la connexió entre els mitjans públics i les administracions que marquen l'agenda de les anomenades indústries culturals, com l'editorial, la del disseny, la de la moda, la del còmic, la teatral o la cinematogràfica.

Per la seva banda, els mitjans escrits han reduït en general les seves aproximacions a simples cròniques d'aquelles activitats vinculades a les grans infraestructures artístiques, com grans museus, o susceptibles de tenir un gran nombre de visitants; activitats que, molt sovint, venen esponsoritzades pels mateixos mitjans de comunicació. Si uns quinze anys enrere, encara es podien trobar articulistes i crítics que escriguissin texts de fons sobre qüestions artístiques a mitjans generalistes, ara es força difícil trobar-ne cap. Una de les raons d'aquest procés de liquidació de la presència del pensament artístic als mitjans té a veure amb la tendència cap a l'autocensura, tant d'estil com de contingut, que es produeix quan els potencials autors i autores assumeixen la "connivència" amb el discurs institucional només pel fet de treballar amb institucions o amb determinades empreses culturals o editorials. Tot i amb això, cal apuntar la proliferació de blogs i pàgines web que sortosament venen a equilibrar el marasme que es percep a la resta de mitjans.

Tanmateix, als darrers anys, hom pot fàcilment visualitzar un marcat canvi de tó a les notícies de premsa referides a qüestions artístiques. Molts mitjans han començat campanyes de desprestigi del teixit artístic aprofitant la crisi financera actual, demanant literalment el tancament de determinats centres i experiències, i atacant durament les condicions laborals de molts dels treballadors culturals en un marc de retallades generalitzades. Es tracta d'un populisme barroer i reaccionari, instigat des del rerefons per grups i persones encara perturbats per certes derives de l'art contemporani, per posicions d'esquerra que mantenen una interpretació de l'art com a elitista, o per actituds nacionalistes que esperen més patriotisme dels artistes locals.

Un altre factor clau per a entendre aquest procés de desposseïció rau en el paper assumit per la crítica d'art. No s'ha desenvolupat una crítica artística independent i autònoma degut a la dependència dels mitjans de comunicació de la publicitat institucional, la qual cosa ha comportat una absència de canals de reflexió que exploressin camins entre l'art i el públic. A més, la majoria de potencials crítics han entrat en el circuit de la curadoria institucional, un

entorn que afavoreix l'autocontrol de les reflexions crítiques professionals i que, en canvi, no afavoreix l'intercanvi públic d'opinions sobre temes que vagin més enllà de la pròpia exposició de torn.

Les associacions de crítics, per la seva banda, s'han connotat per una gran subsidiaritat als discursos institucionals, segurament per la pròpia precarietat d'un sector que difícilment pot sobreviure amb textos a diaris i revistes especialitzades, ja no diguem donant suport a aquelles pràctiques més allunyades dels mercats. Però tampoc han estat capaces d'articular relats alternatius als oficials, ni ha tingut cap voluntat d'utilitzar els canals al seu abast per influir en una reflexió independent de les polítiques culturals o apropar-se a les pràctiques menys institucionalitzades. Sembla sempre més aviat disposada a rebre els parabens institucionals en forma de texts de catàleg o d'encàrrecs curatorials que a exercir una veritable exploració crítica de l'entorn creatiu.

Per últim, caldria indicar un fet de gran rellevància en aquest ocàs de la crítica. Una part important de la producció d'art contemporani recent ha assumit la crítica social, cultural, econòmica i política com alguns dels eixos vertebradors de la seva pràctica. No només en forma de processos de recerca i visualització, sino també fent seus formats i arguments procedents de la crítica tradicional d'art. Però el sector professional de la crítica (escrita i independent s'enten) no ha estat gens interessada en aquesta dinàmica de les arts ni tampoc ha volgut desenvolupar noves eines per tal de dibuixar amb èxit discursos que ajudin a contextualitzar millor determinades realitats de l'art del present. A una part important de la crítica l'horroritza la idea de l'art coquetejant amb política. Encara se'ls espera alguna declaració o manifestació que parli de l'actual situació de les coses. Però tot sembla indicar que no els afecta gaire.

Crítica del públic

Entre un 8 i un 10% dels catalans va als museus, aproximadament la mateixa proporció que les persones que treballen als sectors culturals. Probablement són aquests qui més visiten els

centres i museus d'art, i la resta són turistes. Tant se val. Que el públic està divorciat de l'art contemporani és un fet incontestable i que vé de lluny. Però també és igual de cert que l'imaginari produït des de l'art inunda la vida social del públic, li agradi a aquest o no.

