

TESIS DOCTORAL

Espacios activos y derechos pasivos

Una historia no resuelta en las políticas culturales de proximidad

Sergio Ramos Cebrián

Director

Dr. Jaron Rowan

Tutora

Dra. M^a Teresa Julio Gimenez

Programa de Doctorado

Traducción, Género y Estudios Culturales

Barcelona, 2021

Agradecimientos

Soy músico. He sido músico profesional durante algo más de un par de décadas. Ahora toco a otro ritmo. Pero me sigue gustando tocar con gente. Lo que más. Voy a agradecer a Jaron Rowan, director de esta tesis, su baqueteo intelectual continuo. También a todas las compañías que tiene esta investigación, que son muchas. A las compañeras de la escuela de doctorado de Bau, y a todas sus investigaciones, que de una manera u otra han influido en mi experiencia investigadora. A Lidia y a Frank por servir de enlace para que esta investigación se pusiera a caminar. Quiero agradecer a todos los tribunales que he tenido que superar, sus comentarios y su amabilidad. A Jaume que sin conocerme ha ayudado a que mis presentaciones fueran mucho más visuales y atractivas. No quiero olvidarme del personal técnico de la UVIC-UCC y de BAU, por su diligencia en superar todos esos trámites administrativos que pueden resultar tan engorrosos y complicados, pero que con su colaboración han sido siempre mucho más sencillos. De la misma manera agradezco a todas las autorías que aparecen en la investigación su esfuerzo previo, siento que esta investigación no podría ser sin su participación. No puedo dejar fuera de los agradecimientos a las protagonistas de las entrevistas de la aproximación etnográfica, realizada durante estos años sobre algunos de los espacios culturales de proximidad más importantes de la ciudad de Barcelona, aunque no sean los más cuidados por las Administraciones. Las personas que han dedicado tiempo a esta investigación me merecen un respecto infinito. Su trabajo me parece una muestra de resistencia social y cultural encomiable. Sus condiciones de trabajo no son las mejores, pero su vocación es sinceramente admirable. El ámbito cultural público de proximidad tiene dosis de algo de artista y de algo de obrero. Una mezcla que siempre me ha producido una extraña sensación. Entre la admiración y el estupor. Pues materializa un estrambótico equilibrio entre el ego y la generosidad, tan delicioso como raro. En ocasiones puede convertir lo imposible en cultural. Y en otras resultar letal. Hasta el punto de arruinar un proyecto. Sobretudo cuando convierten la participación en admiración. Por eso diré que su trabajo me parece tan necesario como peligroso. Han sido sumamente amables en sus entrevistas. Han dejado perlas que visualizan los problemas reales de la proximidad cultural. Dignifican su labor. Gracias sinceras.

Esta investigación tiene otra persona fundamental. Se llama Isabel. Forma parte de mi patrimonio cultural sentimental. Es mi compañera vital. Es una suerte tenerte tan cerca. Sabe más de cultura pública de lo que destilan están humildes páginas, y muchas otras escritas por tantos. Y lo que sabe sobre políticas culturales es importante y relevante porque es aprendido en la vida. Lo sabe porque lo ha experimentado en el día a día, a través de las muchas horas y capas de diseño y gestión cultural pública vividas. Sobre el escenario y la producción (técnica) diaria. Además, es una persona muy leída y estudiosa. Algún día alguien tendrá que investigar cuanto ha hecho Isabel por la dignidad de los trabajadores de la cultura pública, sobretudo por los externalizados. Aquellos que la Administración en algún momento del partido decidió tratar diferente. Es decir, peor. Como veremos durante la investigación.

Voy acabando los agradecimientos, a los cuales soy adicto. Aprendí pronto que ser agradecido es de bien nacido, aunque no lo puse en práctica hasta que se filtró entre mis convicciones. Reconocer es dar valor a las cosas, como veremos durante la investigación. Sirve para retornar algo del afecto recibido. Nos obliga a mantener cierto cuidado frente a las cosas, y las no cosas. Es una posición sensible con los contextos institucionales y emocionales, y sus agencias.

Hablando de contextos emocionales, me veo en la obligación ética de agradecer a amigxs y familia, que durante todo este tiempo os habéis podido librar un poquito de mí. Sé que muchos habéis vivido esta investigación como un lugar para aparcar y libraros del amigo Sergio. Advierto, amenazo con volver. Pido disculpas si en algún momento habéis sentido que dejaba de estar a vuestro lado, espero que entendáis que el tiempo es escaso, la investigación complicada y el talento limitado. Ya estoy aquí, he vuelto. Leo, espero que algún día leas esta investigación. Es un posible camino. Si no es divertido busca otro. Lo mismo para Txus, Silvia, Mario y Judit. Requena mañana te llamo, prometido. Xavier García, gracias por compartir aventuras y milagros públicos, seguimos.

Hay algo que no puedo dejar de comentar. En el transcurso de la investigación cambié de casa, de coche y de teléfono. Que es lo mismo que decir que mi vida experimentó cambios trascendentales en el ámbito del habitar, el transporte y la comunicación. Aunque, no ha modificado la evolución de la investigación. Es resaltable, porque son complicaciones añadidas al día a día económico, profesional, académico y emocional. Prueba superada. Aunque sin duda, lo más relevante que ha ocurrido durante estos años investigativos, ha sido que mi padre casi fallece dos veces, y que mi madre, inconmensurable, cuida de todas y de todos. A ellos dos está dedicada sobretodo esta investigación. A ellos que aún habitan el barrio. Gracias por todo y más. Especialmente a Vicente Ramos Benavente que a la tercera dijo adiós (1939-2020). Gracias sentidas, infinitas. No te olvidaremos.

(PD: Una última cosa dirigida a mis compañeras investigadoras. En la escuela de Doctorado pasarán cosas fantásticas. El talento se respira. El proyecto contiene algo mágico. Una mirada curiosa y diferente. Cargada de ética. Creo sinceramente que con el tiempo sentiremos formar parte de una bella historia epistémica. Arriesgada y emocionante. No desfallezcáis. Investiga y disfruta).

Índice

- 001** Agradecimientos
- 009** Introducción General
- 013** Metodología de la investigación
- Métodos de acción**
La parte analítica e interdisciplinar de la investigación
- 24** **Apuntes metodológicos al estudio de campo de la investigación**
El desarrollo de una investigación analítico práctica situada
- 28** **Práctica de la investigación**
1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 12.1, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20
- Primera parte*
- 030** **Capítulo 1**
Génesis y evolución del estado en relación con las políticas culturales
- 032** **La emergencia del estado de derecho**
Primeros pasos de la gestión pública de la cultura
- 038** **La irrupción del estado social**
Estructuras de derecho y actividad cultural institucionalizada
- 045** **Consolidación del estado social y democrático de derecho**
A las puertas de unas políticas culturales democráticas
- 050** **La propuesta del estado relacional**
Y el concurso de las agencias culturales alternativas
- 053** **Capítulo 2**
Cuestiones conceptuales de las políticas culturales
- 055** **El campo de la gestión pública de la cultura 1**
La institución cultural como distribuidora de legitimidad
- 062** **El campo de la gestión pública de la cultura 2**
La ampliación Social de la circulación y la distribución de la cultura institucional
- 069** **El campo de la gestión pública de la cultura 3**
Circulación y distribución democrática de la cultura institucional
- 073** **Reconocimiento en el campo de la gestión pública de la cultura**
Cuestiones administrativas del paso de la cultura legítima a la legalidad

- 078 Capítulo 3**
Las luchas por el capital simbólico cultural
- 080 Querellas modernas al campo de la gestión pública de la cultura**
Procesos de reconocimiento institucional de las vanguardias culturales
- 087 Querellas contemporáneas al campo de gestión pública cultural**
El reconocimiento institucional de los movimientos contraculturales alternativos
- 095 Capital simbólico cultural**
El móvil del campo de la gestión pública de la cultura
- 100 La emergencia de los distintos capitales de la cultura**
Procesos de distribución institucional y emergencia del capital cultural democrático
- 105 Capítulo 4**
Las luchas hegemónicas por el valor cultural
- 107 La emergencia del valor cultural público**
La base patrimonial estética de la gestión pública de la cultura
- 113 La irrupción del valor social de la cultura**
Procesos de ampliación del valor cultural institucional
- 119 Construcción patrimonial y bienes de la cultura institucional**
La comprensión dual del patrimonio material e inmaterial
- 124 La innovación del valor democrático de la cultura**
A las puertas de un nuevo relato sobre las políticas culturales
- 131 El valor de la cultura institucional en el siglo XXI**
El patrimonio cultural inmaterial como aportación jurídica que lo cambia todo
- 134 El futuro del valor de la cultura institucional**
Consenso o imposición institucional de los valores culturales contemporáneos
- 137 Procedimiento administrativo y valor cultural**
Los listados culturales institucionales como productores de valor
- 141 Formas de listar el valor cultural institucional**
El listado como método transversal de las escalas de gestión pública de la cultura
- 146 Algunos listados que certifican el valor cultural público**
Algunas querellas contemporáneas al valor cultural institucional
- 149 Valor cultural y derechos culturales**
Del acceso al disfrute del valor democrático de la cultura

Segunda parte

- 154** **Introducción a la proximidad cultural**
- 157** **Capítulo 5**
Las escalas de la gestión pública de la cultura
- 158** **Aproximación al ámbito municipal de acción pública de la cultura**
El principio de la proximidad como ancla de la gestión pública de la cultura
- 162** **Apuntes a la proximidad como cuestión competencial**
La emergencia de las políticas de proximidad cultural en el Estado español
- 166** **Infraestructuras de proximidad cultural a las puertas del siglo XXI**
La proximidad cultural como política pública en construcción
- 170** **Aproximación histórica a las escalas de gestión pública cultural I**
Siglo XVIII y XIX las bases estructurales de la gestión pública de la cultura
- 175** **Aproximación histórica a las escalas de gestión pública cultural II**
Siglo XX y la consolidación de la gestión pública de la cultura
- 180** **Aproximación histórica a las escalas de gestión pública cultural III**
Camino hacia la consolidación de la gestión pública de la proximidad cultura
- 187** **Aproximación histórica a las escalas de gestión pública cultural IV**
Segunda mitad del siglo XX y impulso definitivo de la gestión de la proximidad cultural
- 193** **Aproximación histórica a las escalas de gestión pública cultural V**
La estructuración de los servicios públicos de la proximidad cultural
- 200** **Aproximación histórica a las escalas de la gestión pública cultural VI**
Siglo XXI el problema de la gestión pública de la cultura
- 205** **Aproximación histórica a las escalas de la gestión pública cultural VII**
La gestión pública de la participación cultural como problema
- 212** **Aproximación histórica a las escalas de la gestión pública cultural VIII**
Proximidad, gestión cultural comunitaria y derechos culturales, nuevo horizonte
- 215** **Aproximación histórica a las escalas de la gestión pública cultural IX**
Sospechas razonables sobre la proximidad cultural institucional
- 220** **Aproximación histórica a las escalas de la gestión pública cultural X**
La proximidad cultural comunitaria de abre paso
- 227** **Aproximación histórica a las escalas de la gestión pública cultural XI**
Encuentros institucionales que ayudan a forjar la proximidad cultural comunitaria

- 232 Capítulo 6**
La práctica de la investigación
- 233 Breve historia institucional de los espacios culturales de proximidad**
De la productividad y la capacitación a la instrucción, disfrute y emancipación cultural
- 240 Aproximación etnográfica**
Un estudio de campo para una investigación analítica
- 263 Conclusiones de la aproximación etnográfica**
Recapitulación y resolución del estudio de campo de la investigación
- 271 Capítulo 7**
Conclusiones
Las políticas culturales tienen pasado, presente y futuro
- 278 Bibliografía**

Introducción general

Durante los últimos años las políticas culturales de proximidad en la ciudad de Barcelona han iniciado un movimiento para avanzar en la concreción de modelos de gestión que permitan la participación ciudadana en los asuntos culturales. Se trata de iniciativas que pretenden ampliar las posibilidades materiales del desarrollo de los derechos culturales de la ciudadanía. Pero no es ningún secreto que las iniciativas ciudadanas en muchas ocasiones van por delante de las previsiones institucionales. Un ejemplo muy cercano lo experimenté cuando Leo, un día, me dice que organiza encuentros para rapear en los parques municipales de Barcelona. Yo le digo, hijo eso es ilegal, que el titular del espacio público es la Administración. Me contestó que ellos no hacían nada malo, solo reunirse y rapear. Y que el parque es de todas. Definitivamente pienso que el derecho a participar en la vida cultural merece una investigación. Entonces, como un resorte, rápidamente me viene la pregunta sobre la proximidad cultural. La cuestión tiene miga. Y el momento es incierto. Una pandemia planetaria ha mostrado con crueldad la vulnerabilidad de la actividad cultural. Además, inmersos como estamos en la era digital, cuando se navega a un clic de casi todo, preguntarse por la proximidad cultural puede parecer un anacronismo. No lo es. La cercanía no es simplemente un principio psicológico perceptual. También es un principio político institucional que condiciona el derecho a participar en la vida cultural. No es un secreto que hay una política de grandes vuelos y otra de pequeños rincones. Y que la vida institucional condiciona la vida comunitaria, *uno lo empieza a comprender más tarde*.

En esta investigación vas a encontrar dos miradas diferenciadas. Una situada y concreta sobre los espacios culturales de proximidad de la ciudad de Barcelona y su estado institucional relativo al periodo 2016-2020. Por otra parte, vas a acceder a una perspectiva mucho más amplia, que trata sobre la génesis estructural, desarrollo, consolidación y crisis de las políticas culturales en general, y en concreto de aquellas orientadas a la proximidad. Se trata de dos miradas graduadas por diferentes ópticas. Una de tiro corto y otra de horizonte amplio. Era necesario contextualizar debidamente para anclar con consistencia el análisis de la investigación situada en la ciudad de Barcelona. Las ópticas muestran desde diferentes ángulos la situación actual de las políticas culturales en general, y de la de proximidad cultural en particular. Te recuerdo que la cercanía no es solo una impresión subjetiva de la relación espacio temporal respecto a un punto. La proximidad cultural es una jurisdicción. Lo voy a mostrar.

Hablando de grados y ópticas. Otro de los epicentros de la investigación, como si fuera el punto donde se origina un terremoto, es el asunto de los derechos culturales. Juegan un papel crucial en la investigación. Estado prístino que estimula la dirección del Estado. Centro ceremonial de lo público. Centro tonal institucional. Infraestructura política y jurídica a un tiempo. Convierten la acción pública en un sistema de control, o en un experimento de emancipación, según la armadura que cuelgue en el pentagrama ideológico del poder. El motivo es que los derechos culturales son cincelados por la institución pública como si fueran diferentes cristales ópticos, mostrando diferentes gradientes para su materialización. A esto que suena tan abstracto, a la relación entre los espacios culturales de proximidad y los derechos culturales, a sus diferentes tipologías institucionales y gradientes de materialización política institucional es a lo que he dedicado mi vida investigadora en los últimos años.

El formato de la tesis es como un hemisiciclo que presenta diversos colores académicos. La investigación relaciona aspectos de la ciencia política, la administración pública o el derecho a la cultura. Se asoma a la historia cultural y se nutre del amplio contenido especulativo de los estudios culturales. Aunque, los motivos de la investigación surgen de situaciones más prosaicas. De preguntas que me han acompañado durante mucho tiempo, y que están relacionadas con mi "verdadera" profesión. Soy músico. Raro. Siempre me he preguntado cosas que pueden parecer absurdas. Por ejemplo, ¿por qué el público entra siempre por la puerta de delante del teatro y paga, y yo siempre por la puerta de atrás y cobro? ¿Por qué parece más relevante un teatro que una biblioteca de barrio? ¿Por qué un centro cívico es un espacio cultural poco prestigiado? ¿Por qué las actividades que se realizan en un casal tienen menos importancia institucional que el acceso a un festival de arte contemporáneo? ¿Por qué cobra más un solista que un instrumentista de sesión? ¿Por qué el Museo del Prado es un organismo público autónomo y los centros sociales auto gestionados no? Son preguntas que pueden parecer triviales, pero encierran muchos misterios institucionales. Tiene mucha enjundia pública. Y común. Están relacionadas con la interpretación que hacemos de los derechos culturales. Y en cómo se ha entendido el fenómeno de las prácticas culturales en cada momento histórico. Es ahí donde podemos entender la labor de mediación que realizan las políticas culturales. Y para entender el fenómeno de esta mediación existe una pregunta concreta que vehicula toda la investigación y que se desprende del subtítulo ¿cómo se materializan los derechos culturales en los espacios culturales de proximidad de la ciudad de Barcelona? Para contestarla, el relato surca la historia de las políticas culturales en general, y de las políticas culturales de proximidad en particular, de sus espacios y sus derechos asociados, desplegados en el territorio de la ciudad de Barcelona. Levantando otras preguntas. ¿El mundo cultural institucional condiciona las prácticas culturales? Ésta es la pregunta grande. El vellocino de oro que planea por la investigación. ¿Qué es el derecho a participar en la vida cultural? Ésta es la pregunta mediana. ¿Qué es la proximidad cultural? Ésta la pregunta "pequeña". De todo esto va la investigación.

Esta tesis, sobre la relación entre los espacios culturales de proximidad y los derechos culturales, se presenta en dos bloques:

1. La primera parte de la investigación se enfoca en mostrar una aproximación al marco conceptual de las políticas culturales desde sus orígenes. Y consta de cuatro capítulos.
 - a. El primer capítulo trata sobre la génesis y evolución del Estado moderno y la emergencia de las políticas culturales. Los primeros pasos de la gestión pública de la cultura. La construcción de las estructuras de derecho relativas a la actividad cultural institucional. Y la actualidad de la gestión pública y comunitaria de la cultura en un entorno democrático.
 - b. El capítulo segundo trata sobre la configuración de la gestión pública de la cultura como campo institucional. La institución cultural como distribuidora de legitimidad. Los procesos de ampliación del valor social de la cultura institucional. Los rituales de paso de la cultura legítima a la legalidad institucional. Y las repercusiones democráticas de la gestión pública y comunitaria de la cultura contemporánea.

c. El tercer capítulo trata sobre las luchas institucionales por el capital simbólico. Los procesos de reconocimiento institucional en relación con las vanguardias culturales, y los movimientos contraculturales alternativos contemporáneos. Y los procesos de distribución institucional del capital cultural democrático.

d. El cuarto capítulo trata sobre la emergencia del sentido estético y patrimonialista del valor cultural público. La irrupción del valor social de la cultura. Los procesos de ampliación del valor cultural institucional. El fenómeno de lo cultural institucional. La comprensión dual del patrimonio material e inmaterial. La aportación del patrimonio cultural inmaterial como un nuevo tipo de valor cultural. Las formas de listar y certificar el valor cultural institucional. Y la interrelación del valor cultural contemporáneo con los derechos culturales.

2. La segunda parte de la investigación se centra en analizar la proximidad cultural como escala de la gestión pública de la cultura, aportando una aproximación histórica a la emergencia de las escalas de la gestión pública de la cultura, sus competencias y funciones institucionales. Le sigue el estudio de campo para la investigación, para cotejar la parte teórica de la investigación con la parte práctica de la misma. Así, la segunda parte consta de tres capítulos.

a. El capítulo quinto trata sobre el principio de la proximidad como ancla de la gestión pública de la cultura en el ámbito municipal. La estructuración y desarrollo de los servicios culturales de proximidad. Los problemas de la participación cultural como función pública. La relación entre la proximidad, la gestión cultural comunitaria y los derechos culturales. La consolidación y crisis de la proximidad cultural institucional. Y la emergencia de la proximidad cultural comunitaria.

b. El capítulo sexto despliega una breve historia institucional de los espacios culturales de proximidad. Que muestra la función de los espacios culturales de proximidad como lugares para la productividad y la capacitación, la instrucción, el disfrute y la emancipación cultural. Y su relación con los derechos culturales. Además, despliega una aproximación etnográfica a algunos espacios culturales de proximidad de la ciudad de Barcelona con el propósito de localizar aspectos relacionados con la actualidad de la acción pública de la proximidad cultural, en torno a la relación entre los espacios culturales de proximidad y las formas contemporáneas de materialización de los derechos culturales.

c. El capítulo séptimo presenta las conclusiones de la investigación.

La investigación se sitúa en la ciudad de Barcelona. El relato presenta un juego de interdependencias entre los espacios culturales y sus derechos asociados donde se comprueba la emergencia, desarrollo y crisis de la proximidad cultural institucional entendida como estrategia pública insuficiente para abarcar la materialización plena de los gradientes de los derechos culturales contemporáneos. En este sentido, veremos que, ante esta situación, las demandas ciudadanas relativas a la necesidad participativa y democrática de la cultura provocan durante el siglo XXI en el Estado español la emergencia de diferentes estrategias institucionales público comunitarias innovadoras, dispuestas a activar el derecho a participar en la vida cultural, en sentido pleno.