Darrerament, és ben fàcil trobar comentaris als diaris digitals que posen a parir l'art contemporani i els artistes. Quan un diari treu una notícia sobre "la poca vergonya" que suposa la despesa pública en un determinat projecte artístic, el seguit de comentaris d'usuaris és aclaparadorament favorable a la cancel·lació del suport públic a les arts. S'està produint una especial conjuntura entre mitjans, administració i públic per condemnar la pràctica artística com si aquesta fos una presa de pel en un moment de retallades generals; com si exercir l'art fos especialment insultant davant de la precarietat dels mons educatius o sanitaris. Aquesta conjunció té una llarga trajectòria, però és ara, gràcies a les possibilitats d'opinió dels mitjans digitals, que es fa més palesa. Encara més. Si mentre des del món de la cultura, cada dia es produeixen manifestacions públiques en contra de la retallada de drets laborals de molts àmbits socials i professionals, poques són les veus que des de fora de la cultura expressen suport a les demandes pròpies del sector cultural. Això s'ha pogut veure, fins i tot, al moviment del 15M.

A què es deu aquest obert menyspreu cap a les arts contemporànies? Naturalment, no podem aquí establir totes les raons d'aquest procés. Hauriem de tocar moltes tecles que afecten la pròpia estructura artística, educativa, política, econòmica, social, etc. La crítica i la sociologia de l'art s'han fet aquesta pregunta durant molts anys. Però mirarem, si més no, d'apuntar algunes qüestions que poden il·luminar la situació tal i com es dona al temps present i al nostre context.

En primer lloc, cal entendre el problema en la clau que oferim en algunes seccions d'aquest text. Si la política cultural dels temps de la transició es va articular mitjançant la idea de que la cultura serviria de cola, d'aglutinant, per a crear ciutadania, allunyant el tradicional conflicte i dissensió de la realitat política i social espanyola o catalana, els ciutadans van ser convidats a entendre les produccions contemporànies també sota criteris desconflictuadors. Allò que hi

havia als museus eren els exemples d'una sensibilitat homogeneïtzadora (la política cultural) capaç d'ensinistrar la pluralitat conflictiva de la creació (cultura). En aquest camí, l'oferta d'art contemporani ha estat assumida en clau de benestar o d'exemple de relats identitaris (que també inclouen visions rebels i antiinstitucionalistes com a icones dels artistes nacionals). Ha triomfat doncs una percepció de l'art actual que desmotivava les aproximacions crítiques i exploratives respecte a les obres; percepció que, en un moment d'intens qüestionament sobre la productivitat de les mercaderies, surt reforçada en interpretar encara més ornamentalment (cert benestar que no és prioritari) la pràctica artística.

En segon lloc, la qualitat de benestar assumida per a les arts, la fa, paradoxalment, molt més pròxima a una activitat de caire estrictament privat. Als anys vuitanta es va produir un consens al voltant de la idea de que la cultura i l'art eren un "plus" col·lectiu (en part guanyat pel paper de la cultura en la lluita antifranquista) que calia mantenir lluny de condicionaments productius i comercials i que es manifestava fins i tot amb diners a "fons perdut" (d'aquí la gran quantitat de museus construïts). El paper dels productors artístics rebia legitimació pública, tant administrativa com de les audiències, perquè representaven un valor "comú" en un nou espai d'expressió democràtica. L'art no era una només una experiència de caire privat: era un imaginari col·lectiu. Ara la cosa és una mica diferent. Aquest plus s'ha esvaït. El públic ha passat a identificar l'art només amb els mercats. Quan es tracta del mercat públic, bona part de les cada cop més presents actituds antiinstitucionals toquen de retruc l'art jove exposat als centres, per la seva proximitat a la oficialitat. Quan es tracta de mercats privats, hom considera que la pràctica artística no es correspon amb el teixit social i els seus anhels, per la qual cosa l'experiència artística no tindria cap condició diferenciada respecte a altres activitats culturals d'esbarjo. L'art, per tant, no és un bé comú que trespasa la mera activitat privada, sino entreteniment, lleure, activitats de cap de setmana associades a l'espectacle. L'espectacle no exigeix cap "retorn social" de l'activitat en qüestió. És simplement una opció privada regulada per un mercat determinat. Per què caldria doncs demanar cap especial suport públic a un segment professional equiparat a qualsevol altre, a més vinculat a la indústria del lleure, i que a més, suposadament, no genera llocs de feina?

En tercer lloc, l'aparat crític de les arts té molt a dir en aquesta deriva social de la percepció de l'art contemporani. Quan diem aquí "aparat crític" ens referim tant al sistema educatiu com a les actituds i posicionaments "interpretatius" oferts pels artistes i crítics. Els programes escolars que tracten l'art estan fonamentalment basats en el conreu de la "sensibilitat", de la cuina de l'art: no hi cap atenció sobre com operen les imatges en general, quines funcions vehiculen i quines respostes provoquen. Una escola més adreçada a analitzar les funcions de les imatges i menys orientada cap a la mera sensorialitat (sovint autorreferent) donaria peu a entendre, al final de la cadena educativa, la més complexa de totes les funcions que transporten les imatges, l'artística, que sovint es contempla exempta de context, envoltada de quatre parets blanques. Els canvis continus dels plans educatius, efecte de l'intervencionisme polític i de les lluites econòmico-moralistes que fan de l'escola el seu camp de batalla, no ajuden gens a perfilar programes a llarg termini on constituir experiències i experiments sobre formes de sensibilització respecte a la comunicació contemporània en tots els seus formats.

Tampoc podem deixar d'esmentar el fet de que la precarietat en la formació artística del professorat a les escoles, de la precarietat general a l'escola pública, i la paulatina desaparició de les humanitats als plans d'estudi, ha provocat que cada cop més siguin els departaments pedagògics dels propis centres d'art i museus els responsables de connectar l'alumnat amb l'art, amb els riscos que suposa d'instalar la idea d'una pràctica artística estrictament vinculada als espais museístics institucionalitzats.

De la banda dels artistes, dues són les principals causes perquè també ells i elles siguin en part responsables de la situació. En primer lloc, la idea, molt d'aquí, de que donar classes és un demèrit, una mostra del fracàs com artista. Això és veritablement sorprenent en comparació a altres països de l'entorn europeu o dels Estats Units, on impartir classes, transmetre coneixement i compartir experiències suposa tot un reconeixement social. En segon lloc, certament les teories formalistes de l'art, on els productes creatius només responen a ells mateixos, a la seva pròpia realitat, ha fet que sovint l'artista emmudeixi davant de la possibilitat

de fer públics els seus procediments, referències i objectius. La influència en aquest sentit dels silencis dels artistes més socialment significatius, des de Tàpies a Barceló passant per Plensa - entre molts d'altres- no ha ajudat gaire a interpretar i debatre oberta i públicament els processos creatius.

Un altre aspecte que pot explicar el desinterés disciplent de les audiències cap a l'art es troba en el fet que una part important de les pràctiques creatives actuals han assumit funcions d'activisme social i polític, o d'inserció en altres mitjans no-artístics, cosa que desorienta, quan no molesta, una ciutadania ensenyada a percebre les obres d'art en el sentit sensibilibista que hem comentat, i a consumir-les només congelades en l'espai. La retòrica de consens cultural que durant anys s'ha difós sobre la gent per part de les institucions i de molts intel.lectuals xoca doncs de ple amb unes pràctiques encaminades a qüestionar més o menys obertament aquesta retòrica.

En aquest sentit, no està de més recordar aquí que la incomoditat del públic davant d'una part important de l'art contemporani no és conseqüència de l'art, sino la seva principal motivació. No serà un problema llavors plantejar, que si es declara la guerra a l'art, l'art haurà d'anar a la guerra. Total, si no hi havia públic abans, quan dominava el consens, tampoc passarà res ara quan aquest s'ha cancelat. La idea de públic ha estat massa sotmesa a les quimeres de civilitat i ciutadania d'unes classes dirigents il.lustrades, i en aquest parany també ha caigut una bona part del teixit creatiu. Avui ja sabem que quan es deia públic, es volia dir visitants. El públic no hauria de ser cap raó que ajornés una reflexió a fons per part dels actors artístics. Sense públic, caldrà analitzar les aventatges de la invisibilització, que no en són poques.