La investigación muestra que el interés por habitar este tipo de derecho activo y colectivo, que anima a participar en la práctica cultural y en comunidad, levanta una nueva concepción sobre el rol y la función institucional de la cultura, producto del largo viaje de las políticas culturales, que llega hasta la actualidad. Que entre fuertes mareas y algunos vientos institucionales favorables llegan a puerto presente. Revelando la existencia en la actualidad, en el ámbito de la gestión público comunitaria de la cultura, de un nuevo espacio jurisdiccional de mediación para la materialización de los valores, patrimonios y derechos culturales contemporáneos, que se postulan como políticas culturales relativas a los cuidados comunitarios. De todo esto va la investigación.

Con todo, no voy formular ninguna verdad fundamental. Sólo voy a mostrar una perspectiva, innovadora en lo posible, de las políticas culturales en general, y de las orientadas a la proximidad cultural en particular. Para mostrar como ha ido evolucionando la función pública sobre la gestión de los asuntos culturales institucionales. Para mostrar donde, para qué, cómo y sobre quién actúan las políticas culturales en la actualidad, a qué se ocupan, a quién arrinconan. Para ello es necesario entender el rol y función de los espacios culturales en general, y de los espacios culturales de proximidad en particular. Voy a mostrar qué ponemos en juego cuando pretendemos desarrollar políticas culturales en sentido democrático. ¿Cuál es la relación entre los espacios y los derechos culturales? Voy a abordar la pregunta sobre el coste del valor público de la cultura, y explorar el vial del valor democrático de la cultura público comunitaria. Para contestar a la pregunta citada ¿cómo se materializan los derechos culturales en los espacios culturales de proximidad? Para ello tendré que mostrar cómo se genera el valor cultural institucional. ¿Cuál es su función? Voy a mostrar que los procesos de patrimonialización institucionales de la cultura están imbricados con los actos de reconocimiento del valor institucional de lo cultural. Y que ahí descansa una de las claves democráticas de las políticas culturales contemporáneas. Del valor democrático de la cultura. Y del futuro en general de las políticas culturales como dispositivos de cuidado y mediación comunitaria. Voy a mostrar que en las posibilidades actuales para materializar los derechos culturales en los espacios culturales de proximidad cultural se encuentra una de las claves del enigmático futuro de la gestión cultural institucional y democrática. De todo esto va la investigación.

Metodología de la investigación

Métodos de acción

La parte analítica e interdisciplinar de la investigación

*“No puede darse una técnica (un arte) de la creación,
sino sólo de la variación y del arreglo”*
(Barthes, R. 2002: 18).

La metodología de la investigación contiene cada acción de la investigación. Voy a comunicar sintéticamente los métodos de acción utilizados para desarrollar la investigación sobre los espacios culturales de proximidad en relación con la gestión pública de la cultura y los gradientes del derecho de acceso a la cultura. La investigación se sitúa en la ciudad de Barcelona, entre los espacios culturales de proximidad, y sus derechos asociados. Para ello he utilizado diferentes métodos de acción en la investigación.

La asistencia a todas las sesiones y seminarios organizados por la escuela de doctorado BAU ha sido uno de ellos. Conviene destacar una suerte. La de poder asistir y compartir con otras investigaciones asuntos relativos al diseño, las prácticas investigadoras y a las cuestiones materiales de los objetos. Parece raro, pero me ha servido de mucho. Sin duda, compartir momentos de estudios, lecturas y reflexión con otras perspectivas pegadas a la realidad material, y en concreto al diseño, ha influido positiva y paradójicamente en esta investigación, dedicada a la interrelación entre los espacios y los derechos culturales. Conocimientos que sin duda dejan una huella imborrable y que han influido en que la investigación se haya desarrollado en un juego interdisciplinar, de hibridación y mestizaje textual constante. Mezclando argumentos, buscando puntos de interacción, contrastando acontecimientos, construyendo puentes, fui relacionando posiciones que inciden en la configuración histórica de las políticas culturales, como si se tratara de generar un espacio de participación compartida entre posiciones especulativas que en ocasiones se consideran contrapuestas, y que actúan directa o indirectamente en los procesos de materialización de los derechos culturales.

Así, mirando esto, cogiendo aquello, caminando hacia allí y observando lo que ocurría un poquito más allá, he ido cosiendo el enganche interdisciplinar de la investigación. De hecho, mi afición por conectar cosas no es nueva. Viene de la música. Hay un método que subyace a la investigación que es difícil de explicar. He aplicado en la investigación algo que llevo aplicando en toda mi vida creativa como músico de fusión o mestizaje. Por eso la investigación tiene algo de mezcla interdisciplinar. Me la he tomado como si se tratara de componer una canción con diferentes estilos. Como mezclar jazz, punk, trap y flamenco. Por ello, las conexiones epistémicas y la motivación personal por compartir y relacionar diferentes conocimientos no eran nuevas para mí. Pero no ha sido sencillo. No ha sido fácil conectar en la investigación diferentes ritmos y armonías. En este sentido, tengo claro que, sin duda, ha sido determinante asistir regularmente a ese lugar esotérico que es la escuela de doctorado BAU, donde se

tratan cuestiones objetuales, relativas a los aspectos agenciales y estructurales de las cosas y las no cosas. Donde, entre artistas científicos, o científicos artistas, he podido ir asimilando paulatinamente conceptos relacionados con la materialidad y la historia, las agencias y las políticas, institucionales y comunitarias, que han dibujado los márgenes por donde realizar este viaje.

Voy a referirme a algunos textos fundamentales para la investigación. Voy a explicar brevemente cómo he tratado los textos más relevantes que han servido de base teórica para la investigación. El método no tiene secretos, encerrarse entre libros y tomar notas de cada lectura. Para poder volver una y otra vez a reencontrar el rumbo de la investigación, sobretodo cuando se ponía a llover en la investigación y se borraban todos los márgenes de los caminos. Las lecturas han sido muchas, casi infinitas, se muestran en la bibliografía. Pero voy a destacar tres porque fueron las primeras y han servido de pilares de la investigación, y eso se nota en el documento final. Robert Jessop, Pierre Bourdieu y Marc Fumaroli.

El primero encendió la linterna para orientarse por los complejos procesos del capitalismo, ligados a la emergencia y evolución del Estado del bienestar, que sirve para fundar, o permiten entender, una determinada manera de desplegar las políticas públicas orientadas a la cultura (Jessop, R. 2008).

El segundo arrancó los motores para que la investigación pusiera rumbo hacia la comprensión de la relación entre el poder simbólico, el capital cultural y los procesos de valor y patrimonialización institucionales de la cultura pública, llevándome a entender la génesis estructural del poder simbólico como un tipo de autoridad institucional basada en el derecho. Que actúa y determina, por ejemplo, los márgenes materiales del derecho a participar en la vida cultural (Bourdieu, P. 2014).

Del tercero aprendí a no fiarme de los discursos demasiado cargados de intención, o teñidos de un excesivo *buenismo* intelectual o institucional. Y de que la teoría crítica tiene límites (Fumaroli, M. 1991).

Estas tres lecturas crearon el marco donde poder cruzar las muchas lecturas que intervienen en la investigación. Filtrando las relativas al amplio ámbito del derecho a la cultura, que incluye el subcampo del derecho de la cultura. En principio, el primero más político y el segundo más jurídico. Digo en principio porque la investigación muestra que lo político incluye el interés por cuestiones que no suelen asociarse con la ideología, como, por ejemplo, las cuestiones relativas a la gestión administrativa de los espacios culturales de proximidad; en sentido parecido, la investigación muestra la construcción del Estado como la toma de un nuevo poder que revela una perspectiva de lo jurídico impregnada de ideología.

Las lecturas me han proporcionado un método peligroso para aquellos que les guste leer. Me he acostumbrado a leer tomando notas (horrible si lees y tomas el sol a la vez, no es mi caso). Por ello durante la investigación he elaborado algunos documentos que han servido de soporte a la investigación. Para, por ejemplo, ordenar los numerosos acontecimientos institucionales e históricos que habitan el documento final de la investigación. Estos documentos han sido muy importantes. Útiles. Forman parte de la bitácora particular de la investigación. Han funcionado como brújulas. No se incluyen en la investigación. Pero su elaboración aporta un aprendizaje relevante: si no guardas

un riguroso control sobre la información generada en una investigación, que dura unos cuatro años, es muy difícil, por no decir imposible, que un dato remoto y relevante encontrado durante el primer año se refleje en el documento final, cuatro años más tarde. En el documento final ocurre, aparecen datos rescatados durante el primer año, indicando que el método de búsqueda, salvaguarda y gestión de información ha funcionado. Parece una obviedad, pero para investigar hay que saber trabajar con múltiples fuentes, organizar cantidad de información, conservarla, y llegado el caso interrelacionar para extraer conocimiento. Y por último transformar en motivo narrativo, y colocar en su contexto, dentro del documento final. No es fácil. Queda apuntado. También sufrí la pérdida de algún documento. Algún capítulo casi terminado lo tuve que volver a reescribir por problemas informáticos. Las máquinas actúan, a veces a la contra. El logaritmo se revela. Lo solventé superando la desolación. Aceptando la fragilidad del conocimiento. Y, claro, reescribiendo lo perdido. Aunque, lo más complicado ha sido organizar la carga de citas y referencias para aliviar el documento final, y facilitar la lectura. Espero haberlo conseguido. Pero conste que este documento tiene muchas conexiones con múltiples textos. En este sentido está en línea con la perspectiva de la autoría como una sucesión de colaboraciones (Barthes, R. 2002). Es decir, este documento final forma parte de una cadena extensa de textos. Por tanto, su autoría es compartida

El método estructuralista me ha servido para reseguir en clave foucaultiana la génesis de las políticas culturales que acontecen a partir de la emergencia del Estado Moderno. También he seguido la línea posestructuralista bourdieana, aquella que resuelve sobre el rol del capital cultural en las sociedades capitalistas, mostrando como las estructuras institucionales de la modernidad diseñan un sesgo de capital, separado del valor monetario de las cosas, que utiliza lo simbólico para estructurar las condiciones de vida en las sociedades europeas desde la irrupción de la modernidad. Lo que me ha facilitado un punto de apoyo para desarrollar un relato que permita entender la construcción en general de las escalas de la gestión pública de la cultura en el Estado español, y en concreto de la ciudad de Barcelona.

En este marco metodológico, siguiendo el método estructural sobre las estructuras sociales institucionales, pivotando sobre el hallazgo bourdieano del capital cultural como un instrumento determinante del orden social, y atendiendo a las posibilidades del capitalismo como un sistema que puede evolucionar hacia la materialización de sistemas de organización social y democrática, basado en la gobernanza, que incluye mecanismos de transparencia institucional y participación ciudadana no verticalista (Jessop, R. 2008). He enfocado sobre el ámbito de los estudios culturales. En concreto sobre los textos que tratan sobre la construcción de las políticas culturales. Incluyendo el discurso del derecho a la cultura y el de derecho de la cultura. Lo que pretendía era, siempre, entender los procesos de materialización de los derechos culturales en los espacios culturales de proximidad de la ciudad de Barcelona del periodo 2016-2020. Para ello era necesario entender la construcción de las políticas culturales en general. Viajar hacia el momento en que lo público emerge como un nuevo sistema de organización social. Y comprobar como se inician los procesos institucionales de patrimonialización cultural. Para ello era necesario entender el surgimiento del Estado moderno. Los textos estructuralistas me sirvieron de llave. Hasta llegar a la actualidad. Y analizar el rol de los espacios culturales de proximidad, sus derechos asociados y sus procesos de materialización.

Por otra parte, las lecturas que mostraban críticas sobre los excesos institucionales en el ámbito cultural, evidenciando que la historia cultural es uno de los caminos a reseguir en este tipo de investigaciones, sirven para entender la emergencia y función de las políticas culturales. Lo que me llevó a incluir nuevos textos que analizan la evolución institucional de la estructura de las Administraciones públicas de la cultura. También indagué sobre la influencia de los movimientos estéticos en algunos momentos históricos, entendiéndolos como agencias implicadas, directa o indirectamente, en la construcción institucional de la gestión pública de la cultura. Conviene aclarar que durante la investigación hablaré de *agencias* no como entidad singular institucional sino como la capacidad agencial de lo cultural, es decir, en sentido amplio, aplicando el término *agencias* tanto a los movimientos y organismos institucionales como a los contraculturales no institucionales, como agencias, todas, que intervienen en la vida cultural de diferentes formas.

Todo ello me llevó a algunos textos relevantes que resiguen aspectos fundamentales de la historia de las políticas culturales locales, en concreto de la ciudad de Barcelona. Dicho de otra manera, la observación histórica e interdisciplinar me ayudaba a entender la construcción de la cultura institucional pública, visualizando el problema de los límites institucionales de la cultura según el modelo de organización social. Posición que me decidió a establecer lazos argumentales, entrelazando distintas miradas sobre la evolución interdisciplinar, a lo largo del tiempo, de la construcción histórica de las políticas culturales en general, y de las de la ciudad de Barcelona en particular.

Una vez encajada la importancia de la historia cultural, faltaba encontrar el eslabón para incorporar la relevancia del contenido legal como instrumento de construcción de lo cultural institucional. En este sentido, el relato Unesco y el seguimiento de algunas de las leyes históricamente relevantes que contribuyen decisivamente a construir el campo de la gestión pública de la cultura en el Estado español, influyendo en la escala local de la gestión pública de Barcelona, me proporcionaba un relato jurídico con normas específicas, que levantaban diferentes sectores culturales institucionales. Y mostraba distintas velocidades en la aplicación de las políticas culturales, según los derechos que trataban y la escala en que se desarrollaban.

Con todo, el juego interdisciplinar y el método estructural han sido claves para componer un relato donde cohabita el discurso legal y el discurso político, donde se tratan aspectos históricos, estéticos y culturales, institucionales y alternativos, donde se puede comprobar la relación entre la construcción de las políticas culturales en tanto que estrategias públicas; las escalas de la gestión pública de la cultura en tanto que estructuras orgánicas de las Administraciones; y, la generación histórica de redes de espacios culturales de proximidad, y sus derechos asociados, en tanto que infraestructuras culturales institucionales.

Ya he comentado en la introducción que la investigación consta de dos partes. El primer año lo dediqué enteramente a realizar lecturas generales sobre la construcción del nuevo orden público moderno. A profundizar en el ámbito de los estudios culturales, y en concreto en el discurso de las políticas culturales. En este sentido a las lecturas citadas fui incorporando otras más centradas en la construcción de la administración pública de la cultura en el Estado español, y más concretamente, siguiendo la serie de textos que se citan relativos a la construcción de las políticas culturales de la ciudad de Barcelona. La idea

siempre fue mostrar las diferentes construcciones institucionales de la cultura pública según se atiende a la evolución de la escala estatal o a la escala local de la gestión pública de la cultura, mostrando que la construcción institucional del Estado muestra diferencias con la historia de la gestión pública de la ciudad. Esta primera parte presenta una historia entrelazada entre la construcción de la administración pública, el valor institucional de la cultura pública, y su relación con la evolución del patrimonio cultural institucional.

El segundo año, y el tercero, continué con los textos, recopilando hitos culturales y relacionándolos, lo que fue generando un documento de acontecimientos históricos relacionados con la construcción de la cultura pública que ha sido muy útil para desarrollar un relato cruzado desde las diferentes perspectivas que se visualizan en el texto final de la investigación.

Con todo, una de las aportaciones metodológicas de la investigación es la manera de relacionar los textos y disciplinas que resuenan en la investigación. En este sentido, el hecho de utilizar la técnica de citación para intentar aproximarme al máximo de concreción posible sobre las conexiones entre autorías y textos, muestra un concienzudo trabajo para hilvanar argumentos. Me refiero a que he intentado, en lo posible, mostrar donde encajan y donde se alejan algunas de las distintas autorías que se escuchan sobre todo en la primera parte de la investigación. Esto indica un esfuerzo por acercar posiciones, y por convertir la investigación en un instrumento de mediación entre diferentes mundos. Por ejemplo, relacionando el discurso oficial de la construcción del valor cultural institucional con la evolución del Estado bienestar, los procesos de patrimonialización y articulación jurídica de la cultura pública, el rol de la cultura profesional, el desarrollo de la concepción de los derechos culturales y el papel de las nuevas prácticas culturales contemporáneas. Relaciones que visualizan tensiones institucionales, pero también oportunidades de mediación entre las partes que actúan en la configuración contemporánea de las políticas culturales.

Algo importante, creo que vale la pena redundar, sobre el estilo narrativo del documento final de la investigación. Sobre la decisión de utilizar citas introducidas en el relato para apoyar los argumentos. Podría haber optado por sintetizar las citas, y escribir únicamente la idea base junto a la referencia sin concretar cita alguna, sólo marcar el fundamento de la investigación en forma de alusión a textos o autorías en general. Y así ocurre en muchos casos. Pero las citas concretas aparecen también copiosamente en el texto. Parecía buena opción, necesario, incluir citas directas en el texto, para fundamentar el argumento con precisión, señalando la fuente concreta. De manera que se pueda comprobar con facilidad el marco teórico que desgrana cada entrada. Y, a la vez, aportar concreción y fundamento al hilo argumental utilizado en cada momento. Lo que ha obligado a realizar un esfuerzo para coser, y rezurcir, el ritmo narrativo de la investigación, con las citas de las autorías que refuerzan el relato y fundamentan la propia investigación. Este trabajo, delicado, de composición narrativa pequeña, sutil, cuidadosa, se nota sobretodo en la primera parte de la investigación, y en algunos momentos de la segunda. No ha sido sencillo, pues obligaba a mantener el ritmo de la lectura, encontrando en cada momento el encaje narrativo y conceptual de las citas interpuestas en el texto, y hacerlas dialogar entre ellas, de forma que se generara una conversación entre visiones que en ocasiones aparecen en línea, y en otras visualizan diferentes posiciones, incluso mostrándolas encontradas. En este sentido, el documento final de la investigación se puede entender como un ejercicio hipertextual, donde se cruza una polifonía

de voces, que a veces afinan, y en otras manifiestan disonancias contrapuntísticas. Además, conviene mencionar que el texto contiene algunas citas que he traducido al castellano para facilitar la lectura.

Respecto a la publicación de artículos académicos relacionados con la investigación:

Ramos Cebrián, S. (2019). Explorando los derechos de participación cultural y nuevas maneras de acceso a la cultura. *Periférica Internacional. Revista Para El análisis De La Cultura Y El Territorio*, (20), 232-241 (Ramos, S. 2019).

Ramos Cebrián, S. (2020). Algunos retos de la nueva normalidad de la cultura institucional contemporánea. *Debate / Revista PH Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* nº. 101 octubre 2020 pp. 358-360 (Ramos, S. 2020).

Y sobre la participación en conversatorios especializados:

XII Jornadas sobre Inclusión Social y Educación en las Artes Escénicas: La fuerza de las Alianzas. Debates de futuro para las artes escénicas y musicales inclusivas y comunitarias. Debate e introducción: Los derechos culturales y la necesidad democrática de la práctica artística y cultural. Organiza: INAEM, Ministerio de Cultura, Gobierno de España (INAEM 2020).

Foro Comunidades culturales en resistencia. Programa El sector cultural tras la pandemia: reflexiones críticas Nodos virtuales del 28 de septiembre al 1 de octubre del 2020. Coordinado por José Luis Paredes Pacho. Debate: Instituciones y comunidades culturales: gobernanza, autonomía y sostenibilidad ante la pandemia. Organiza: Cátedra Internacional Inés Amor Gestión Cultural. UNAM (Cátedra Inés Amor 2020).

Sobre las tutorías y presentaciones. He realizado todas las tutorías regularmente. En ellas he podido ir modulando el ritmo, ajustando la armonía y definiendo las melodías de la investigación. Puliendo las ópticas de cada dispositivo. He intentado que cada sugerencia de la tutoría tuviera una rápida respuesta. Me refiero a que he intentado poner la máxima atención y diligencia a los comentarios sobre el transcurso de la investigación, y obrar en consecuencia. Creo que esta concentración ha servido para encauzar la investigación en aquellos momentos, que toda investigación tiene, de titubeos o peligros por perder el objetivo. En este sentido una de las imágenes que ha acompañado a todas las presentaciones ha sido una brújula como alegoría de estar surcando un recorrido situado, de búsqueda sin atajos, a paso diligente y prudente, asumiendo ciertos riesgos, pero siempre orientado.

Este método de constante concentración ha servido para tener en todo momento la sensación de cierto control sobre la investigación, y no perder el hilo en ningún momento. Aunque confieso que ha habido momentos complicados, de duda. Por ejemplo, el redactado del documento final se ha materializado en una serie de arduas reescrituras por capítulos, hasta dar con la tecla. La aproximación etnográfica la he reescrito varias veces. Pero al final siempre hemos encontrado un camino.

El momento más complicado de la investigación fue en plena primera ola de la pandemia global Covid-19, entre los meses de marzo y mayo de 2020, cuando tras grandes esfuerzos por concretar las partes de la investigación, y gracias a los comentarios de la tutoría, tuve que reorganizar varias veces la información para encontrar el tono y el ritmo adecuado para el documento final. Para ello realicé un ejercicio que parece absurdo, pero dio resultado. Empecé por el final. Primero redacte los agradecimientos. Con ello encontré un tono narrativo que me sirvió de motivación para desarrollar todas las partes de la investigación que contienen el documento final. Los meses de redacción fueron eso, meses plagados de inicios. Al fin, encontré un documento final.

Algunos aspectos relativos al documento final de la investigación. Ahondando en la cuestión de estilo y narrativa del documento final de la investigación, que siempre ha sido un tema complicado. No ha sido fácil manejar tanta información y tener que concentrarla en los estándares actuales. Ya he comentado que en el último año las decisiones sobre las formas del relato han marcado algunos de los momentos más complicados y decisivos de la investigación. La idea siempre fue encontrar un ritmo ágil y accesible tanto para quienes enfocan el tema de los derechos culturales desde el discurso más restrictivo, técnico y específico del derecho de la cultura. Como para quienes prefieren el enfoque más amplio e interdisciplinar del derecho a la cultura. El objetivo siempre ha sido encontrar un relato común y compartido. Accesible para todas las partes. Abierto al acceso, disfrute y participación. Donde cada perspectiva pueda identificar sus temáticas prioritarias. En este sentido, el reto de la investigación siempre ha sido contribuir al entendimiento entre partes. *Mediación* es un término que sobrevuela constantemente por la investigación. Incluso he intentado que el relato pudiera resultar interesante para alguien sin interés especial por la materia.

Otro apunte sobre el estilo narrativo, he intentado colocar la puntuación del texto para favorecer determinado ritmo de lectura, intentando hacerla fácil, en lo posible. No espero haberlo conseguido plenamente, pero dejo constancia de que he intentado visualizar la necesidad de este tipo de relatos, aún a riesgo de fracasar. Lo hago porque una de las conclusiones más importantes de esta investigación está relacionada con la metodología, y con la necesidad de explorar este tipo de temáticas. Tan necesarias en la actualidad. Convencido de que en la relación entre los espacios activos y los derechos pasivos se juega parte del futuro democrático de la vida comunitaria. Y en el desarrollo del derecho a participar en la vida cultural tenemos uno de sus sensores. Para ello, si alguien tiene interés, solo ha de averiguar cómo se trata la cuestión de la gestión de los espacios culturales de proximidad en su comunidad. Con ello, podrá conocer el grado democrático de las políticas culturales, y los márgenes institucionales de la actividad cultural.

Con todo, la metodología de la investigación muestra una manera particular de mezclar y relacionar algunos hitos relevantes de la historia política y jurídica de la cultura producidas desde la irrupción del Estado moderno, que inciden en el curso de la historia de la gestión pública de la cultura y, por tanto, en el diseño y desarrollo de las políticas culturales.

Esta manera de mezclar acontecimientos relevantes de varios campos especulativos como la historia política y la historia jurídica, sirve en primer lugar para establecer una contextualización actualizada de

la construcción evolutiva de las escalas de la gestión pública de la cultura en el Estado español, realizada desde la perspectiva local de una ciudad como es Barcelona. Es decir, desde un lugar concreto, situado, donde las políticas culturales fueron alcanzando paulatinamente cotas relevantes en el campo de la política pública.

Conviene apuntar que, a pesar del interés por situar la investigación en la ciudad de Barcelona, en ocasiones se enmarcan acontecimientos producidos en diferentes países occidentales. La idea de incluir elementos de la construcción histórica de la gestión pública de la cultura de otros países como, por ejemplo, Italia, Francia, Alemania o Inglaterra es por la relevancia e influencia que han tenido tales estrategias en las propias del Estado español, y en particular en la escala local de la gestión pública de la ciudad de Barcelona. Además, el recurso de la cita a acontecimientos internacionales ayuda a generar un contexto comparado sobre la evolución de las políticas culturales relativas al contexto europeo, que sirve para entender el ritmo de la construcción de las políticas culturales en el sur de Europa, en concreto en el Estado español, y en particular en la ciudad de Barcelona.

Así, la investigación entremezcla los acontecimientos políticos y jurídicos, incluyendo ítems culturales institucionales y contraculturales, para llegar a enmarcar, contextualizar y comprender la construcción de la gestión pública de la cultura de la ciudad de Barcelona. Por ello, como ya he dicho, uno de los centros tonales de la investigación es la cuestión por la proximidad cultural. Junto con el despliegue histórico de sus espacios culturales, y los procesos contemporáneos de materialización de los derechos culturales asociados.

Con todo, esta historia relacional entre estrategias políticas y proclamaciones jurídicas, relativas a la construcción institucional de la cultura pública, sirve para situar y mostrar el estado actual de las políticas culturales en la ciudad de Barcelona.

He intentado suavizar el viaje procurando que los cambios de escala sean lo más suave posible. Me refiero a que en ocasiones se pasa con rapidez de un discurso situado en la ciudad de Barcelona, a otro que visualiza una conexión o anclaje relativo a la construcción de la Administración cultural del Estado español, o, como he dicho, se enlaza con acontecimientos de lugares como Francia, Inglaterra, Alemania o Italia.

He intentado que los cambios no sean bruscos. Lo mismo para los cambios que conectan distintos campos académicos. El relato, como he dicho, cruza momentos del campo jurídico con otros del campo político. El vaivén de acontecimientos es constante, en algunas ocasiones puede producir sensación de ajetreo. Pero, a pesar de la cantidad de información que se maneja, he intentado mantener un rumbo estable, y en cierta manera apacible para facilitar la lectura. Espero haberlo conseguido, seguramente el éxito va por tramos, y, si en ocasiones el texto se mueve un poco, que el lector sea consciente de que el viaje no es turístico, sino más bien aventurero, por lo que en ocasiones los giros son inesperados. Con todo, se trata de un viaje audaz, y seguro, que visualiza un relato sobre el desarrollo de las políticas culturales, los espacios culturales de proximidad y sus derechos asociados.

Para mostrar un ejemplo del interdisciplinar y tamizado ejercicio de hibridación de contenidos, relacionados con las políticas culturales, entre textos jurídicos, acontecimientos históricos y estrategias

políticas, a continuación, aporto tres cuadros que muestran aproximativamente el detalle del trabajo relacional que se conjuga en la investigación:

En cuanto a los textos normativos que ayudan a reseguir la historia no lineal de la construcción de las distintas escalas de la gestión pública de la cultura, y concretamente la emergencia y desarrollo de la escala local de la gestión pública de la cultura de la ciudad de Barcelona, el siguiente cuadro muestra algunos ejemplos de textos normativos institucionales que aparecen en el texto y que inciden en su desarrollo, solo son una pequeña muestra, e incluyo una breve nota contextual correspondiente a su objeto, y un apunte de tendencia producida:

Texto normativo	Objeto	Tendencia producida
1935. Ley Municipal. Título Primero. Entidades Municipales.	Primera apuesta institucional decidida por la descentralización de la gestión pública de la cultura en el Estado español.	Se quedará en un intento por la beligerante y bélica ruptura de su continuidad en 1939.
Ley Especial de Barcelona de 1960.	Genera un camino de singularidad en la gestión institucional para la ciudad de Barcelona.	Inicia la tendencia gerencialista en la gestión pública en la ciudad de Barcelona. Repercusión en la gestión pública de la cultura a escala local.
Ley 7/1985, de 2 de abril, Reguladora de las Bases del Régimen Local.	Nuevo intento institucional para establecer bases de descentralización cultural en periodo democrático.	Nuevo ciclo de descentralización cultural institucional que adolece de concreción. Presenta una extensión institucional de los derechos culturales poco ambicioso.
Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español	Impulso institucional para reordenar el patrimonio cultural en el periodo democrático en el Estado español.	Impulso jurídico institucional de la gestión pública de los "bienes materiales". Impulsa determinado tipo de derechos culturales ahondando en su versión patrimonialista y contemplativa.
Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial.	Al amparo de las Declaraciones y Convenciones Unesco de la primera década del siglo XXI.	Inicio de la categoría jurídica de los "bienes actividad". Amplia la dimensión de los derechos culturales superando la traducción jurídica del patrimonio cultural de los "bienes materiales".

En cuanto al campo de la historia cultural, enfocando en los movimientos estético culturales y contraculturales, para ilustrar su relación con la historia de las políticas culturales. El cuadro siguiente muestra algunos ejemplos de acontecimientos que fueron influyendo y modulando las estrategias públicas de la cultura, a veces en sentido positivo, facilitando el diseño y el desarrollo de nuevos derechos culturales. En otras, en sentido contrario, levantando cautelas y reservas institucionales para no impulsar o ampliar nuevos derechos culturales.

Acontecimiento	Objeto	Tendencia producida
1687 : Charles Perrault (1628-1703). Querelle des Anciennes et des Modernes.	Plantea la legitimidad del discurso creativo salvando las estrictas obligaciones académicas respecto a los clásicos.	Visualiza el conflicto entre fijar normas y la necesidad creativa de abrir horizontes.
1968. Introducción de la danza moderna y el jazz en Barcelona.	Se inicia un proceso de renovación cultural en el Estado español.	Inicia una nueva concepción de la actividad cultural en la ciudad de Barcelona.
1977. Okupación del Ateneo Popular de 9Barris.	Los barrios de la ciudad de Barcelona reivindican el modelo de los originarios ateneos.	Idealización de los antiguos ateneos. Los cafés y tabernas del siglo XIX provocaron sensación de riesgo entre las elites de las ciudades, provocando la creación de los Ateneos.
(1996-2004) Ciclo de centros sociales okupados	Nuevo ciclo de procesos de cooperativismo.	La crisis económica de 2008 acelera el proceso de nuevos modelos de hacer cultura no institucional en la ciudad de Barcelona.
2009: Plataforma d'Entitats per la Gestió Cívica de Barcelona	Demandas ciudadanas para facilitar la gestión cívica.	La gestión público comunitaria asoma como posibilidad institucional.

Por otra parte, a continuación, algunos ítems más, entre los muchos que aparecen en la investigación, que muestran detalles de la historia de las políticas culturales, que han influido en la construcción de las condiciones político institucionales para el desarrollo de los derechos culturales:

Acontecimiento	Objeto	Tendencia producida
1908: presupuesto municipal para la cultura.	Primer presupuesto municipal dedicado a los asuntos culturales de la ciudad de Barcelona.	Pasarán 71 años hasta que el Ajuntament de Barcelona disponga de una regiduría específica (1979) para gestionar el presupuesto.
1917 constitución mexicana.	Primer texto superior relevante que registra la presencia de la voz cultura.	Inicio del derecho de la cultura. Desarrollo del Estado social y los asuntos culturales institucionales.
1975. Conferencia Intergubernamental sobre políticas culturales. AFRICACULT. UNESCO	Se manifiesta a nivel internacional la relevancia de la participación activa en la vida cultural.	Vínculo entre la actividad cultural y las condiciones democráticas de las sociedades contemporáneas. Relato político impulsor del derecho a participar en la vida cultural.
1982: inauguración del primer centro cívico en Barcelona	Institucionalización de los espacios culturales de proximidad.	Versión institucionalizada de los Ateneos Populares.
Plan de Acción Municipal 2016-2019	La estrategia política establece la relación entre la participación y el buen gobierno.	La Acción Comunitaria y las políticas de proximidad cultural se disocian.

Estos ejemplos son sólo algunas muestras de acontecimientos normativos e históricos que forman parte de los diferentes campos académicos que concurren en la investigación. Los encuadro para mostrar la amplitud del proyecto de investigación. Sirven para presentar detalles del contenido relacional de la investigación.

En definitiva, la investigación establece una exposición actualizada sobre la estrecha relación que existe entre los diferentes campos que se tratan en la investigación, para generar un relato interdisciplinar que permita entender, desde una perspectiva amplia, pero precisa, lo que ocurre en la actualidad en el campo de las políticas culturales de proximidad, concretamente, en la ciudad de Barcelona.

Además, para concretar y conectar aún con más precisión los datos con la vida, es decir, para conciliar la parte teórica con la parte práctica de la investigación, la segunda parte de la investigación presenta una aproximación etnográfica. Que metodológicamente presenta particularidades que detallo a continuación.

Apuntes metodológicos al estudio de campo de la investigación

El desarrollo de una investigación analítica práctica situada

“No hay mayor delito intelectual que abordar con el equipo de un período anterior los desafíos del presente”

(Latour, B. 2004: 231).

Al estudio de campo de la investigación le dedico el capítulo 6. Acercarme a algunos de los espacios de proximidad relevantes de la ciudad de Barcelona ha servido para conectar la teoría con la práctica. Por lo que indico el subtítulo de esta entrada que la investigación se presenta analítica práctica situada. Sirve para validar los conocimientos manejados en la investigación, poniéndolos en interacción con la realidad cotidiana de los espacios culturales de proximidad, y sus derechos asociados, en la ciudad de Barcelona.

A la par que trabajaba en la exposición teórica de la investigación me dispuse a identificar algunos patrones que podrían estar actuando en el presente del campo de las políticas culturales. Para ello, decidí buscar entre una población de espacios culturales de proximidad seleccionada previamente de la ciudad de Barcelona. Buscaba patrones repetidos. Se trataba de captar el latido actualizado de las prácticas institucionales de la gestión pública de la cultura de proximidad, en relación con los espacios culturales de proximidad. Y cotejar los hallazgos con la parte teórica de la investigación, para detectar el impacto real producido en las políticas culturales contemporáneas de proximidad, si lo había. Se trataba de detectar factores o tensiones que atestiguaran el estado actual concerniente a la materialización de los gradientes de los derechos culturales. Se trataba de detectar algunos desafíos o transformaciones contemporáneas relativas al paso de la gestión cultural de la proximidad institucional a la proximidad comunitaria, saliendo a la búsqueda de restos que atestiguaran el paso institucional de lo público a lo público comunitario.

Para ello, se nos ocurrió realizar una veintena de aproximaciones a diferentes agentes relacionados con los espacios culturales de proximidad de la ciudad de Barcelona. Básicamente a equipos de gestión de espacios culturales de proximidad y académicos o planificadores especializados en políticas culturales de proximidad. En cada una de aquellas visitas se realizaría una entrevista para posteriormente transcribirla y extraer conocimiento situado relacionado con la investigación. Digo “decidimos” porque todo fue consultado con la dirección de la tesis. También habría que contar con todos los contactos que han ayudado a llevar a puerto las entrevistas, sus protagonistas y sus agendas, e incluso los propios espacios visitados física y virtualmente.

A continuación, voy a referirme a los métodos de acción para realizar la aproximación etnográfica:

Selección de los espacios a investigar y localización de información: Para ello he seguido los consejos de la dirección de la investigación, de contactos y amistades conocedoras del tema, y la intuición personal.

Conviene mencionar que desde hace unos años me dedico profesionalmente a la gestión diaria de un espacio cultural de proximidad, acumulando un conocimiento que sin duda ha influido positivamente en el proceso de decisiones. El resultado de la selección ha sido la aproximación a un muestrario de especialistas y espacios que no cubren la totalidad, pero aportan un conocimiento situado significativo. Quiero destacar que una de las experiencias relevantes sobre el proceso de decisión para la selección de espacios ha sido la convicción de dejar un porcentaje no menor del 50% a la intuición, pues permite recoger información cualitativa no mediada por ningún elemento previo. Este camino surge de la experiencia creativa propia, mi actividad profesional principal durante muchos años ha sido la música, lo cual me ha permitido aprender que el método de acción de un instrumentista siempre pivota entre elecciones racionales e intuitivas que podrían corresponder a un porcentaje similar al apuntado.

Diseño de las entrevistas, preguntas generales y contextualizadas: He preparado un cuestionario general para todas las entrevistas a modo de guía general, y he incluido en las entrevistas preguntas relativas a cada participante, para lograr una proporción equilibrada entre la información general y las cuestiones particulares y personalizadas de cada protagonista.

Las entrevistas se han grabado con grabadoras digitales, nunca se han tomado imágenes de los protagonistas de las entrevistas, el motivo siempre ha sido suavizar la presión del encuentro. En cambio, si he tomado imágenes de los espacios, sobretodo antes y después de las entrevistas, que he incluido en las transcripciones de las mismas. La idea era tener un documento de trabajo de las entrevistas que contuviera algunas imágenes relacionadas con cada entrevista con la idea de poder captar información visual que no puede quedar reflejada en las grabaciones de audio. El objetivo de las imágenes siempre ha sido mantener señuelos que ayudarán a volver a la entrevista, una y otra vez, en las muchas visitas al texto, para extraer información. En este sentido las imágenes también funcionan como el ascensor que baja a la explotación minera. Ayudan a llegar al lugar y al momento donde puede haber algo interesante que descubrir. Te sitúan en la acción.

Localización de contactos: La elección de los espacios aportaba necesariamente la persona o el equipo de gestión que iba a ser entrevistada. En cambio, las entrevistas ligadas a planificadores y académicos han sido motivadas por contactos personales o académicos. Seleccionadas siempre intentando tener un abanico de especialistas amplio desde el punto de vista de la gestión pública de la proximidad en la ciudad de Barcelona.

Las transcripciones tienen la misma estructura: Una introducción personal para mostrar la impresión y el estado personal tanto del espacio como del entrevistador. Y tras la transcripción literal de las entrevistas, un cierre de la entrevista en el mismo sentido. Además, durante la transcripción tomaba notas de las respuestas y comentarios para recopilar apuntes sobre la entrevista que permitieran una segunda lectura comentada. El objetivo de las notas era mantener información sobre la comunicación no verbal de la entrevista, y obtener una guía de temas que iban surgiendo. Toda esta información ha sido clave para configurar las conclusiones de la investigación.

La transcripción de las entrevistas ha sido manual, siempre directa del audio de la grabación, y escuchada por cascos, la calidad del audio obligaba a que fuera así, para no perder detalles. El ritmo de transcripción media ha sido de una hora de transcripción por cada 10 minutos de grabación. Aproximadamente 5 días transcribiendo 24 horas al día sin pausa. He intentado empezar siempre las transcripciones el mismo día de la grabación. El motivo era mantener viva la energía recibida en la entrevista, y poder de alguna manera transmitirla en cada entrada y salida. Y, como he señalado, anotar a pie de página todos aquellos aspectos no verbales que no se captan en una grabación, y que a los pocos días se disipan en la memoria sensorial. Además, la transcripción temprana servía para dejar una huella argumental, a partir de los comentarios vivos surgidos en el palpito inicial, con la expectativa de que sirvieran, llegado el momento, para fundar las conclusiones finales.

El documento final de las transcripciones ha servido para ordenar la información y organizar las conclusiones. Durante el filtraje de la información, decidí reordenar el documento con una transcripción resumen. La idea era tener un documento más concentrado con ideas mensajero de cada participante. La idea original del documento resumen era presentarlo como el documento de la investigación. Pero al ser un documento resumen no se establecían interacciones entre los protagonistas. Por lo que optamos porque se quedara como resumen. Así, el documento resumen final sirvió como pauta de apoyo para construir el texto de la aproximación etnográfica que incluyo en este documento. En el cual hemos decido no incluir imágenes por una cuestión básicamente de espacio.

Conviene destacar uno de los métodos de acción exclusivos para el estudio de campo de la investigación. Me refiero a la utilización de un dispositivo diseñado exclusivamente para la investigación. Que ha ido mejorándose durante el transcurso de las entrevistas. Que funciona como una encuesta visual y unificada para situar la visión que puede aportarse desde cada una de las distintas escalas que actúan en la proximidad cultural, relativas a los grupos interpelados en la aproximación etnográfica de la investigación (productoras y teórico-planificadores). El objetivo era elaborar un experimento visual que sirviera para captar información intuitiva de cada entrevista. Un pequeño juego para ubicar los espacios culturales según el grado de derecho cultural que se materializa en ellos. Para saber cómo, cada protagonista de la entrevista, situaría sobre un eje sencillo los diferentes espacios culturales de proximidad en relación con el grado de materialización de los derechos culturales, teniendo en cuenta su función institucional y el tipo de actividad que se ofrece en cada uno de ellos. Se trata de un dispositivo experimental. Pero, un dispositivo de relevancia para la investigación, al ser de creación propia, diseñado para descubrir cómo tenemos ubicados los espacios culturales en nuestra mente (en la mente de los profesionales de la proximidad cultural), que sirve para sacar a la luz el trasfondo de la gubernamentalidad cultural que rige en la actualidad, en relación con este tipo de objetos culturales institucionales que son los espacios y los derechos culturales que actúan en la proximidad cultural. El dispositivo se llama Juego de la Proximidad Cultural, y lo presenté en el acto realizado ante el tribunal en el segundo año de la investigación.