6- De la necessària autocrítica del sector artístic

El conjunt d'agents artístics a Catalunya (artistes, curadors, crítics, gestors, etc.) pateix la *Síndrome del Ninot del Ventríloc*. Té d'una doble i notòria falta de control sobre allò que fa, sobre la seva activitat. No en controla ni la gestió ni el relat. I això passa per la contradicció

d'intentar sacsejar el malaguanyat sistema institucional de l'art i haver de dependre alhora d'ell, i per tant també exigint-ne amb complicitat la constant millora i eficiència. Aquesta dependència es deu a que també els artistes, en general afavorits als anys vuitanta i noranta com a emblemes de la nova democràcia, van fer plenament seu el discurs sobre la funció de la cultura, que emplaçava aquesta dissociada de lo social, amb la contaminació posfranquista afegida de valorar el benestar de l'art per damunt de la llibertat. Això ha produït una gran falta de tensió. Falta tensió social en el sentit d'entendre políticament (que no forçosament fent política) la pròpia activitat, tant individualment com en col·lectiu. Manca tensió en el debat, en la confrontació d'idees.

El sector artístic català no té sentit comunitari i desplega una escassa capacitat per aconseguir una massa crítica entre els creadors per a la defensa dels seus punts de vista i condicions professionals. L'associacionisme professional dels artistes a Catalunya s'ha anat convertint més aviat en una retòrica que una realitat activa -malgrat algunes actuacions puntuals- la qual cosa visibilitza la gran feblesa del sector creatiu de base. A les manifestacions a favor dels drets laborals i professionals, sempre qüestionats institucionalment, mai no hi veureu més de cinquanta persones. Això fa pensar. Possiblement, el tipus de vertebració d'aquest associacionisme no convenç una bona part dels artistes, que han començat a no veure tan clar el benefici de la dependència d'aquestes associacions del finançament públic per a la seva operativitat, que més aviat afecta greument la seva autonomia. Cada cop més creadors estan per qüestionar l'estat general de les coses, l'autèntic entramat de fons que afavoreix una situació tan clara de desposseïció cívica respecte a les polítiques culturals, en comptes de fer-ho des de posicions estrictament culturals. Aquests artistes, vinculats artísticament o no a altres realitats culturals o socials, troben curta, personalista i massa gremialista la mirada i finalitat d'aquest tipus d'entitats professionals. Tot plegat, molt en sintonia amb una percepció cada cop més generalitzada sobre la ineficàcia i obsolència de les estructures sindicals tradicionals i la necessitat de generar-ne de noves. És evident que cal fer una profunda reflexió sobre el format, funcionament i objectius d'aquest tipus d'associacions professionals si hom vol fer-les no

només operatives, sino autònomes i compromeses amb les necessàries demandes d'ordre social i polític que una part important del sector, i de la societat en general, demana.

També parlem d'un sector que no té gaire diàleg intern, un fet greu ja que es tracta d'una activitat que exigeix un alt nivell de debat intel·lectual. El món de les arts a Catalunya és un conjunt de capelletes sense connexions entre elles. És curiós, fent un joc de paraules, que les "capelles", enteses como a cercles socials tancats, semblen ara tot l'espai artístic que queda per l'art jove en el seu camí cap al MACBA, tal i com indiquen els darrers plans museístics de la ciutat i del govern català. Aquests grups atomitzats desenvolupen molt sovint projectes de gran interès (exposicions, publicacions, blogs, activitats...) però rarament creuen determinades línies frontereres amb altres grups, reflectint novament la falta de tensió social i intel·lectual del sector. A més, hi ha una por extrema a expressar crítiques i arguments d'oposició, com si, en fer-les, es corrés el perill d'esfondrar la suposada bastida de l'estructura artística, quan de bastida no n'hi ha cap. Les petites dimensions dels cercles artístics a Barcelona i Catalunya semblen jugar un paper molt negatiu en la construcció de debats públics sobre l'art, pel temor de quedar retratat i exposat immediatament, quan de fet, aquestes dimensions reduïdes podrien ajudar molt a convergències d'interessos i estratègies.