1

acceso contemplativo (pasivo) de la cultura

- A. Archivo
- B. Museo
- C. Espacios escenicomusicales
- D. Biblioteca
- E. Centro de interpretación
- F. Espacio de Artes Visuales
- G. Espacio cultura viva
- H. Escuela de Musica Municipal

10

acceso radial (activo) de la cultura

- I. Centro Cultural Polivalente
- J. Centro Cívico, gestión directa
- K. Centro Cívico, gestión indirecta
- L. Centro Cívico, gestión comunitaria
- M. Espacio Joven
- N. Casal de barrio
- O. Espacio vacios urbanos
- P. Espacio okupa

Quiero dejar constancia, que más allá del valor científico del juego de la proximidad, el hecho de ser un dispositivo diseñado y mejorado paulatinamente durante la aproximación etnográfica, lo convierte en un artilugio exclusivo con potencial, en futuras versiones, para optar a transformarse en un eficaz instrumento metodológico y pedagógico, que sirva de referencia para situar los espacios culturales sobre un eje que representa los diferentes gradientes de los derechos culturales contemporáneos. Y con ello, extraer conocimiento sobre la percepción subjetiva relativa a los espacios culturales a diferentes niveles, y su relación con los procesos de materialización de los derechos culturales.

A pesar del carácter experimental del dispositivo, en el último punto del capítulo 6 del presente documento, manifiesto las conclusiones relativas al ensayo realizado, que en las entrevistas lo llevaba a cabo, normalmente, durante el segundo tercio de las entrevistas, cuando ya existía un ambiente de confianza, o, también, según el caso, en el momento en que percibía que la entrevista decaía por cualquier asunto, puede ocurrir en este tipo de acciones, por ejemplo desconexión momentánea por interrupciones imprevistas, entonces, volvía a conectar cambiando el ritmo de la entrevista con el juego de la proximidad. En ese momento la conversación se suavizaba. La disposición de los participantes siempre ha sido muy positiva.

Para acabar el apartado metodológico voy a mostrar algunos detalles concretos relativos a la aproximación etnográfica realizada para la investigación.

Práctica de la investigación

"Hace falta reconocer pero sin cooptar" (Cultura viva Barcelona 2016).

La aproximación etnográfica realizada para la investigación aporta información práctica y actualizada sobre:

- (1) la situación de los espacios culturales de proximidad relativa a la gestión pública de la cultura de la ciudad de Barcelona entre los años 2017/2019.
- (2) la posibilidad efectiva de que estos espacios culturales de proximidad sean lugares óptimos para la materialización de los diferentes gradientes de los derechos culturales.

Para ello se han proyectado 20 entrevistas a dos niveles:

- (a) productores de la proximidad
- (b) teóricos y planificadores de la proximidad. Entrevistas realizadas durante el periodo 2017-2019, y transcritas durante la realización de la presente investigación.

A continuación, facilito el listado de entrevistas preparadas o realizadas para la aproximación etnográfica:

01. Oriol Nieto, director del Espai Jove La Bàscula (Ajuntament de Barcelona 2020j).
02. Alex Serra, ex director Centre Cívic (CCVV) Besós, dinamizador de la Fundació Privada Taller de Músics (Taller de músics 2020).
03. Alamanda Matlló, directora técnica del Espai Jove José Garcilaso (Ajuntament de Barcelona 2020o).
04. Besos, Germà Maurici, director del CCVV Besós (Ajuntament de Barcelona 2020a).
05. Iñaki Wendell, director del CCVV La Sagrera La Barraca (Ajuntament de Barcelona 2020b).
06. Nicolas Barbieri, profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona.
07. Xavier Segura, director de Espai Públic de l'Àrea Metropolitana de Barcelona.
08. Sergi Díaz, director de proximidad cultura del Ajuntament de Barcelona.
09. Nau Bostik, Carlos, equipo de gestión.
10. Casa Orlandai, Natàlia Oliète directora de la Casa Orlandai (Ajuntament de Barcelona 2020d).
11. Xavier Marcé, Concejal de Turismo e industrias culturales y Concejal del Distrito de Nou Barris del Ajuntament de Barcelona.
12. Dani Granados. Delegado de Derechos Culturales del Ajuntament de Barcelona.
13. Sant Martí, Chus Ruiz. directora del Centre Cívic Sant Martí (Ajuntament de Barcelona 2020e).
14. Cristina Alonso, directora de la Fàbrica de Creació Graner (Fàbriques de creació de Barcelona 2020).
15. Laia Forné, asesora de la Regidoria de Participación y Democracia Activa del Ajuntament de Barcelona
16. Xavier Fina. Consultor cultural y profesor en diferentes universidades (UB, UAB, ESMUC).
17. Centre Cívic Mata i Ramis. Xavi, director del espacio como publica la web (sin apellido),

18. Hangar, Lluís Nacenta director Fábrica de Creación Hangar (Ajuntament de Barcelona 2020i).
19. Oscar García, director CCVV Baró de Viver (Ajuntament de Barcelona 2020c).
20. Xavier Cubeles, profesor de la Universidad Pompeu Fabra.

Nota: Dos entrevistas se truncaron. Una nada más llegar al espacio. Lamentablemente Cristina Alonso no se acordó de que habíamos quedado. La otra con la Nau Bostik. Aunque contacté varias veces con un tal Pablo, fue imposible quedar para la entrevista. Se trata de entrevistas trabajadas no realizadas. Es decir, no exentas del trabajo de mapeo y busca de información sobre los espacios y sus equipos de gestión. Por lo que he decidido reportar incluso las entrevistas fallidas. Dos en total en esta aproximación etnográfica. Es la manera de poner en valor el trabajo que hay tras una entrevista de estas características. Entiendo que estas cosas pasan. Se añaden porque señalan la dificultad de conseguir interlocutores para una investigación sobre proximidad cultural, y sus espacios y derechos asociados. Experiencia fallida de la investigación que conviene dar nota para valorar las realizadas. A pesar de todo. ¡Gracias!

Empezamos con la primera parte de la investigación.

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO 1

Génesis y evolución del estado en relación con la políticas culturales

“El Estado real es un producto histórico”
(Jessop, R. 2008: XXIX).

Este capítulo trata sobre las distintas políticas culturales que se despliegan en cada una de las fases evolutivas del Estado. La entrada articula la relación entre las distintas políticas culturales y la evolución del Estado moderno hasta llegar a la relevancia de las nuevas políticas culturales contemporáneas, que contemplan las agencias culturales como posibles codiseñadoras de las propias políticas culturales. Abriendo un innovador horizonte de saberes que en la actualidad permiten pensar en una actualizada ecología de las políticas culturales para el siglo XXI. La historia es la siguiente.

El origen del Estado moderno se consolida con el monopolio de la violencia física y simbólica. El interés por acumular poder simbólico inició un tipo de políticas públicas orientadas a la gestión del patrimonio cultural de las monarquías, convirtiendo aquel inicial tesoro público en el motivo original de la gestión pública de la cultura, y poniendo en marcha el concepto de dominio público en relación con la gestión pública de la cultura. Aquel originario Estado de derecho motivó un inicial interés por la planificación de un nuevo tipo de estrategias políticas donde el sentido de la propiedad y de la instrucción, que proyectan las cuestiones objetivas de la cultura institucional, se convirtieron desde muy pronto en los principales pilares de la gestión pública de la cultura. Así, la inicial fórmula institucional de la gestión pública de la cultura se dispuso primeramente a la acumulación de capital simbólico, para conseguir la consolidación del poder. Primero ocupándose de la acumulación, ordenamiento, conservación y salvaguarda de objetos culturales patrimoniales. Estrategia que transmuta, ampliando las funciones de las políticas culturales originarias, hacia la necesidad de la instrucción de la ciudadanía, concibiendo a aquellos primeros ciudadanos como receptáculos diana de mensajes institucionales.

Con todo, el objetivo de aquellas primeras políticas culturales fue lograr la unificación territorial y ciudadana para consolidar el poder y la instauración de un nuevo orden social. Por ello, desde los inicios las políticas culturales y los asuntos relacionados con las prácticas culturales fueron motivo y método efectivo de un nuevo control social.

Con la emergencia del Estado social aparece la concepción pública de la cultura como derecho, levantando un interés renovado por la gestión pública de la cultura sobre la actividad y el valor social de la cultura, y consecuentemente, impulsando el catálogo institucional de la prestación de servicios sobre la práctica cultural. Lo cual proyecta y amplía el sentido subjetivo de la gestión pública de la cultura. Con lo

que, al contemplativo derecho de acceso a la cultura se le abre una vía más activa y autónoma, enfocada al disfrute de la actividad cultural. Derecho de fruición que el Estado social y democrático de Derecho de la segunda mitad del siglo XX, con la cláusula del Estado de bienestar, extenderá con una progresiva ampliación de la cartera de prestación de servicios públicos y un interés por los procesos institucionales de descentralización cultural, que pondrán en valor la cultura como bien actividad. Conviene apuntar que en el ámbito de la prestación institucional existe una concepción de *previsión social*, y otra de *asistencia social*, la primera se construye bajo la amenaza de riesgo del usuario, la segunda sobre su necesidad (Vaquer, M. 2000). La primera se suele cubrir con prestaciones económicas. La segunda con la dotación de servicios públicos, sea por gestión pública directa o por el modelo de subsidiariedad.

En pleno siglo XXI, la actividad cultural provista por el Estado es cuestionada por las demandas de autonomía de las prácticas culturales alternativas. Es el momento del interés por la cultura del bien común, que no es ni cultura privada ni cultura pública. En la escala local de la gestión pública de la cultura se ponen en cuestión:

- (1) La codificación institucional de los valores y los derechos culturales.
- (2) Las formas monopolísticas institucionales sobre el diseño de las políticas culturales.
- (3) Las condiciones legítimas y legales del derecho a participar en la vida cultural. Abriendo el camino a la participación cultural agencial en sentido democrático. Apuntando al nuevo interés por las cuestiones agenciales de las políticas culturales contemporáneas que levantan los asuntos de la gobernanza cultural.

¹ "En nuestro sistema jurídico el concepto de servicio público se ha identificado tradicionalmente con la idea de monopolio o reserva de actividad prestacional de contenido económico al sector público. Esta reserva garantizaba una esfera de actuación al empresario privado con el fin de atraer su capital para la realización de grandes obras públicas o prestación de servicios públicos necesarios para el desarrollo de un Estado moderno (ferrocarriles, electricidad, teléfono, gas, etc.). Los particulares interesados podían acceder a estas actividades mediante un título concesional. Algunos autores (Garrido Falla) apuntaron ya desde tiempo la existencia de otros servicios públicos sin monopolio, prestados desde sus orígenes en concurrencia con el sector privado (educación y sanidad). Con la aprobación de la Constitución de 1978 el debate siguió centrado en un primer momento en la idea de monopolio y en la interpretación de los artículos 38 y 128.2 de la Constitución... Es decir, son servicio público aquellas actividades prestacionales necesarias para la cohesión social, y lo que sea necesario para tal cohesión no lo puede determinar el mercado, sino la propia sociedad a través de sus normas de máxima relevancia, la Constitución y las leyes" (Tornos, J; Galán, A. 2017: 9-11).

La emergencia del estado de derecho

Primeros pasos de la gestión pública de la cultura

“Una sociedad controlada por los dispositivos de seguridad”
(Foucault, M. 2004: 137).

Las políticas culturales nacen con el Estado moderno y las diferentes fases que experimenta antes de conformarse como Estado de derecho (Prieto, J. 2013; Vaquer, M 1998; Yúdice, G; Miller, T. 2004). La historia de aquella metamorfosis va del Estado de justicia de tipo feudal hacia un “Estado Administrativo nacido en una territorialidad de tipo fronterizo y ya no feudal, en los siglos XV, XVI... , que corresponde a una sociedad de reglamento y disciplinas” (Foucault, M. 2004: 137). Hasta llegar al “Estado de Gobierno (que) ya no se define en su esencia por su territorialidad, por la superficie ocupada, sino por una masa de población” (Foucault, M. 2004: 137), que instaura una sociedad instrumental de saberes controlados y dispositivos de seguridad institucionalizados, que presenta una nueva manera de gobierno vertical sobre la población, donde lo importante ya no es tanto “la seguridad del príncipe y su territorio, sino la seguridad de la población y, por consiguiente, de quienes la gobiernan. Otro camino, entonces, que a mi juicio es muy importante” (Foucault, M. 2004: 86), y que pone de relieve “la temática del hombre, a través de las ciencias humanas que lo analizan como ser viviente, individuo que trabaja, sujeto hablante, (que) debe contemplarse a partir del surgimiento de la población como correlato de poder y objeto de saber” (Foucault, M. 2004: 108). Es el momento en que la población se convierte en “el objeto que el gobierno deberá tener en cuenta en sus observaciones y su saber para lograr gobernar de manera racional y meditada” (Foucault, M. 2004: 133). Y que en el siglo XVIII descubre la gubernamentalidad en la que vivimos, y las tácticas de gobierno que dictan “en todo momento lo que debe estar en la órbita del Estado, lo que es público y lo que es privado, lo que es estatal y lo que no lo es” (Foucault, M. 2004: 137). Conviene apuntar que “el concepto de gubernamentalidad de Michel Foucault es clave para entender las acciones y demandas de los Estados occidentales en el dominio cultural, tanto históricamente como en la actualidad. Foucault usa el término para explicar de qué modo el Estado moderno comenzó a preocuparse por el individuo” (Yúdice, G; Miller, T. 2004: 13).

Entre los iniciales instrumentos de control administrativo de la cultura institucional encontramos por ejemplo cuando “Derrida destaca la importancia de la ordenanza de Villers-Cotterêts, dictada por Francisco I (Rey de Francia) en 1539, que determina las sentencias y otros procedimientos fueran pronunciados, registrados y librados a las partes en lengua francesa. Contra el latín entonces lengua (universal)” (Rinesi, E; Soprano, G. (comps.) 2007: 35). Otro ejemplo lo tenemos “en la Inglaterra de los siglos XVI y XVII (cuando) existían dos modelos regulatorios de la impresión: las patentes de impresión por prerrogativa real y el modelo del gremio de editores e impresores (Stationers’ Company). Éste último, en realidad, también encontraba su origen en el privilegio real, que en 1557 había garantizado un monopolio de impresión al gremio de editores londinense. Este privilegio, y su circunscripción a Londres, era una manera del monarca de controlar y limitar lo que se publicaba” (Ramos Toledano, J. 2017: 392-393).

Un tercer ejemplo lo encontramos en 1558 cuando “la princesa doña Juana aprobó, en nombre de Felipe II, la pena de muerte por la publicación o importación de escritos sin la licencia del Consejo o incluidos en las listas de los libros prohibidos por la Inquisición” (García Aristegui, D. 2014: 60). Es en estas primeras fases de la construcción del Estado moderno cuando las políticas culturales inician la gestión pública de la cultura. Cuyo objetivo básico es gestionar el capital simbólico de la cultura institucional. Así, en el origen del Estado está el quid de la cuestión de las políticas culturales. Es decir, “para comprender la génesis del Estado hay que dar la prioridad al capital simbólico. Esto modifica la visión materialista en el sentido restringido del término. La noción de capital simbólico tiene como función permitir la elaboración materialista de lo simbólico.... Sé que algunos dirán, porque pongo el capital simbólico antes del capital económico, que invierto la vieja oposición infraestructura/superestructura, y, por lo tanto, que soy idealista, espiritualista, etc.... Es un error, rechazo esta dicotomía” (Bourdieu, P. 2014: 267). Por todo, no es exagerado apuntar que ya desde los orígenes de las políticas culturales, los asuntos patrimoniales y de distribución del capital cultural institucional resultaron el epicentro de la estructura y la función administrativa de la gestión pública de la cultura. Con lo que, “el Estado se convierte en el banco central de capital simbólico” (Bourdieu, P. 2014: 299).

De manera parecida al tránsito apuntado del Estado de justicia al Estado de gobierno, se ha postulado la transición del Estado dinástico patrimonial al Estado burocrático, que encaja “con el poder dinástico y con el modelo de reproducción de la academia, aunque ésta última cada vez será más intolerante con el modo de reproducción familiar y hereditaria” (Bourdieu, P. 2014: 269). Inicia el largo proceso de consolidación del Estado de bienestar², idea ya “incluida en la noción de ciudadano” (Bourdieu, P. 2014: 477), que trata sobre el establecimiento de “motores de filantropía... (y) la política de mantenimiento del orden económico y simbólico” (Bourdieu, P. 2014: 491). Sin obviar que “nunca se sabe si se trata de instituciones de control o de servicio; de hecho son ambas cosas al tiempo, controlan mucho mejor porque sirven” (Bourdieu, P. 2014: 200).

El argumento sobre los inicios del Estado del bienestar es el siguiente. En la génesis del espacio burocrático radica “la invención de la lógica pública por oposición a la lógica privada” (Bourdieu, P. 2014: 397). Esta innovación de lo *público* funciona como fundamento de un nuevo Orden social que modifica la concepción y la forma del gobierno dinástico como venía establecido hasta el momento. La irrupción de lo *público* es en esencia la obediencia a la ley, y su irrupción como doctrina materializó el paso del rey a la razón del Estado como “un poder por encima de los poderes” (Bourdieu, P. 2014: 273). Y con la mutación de la lógica de la dinastía a la burocracia del poder se instauró un nuevo poder basado en el ordenamiento social a través de la instrucción pública (Vaquer, M 1998). En este paso del gobierno dinástico al burocrático conviene tener en cuenta que en el “principio la lógica dinástica, desempeña un papel determinante en la construcción de la cosa pública y el espacio (el campo burocrático) en el que se inventan las instituciones burocráticas (el despacho, el secretario, la firma, el sello, el decreto

² “A comienzo de los años noventa, Bourdieu percibe que la mano izquierda del Estado está amenazada. Todo lo que fue construido desde el siglo XVII (en particular, el Estado de Bienestar) comenzaba a derrumbarse. Bourdieu denuncia este trabajo de deconstrucción de una moral pública, de una filosofía de la responsabilidad colectiva, lamenta los efectos de la retirada del Estado y de las políticas neoliberales, la demolición de la idea de servicio público” (Durand, J. M. 2015).

de nombramiento, el certificado, el atestado, el registro, etc.)” (Bourdieu, P. 2014: 511). Funcionarios e instituciones inician la acumulación de una especie de metapoder a propósito del campo burocrático que se configura como “un campo que domina todos los campos” (Bourdieu, P. 2014: 501), donde “el sello es la manifestación de una compleja red” (Bourdieu, P. 2014: 408). Instaurando un gobierno burocrático que gesta la experiencia del ciudadano como sujeto contribuyente pues “la experiencia de pertenecer a una unidad (territorial) está vinculada con fuerza a la experiencia del impuesto... sujetos contribuyentes... (donde) el ejercicio de la violencia física que es necesaria para recaudar el impuesto sólo es posible en la medida en que la violencia física se enmascara como violencia simbólica. La burocracia no hace sólo archivos, inventa también discursos de legitimación” (Bourdieu, P. 2014: 281-282). Es en ese momento cuando emerge una nueva Administración dedicada al diseño y construcción de este nuevo poder/control administrativo de lo público, diseñado para ser el brazo instrumental organizativo de ese nuevo espacio que es el Estado, que monopoliza el poder centralizándolo, lo que provocará diferentes y constantes luchas internas y externas para consolidarse en el nuevo espacio económico, social y cultural. Así, cuando el Estado es un espacio el conflicto es permanente pues “las luchas respecto al Estado, las luchas para apropiarse de los metapoderes que ostenta el Estado, se llevan a cabo también dentro del Estado” (Bourdieu, P. 2014: 501). Son los inicios del fenómeno de la transmutación de lo privado en lo público, procesos de publicación que presenta al Estado como “el producto de la acumulación progresiva de diferentes especies del capital, económico, de fuerza física, simbólico, cultural o de información” (Bourdieu, P. 2014: 258). Capitales que se gestionan y distribuyen a través de los nuevos dispositivos de seguridad que genera esta nueva emergente administración moderna, estadística y racional (Foucault, M. 2004). Por lo que “los historiadores dicen que el Estado comienza con la aparición de los inventarios” (Bourdieu, P. 2014: 23). Es el momento en que el nuevo poder público empieza a proveerse de tecnologías burocráticas innovadoras, que funcionan como recursos públicos eficaces para la distribución institucional del capital simbólico cultural, consolidando el control estético y burocrático de las prácticas culturales de la sociedad, que configuran el contenido y la función principal del campo de la gestión pública de la cultura desde sus inicios.

Al monopolio del Estado de la violencia física se une el de la violencia simbólica pues “el monopolio de la violencia simbólica es la condición de la posesión del ejercicio del monopolio de la propia violencia física” (Bourdieu, P. 2014: 14). Lo que manifiesta que “el Estado puede caracterizarse como constitución de recursos oficiales, de violencia simbólica legítima” (Bourdieu, P. 2014: 124). Y el ámbito de la gestión pública de la cultura se manifiesta en el desarrollo de la política cultural. Desplegando un control institucional sobre la cultura que será determinante para establecer el control económico y social de la población. Mediante la creación de un incipiente sistema cultural institucional apoyado en nuevas academias, normas, catálogos y procedimientos administrativos. Extendiendo un nuevo tipo de políticas dedicadas a la gestión pública de la cultura, que determinará la vida de la población. Presentando una nueva manera de gestionar los asuntos colectivos, construida sobre los cimientos heredados del derecho privado, y sobre los pilares axiomáticos de la propiedad y el patrimonio, elementos clave que en sus inicios establecieron la diferencia entre las cosas y las no cosas, a partir de la idea de que “toda entidad de la que el derecho se ocupa, si no es una acción, es o una persona o una cosa, de acuerdo con una sencilla y clara distinción: una cosa es una no-persona y una persona es una no-cosa” (Esposito, R. 2017:

35). Principio donde se apoyan todas las decisiones públicas y acciones jurídicas, las cuales diseñan y conforman la estructura y función dominante de la gestión pública de la cultura.

Así, la acción jurídica sobre la cultura institucional fue articulando la función pública de la cultura. Por ejemplo, la edición de libros que establece el Estatuto de la Reina Ana (1710), motivada por un problema entre el poder monárquico y la imprenta (1400?), provoca el ordenamiento jurídico de las ediciones de libros para el mercado, y la emergencia de la categoría de dominio público (Sánchez, R. 2002; García Aristegui, D. 2014; Ramos, J. 2017). como elemento de gestión de la administración pública de la cultura, que en la actualidad se consagra inalienable, imprescriptible e inembargable (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte – Canal Cultura 2016). La innovación del citado Estatuto revela la importancia de la cultura como instrumento de control social. Así fue como paulatinamente los fenómenos jurídicos influyeron en la estructura y sectorialización de la gestión pública de la cultura (Prieto, J. 2013; Vaquer, M 1998). Aquellas iniciales políticas culturales instauraron los principios dogmáticos de las nuevas verdades culturales institucionales, reveladas por los dictados académicos modernos, producto de aquella acción pública que empezaba a funcionar como una máquina de legitimidad, actuando a través de la carga legal que proporcionan los procedimientos administrativos (Vaquer, M 2018; Vaquer, M. 2020b). Todo con un destino: consolidar el Estado. Por ello, las políticas culturales desde sus orígenes funcionan como una teleología del Estado.

A partir del siglo XVIII se inicia una nueva serie evolutiva sobre el Estado de derecho, que camina hacia el interés social de la cultura. La efectividad institucional de la cultura como recurso (Yudice G. 2002) abre dos caminos básicos sobre la gestión pública de la cultura, transmutables y simultáneos. Continuar el camino de la gestión sobre el patrimonio cultural del Estado, ligado a la conservación y la salvaguardia del Tesoro público. Y consolidar el proyecto de la Instrucción pública sobre la población, articulando la relación entre educación y cultura (Arnold, M 2010; Foucault, M. 2004; Vaquer, M 1998). Dos caminos que responden a las vías estética³ y antropológica⁴ de las políticas culturales (Yúdice, G; Miller, T. 2004). En sentido político “la estética nace como un discurso del cuerpo” (Eagleton, T. 2006: 65) y se presenta ligada a la producción cultural burguesa, concebida como un proceso “autónomo con respecto a las diversas funciones sociales a las que había servido tradicionalmente. Una vez que los artefactos se convierten en mercancías en el mercado, no existen para nada ni para nadie en particular, pueden por lo tanto ser racionalizados, hablando en términos ideológicos, como si existieran completamente por sí mismos y en todo su esplendor. Es esa noción de autonomía o de autoreferencialidad la que justamente el nuevo discurso de la estética trata sobre todo de desarrollar” (Eagleton, T. 2006: 59).

³ Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) inaugura el término estética como disciplina independiente (Aesthetica 1750), como teoría de la percepción y de la sensibilidad.

⁴ “El concepto de cultura tal como se plantea en la actual antropología cultural, tiene una fecha precisa de nacimiento, 1871, año en que Edward B. Tylor (1832-1917) publicó su *Cultura Primitiva*. En este libro, Tylor definía así la cultura: “la cultura o civilización – entendida en su amplio sentido etnográfico – es aquel conjunto complejo que incluye los conocimientos, las creencias, el arte, la moral, el derecho, la costumbre y cualquier otra capacidad u otro hábito adquirido por el hombre, en cuanto miembro de una sociedad”. De este modo, Tylor ensanchaba el espectro de la historia de los pueblos, puesto que dicho espectro ya no se solapaba exclusivamente con el desarrollo de las ciencias y de las artes de los pueblos “civilizados”: antes de llegar a esta fase, la humanidad se había dotado de una organización social primitiva, personificando los fenómenos a través de entidades míticas y concibiendo el universo como morada de los espíritus invisibles y sin embargo activos. Después de Tylor, Franz Boas (1858-1941) y su Escuela –de la que proceden especialistas como Robert H. Loewie (1883-1957) y Alfred L. Kroeber (1876-1960)- han insistido sobre el carácter adquirido de la cultura, es decir, sobre la diferencia entre herencia biológica y herencia cultural, y sobre la imposibilidad de identificar la segunda con la primera” (Reale, G; Antiseri, D. 2010: 23).

En todo caso, la política cultural “se refiere a los soportes institucionales que canalizan tanto la creatividad estética como los estilos colectivos de vida; es un puente entre los dos registros... se encarna en guías para la acción sistemáticas y regulatorias que adoptan las instituciones a fin de alcanzar sus metas. En suma, es más burocrática que creativa u orgánica” (Yúdice, G; Miller, T. 2004: 11). Tiene como objetivo la distribución de los diferentes capitales culturales institucionalizados. Que el tiempo y las mutaciones del Estado de Derecho irán modulando. Haciendo variar la concepción, las estrategias políticas y las formas burocráticas de la gestión pública de la cultura en cada momento. Ampliando los sistemas de patrimonialización cultural institucional (Ariño, A (dir.) 2006). Combinando el ámbito de la gestión pública de la cultura como instrumento de poder y como derecho de la ciudadanía. Y poco a poco, estructurando nuevas políticas culturales que otorguen cada vez más relevancia a la ciudadanía, afinando las políticas culturales de lo subjetivo, sin obviar las cuestiones objetivas de la gestión pública de la cultura. Pero diseñando y estructurando nuevas estrategias públicas para dotar progresivamente a la ciudadanía de cada vez más autonomía cultural. Lo cual provocará el tránsito de una gubernamentalidad estricta a otra más permisiva. Todo esto empieza a ocurrir básicamente a partir de la irrupción del Estado Social, como veremos a continuación. Pero antes quiero dejar dos apuntes relacionados con esta entrada.

El primero relacionado con los inicios de la estructura educativa público, estrechamente ligada al proceso de construcción de la cultura institucional. El siglo XVIII inaugura el interés por alfabetizar. En 1770 en Prusia aparecen las primeras leyes de educación. La Revolución Francesa proyecta la importancia de la educación desplegando cierta estructura de escuelas de primaria. En España, la Constitución española de 1812 menciona las escuelas de primeras letras, planteando el desafío fundamental del siglo XIX que será la expansión generalizada de la educación primaria, con el objetivo de universalizar la educación a través de la incorporación de las instituciones civiles en los sistemas educativos, ya desde los inicios en competencia con las escuelas religiosas tradicionales. Convencidos de que la construcción de las nuevas generaciones está asociada a su educación se fueron configurando los primeros sistemas educativos. Entre los lemas de la época: “debemos hacer de los niños máquinas republicanas” (Benjamín Rush (1746-1813)). En el siglo XIX empieza a desarrollarse el sufragio universal (masculino), lo cual insta la lógica de que como hay votantes tienen que tener formación (Arnold, M 2010). El cambio fundamental de principios del siglo XX en educación e instrucción pública es que se pasa de sistemas duales poco sofisticados y marcados socialmente, a sistemas masivos y más amplios. Progresiva expansión del principio del derecho de la educación, en tensión permanente con la libertad de enseñanza. En España, este proceso se inaugura en Cartagena con la creación de la primera Escuela de Grados (1900).

El segundo apunte para matizar que la balanza institucional acostumbra a primar las cuestiones objetivas de la gestión pública de la cultura sobre las subjetivas. Lo que explica que los asuntos patrimoniales relacionados con los *bienes materiales* posean un desarrollo institucional mayor que las cuestiones subjetivas referidas a la gestión pública de la cultura y las cuestiones patrimoniales concebidas jurídicamente como *bienes actividad*. En este sentido, conviene apuntar la respuesta del profesor Marcos Vaquer en el entorno del III Encuentro Cultura y Ciudadanía organizado por el Ministerio de Cultura y Deporte en Madrid 2017, cuando, a la pregunta sobre la diferencia entre el derecho a la cultura y el derecho de la cultura, respondía:

“Yo he estado hablando de derecho de la cultura, aquí en algunas ponencias se hablará más bien del derecho a la cultura. ¿Cuál es la diferencia? Si hablamos del derecho objetivo. Es decir, toda la rama del ordenamiento jurídico que trata materia cultural. O si hablamos del derecho subjetivo que tienen las personas, los ciudadanos, a gozar o a disfrutar, y a ejercer la cultura, a ser sujetos culturales activos. Por tanto, las dos cosas son válidas. Derecho de la cultura es una cosa. Derecho de la cultura es otra. Igual que el derecho de la vivienda es una cosa y el derecho a la vivienda es otra. Por desgracia en España hemos hecho mucho más derecho de la vivienda que derecho a la vivienda. Y hemos hecho mucho más derecho de la cultura que derecho a la cultura” (Ministerio de Educación, Cultural y Deporte 2017: 5:30).

Posición que presenta una distinción importante entre las cuestiones objetivas y subjetivas relacionadas con el ámbito de la cultura que nos ayuda a entender la diferente concepción de la cultura que utiliza el ámbito jurídico. Sobre esta cuestión volveré más adelante.

Con todo, conviene subrayar que “la construcción de un Estado es en gran parte una invención mental... el uso de la fuerza simbólica es muy importante” (Bourdieu, P. 2014: 282), evoluciona y actúa sobre la población, modificando las estructuras del Derecho y las condiciones de la actividad cultural institucional. Voy a continuar al hilo de la irrupción del Estado social y sus implicaciones en la cultura institucional.

La irrupción del estado social

Estructuras de derecho y actividad cultural institucionalizada

“El poder astuto que prefiere la persuasión a la coacción”
(Vaquer, M 2018: 1249).

En el siglo XIX el interés por lo social se intensifica. Y el siglo XX verá materializar una nueva modalidad de Estado más sensible con las cuestiones de las cláusulas sociales institucionales.

Las políticas culturales de los siglos XVIII y XIX desplegaron estrategias públicas para forjar y encumbrar la hegemonía cultural de la estética de la burguesía, consolidando el nuevo Orden cultural ilustrado de la modernidad, “lo estético es realmente un concepto burgués en su sentido histórico más estricto, un concepto forjado y que ha tomado forma a lo largo de la Ilustración” (Eagleton, T. 2006. 58). Cuando el sistema burgués se impone al absolutismo urge la necesidad de nuevas instituciones que organicen la nueva sociedad, es entonces cuando “el marco *estético* de los sentimientos y hábitos corporalmente espontáneos viene a adquirir tanta importancia” (Eagleton, T. 2006. 77).

Desde finales del siglo XIX y principios del XX, en el entorno occidental se inicia el movimiento hacia la instauración del Estado social de derecho (Valadés, D 1994), de la mano del Estado liberal, certificando las posibilidades dogmático ideológicas y emancipadoras de las políticas culturales. “El Estado absoluto había concebido a la sociedad civil como materia informe y caótica a la que el Estado prestaba forma, orden y sistema. El momento liberal del Estado supuso el reconocimiento de la autonomía de la sociedad frente al Estado” (Vaquer, M 1998: 38). Ya en el siglo XX las primeras manifestaciones constitucionales del Estado social se manifiestan en la constitución mexicana de Querétaro (Constitución de 1917) y en la alemana de Weimar (Constitución de 1919), aún sin formular “la cláusula jurídica *Estado social* expresamente; pero integran derechos sociales que constituyen una de las más significativas manifestaciones del Estado social como aspiración al Estado de bienestar. Sin embargo, es en las Constituciones de la segunda posguerra cuando la cláusula de “Estado social” se hace explícita y cuando gana en consistencia y densidad política y jurídica” (Aguilera Portales, R; Espino Tapia, D. R. 2010: 57).

Con todo, podemos sintetizar la siguiente transición: la evolución del Estado moderno en sus inicios se presenta como un Estado absoluto donde “el poder del soberano pretendía tener fuente divina y era magmático, sin perfiles claramente definidos” (Vaquer, M 2018: 1257). Y con la transición del modelo hereditario al poder del nombramiento, paso del “honor a los honores... del modelo señorial al que se denomina erróneamente absolutista y que debería denominarse centralista” (Bourdieu, P. 2014: 298-299). Emprendiendo los primeros pasos hacia el diseño de una administración ordenadora y coercitiva, que el

⁵ “En el Estado de Derecho, el poder público no tiene otra fuente que el Derecho positivo, al que se sujeta: “(...) los poderes públicos están sujetos a la Constitución y al resto del ordenamiento jurídico” (art. 9.1 CE). Y al estar jurídicamente configurado, el poder cristaliza en un haz de prerrogativas y potestades. Estas definen —y, por tanto, también delimitan— la capacidad de los poderes públicos de imponer su voluntad a otros sujetos, sean públicos o privados” (Vaquer, M 2018: 1257).

tiempo configura en Estado de derecho primero, donde el poder público se sujeta al Derecho positivo⁵.

Así, “el Estado surgió, pues, como una tendencia centralizante cuya finalidad era normalizarse a sí mismo y normalizar a los otros” (Yúdice, G; Miller, T. 2004: 14). Más tarde la instauración del Estado social de derecho provocará una abertura de la Administración, que se irá manifestando cada vez más servicial y prestacional. Aumentando las competencias públicas y preparando la expansión y el tránsito del Estado de Seguridad Social al Estado de Bienestar “a través de unas mayores intervenciones en el campo del consumo colectivo, ofreciendo una amplia gama de servicios de bienestar básicos tales como educación, vivienda y salud, que aparecían asociados a las nociones de igualdad, socialdemocracia y redistribución social; más adelante, por último, llegó a involucrarse incluso en los servicios sociales personales y en la gestión de los problemas psicosociales (‘atención a las personas’ y ‘gobiernos de las almas’), lo que condujo a hablar de un Estado terapéutico” (Jessop, R. 2008: 107).

Uno de los aspectos clave para entender la emergencia y configuración del Estado social de derecho es la doctrina de los Servicios Sociales⁶. Llave para entender el salto administrativo de las políticas culturales (Vaquer, M. 2015; Coord. Izquierdo, I; Amorós, A. 2016) destinadas a explorar y vertebrar una nueva agenda en sentido social, que poco a poco irá ampliando la concepción y la función de la gestión pública de la cultura, y levantando el valor social de la cultura institucional. Para entender este cambio de ciclo en el ámbito de las políticas públicas hay que atender a lo que ocurre a finales del siglo XIX en la organización Administrativa. Si nos centramos en la configuración del modelo de los Estados del Sur de Europa, teniendo en cuenta que “los regímenes conservador-corporativista y los del Sur de Europa tienden a verse asociados con fuertes tendencias localistas o regionalistas, mientras que los regímenes socialdemócratas más universalistas suelen relacionarse con gobiernos nacionales más centralizados” (Jessop, R. 2008: 78). Tanto en el caso Italiano, como el Español, el paso de la caridad a la asistencia pública inicia la génesis estructural del Estado prestacional, cuando “el periodo liberal, en definitiva, otorga carta de naturaleza a la intervención asistencial del Estado, que expresa así frente al *fenómeno de la indigencia, su voluntad y su acción de suprema personalidad jurídica organizadora de un pueblo, como escribe Brondi en 1905*” (Vaquer, M. 2000: 294). En este sentido conviene apuntar que a finales del siglo XIX en Italia se establece la Ley Cripí (1890) “califica a las Obras Pías como instituciones públicas de beneficencia, culminando así la publicación de su régimen jurídico” (Vaquer, M. 2000: 292). Fundando el carácter servicial del Estado y la tutela del poder público en el modelo del Sur de Europa.

La progresión de la concepción de la beneficencia pública italiana a una terminología más asistencial se realiza en diversas modificaciones jurídicas que van de la enmienda a la Ley Crispi con Real Decreto

⁶“El concepto jurídico de servicio público es difícil de precisar. Desde un punto de vista objetivo, podemos recordar la clásica definición de Duguit. Para el decano de Burdeos, el servicio público es toda actividad cuyo cumplimiento debe ser regulado, asegurado y fiscalizado por los gobernantes, porque el cumplimiento de esa actividad es indispensable para la realización y desenvolvimiento de la interdependencia social, y de tal naturaleza que no puede ser asegurada completamente más que por la intervención de la fuerza gobernante (1911, II, p. 62). Al construir esta definición, Duguit trató de vincular este concepto de servicio público con la legitimidad del Estado. El Estado no se impone a los ciudadanos por el ejercicio de la soberanía, concepto abstracto, sino por la prestación de servicios públicos. De este modo el servicio público pasa a ser un elemento central en la teoría del Estado, y pasa también a ser un concepto que evoluciona con el tiempo.... Desde otra perspectiva, ahora de carácter subjetivo o bien organizativo, el servicio público es aquella actividad que es asumida en su titularidad por el poder público, excluyendo su prestación por la relación entre las actividades que, al declararse servicio público, se asumen como “propias” de la administración, y la incidencia de esta asunción sobre la iniciativa privada, que ve reducido su ámbito material de actuación. Esta preocupación por la relación entre el sector público y el sector privado se impone a la preocupación por garantizar a los ciudadanos unas prestaciones esenciales para la vida en sociedad” (Tornos Mas, J. 2016: 52).

de 30 de diciembre de 1923, la Ley de 3 de junio de 1937, que sustituye las Congregaciones de Caridad por Entes Municipales de Asistencia. Hasta llegar a la Constitución republicana de 1947 que “consagró expresamente el valor de la solidaridad como principio constitucional” (Vaquer, M. 2000: 296). Tal transición, que certifica el paso del valor de la caridad al valor de la solidaridad, se consolida con la transformación asistencial del Estado prestacional. En este sentido, el caso italiano es relevante porque servirá como modelo de la Constitución española. Y sirve para entender los precedentes de los Servicios Sociales públicos (Tornos, J; Galán, A. 2017), y las luchas por desplazar a la Iglesia como institución troncal de procura asistencial. Inicio del paso de la caridad a la asistencia pública. Asunto que apunta a las particularidades diferenciales entre las estructuras de servicio público de los países del sur de Europa, en relación con la gestión pública de la cultura, y que no quedaba reflejada en los análisis sobre los modelos de políticas culturales analizados a finales del siglo XX. “En sus estudios comparativos sobre los sistemas de política cultural que se implantan en los diferentes países occidentales tradicionalmente se han distinguido tres modelos de políticas culturales (Zimmer y Toepler, 1996). Siguiendo el análisis de los tres modelos de estado de bienestar de Esping-Andersen (1993) podemos establecer tres modelos: el europeo-continental, el anglosajón y el nórdico” (Rius Ulldemolins, J 2014: 403).