Per la seva banda, el "projectualisme" de la producció contemporània derivat de la minsa disponibilitat expositiva d'espais i recursos, ha enfortit un individualisme molt marcat entre els artistes catalans. A la manca d'una cultura de l'intercanvi d'informació, promoguda per una educació que no valora la transmissió de coneixement o el qüestionament crític de les herències culturals i sí el genialisme creador, s'hi ha de sumar una actitud de submissió davant de l'estat (*no jugar-se-la*, si no és que hi ha diners públics) i la ja esmentada falta de reflexió sobre les funcions socials de la pràctica artística en el marc d'una comunitat específica. El resultat de tot plegat és una manca de compromís respecte al valor real de l'experimentació i la producció, especialment en l'ordre col·lectiu, en l'àmbit del "comú", que provoca, al capdavall, una atomització d'interessos semblants. Tal i com comenta Roberto Expósito, és del tot necessari vincular la idea del "comú" amb el conflicte, plantejant el primer no com un recurs

natural o bé de propietat col.lectiva sino com un deute i lligam social en permanent construcció i negociació, com a allò rebut i alhora encara per fer.

També, i tal i com comentàvem quan parlàvem del "segrest administratiu", bona part del teixit creatiu de la ciutat ha assumit els procediments institucionals imposats per les agències públiques com a única forma d'accés als circuits d'exposició i producció. Que els artistes, en comptes d'expressar un clar rebuig sobre les condicions en que poden rebre finançament públic per desenvolupar els seus projectes (subvencions anunciades al maig, concedides a l'octubre i executades abans de que acabi l'any), segueixin fil-per-randa aquest calendari merament comptable, diu molt del poc interès del sector creatiu per a reflexionar sobre la gestió de la seva pròpia activitat, i de la seva anuència a l'hora de plasmar les agendes administratives a les seves produccions. En aquest sentit, es troben a faltar actituds i reflexions que assumeixin més un determinar "risc": noves formes de finançament col.lectiu (que poc a poc es comencen a donar, també amb les seves contradiccions), la conjunció de recursos i espais independents, a més de la capacitat d'influència en determinats cercles burgesos, que tot i tenint ganes de col.laborar, no hi troben interlocutors.

Tampoc no és aliena a la precarietat del sector artístic català la desorientació que en molts dels seus cercles es percep respecte a les noves dinàmiques que una part important de la producció ha endegat durant els darrers temps. Aquests processos es defineixen per abandonar els territoris estrictament "artístics", bé sia cap a actituds i posicionaments socials i polítics, bé perquè busquen confondre's conscientment en altres àmbits de la comunicació audiovisual, bé perquè tendeixin ponts cap a entorns tècnics o tecnològics. És evident que una part de la comunitat artística no ha estat capaç de formular amb claredat els seus arguments i pressupostos conceptuals en referència a aquestes processos, minvant a les audiències de referències d'interpretació i també als propis creadors de plataformes de debat on sostenir debats plurals i retroalimentats.

7- Una resposta: Declaració de la Comissió de Cultura de l'AcampadaBCN-15M de la Plaça Catalunya de Barcelona (19 de juliol de 2011)

La Declaració de la Comissió de Cultura d'AcampadaBCN de Plaça Catalunya de Barcelona per a un model de cultura és un document de principis i propostes debatudes, consensuades i redactades assembleàriament al llarg de dos mesos a la Plaça Catalunya de Barcelona dins el marc de l'Acampada 15M. Aquest document es considera permanentment obert i en procés.

Declaració de la Comissió de Cultura de l'AcampadaBCN de Plaça Catalunya de Barcelona

La política cultural no és la cultura.

Les institucions públiques no fan la cultura.

Les institucions públiques gestionen els recursos públics destinats a la cultura.

La cultura és un bé comú i un procés en constant transformació, que reflecteix les dinàmiques socials, el resultat del qual no ha de ser necessàriament una obra o un producte mercantil.

La cultura ha de ser lliure i plural, i les polítiques culturals han de reflectir, fomentar i garantir aquesta llibertat i aquesta pluralitat.

La política cultural ha de dotar de recursos les activitats de recerca, producció, exhibició, difusió i educació cultural, des d'una òptica sostenible i en base al seu valor social.

La política cultural no pot estar orientada a una mera consecució de beneficis econòmics.

Cal desenvolupar models culturals a llarg termini, inclusivament, participatius, sostenibles i exploratoris.

1.0 - Per una redefinició social de les polítiques culturals

1.1- Replantejar el model de polítiques culturals impulsat pel Govern de la Generalitat de Catalunya mitjançant les anomenades *Lleis Òmnibus*, on es penalitzen els processos culturals no mercantils i s'afavoreixen les produccions culturals destinades a l'espectacularització de la cultura i al guany econòmic, mitjançant un procés de mercantilització dels imaginaris col·lectius. El guany cultural és fonamentalment social i col·lectiu. El guany econòmic és complementari.