Comprobamos como el desplazamiento de la Iglesia como institución troncal de procura asistencial funda el carácter servicial del Estado, y la tutela⁷ del poder público en el modelo del Sur de Europa. Materializando el paso de la caridad a la asistencia y la solidaridad pública, precedente de la división contemporánea de las políticas públicas en servicios territoriales⁸ y servicios a las personas, que configura la doctrina de los Servicios Sociales en línea con las políticas culturales. Este interés institucional por lo social que se va materializando administrativamente a partir del siglo XIX, provocará que la gestión pública de la cultura vaya aumentando paulatinamente durante el siglo XX su relevancia como estrategia de política pública. Hasta llegar al punto de inflexión que representa la Constitución mexicana de 1917, que inaugura la cultura como derecho. “La Constitución mejicana de 1917 es el primer texto superior relevante que registró la presencia de la voz cultura. La alemana de Weimar se vale en alguna ocasión del *adjetivo cultural*” (Prieto de Pedro, J. 2013: 21). Conviene tener en cuenta que las Leyes de Pobres tienen sus inicios alrededor de 1536 en Inglaterra y Gales, originando un sistema de ayuda a los pobres que se refuerza con la Nueva Ley de Pobres de 1834. Aunque la primera ley sobre la acción asistencial de 1601 “fue la de Act Of Elizabeth, en donde se trataba de ayudar a los más necesitados” (Devoto, I. 2014). En este sentido, en 1697 se establece un distintivo para usar en el brazo de los indigentes. Durante el siglo XIX,

⁷ Conviene apuntar que el actual artículo 44 de la Constitución española (1978) sobre el derecho de acceso a la cultura y el deber de promoción y tutela del Estado en materia cultural, “los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho” (Siera, S; Rastrollo, A. 1978). Años más tarde, el artículo 22 del Estatut de Catalunya (2006) dedicado al acceso a la cultura suprimirá la mención a la “tutela”, “todas las personas tienen derecho a acceder en condiciones de igualdad a la cultura y al desarrollo de sus capacidades creativas individuales y colectivas”.

⁸ “La clasificación de los servicios públicos en «sociales» (o «asistenciales» o «de solidaridad»), de un lado, y «económicos», de otro, es convencional en las doctrinas científicas tanto italiana como española y ha recibido nuevo impulso y significado en el marco del Derecho comunitario europeo de la competencia.... esta clasificación de los servicios guarda, creo yo, íntima conexión con la otra que ha sido utilizada más atrás acudiendo a Giannini: la que distingue entre servicios a la «persona» y «al territorio». Y es que una y otra taxonomía se apoyan, en definitiva, en la summa divisio de los bienes jurídicos en personas y cosas. Servicios «sociales» o a la persona son los que tienen por objeto inmediato a ésta. Servicios al «territorio» son, como también se ha dicho en su momento, los que tienen las cosas por objeto inmediato (aunque su destinatario final sea también la persona), cosas cuyo soporte común es el territorio y que constituyen recursos escasos. Por ello mismo, la administración de dichas cosas o recursos es intrínsecamente económica, lo que permite concluir que los servicios al territorio son, en línea de principio, servicios económicos” (Vaquer, M. 2000: 316).

con la consolidación de los sindicatos se aprueban nuevas leyes que modifican la de 1834. Y “en 1948, la Ley de Asistencia Nacional se puso en marcha, y entonces la Nueva Ley de Pobres en sí, dejó de existir. Esta ley fue la primera puerta que abrió el camino hacia la del Estado del Bienestar” (Devoto, I. 2014).

Durante las primeras décadas del siglo XX en España se empieza a consolidar la estructura pública de la cultura tal como la conocemos en la actualidad. Por ejemplo, “en 1900 se crea el Ministerio de Instrucción Pública, en 1915 la Dirección General de Bellas Artes. A partir de este momento, empieza una intervención continuada de protección patrimonial, con la legislación de excavaciones arqueológicas, la protección de monumentos y la redacción del Catálogo Monumental y Artístico” (Real Instituto El Cano 2004: 3). Emergiendo una Administración experta que pretende imponerse a la tradicional Administración burocrática. Me estoy refiriendo a la aparición de los nuevos fenómenos de la especialización y evaluación pública de la cultura, y la proliferación de técnicas jurídicas como instrumentos efectivos para aportar legitimidad y solvencia legal al contenido cultural institucional (Coord. Izquierdo, I; Amorós, A. 2016). Por ejemplo, la Ley de Excavaciones (1911) es una ley breve de 13 artículos que todavía maneja un concepto parcial o fragmentario del patrimonio cultural referido a ruinas de edificios y antigüedades pero sólo hasta la Edad Media, y aporta un amplio elenco de técnicas y de inventariado necesario para el personal facultativo, no solo del Ministerio, también de las académicas y universidades; condicionando la suspensión de las obras sujetas a informes favorables, que en ocasiones no sólo son preceptivos sino vinculantes, donde podemos ver aparecer una Administración experta paralela a la Administración burocrática, que por ejemplo utiliza informes favorables de la Real Academia de San Fernando para expropiar obras artísticas, o el valor especulativo a través de una comisión compuesta por académicos de bellas artes y otros, articulando “diversas técnicas de fomento, tanto económicas como jurídicas” (Coord. Izquierdo, I; Amorós, A. 2016: 85).

En España la Constitución republicana de 1931 trata por primera vez la cultura como derecho fundamental, se comprueba en el capítulo III del Título relativo a los derechos fundamentales “Familia economía y cultura” (Prieto, J 2009). En la Constitución republicana destacan los artículos 11 de las características históricas, artículo 48 del Servicio de la cultura y el artículo 50 de la expansión cultural de España (Prieto, J. 2013). La gestión pública de la cultura abre una oportunidad para entender la función pública de la cultura relativa al desarrollo de los derechos subjetivos de la ciudadanía. Reclamando desde dentro de la propia estructura del Estado una posición activa de las políticas culturales, en forma de prestaciones y servicios que impacten en la ciudadanía y las convierta en protagonistas, estrategia donde se ancla el proyecto del derecho de acceso a la cultura. Con lo que los bienes culturales poco a poco caminarán hacia convertirse en un asunto relacionado con la práctica y la actividad cultural. Se levanta el interés por la distribución y el reparto equitativo de la cultura pública, fenómeno que con el tiempo permitirá que la huida de derecho o la mala gestión de la cultura pública se puedan entender como motivo de desigualdad cultural (Barbieri, N; Yunails, S (IGOP) 2019).

A pesar de esta concepción progresista de la gestión pública de la cultura, que empieza a poner el foco de interés sobre el bien social relacionado con la actividad cultural, incidiendo en el desarrollo de la personalidad y el equilibrio cultural comunitario, y que el tiempo codificará jurídicamente como “bienes

actividad”, durante el siglo XX la gestión pública de la cultura sufrirá diferentes excesos institucionales. La progresión histórica que potencia el ámbito cultural como un recurso de dominación institucional se acelera con la maquinaria totalitaria y propagandística de la Europa fascista. A la que le sigue la excesiva mercantilización de la cultura como respuesta. Lo cual apunta al fenómeno de la banalización de la cultura. Asuntos que nos retrotraen a la concepción clásica de la gestión pública de la cultura, donde la ciudadanía se considera un objeto al servicio del Sistema, en el caso totalitario. O el salto hacia una concepción de la gestión pública de la cultura acentuadamente economicista, que entiende su función básicamente como reguladora de mercados y productos de consumo cultural. Así, los Estados totalitarios de la primera mitad del siglo XX fomentaron la instrumentalización extrema de la cultura como recurso, impulsando la manipulación de la participación cultural (Bishop, C. 2012). Lo cual provocó críticas severas a la tradicional vocación de dominación cultural por parte de los Estados. Críticas que ponían en relación el movimiento de la Ilustración con los procesos autoritarios y la mercantilización de la cultura. La crítica a la Ilustración de la escuela de Frankfurt subrayó que “la Ilustración se ha dirigido efectivamente a la dominación de la naturaleza por la razón (la cultura racional) pero ello, lejos de tener un efecto liberador, ha traído la esclavización del hombre, porque la Ilustración no ha buscado la verdad (el saber de la máxima latina), sino el dominio, la reconducción a la unidad o sistema. La ilustración, afirman, es totalitaria” (Vaquer, M 1998: 27). En el Estado español los procesos autoritarios se disparan con la dictadura franquista. Diez días después de finalizar la Guerra Civil española, el 10 de abril de 1940 el dictador planta las bases del proyecto cultural institucional en un discurso ante los miembros de la Acción Católica: “debemos recristianizar al sector del pueblo que ha sido pervertido y envenenado por doctrinas corruptas” (Car, R. 1985:725). Y el mismo año manifiesta detalles del método: “no queremos una vida fácil, cómoda... Queremos una vida dura, la vida difícil de un pueblo viril”. Discurso del 18 de julio de 1940” (Car, R. 1985: 704).

En cuanto a los procesos de mercantilización de la cultura, los mismos que desvelaron los déficits ilustrados, aflaban los conceptos. En 1944 “Max Horkheimer y Theodoro Adorno acuñaron el término *industrias culturales*... La industria de la cultura, a la búsqueda de beneficios y homogeneidad cultural, priva a la cultura auténtica de su función crítica, de su modo de negación” (Storey, J. 2001: 141-145). Una respuesta al efecto negativo de las industrias culturales es levantar la idea de la cultura como vía de empoderamiento colectivo, por ejemplo “Marcuse cree que un día, los que se encuentran al margen de la sociedad, *los marginados y el lumpen*, que se encuentren fuera del alcance de la industria cultural, desharán las derrotas” (Storey, J. 2001: 145). Idea que deriva de la respuesta intelectual al surgimiento del fascismo. “Gramsci utilizó la noción de lo popular en su diagnóstico del surgimiento del fascismo en la Italia de la década de 1920... El lenguaje era, pues, de suma importancia como medio para *alcanzar colectivamente un único “clima”*, necesario para construir un proyecto hegemónico” (Yúdice, G; Miller, T. 2004: 19).

Aquellos años veinte fueron tiempos en que se abrieron muchas preguntas culturales:

“En los años que siguieron a la Revolución de 1917 la triada de autor, obra de arte y audiencia pasó por una reprogramación ideológica que abarcó arte, teatro y música. En términos generales, el objetivo era alinear la práctica cultural con la revolución bolchevique, a pesar de que lo que

esto implicaba exactamente era una pregunta peligrosa: ¿reducir la sujeción de la aristocracia en la cultura o promover la producción cultural de la clase trabajadora? ¿Abandonar los medios tradicionales y recibir con brazos abiertos las nuevas tecnologías o destruir la cultural burguesa de una vez? ¿Reflejar la realidad social o producirla?” (Bishop, Claire 2012: 84).

Los intentos de respuesta a aquellas preguntas dieron con innovaciones culturales sobre los márgenes de la participación cultural que planteaban paradojas relevantes, por ejemplo “Kandinsky recordó que, durante una exhibición en Múnich en 1910, *el dueño de la galería protestó porque tras el cierre de la exposición, él tenía que limpiar cada día los lienzos en los cuales el público había escupido... pero no cortaron los lienzos como sucedió en otra ocasión en otra ciudad durante mi exposición.*” (Bishop, Claire 2012: 79). La instrumentalización de la audiencia cultural fue un magnífico laboratorio de control de masas. Por ejemplo, “la innovación del futurismo no se trataba tanto del empoderamiento de la audiencia como de emplear y redirigir su energía y atención” (Bishop, Claire 2012: 78-79). Así, la excesiva instrumentalización de la participación cultural de la primera década del siglo XX, junto al debate crítico de los inicios de la segunda mitad del siglo XX sobre la industrialización y comercialización⁹ en serie de la cultura de masas, se salda con un nuevo ciclo estatal que iniciará la materialización del Estado del Bienestar, en una Europa en reconstrucción. En este sentido conviene apuntar que el padre de la economía del bienestar Jhon Maynard Keynes (1883-1946), fue el primer Presidente del Consejo para las Artes de Inglaterra (1946), e influyó para que el ‘Consejo’ dependiera directamente del Tesoro, para asegurar su financiación (Wapshott, N. 2013).

Por otra parte, el Estado social proyecta el interés por nuevos tipos de espacios culturales asociados a la gestión pública de la cultura, manifestando una nueva vocación de las políticas culturales por llegar a cada rincón del territorio. Presentando un movimiento decidido hacia la descentralización cultural institucional. Desplegando una gestión pública de la cultura que apunta a la materialización de la cultura como derecho. En este sentido conviene apuntar que en 1959 se crea el Departamento de Asuntos Culturales del Gobierno de Charles De Gaulle, que representa un cambio en las políticas culturales con el nombramiento de André Malraux, quien emprende una “misión civilizadora”, que llevará a que en 1961 el proyecto institucional de las Casas de la Cultura pretenda cubrir la totalidad del territorio nacional francés (Baltà, J. 2016).

“Malraux aprovecha con alegría la oportunidad que se le brinda. Bosqueja ante la Asamblea, encantada de estar en semejante fiesta, un panorama fuliginoso de la transformación de la civilización mundial. Evoca el peligro de ver el mundo dominado, bien por la cultura burguesa, europea o estadounidense, o por la cultura totalitaria. Le toca a Francia abrir el camino para una ‘tercera vía’: la cultura democrática. Las Casas de la Cultura la proveerán. Allí –exclama-, cualquier muchacho de dieciséis años, por pobre que sea, podrá tener contacto, con su patrimonio nacional y con la gloria del espíritu de la humanidad” (Fumaroli, M. 1991: 69).

⁹“Cuanto más se expande el sistema de comercialización de la cultura, más se tiende asimismo a asimilar el arte serio del pasado mediante la adaptación de este arte a los propios requisitos del sistema. El control es tan amplio que cualquier violación de sus reglas es estigmatizada a priori como pedantería y tiene pocas posibilidades de llegar al grueso de la población. El esfuerzo concertado del sistema tiene como consecuencia lo que se podría denominar la ideología predominante de nuestra época” (ADORNO, T. 1954: 3).

A esta nueva visión de las políticas públicas producto del Estado social que implica la promoción social de la cultura, conviene sumar que al filo de la primera mitad del siglo XX, la acción pública de la cultura es interpelada por el artículo 27 de la DUDH, declarando el derecho a participar en la vida cultural (Barreiro, B 2016; Barreiro, B. 2017; Barreiro, B 2020). “Como indica Stamatopoulo la negociación de este artículo fue tumultuosa” (Fernández Liesa, C. R. 2012: 97). Derecho que quedará recogido en el artículo 15.1 del Pacto Internacional de Derechos Económicos y Sociales y Culturales (DESC) y reflejado en el artículo 44 la Constitución española (1978), ligando cultura y participación, presentando un nuevo objetivo para la cultura pública. Es decir, convirtiendo la participación cultural en un derecho prestacional, que recorrerá un largo camino de construcción institucional, hasta llegar a la articulación de las políticas culturales de proximidad (Miralles, E; Saboya, M. 2000; Pérez, J. L. (dir.) 2000; Martínez, S; Rius-ulldemolins, J. 2012; Sánchez, M.V. 2015; Rius-Ulldemolins, J, Martínez, S. y Martín, M. 2018).

Con todo, como apunta el profesor y catedrático de Derecho Internacional Público y Relaciones Internacionales de la Universidad Carlos III de Madrid (2005) Carlos R. Fernández Liesa:

“Los derechos culturales pueden ser definidos como los derechos de una persona, sola o en común, a elegir y expresar su identidad, a acceder a las referencias culturales, y a los recursos necesarios en el proceso de su identificación... Los derechos culturales no son sólo predicables de las minorías o de los pueblos indígenas, sino también de todos los seres humanos... tiene ramificaciones relevantes en relación con múltiples políticas y acciones de los Estados en el ámbito político, social, cultural, etc... y no sólo en aspectos culturales en sentido estricto” (Fernández Liesa, C. R. 2012: 97-98).

Consolidación del estado social y democrático de derecho

A las puertas de unas políticas culturales democráticas

“El discurso de los derechos posterior a 1945 se centró en los individuos”
(Judt, T. 2006: 815).

A partir de la segunda mitad del siglo XX se inicia el despliegue de las políticas culturales del Estado cultural francés, dedicado a la democratización cultural, iniciando el gran salto de las políticas culturales como estrategias públicas. Durante los años cincuenta, a la par que se despliegan los bloques culturales de la guerra fría¹⁰, se colocan los pilares de una nueva gestión pública de la cultura orientada hacia el sector público y la descentralización, donde destaca el modelo de gestión cultural de la antigua República Democrática Alemana¹¹, y se establece el principio internacional de los bienes culturales. En este sentido “se sabe que la primera vez que se empleó el término bienes culturales en un contexto jurídico internacional fue en la Convención de La Haya de 1954 para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado” (Frigo, M. 2004). Y que ya en la Constitución de la Unesco (1945) se manifiesta una concepción de los bienes culturales que sin mencionarlos se asocia a “una interpretación de la cultura en sentido estricto, limitada e identificada con elementos materiales fruto de la creación humana, piezas de artes, y producción intelectual y científica” (González, M 2017: 17). Así, los términos patrimonio cultural y bien cultural toman fuerza, frente al término propiedad cultural. “Al igual que el término *bien cultural*, el *patrimonio cultural* es amplio en su definición, pero a diferencia de aquél, pone un énfasis en la herencia común y en la cooperación internacional para su salvaguarda. Esta fue la razón por la cual predominó sobre el término *propiedad cultural*, el cual enfatizaba precisamente la propiedad y era insuficiente o inexacto para englobar al conjunto de bienes que debían salvaguardarse” (Villaseñor, I. 2015: 5).

Durante los años sesenta las iniciativas internacionales influyen decisivamente sobre la gestión pública de la cultura. Entre ellas, las primeras reuniones UNESCO sobre Políticas Culturales (Mónaco 1967), sobre Derechos Culturales (París 1968) y sobre Centros Culturales (Budapest 1968). Son los inicios materiales del derecho a participar en la vida cultural, que empieza a caminar justo en el momento que se abre el gran debate sobre la participación, que visualiza un mayo del 68 más como un movimiento espontáneo e intuitivo que un debate de ideas profundo. En este sentido, conviene apuntar que “en 1968, la gente decía (que el movimiento se debía a) la influencia de Marcuse; es evidente que el 90% de la gente no había

¹⁰ En 1950 “el Congreso para la Libertad Cultural, bajo el patrocinio oficial de Bertrand Russell, Benedetto Croce, John Dewey, Karl Jaspers y Jacques Maritain, el filósofo católico francés... llegaría a abrir sucursales en treinta y cinco países de todo el mundo, pero su atención se centraba especialmente en Europa, y dentro de Europa en Francia, Italia y Alemania. Su objetivo era reunir, impulsar y movilizar a intelectuales y eruditos en la lucha contra el comunismo... EEUU no tenía experiencia en este tipo de guerras culturales. La Unión Soviética estableció su Sociedad para las Relaciones Culturales con Naciones Extranjeras en 1925; franceses, alemanes e italianos habían financiado activamente la diplomacia cultural extranjera desde antes de 1914... En 1950 la Agencia de Información de EEUU (U.S. Information Agency, USA) se había hecho cargo de todos los programas de intercambio e información cultural norteamericanos en Europa” (Judt, T. 2006: 332-334).

¹¹ “El Berliner Ensemble de Brecht, escaparate cultural de la RDA, se convirtió desde 1951 en el modelo absoluto de los espectáculos del sector público y descentralizado. Encontró sectarios intelectuales que, luego, han formado generaciones de escenógrafos y comediantes. La filial milanese del Berliner Ensemble, el Piccolo Teatro, extendió y justificó, mediante el talento y la vitalidad italiana de Giorgio Strehler, el prestigio ejercido sobre el teatro subvencionado francés por la teoría y ejemplos brechtianos” (Fumaroli, M. 1991: 55).

leído a Marcuse, lo reinventaban espontáneamente. El izquierdismo era un conjunto de posturas, de palabras vagas - represión, represivo, anti represivo, etc.-, un conjunto de conceptos-eslóganes, es decir, de conceptos que funcionaban en la lógica de la participación mística mucho más que en la lógica del pensamiento lógico” (Bourdieu, P. 2014: 458). A pesar de todo, 1968 también es el año de la publicación de “uno de los textos fundacionales de la pedagogía crítica es la Pedagogía del oprimido (1968) de Paulo Freire, que pone en tela de juicio el modelo bancario de educación mediante el cual los maestros depositan información en los alumnos para producir sujetos manejables es un aparato social paternalista –una técnica que refuerza la opresión más que permitir que la conciencia de los estudiantes de su posición, como sujetos históricos capaces de producir cambio” (Bishop, C. 2012: 418). Texto que tanto influye en la década de los años setenta. En todo caso, la participación cultural institucional fue puesta en cuestión iniciando un nuevo reto para las políticas culturales.

En el Estado español la Constitución de 1978 instaura el Estado social y democrático de Derecho, vertebrando una “cultura en transición” (Quaggio, G. 2014) sobre las estructuras de la dictadura franquista. Cuyo objetivo será establecer una estructura administrativa descentralizadora basada en competencias (Prieto, J. 2013; Vaquer, M 1998). La irrupción del Estado social y democrático de Derecho impulsa en el Estado español la renovación estructural de la Administración pública de la cultura (Coord. Izquierdo, I; Amorós, A. 2016), impulsando la concepción de la actividad cultural como un asunto integrado en la gestión pública, obligando a conjugar y consolidar el binomio entre la práctica cultural de la ciudadanía y el servicio público prestacional de la Administración, presentando una visión más amable, racional y objetiva del poder institucional, de raigambre humanista, que apunta a que la idea de que “el imperio es represivo mientras que el servicio es productivo. Así empieza la caracterización de la Administración pública en el artículo 103 de la Constitución española: La Administración pública sirve con objetividad los intereses generales” (Vaquer, M 2018: 1246). Idea que presenta una visión *desmarcada* de las teorías del Estado de dominación y control sobre la población, indicando la distancia entre la razón jurídica y el propio Estado. Es decir, que el Estado actúa según la razón jurídica que operan en él. Idea que aparece en el citado artículo 103 (CE): “La Administración Pública... actúa de acuerdo con los principios de eficacia, jerarquía, descentralización, desconcentración y coordinación, con sometimiento pleno a la ley y al Derecho” (BOE, núm. 311 1978). Lo que permite la interpretación, como indica el profesor y catedrático de Derecho Administrativo de la Universidad Carlos III de Madrid, de que:

“el Estado Social de Derecho redime al poder público de su negatividad: no es represivo, sino productivo, no es opresor, sino esencialmente protector y liberador. El Derecho, empezando por la Constitución, atribuye al poder público una misión de promoción de los valores superiores de la libertad y la igualdad: Corresponde a los poderes públicos promover las condiciones para la libertad y la igualdad del individuo y de los grupos en que se integran sean reales y efectivos; remover los obstáculos que impidan o dificulten su plenitud y facilitar la participación de todos los ciudadanos en la vida política, económica, cultural y social (art. 9.2 CE)” (Vaquer, M 2018: 1246- 47).

Principio de participación que orienta a la gestión pública de la cultura desde una perspectiva social, sin abandonar los ademanes productivos y verticalistas, donde los poderes públicos son los que asumen

la iniciativa institucional para promover la participación cultural. Y donde las condiciones de la gestión cultural institucional condicionan las estrategias de las políticas culturales sobre sus derechos asociados. Es precisamente el momento en el que aparecen los criterios de eficacia, eficiencia y jerarquía, como hemos visto, que han de asegurar precisamente, la gestión de los asuntos públicos relativos a la cultura. En este sentido conviene tener en cuenta que “el debate sobre la eficiencia (como parte de la output legitimacy) y la democracia (incluyendo las vertientes de input y throughput legitimacy) es especialmente relevante en el ámbito metropolitano, enfrentado a un problema estructural: el dinamismo propio de las aglomeraciones urbanas, que no entienden de límites administrativos” (Tomas, M. 2010: 126).

Al mismo tiempo que se dibuja la línea entre la razón jurídica y el Estado. Y se define el Estado “como un conjunto de instituciones, organizaciones, fuerzas sociales y actividades, incrustadas y reguladas socialmente... (donde) el poder no es ejercido por el Estado como tal –el Estado no es un sujeto. Tampoco se origina enteramente en el Estado mismo o en el personal del Estado, sino que depende del equilibrio de fuerzas tanto dentro de la sociedad entendida en sentido amplio, como dentro de los propios aparatos del Estado” (Jessop, R. 2008: 7). En ese momento, las políticas neoliberales¹² intensifican la presión hacia lo público. Generando dos tipos de respuestas críticas básicas al Sistema cultural. Por un lado la oposición a los procesos de democratización cultural, anhelando una vuelta al elitismo cultural (Fumaroli, M. 1991). Por otro lado a partir de los años 80', las políticas de democratización cultural inician el impulso de las industrias culturales en el marco de las ciudades creativas, tendencia neo liberalizadora de las políticas culturales (Baltà, J. 2016). El incremento del discurso económico de la cultura coincide con la especulación sobre la relevancia del capital cultural (Bourdieu, P. 2014) que levanta el debate sobre el reconocimiento y el valor cultural institucional, y la función de las políticas culturales como distribuidoras de capitales. Posiciones que originan dos respuestas básicas, ya en el siglo XXI. Por un lado, la respuesta institucional UNESCO, aprobando las Declaraciones y Convenciones relativas a la diversidad cultural y las expresiones culturales (UNESCO, 2001; UNESCO 2003; 2005) que ensancha la concepción clásica del patrimonio material sumando el valor de la diversidad como patrimonio inmaterial, concebido jurídicamente como “bien actividad” (BOE núm. 126 2015). Lo cual amplía las funciones de la gestión pública de la cultura con un nuevo tipo de patrimonio relacionado con la diversidad, y la participación cultural autónoma. Por otro lado, aumentan las críticas al *management* cultural, la economía creativa y el emprendimiento cultural que convierten la actividad cultural en un medio de precariedad y desigualdad (Rowan, J 2010; Barbieri, N; Partal, A; Merino, E. 2011; Barbieri, N. 2015; ICUB 2020b). En este sentido conviene apuntar que la tendencia de la cultura como recurso (Yúdice G. 2002) que potencia la instrumentalización de la cultura, desplaza la vocación institucional asistencial de la gestión pública de la cultura hacia el valor de la competitividad. Lo comprobamos por ejemplo en la tendencia de las políticas culturales de la Diputación de Barcelona desde finales del siglo XX:

¹² “El acto fundacional del neoliberalismo fue cuando “Hayek propuso una cumbre en el sentido más literal de la palabra, una conferencia de diez días, en abril de 1947, en el vertiginoso Hôtel du Park, situado en lo alto de Mont-Pèlerin, sobre el lago de Ginebra, cerca de Vevey, en Suiza... de todos los que asistieron..., el más importante para el progreso práctico de las ideas de Hayek fue Friedman, el economista de Chicago” (WAPS-HOTT, N. 2013: 239-240). Años después “Thatcher estaba decidida a acabar con el consenso político posbélico... sabía que Hayek hacía una visita anual al Institute of Economic Affairs de Londres, dirigido por Ralph Harris, miembro de la Mont-Pèlerin. El despacho de Thatcher llegó (en 1976) y preguntó si podía pasar a verle, explicó Harris. Y pasó y se produjo un período de desacostumbrado silencio por parte de Margaret Thatcher mientras estaba ahí sentada, intensa, escuchando las palabras del maestro. Hayek y Friedman se convirtieron en visitantes asiduos de su despacho en el número 10 de Downing Street... Thatcher se propuso reducir la dimensión del sector público” (Wapshott, N. 2013: 291-292).

“el giro local de la política cultural y el nuevo paradigma emergente de la ciudad creativa coloca en una nueva situación la DIBA. Esta institución ha basado su actuación en generar economías de escala y corregir desigualdades mediante la cooperación municipal. Tal como afirma Miralles (2005) ha garantizado las dinámicas descendientes (subsidiariedad) y ha intentado generar dinámicas ascendentes (gobernanza). Sin embargo, esta nueva dinámica de los municipios, sobre todo en los de talla mediana y grande, genera un escenario de competencia entre ciudades. En el ámbito de la cultura de proximidad (bibliotecas y centros cívicos) la competencia entre municipios y territorios es poco relevante, pero ésta ya comienza a surgir en el ámbito de las artes escénicas y se expresa con toda la fuerza en el ámbito del patrimonio y los festivales artísticos. Una tendencia que trasciende la lógica cooperativa y asistencial de las instituciones intermedias por lo que se podría objetar su idoneidad” (Martínez, S; Rius-Ulldemolins, J. 2012: 11).

Las derivas del último tercio del siglo XX llegan hasta los inicios del siglo XXI, manifestando el nuevo escenario posfordista que pone en competencia los modelos del Estado de Bienestar liberal, socialdemócrata, conservador y del Sur de Europa (Jessop, R. 2008). Emergiendo la economía del “conocimiento como factor de producción” (Jessop, R. 2008:120). Se trata del nuevo Orden impuesto por la Globalización, “que culmina afirmando que la creciente competencia internacional exige recortes en los impuestos y en el salario individual y social, así como en otros aspectos de las políticas económicas y sociales” (Jessop, R. 2008: 180), situación que dinamita las bases del Estado de bienestar, modifica la percepción y función del espacio y del tiempo, y la concepción de la competitividad, enfatizando las relaciones escalares económicas, sociales y culturales, de las que surgirán nuevas dinámicas sobre “la acumulación de capitales – e incluso, en el modo de socialización” (Jessop, R. 2008: 163). Así, los fenómenos de Glocalización, como “estrategias de las empresas para crear ventajas competitivas mundiales explotando las diferencias locales” (Jessop, R. 2008: 234), donde el principal actor es la empresa; y la Glurbalización, donde las “estrategias locales, regionales o nacionales destinadas a construir ventajas mundiales reestructurando los espacios urbanos con el fin de mejorar su competitividad internacional... (presenta) ciudades (o localidades) emprendedoras que crean diferencias locales para capturar flujos e incrustar el capital móvil” (Jessop, R. 2008: 234), provocan una renovación de jerarquías culturales entre y en las ciudades. Lo que potencia el sentido e interés por las escalas de gobernanza cultural en las propias ciudades. Pues lo que “la globalización implica tanto estructuralmente como estratégicamente es la creación o la reestructuración de la escala como relación social y como lugar donde se dan las relaciones sociales. Esto resulta evidente en diferentes ámbitos: en la permanente, aunque a menudo transformada, importancia de las escalas menores, en especial, la urbana” (Jessop, R. 2008: 143). Es el momento de las escalas infraconstitucionales. Es el momento en que se apela a la performatividad de la políticas culturales argumentando que “la clave está en los órdenes de planificación intermedios, a caballo de lo local y lo regional, que configuran algo así como los territorios reales en los que de hecho se dan los flujos de movilidad no obligada de la población en torno a la cultura” (Miralles, E. 2001). Con lo que surge el interés por la gobernanza entendida como “forma de coordinación de las relaciones sociales interdependientes” (Jessop, R. 2008: 60). Precisamente cuando se empieza a levantar la pregunta por las políticas escalares de lo menor, es cuando las escalas infraconstitucionales de la

gestión pública cultural empiezan a tener que lidiar con cuestiones relacionadas con la innovación social y la desigualdad cultural (Jessop, R. 2008; YProductions 2009a; Barbieri, N. 2015; ICUB 2020b). Cuestiones que en los últimos años han sido protagonistas de la escala local de la gestión pública de la cultura en el Estado español, y que representan un nuevo paso hacia la sofisticación de las formas de las relaciones culturales institucionales y comunitarias, que manifiestan un tipo de gestión pública y comunitaria de la cultura respetuosas con las cuestiones relativas al cuidado democrático de la cultura. Proyectando un renovado interés por la concepción de los derechos culturales, y las formas institucionales para su materialización. En este sentido resulta revelador el título del "Informe Mundial 2015 Repensar las Políticas Culturales. 10 años de promoción de la diversidad de las expresiones culturales para el desarrollo" (UNESCO. 2015), y la "Carta de Roma 2020. El Derecho a Participar Libre y Plenamente en la vida cultural es vital para nuestras ciudades y comunidades" (CGLU 2020).

Hasta aquí he mostrado un camino plagado de discursos sobre rupturas históricas, trampas economicistas y sueños posmodernos (Debord, G. 2010; Harris, M. 1989; Wapshott, N. 2013; Florida, R. 2009), donde se conforma, y a la par casi se desmantela, el Estado social y democrático de Derecho. Y que en la actualidad impulsa un interés institucional renovado por la participación cultural como derecho de acceso a la cultura activo y radical (Barreiro, B 2016; Anllo, F. 2018; Rowan, J 2016).

A continuación, voy a tratar la propuesta del Estado relacional y su relación con las políticas culturales.

La propuesta del estado relacional

El concurso de las agencias culturales Alternativas

“Considero al Estado una relación social”
(Jessop, R. 2008: 7).

Si atendemos a la descripción evolutiva del Estado, en sus inicios presenta una Administración ordenadora y coercitiva. Con el tiempo, el Estado social aporta una abertura de la Administración, más servicial y prestacional. Aunque presentando ciertos déficits en cuanto a las políticas públicas relativas a la cultura institucional. Como indica el profesor Marcos Vaquer:

“El Estado social nació para dotar de soporte institucional y protagonismo público al esfuerzo de reconstrucción económica que las sociedades occidentales precisaron después de las crisis económicas de los años treinta y bélica de la segunda Guerra Mundial. Tal origen marcó el decantamiento de esta fórmula estatal hacia los problemas socioeconómicos, y relegó la cuestión cultural a un segundo plano. Desde aproximadamente los años cincuenta, sin embargo, esta situación ha empezado a cambiar al calor de una paz social y un desarrollo económico relativamente estables” (Vaquer, M 1998: 77).

Con la irrupción del Estado social y democrático de derecho aparece una versión del Estado del bienestar donde asoma la clausula del Estado cultural. Conviene apuntar, siguiendo al profesor y catedrático de Derecho Administrativo de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) y Titular de la Cátedra Andrés Bello de Derechos Culturales (Convenio Andrés Bello, Universidad Carlos III de Madrid, UNED), Jesús Prieto de Pedro, que:

“el origen de la expresión *Estado de Cultura* se sitúa en los comienzos del siglo XIX en la obra de Fichte, que se sirve de ella en cuatro trabajos, el primero de los cuales, *Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters*, data de 1806. Sin embargo, este autor no llegaría a tematizar el concepto, y adoptó la expresión en un sentido muy amplio, como sinónimo de los estados occidentales, en concreto los europeos- surgidos en tiempo del cristianismo... No comienza a adquirir sentido jurídico sino a partir de Bluntschli, que en su trabajo *Allgemeines Staatsrecht*, publicado en 1852, al hilo de la descripción de los modelos de Estado, clasifica éstos en los tres siguientes: Monarquía, la República y el Estado de Cultura (*los intereses culturales pueden determinar de forma especial la vida de un pueblo y es entonces cuando surgen los Estados de Cultura*)” (Prieto, J. 2013: 213).

El Estado cultural ha sido criticado por alejarse de los cánones elitistas de la belleza, “el Estado cultural ya no es el culto republicano de la Razón, y aún menos el de la Belleza. Es el del golpe mediático” (Fumaroli, M. 1991: 111). Y por ser un producto político de corte socialdemócrata que apuesta por la

descentralización de la cultura institucional, “lo que llamo Estado cultural no me asusta por razones estéticas sino políticas” (Fumaroli, M. 1991: 346). Las críticas a la concepción del Estado cultural están relacionadas con la restructuración de los países europeos tras la Segunda Guerra Mundial. En este sentido, el profesor Marcos Vaquer apunta que:

“la cláusula del Estado de cultura no ha sido llenada de contenido jurídico hasta mediados de este Siglo (XX) y desde entonces es objeto de un uso creciente en la jurisprudencia y la doctrina iuspublicista de Alemania, Italia y también España. La fórmula recibió incluso la sanción positiva en la Constitución de Baviera de 1946, cuyo artículo 3º proclama que *Baviera es un Estado de Derecho, de Cultura y Social que sirve al bien común*, y de nuevo ha sido enfáticamente utilizada en el Tratado de Unificación de Alemania. Asistimos, pues, al tránsito desde un Estado de cultura en sentido filosófico-idealista al Estado de cultura en sentido técnico-jurídico” (Vaquer, M 1998: 77_78).

Por otra parte, la disposición–propuesta del Estado relacional (Jessop, R. 2008) plantea la emergencia de la gobernanza¹³ como una nueva modalidad para la organización de las relaciones sociales, apuntando a la importancia de la pluralidad y la horizontalidad en la toma de las decisiones. Con ello, estoy estableciendo una relación entre los derechos culturales y la propuesta del Estado relacional. El Estado social abre la puerta a la posibilidad del despliegue del Estado de bienestar, y el impulso de los derechos culturales. La propuesta del Estado relacional, como modelo organizativo contemporáneo y democrático, establece una oportunidad para el desarrollo material de los derechos culturales. Permitiendo la comprensión del acceso activo y radical de la cultura (Rowan, J 2016; Ramos, S. 2019), que incide en los usos y prácticas culturales contemporáneas, que presentan una manera alternativa de entender el derecho de acceso a la cultura. Que en los últimos años a protagonizado parte del debate entre la administración pública de la cultura y las diferentes agencias que actúan en el territorio (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2017; Ministerio de Educación, Cultura y Deporte – Canal Cultura 2016), aquellas que exploran grutas para encontrar posibilidades que permitan el diseño compartido de las políticas culturales entre la Administración y el concurso de las agencias no institucionales, incluyendo las no reconocidas, aunque desde hace unos años intervienen con su práctica cultural en el desarrollo del derecho a participar en la vida cultural (Barreiro, B. 2017; Barreiro, B 2016; Lorenzo, M 2016a; 2016b; Martínez, R. 2018).

En este viaje que va del originario Estado de justicia a la propuesta del Estado relacional hemos visto como fueron mutando las funciones y los objetivos de las políticas culturales. Se trata de un relato interesado en comunicar que el viaje de los derechos culturales ha sido una historia que ha tenido que superar diferentes modelos de poder cultural institucional. Que presentan diferentes intereses económicos, sociales y culturales. Las políticas culturales primero se centraron en las cuestiones patrimoniales de dominio estético institucional y propiedad pública. Para ello, los procesos de

¹³ Durante la pandemia Covid19 (2020), el Gobierno de España puso en circulación el concepto de co-gobernanza para mostrar la voluntad de establecer marcos compartidos de decisión entre las distintas escalas político-administrativas del Estado.

patrimonialización cultural se dedicaron a transformar las cosas en objetos culturales, traduciendo institucionalmente la magia contenida en las cosas culturales, desplegando una nueva economía del don similar a la utilizada en la antigüedad:

“Cuando los romanos empezaron a distinguir entre derechos reales y derechos personales, separando personas y cosas, la economía del don continuó siendo practicada en esferas culturales que permanecerían al margen de las prácticas comerciales... Lo que todas comparten es una concepción que le atribuye alma a las cosas que, son dadas, recibidas y devueltas... Recibir un objeto técnico de manos de los que lo han inventado y usado es reconstruir una cadena no muy diferente de lo que los antropólogos creen haber descubierto en los rituales del don en los *pueblos sin historia*” (Esposito, R. 2017: 101-104).

Ahora, en plena modernidad, se trataba de separar las cosas culturales de las que serían consideradas *simplemente* patrimoniales. El valor añadido que representa la cultura en este proceso de capitalización institucional es clave para entender la estructuración de una parcela pública estratégica especializada en la gestión del patrimonio cultural moderno. De este proceso de patrimonialización cultural institucional emergerá con el tiempo el fenómeno del valor social de la cultura como derecho. Momento en el que se iniciara una nueva aventura de las políticas culturales. Donde aparece la relevancia de la autonomía cultural, personal y comunitaria. Y el auge de la prestación de servicios y actividades culturales institucionales. Proceso que llega hasta la actualidad. Momento en el que la aventura contemporánea de las políticas culturales afronta el reto democrático y radical de la gestión pública de la cultura de lo común. Que busca deshacer la dicotomía binaria entre los juicios institucionales y los deseos alternativos, orientando la gestión pública de la cultura del siglo XXI hacia la senda democrática. Aventura que presenta un futuro problemático, tan provocador como sugerente. Donde sigue latiendo en el seno de las políticas culturales, junto a otras preocupaciones contemporáneas, las “de la retórica del ciudadano-consumidor, así como luchar por formas de intervención democráticamente responsables. El telón de fondo es, necesariamente, nuestra conciencia de una Nueva División Internacional del Trabajo Cultural y el complejo juego que se produce entre los derechos culturales de los movimientos sociales y la mercantilización” (Yúdice, G; Miller, T. 2004: 118).

La idea general de este capítulo ha sido reseguir los cambios de la gestión pública de la cultura según el modelo de Estado en el que se despliegan, observando el paso de una Administración coercitiva y estricta, a una más sofisticada y prestacional. Se trata de reseguir los momentos de la historia de la gestión pública de la cultura, ocupada en el reconocimiento y la distribución de diferentes capitales culturales, a través de los mecanismos de gestión sobre el Patrimonio cultural institucional.

A continuación, vamos a ver qué significan conceptos como campo o capital simbólico en relación con las políticas culturales.

CAPÍTULO 2

Cuestiones conceptuales de las políticas culturales

Este capítulo trata sobre el concepto “campo” puesto en relación con las políticas culturales, y sirve para entender el ámbito de la gestión pública de la cultura como un espacio institucional especializado, donde se tratan los asuntos públicos de la cultura según el modelo de Estado y el tipo de instrucción pública que despliega.

La entrada establece el campo de la gestión pública de la cultura como el espacio Administrativo donde se realiza la gestión y distribución del contenido patrimonial público de la cultura, que al cribar entre las producciones y las prácticas culturales que se dan en el contexto social registra diferentes catálogos culturales, que funcionan como formas de reconocimiento institucional, legitimando determinadas prácticas y producciones culturales, mientras otras quedan en los márgenes institucionales al no obtener el reconocimiento público institucional.

Por ello, voy a señalar el espacio de la gestión pública de la cultura como un ámbito específico de transferencia social y cultural relacionado con el Poder. Espacio institucional donde se despliegan diferentes estrategias políticas sobre el ámbito de la cultura, que hoy denominamos “políticas culturales”, que podemos entender como estrategias públicas, donde surgen diferentes conflictos relacionados con las formas de institucionalizar lo cultural, que fomentan o excluyen entre diferentes prácticas culturales. Certificando la idea de que el espacio público es un medio, y “el medio será entonces el ámbito en el cual se da la circulación” (Foucault, M. 2004: 41).