1.2- Constituir un organisme de gestió cultural independent a partir d'un debat horitzontal, transparent i participatiu amb tots els sectors implicats. La fallida trajectòria dels organismes existents fins ara (CoNCA, ICCIC...) no pot servir d'excusa per un retorn al dirigisme polític envers les polítiques culturals ni per una vertebració del teixit cultural en base únicament al concepte de Indústries Culturals.

1.3- Intensificar el suport a les pràctiques culturals de base que es dediquen a la recerca i a aquelles plataformes que donen cobertura a la creació "jove", més que no pas a aquelles centrades en la producció cultural de consum massiu. Al mateix temps, cal adaptar les polítiques culturals als temps productius propis de la investigació i la producció culturals.

1.4- Afavorir una política d'inversions en què la Recerca, el Desenvolupament i la Innovació cultural (R+D+i) funcionin com a motor d'un model sociocultural no basat necessàriament en la creació d'obres i en la seva exhibició i difusió. Cal afavorir inversions adequades a les realitats culturals i als nous suports que aquestes presenten, tot deixant de banda les inversions en noves infraestructures, aprofitant vivers ja en latència o existents, universitats, etc. i optimitzant així els recursos existents.

1.5- Concedir als creadors i creadores el poder per gestionar els recursos públics vinculats a les seves activitats des de protocols flexibles i transparents. Els organismes públics de gestió

cultural són gestors de recursos, no els seus propietaris. La cultura no està al servei de l'administració; l'administració està al servei de la cultura.

2.0 – Per un nou model de gestió dels recursos públics

2.1- Redimensionar els actuals ajustaments pressupostaris per tal de no orientar-los cap a la retallada d'activitats, sinó cap a una política de planificació sostenible dels recursos a llarg termini, que salvaguardi prioritàriament el teixit cultural de base.

2.2- Redimensionar els sous dels càrrecs públics de les institucions culturals d'acord amb l'actual realitat socioeconòmica.

2.3- Fer que els recursos públics invertits en cultura reverteixin al domini públic. Les activitats dels productors culturals que rebin subvencions públiques han de tornar valor social afegit a la societat. Aquest retorn pot prendre forma de socialització dels seus processos i resultats, a través de l'accés gratuït, mitjançant l'exigència d'ús de llicències lliures o compartint públicament aquests actius.

2.4- Limitar la privatització del guany generat amb ajuts públics i suprimir les subvencions als projectes, empreses i entitats culturals que poden mantenir la seva sostenibilitat i autonomia econòmica sense la contribució d'aquestes ajudes públiques. Cal reconsiderar les subvencions a les empreses i entitats culturals que extreuen un benefici econòmic desproporcionat, mitjançant la limitació d'aquest ajut o el retorn al domini públic de part d'aquest guany.

2.5- En tant que les institucions culturals privades gaudeixen de finançament públic, aquestes han d'estar subjectes als mateixos protocols que afecten els organismes íntegrament públics. Denunciem que els preus d'entrada a un centre cultural privat impedeixin la visita d'una part important de la població, quan és aquesta mateixa ciutadania la que facilita amb els seus impostos part del finançament d'aquesta institució.

2.6- Que l'externalització dels serveis culturals no impliqui la privatització encoberta del servei, la seva mercantilització ni la precarietat dels treballadors i treballadores culturals.

2.7- Que l'aplicació de l'1% Cultural contemplat a la *Ley de Patrimonio Histórico* -que estableix l'obligació de destinar, en els contractes d'obres públiques, una partida de l'1% a treballs de conservació, enriquiment del patrimoni històric i foment de la creativitat artística- sigui transparent i cogestionat amb el teixit cultural local.

2.8- L'obligació de que les entitats culturals públiques i privades amb participació pública programin una quota significativa de produccions procedents del teixit local, autonòmic o estatal en base a criteris contextuals.

2.9- Potenciar els departaments d'activitats, en comparació amb els departaments expositius, als centres culturals públics, com a marc on es dona visibilitat preferentment als fenòmens socials emergents i a la vocació de servei públic d'aquestes institucions.

2.10- La consideració d'una nova llei del mecenatge que afavoreixi la col·laboració d'entitats privades en la creació artística.

3.0 – Per un model de cultura lliure

3.1- Abolició immediata i completa de la *Disposición Final Segunda de la Ley de Economía Sostenible*, també anomenada *Llei Sinde*, i del *Cànon Digital*, sense que això suposi la pèrdua del dret a còpia privada ni que s'hagi de gravar un cànon sobre la connexió a Internet.

3.2- Prohibició del cobrament per part de les entitats de gestió col·lectiva dels drets d'obres que no pertanyin als seus socis i sòcies, així com dels impostos no atribuïbles.

3.3- Alliberament a l'espai públic, sota llicències lliures, dels fons audiovisuals de les corporacions públiques de ràdio-televisió estatals, autonòmiques i locals.

3.4- Ús i foment per part de les institucions públiques -estatals, autonòmiques i locals- de sistemes operatius lliures i, en general, de programari lliure.

3.5- Establir mecanismes legals que garanteixin l'obligatorietat de retorn al domini públic i que afavoreixin l'ús de llicències lliures d'aquelles obres finançades amb fons públics, i estipulació de programes d'ajudes públiques a la creació per a aquelles obres que s'amparin legalment sota aquesta classe de llicències.

3.6- Fomentar, per part de les administracions públiques, la cultura del paradigma del "procomú", dels projectes socials que incideixen en operatives procomunitàries i de les empreses del procomú. Desenvolupar institucionalment projectes orientats a la sostenibilitat social i a la possibilitat de compartir col·lectivament els recursos disponibles, com ara l'aprofitament d'infraestructures i espais en desús o la creació de magatzems de materials reutilitzables per la comunitat de creadors i creadores i pels centres de producció.

4.0 – Per unes polítiques culturals transparents

4.1- La total transparència informativa en la gestió i adjudicació dels recursos de les institucions culturals, tant públiques com privades, i dels seus criteris d'adjudicació de beques i subvencions, així com dels seus pressupostos.

4.2- L'exigència de que els alts càrrecs de l'administració cultural tinguin un coneixement solvent del context cultural local.

4.3- La convocatòria de concurs públic pels càrrecs directius de les entitats culturals públiques i privades que rebin finançament públic.

4.4- L'articulació d'una legislació que reguli el traspàs dels gestors i gestores entre l'àmbit públic i privat per tal de prevenir el conflicte d'interessos.

4.5- L'aplicació obligatòria del "Codi de Bones Pràctiques Professionals a les Arts Visuals" a les institucions culturals, públiques i privades. Les entitats han de fer contractes als creadors i productors, i cal que el seu paper primordial en l'activitat quedi reflectit en el conjunt del pressupost.

5.0 – Per una redefinició política de l'espai públic

5.1- La fi de les polítiques municipals de privatització de l'espai públic. Cal posar fre a l'afavoriment per part de l'administració pública d'aquelles manifestacions en l'espai públic vinculades exclusivament a iniciatives privades i mercantils.

5.2- La derogació de *l'Ordenança Municipal de Civisme de Barcelona* i la reescriptura dels usos culturals de l'espai públic a fi de fomentar pràctiques culturals plurals i inclusives, particularment aquelles no tutelades per les administracions.

5.3- La modificació de la legislació sobre el disseny dels espais públics i mobiliaris urbans per tal d'afavorir la recuperació social dels usos de l'espai públic.

5.4- Modificació de la gestió i del model de propietat de l'espai ràdioelèctric públic. Obertura de canals de lliure de producció i accés, tant en televisió com en ràdio.

6.0 - Recursos per a una sensibilització cultural a l'educació

6.1- Intensificar l'educació a les escoles en base a l'experimentació i al foment del reconeixement plural de la sensibilitat, no del consumisme i de l'espectacularització.

6.2- Transformar i ampliar els programes de primària i secundària sobre les arts i les pràctiques culturals, en base a l'esperit crític i la llibertat d'expressió, introduint-hi transversalitat cultural i encreuament de disciplines i fomentant l'exploració de l'herència cultural en detriment d'una transmissió mecanicista de la mateixa.

6.3- Revisar l'aplicació del *Plà Bolònia* a la universitat, i la seva categorització de l'alumnat únicament en funció d'una suposada competència per a sostenir el mercat, sancionant severament aquelles disciplines considerades "improductives".

A 19 de juliol de 2011. Plaça Catalunya, Barcelona, a les escales darrere del monument a Macià.