Dicho de otra manera, el capítulo presenta el espacio de la gestión pública de la cultura como un lugar de gestión especializada. Como un medio burocrático orientado a controlar las diferentes maneras de producir cultura. Con capacidad para limitar o ampliar el discurso oficial del momento. Desplegando una determinada acción pública sobre la cultura donde “podemos distinguir ya el energético batir de las dos grandes alas de la política cultural: la subvención y la capacitación” (Yúdice, G; Miller, T. 2004: 17).

Las políticas culturales desplegadas por los distintos modelos de Estado implican la existencia de diversas gubernamentalidades que producen e impulsan distintas maneras de organizar y desarrollar la gestión pública de la cultura. Por un lado, tenemos, una Administración coercitiva, con vocación vertical y cuyo objetivo original será el control sobre la población a través de la monopolización del discurso cultural institucional. A partir del siglo XIX, con el auge del interés institucional por lo social, se impulsa un nuevo ciclo de las políticas culturales, que presentan una Administración más permisiva y sensible con las demandas sociales, con las prácticas culturales alternativas, y con los procesos de legitimación y materialización de los derechos culturales. La gestión pública de lo cultural presenta una tendencia administrativa con vocación más horizontal. El tiempo permitirá que los procesos de diseño y toma de decisiones institucionales caminen hacia la posibilidad de una administración cultural institucional, en

minúscula, menos celosa con la concentración de poder, convencida de la importancia de los procesos de descentralización, subsidiariedad y circulación cultural. Emergiendo una perspectiva más generosa y compartida de la gestión pública de la cultura, más sensible con las cuestiones, por ejemplo, de las nuevas formas de materialización del derecho a participar en la vida cultural.

Presentar el campo de la gestión pública de la cultura como un espacio de administración y gestión sirve para entender la relación entre los distintos procesos de reconocimiento institucional de la cultura y la necesidad de consolidación del Poder en cada momento. Además, la emergencia de las diferentes lógicas institucionales relativas a la gestión pública de la cultura, reflejan diferentes maneras de estructurar administrativamente la gestión pública de la cultura pública. Proceso que nos permite entender la aparición de la Razón de Estado desarrollada ya como “una razón política que no es sólo la razón familiar” (Bourdieu, P. 2014: 110). Toda esta suma de intenciones institucionales nos llevará a comprobar la coexistencia contemporánea de estas lógicas institucionales latentes en nuestro presente, cohabitando en la estructura institucional actual de la gestión pública de la cultura, influyendo, a veces facilitando, otras complejizando, las formas de generar reconocimiento cultural, y así, permitiendo, o no, el diseño estructural y compartido entre la cultura institucional y las agencias que actúan culturalmente desde las afueras de la Institución. Este hilo argumental nos ha de llevar a entender la función de las prácticas alternativas contemporáneas como productoras culturales no institucionales, pero que generan un tipo de capital sub-cultural basado en el valor democrático de la cultura. Visualizando que este tipo de prácticas colectivas, sensibles con el cuidado democrático de la cultura, en la actualidad conviene que formen parte del actual campo de la gestión pública y común de la cultura. Entre otras cosas, porque son prácticas que materializan el discurso contemporáneo de los derechos culturales.

Con todo, voy a presentar las políticas culturales como estrategias públicas que consolidan sistemas de reconocimiento, circulación y distribución institucional de los diferentes tipos de capital simbólico cultural que conforman el material base del campo de la gestión pública de la cultura.

La aproximación histórica al campo de la gestión pública de la cultura es como sigue.

El campo de la gestión pública de la cultura 1

La institución cultural como distribuidora de legitimidad

“Un campo es un juego que se juega de acuerdo con unas regularidades que son las reglas de éste, pero en el que también se puede jugar a transformar las reglas o las regularidades”

(Bourdieu, P. 2014: 136-137)

Siguiendo la estela de la concepción del Estado como espacio donde el Poder actúa sobre la población mediante la acción de las políticas públicas, distribuyendo jerarquías y disciplinas funcionales que articulan el “campo de intervención” (Foucault, M. 2004: 41) institucional donde asegurar los tipos de circulación de gentes y mercancías. Llegamos al concepto de Estado como campo social “en el que se juega un juego particular, el juego político legítimo” (Bourdieu, P. 2014: 141). Espacio conflictivo¹⁴ y dinámico de socialización, reconocimiento y distribución institucional de diferentes capitales, donde se produce el “juego político de la legitimación” (Foucault, M. 2004: 141). Así, “el Estado se construye como instancia metacampo, contribuyendo a la constitución de los campos” (Foucault, M. 2004: 278), que funciona como una máquina legitimadora de cosas y actividades culturales. En el mismo sentido, a partir del siglo XVII, la ciudad se entiende como un medio donde actuar sobre las causas y los efectos de la vida en común, concepción “presente en el modo como los urbanistas intentan reflejar y modificar el espacio urbano” (Foucault, M. 2004: 41). Así, aparece la población como “nuevo sujeto-objeto...”, se dejó de hacer el análisis de las riquezas y se abrió un nuevo dominio de saber que es la economía política” (Foucault, M. 2004: 104).

Por otra parte se ha definido el Estado “como un conjunto de instituciones, organizaciones, fuerzas sociales y actividades, incrustadas y reguladas socialmente, seleccionadas de manera estratégica y organizadas alrededor de la toma de decisiones que son vinculantes colectivamente para una comunidad política imaginaria” (Jessop, R. 2008: 7). Definición que encaja con el concepto “campo” (Bourdieu, P. 2014). Así, el Estado se convierte en un “campo” de acción política, dedicado a la gestión de los asuntos económicos teórico prácticos, donde la población emerge como “el blanco al cual apuntan los mecanismos para obtener de ella determinado efecto, (en cuanto) sujeto, pues se le pide que se conduzca de tal o cual manera” (Foucault, M. 2004: 63). De la misma manera, la población también será percibida como un “objeto-técnico político... un dato” (Foucault, M. 2004: 94) a gestionar por el gobierno de turno.

¹⁴ “Para Gramsci, la cultura es siempre un espacio de lucha por el significado hegemónico, vale decir, una forma de controlar la significación y, sobre todo, de intentar administrarla de acuerdo a determinados intereses... De la misma manera, Bourdieu (1979) entiende la cultura como una dimensión central en la constitución de jerarquías, pues sus investigaciones demostraron que las clases sociales no sólo se forman por una mala redistribución económica sino, además, por los movimientos de un capital simbólico que siempre es un agente en la diferenciación del gusto. Es decir, la constitución de las identidades sociales se encuentra condicionada por el lugar que cada uno ocupa dentro de la división del trabajo, pero también por la evaluación a la que son sometidas las diferentes formas de diferenciarse y de consumir. Por todo ello, la cultura no debe ser entendida como algo armónico ni consensual, sino que siempre debemos asumirla como un espacio de lucha donde entran en tensión intereses sociales de todo tipo. Como dijo Raymond Williams (1977), toda discusión sobre lo cultural debería estar siempre asociada con lo ordinario, y con las formas en que esto último se vuelve hegemónico o marginal” (Vich, V. 2014: 34-35).

Aquellos mecanismos iniciales del Estado activaron procesos de concentración y acumulación de Poder, objetivando la cultura como un asunto monopolístico, diseñando un tipo especializado de gestión pública sobre la cultura que inicia su camino gestionando el tesoro del patrimonio artístico de las monarquías. Y sobre aquel método de gestión, poco a poco, se irán universalizando las nuevas categorías de la razón estética burguesa (Yúdice, G; Miller, T. 2004; Eagleton, T. 2006). Así, concentrando estrategias y procedimientos sobre el ámbito de la cultura institucional, se fue configurando el campo de la gestión pública de la cultura, estructurándose mediante el desarrollo jurídico y administrativo que comenzó a actuar sobre las cuestiones materiales y objetivas de la cultura moderna.

Con la sucesión de los diferentes modelos de Estado se fueron articulando diferentes procesos institucionales de patrimonialización de la cultura (Ariño, A (Dir.) 2006), que fueron legitimando y primando cierto tipo de objetos y prácticas culturales sobre otras maneras de producir cultura, que a base de normas y regulaciones se convertían en guías culturales legales, que fueron configurándose como contenido de la instrucción pública (Arnold, M 2010).

Conviene apuntar que la invención del Estado está ligada al desarrollo de la escritura, técnica que apareció cuando hizo falta administrar y gobernar las sociedades, hace 4.000 años, cuando se empezó a necesitar registro de sus actividades. Mucho más tarde “a lo largo de los siglos XVIII y XIX las escuelas evolucionaron dentro de una compleja ecología institucional que incrementó el uso de la escritura para registrar diferencias individuales... para instruir tanto como para sancionar” (Landa, M 2015: 170-171). Es el momento en que la escritura se convierte en “el instrumento estatal por excelencia, el instrumento de totalización... (que) posibilita la acumulación cognitiva” (Bourdieu, P. 2014: 297), posibilitando los procesos de normalización que en el ámbito cultural institucional moderno se remontan a “muy atrás. Tanto que el depósito legal fue regulado en el derecho francés, por primera vez, en 1534; o que los antecedentes de la organización administrativa de las bellas artes y del patrimonio histórico se remontan a la *Surintendance des bâtiments du Roi*, creada en el siglo XVII, durante el reinado del Rey Sol, por el ministro Colbert »” (Prieto, J. 2002: 3).

Comprobamos como el campo de la gestión pública de la cultura empezó a reconocer y distribuir las verdades culturales institucionalizadas originales a partir de juicios sobre el valor institucional dictados por especialistas, proyectando los valores culturales de cada momento, consecuentes con cada modelo de Estado. Así, la valoración de la cultura institucional se inicia insuflando un valor intrínseco a los objetos culturales, visualizando “un modelo de pensamiento que daba por sentada la existencia de verdades y valores absolutos, trascendentales, objetivos y universales, nociones que se generalizaron en el pensamiento ilustrado del siglo XVIII y continuaron hasta el positivismo y el modernismo cultural (Throsby 2000: 28)” (Villaseñor, I. 2010: 6). Se trata de un tipo de valoración que instituyó un tipo de pensamiento relativo a la cultura basado principalmente en el ajuste a la norma de cada momento. En cuyo proceso se impone la escritura como fórmula de referencia. Por lo que en el origen del campo de la gestión pública de la cultura los elementos de distribución fueron principalmente normas lingüísticas. “Como el sociolingüista Einar Haugen apunta, *La estrecha conexión de la gramática y la política queda evidente en el hecho de que la primera gramática española apareciera en 1492 y fuera dedicada a la reina Isabel, como un instrumento para difundir el idioma español junto a las leyes de los españoles.*” (Landa, M 2015: 154).

La instauración de las nuevas gramáticas nacionales tenía como propósito desplazar al latín como lengua oficial, coser el territorio y controlar la incipiente lengua impresa¹⁵, con el objetivo de blindar el nuevo Poder. Al distribuir el significado de las palabras y la estructura gramatical, el Estado se dotó de la herramienta perfecta para configurar un orden jurídico y un cuerpo de funcionarios especializados en forjar la nueva Razón de Estado impresa en cada asunto público, que “aparece entre los juristas” (Bourdieu, P. 2014: 351) especializados en velar por el valor cultural institucional, a través de la gestión de los recursos simbólicos de la cultura, puestos al servicio del nuevo poder del Estado. Es decir, traduciendo la razón estética de la razón política, y convirtiendo “la razón de política... (en) razón de Estado” (Bourdieu, P. 2014: 110). Por ello el mundo de las imágenes se convierte en un espacio de poder, y por ejemplo, la pinacoteca nacional española posee tal número de imágenes monárquicas, donde constatar el poder vigente de cada época, imágenes que muestran los símbolos del “mundo de los vencedores” (Prat, I 2010). Es el momento en que el Museo se convierte en espacio/infraestructura de legitimación institucional. “La invención del Museo, tal y como se entiende, es una idea relativamente reciente, de la Edad Contemporánea, posterior a la Revolución francesa. Antes de la creación de las pinacotecas y gliptotecas, ligadas al concepto de que las obras de arte pertenecen al patrimonio común de una nación, existieron las colecciones valiosísimas del pasado, antecesoras de los actuales museos” (Bonet, A. 2012: 22). Como ejemplo de cómo las nuevas infraestructuras de la cultura moderna influyen en la instalación de los nuevos marcos de poder cultural, sirve el Museo del Prado (1819), lo visualiza un artículo de 2019 de Clara González Freire:

“El Museo del Prado cumple años, ni más ni menos que 200 ... El proyecto del rey Fernando VII, en realidad impulsado por su esposa María Isabel de Braganza, por fin veía la luz, lo hacía con tan solo 311 pinturas a disposición del público, todas ellas de la escuela española.... Por aquel entonces, los almacenes guardaban 1.500 obras más, todas ellas encontraban su origen en las Colecciones Reales y respondían al gusto de cada uno de los reyes que habían pasado por el trono español... su colección es en realidad un reflejo fiel del gusto de la monarquía española, por lo que popularmente se ha dicho que no es un museo de pinturas sino de artistas. Los reyes españoles, tanto Austrias como Borbones, fueron recopilando obras de los artistas que les gustaban hasta formar las bases de la colección que ha llegado a nuestros días.... La brecha de género sigue siendo una cruda realidad: el catálogo completo del Prado cuenta con la presencia de 33 pintoras frente a la abrumadora cifra de 4.926 pintores” (González, C. 2019).

Con el tiempo incluso los líderes de la II República española asumieron el contenido del Museo del Prado como tesoro del Estado. El profesor Carlos Fernández Liesa nos cuenta una anécdota que lo refleja:

¹⁵ “En Inglaterra, donde William Caxton introdujo la imprenta en 1476, la palabra impresa además de extender la alfabetización y expandir la educación popular, se convirtió en una poderosa fuerza cultural que devolvió al idioma lo que había perdido con la conquista de los normandos - las presiones conservadoras de autoconciencia y esnobismo social. Los impresores ingleses, por su parte, congelaron tipográficamente determinadas reglas de deletreado que no correspondían enteramente a los fonemas del inglés, sonidos que estaban cambiando mientras estas normas eran congeladas. Como escribe el historiador John Nist: *Más importante que el conservadurismo ortográfico o la inconsistencia fonológica generados por la imprenta fue la noción incorrecta de que el inglés era en primer lugar la palabra escrita. El grafema y el morfema visual comenzaron a dominar la imaginación literaria, y la fuerza bruta de la tradición oral gradualmente cedió el paso al refinamiento elegante de lo silencioso literario. Con el tiempo, el divorcio de lo hablado y lo escrito fue legalizado por los gramáticos autoritarios del siglo XVIII y los que los siguieron*” (Landa, M 2015: 155-156).

“Relataba Azaña en una carta a Ángel Osorio y Gallardo (Presidente de la Real Academia de jurisprudencia y legislación y que aún siendo republicano era un devoto cristiano) que durante su última residencia como Presidente de la República, en el Castillo de Peralada, le había dicho Negrín que el Museo del Prado era más importante para España que la República y la monarquía juntas, y que si desapareciese o se deteriorase gravemente los bienes culturales debería pegarse un tiro. Esta preocupación llevó al gobierno de la República así como a otras instituciones culturales europeas de la época a preocuparse por el salvamento de los tesoros españoles, como entonces se decía y que, en materia de refugios y transporte de bienes culturales fueron relevantes precedentes de la Convención de 1954”

(Fernández Liesa, C. R. 2012: 190-191).

Comprobamos como tras la razón de Estado original y familiar hubo una razón cultural moderna de Estado trabajando para consolidar el Poder institucional, que fue forjando el campo de la gestión pública de la cultura. Y que se visualiza en el tránsito simbólico que va de la concepción del tesoro de la Casa del Rey a la del tesoro del Estado. Así, la gestión de lo simbólico cultural fue convirtiéndose en motivo principal del campo de la gestión pública de la cultura, cuya misión principal era distribuir el mensaje de consolidación del Poder. Donde el valor estético artístico emergió como ámbito trascendental para consolidar el nuevo orden burgués (Eagleton, T. 2006), que cuajó incluso en las mentes más progresistas del siglo XX.

Así, el campo de la gestión pública de la cultura fue ahondando en el control y la gestión de las obras artísticas, las ediciones de libros, y el control en general de los objetos culturales del poder. Inscribiendo sus principios en las mentes de la ciudadanía. Es el momento en que “la formación del gusto equivale al control cultural o a la política cultural” (Yúdice, G; Miller, T. 2004: 18). Toda esta instrumentalización simbólica de la cultura fue materializada e impulsada con las infraestructuras culturales que aparecen en el siglo XVIII. Aquellas originarias Academias del gusto fueron configurando el ámbito estructural de las políticas culturales, y convirtiéndose en las grandes gestoras y prescriptoras institucionales de las verdades estéticas y las prácticas culturales legítimas, a partir de la elaboración de listados institucionales que, actualizados periódicamente, fueron revelando cada vez con más precisión la estadística como ciencia del Estado y “saber correlativo” (Foucault, M. 2004: 127). Que empezará a ordenar e institucionalizar el contenido cultural objeto del campo de la gestión pública de la cultura. Y que en la actualidad puede considerarse el origen del método de la programación cultural pública. El mundo público de la cultura institucional utilizará el código, el registro, el listado, como el instrumento de legitimidad para certificar la jerarquía de los objetos y las actividades culturales. “La magia que hasta ahora anidaba en los objetos-fetiches, de la que participaban tanto las mercancías como las obras de arte, parece haberse trasvasado a la magia del código” (Marchan, S. 2007: 94).

Las Grandes Academias de la época adoptaron el papel de las infraestructuras de legitimidad cultural institucional, encargadas de dictar a la población lo que tenía que aprender, y a los artistas cómo debían realizar sus prácticas, estableciendo los cánones del arte¹⁶, seleccionando y catalogando el contenido de la instrucción pública a distribuir, y diseñando los procesos de patrimonialización, circulación y distribución cultural institucional, que mediante los procesos administrativos transforman los objetos culturales en patrimonio artístico institucional, puesto al servicio del Poder y del pasado, convertido en mensaje político cultural de la Razón de Estado de turno (Vaquer, M 1998; Coord. Izquierdo, I; Amorós, A. 2016). Y que presenta dos caras diferenciadas, una que apunta a las posibilidades de disfrute de la cultura, la otra al fenómeno de la desigualdad cultural, que manifiesta la idea de que “los bienes culturales se encuentran distribuidos de forma muy desigual y ello es así entre otras cosas, como ha mostrado la teoría de Bourdieu, porque las competencias y hábitos necesarios para el desarrollo de la sensibilidad estética dependen de factores que siguen una lógica de clase” (Ariño, A (dir.) 2006: 45).

En el Estado español las Reales Academias datan del siglo XVIII, fueron fundadas por Felipe V y “tendrán, entre sus atribuciones esenciales, el velar por la salvaguarda de las bellas artes y del patrimonio cultural” (Coord. Izquierdo, I; Amorós, A. 2016: 37). De 1713 data la Real Academia Española, fundada para crear un diccionario de la lengua. De 1738 la Real Academia de la Historia. Y de 1752 la de Bellas Artes. La de Historia se propuso estudiar “las viejas civilizaciones de España y América, la conservación de documentos, medallas, monedas y restos arqueológicos. El Gabinete de Antigüedades fue una de sus particularidades de mayor novedad e interés” (Bonet, A. 2012: 10). Para rematar la estructura institucional de la cultura de la época, y comprender el entorno en el que se consolida la noción de patrimonio artístico, momento en el que las academias del gusto se preocupan por la conservación de las obras de arte heredadas¹⁷, conviene atender a que “la tercera Real Academia fue la de las «Tres Nobles Artes» o «Bellas Artes» que, fundada por Felipe V en 1744, fue inaugurada por su sucesor, Fernando VI, en 1752. Puesta bajo el patrocinio de San Fernando, el rey medieval conquistador de Sevilla y una de las figuras simbólicas de la monarquía tradicional española, la Academia de Bellas Artes desempeñó un papel fundamental en la consolidación de un arte cosmopolita digno de una monarquía del Antiguo Régimen” (Bonet, A. 2012: 10).

¹⁶ “Siempre he estado convencido de que las humanidades han de depender de un sistema de valores y de que esto es precisamente lo que las distingue de las ciencias naturales. Incluso así, puede que siga mereciendo la pena repetir mis razones para tener esta opinión, porque hay actualmente una poderosa tendencia intelectual que apoya el punto de vista contrario... El arte es una organización de valores... Son esos valores los que a mí me parecen representados por lo que yo llamo los cánones del arte, los niveles de maestría sin los cuales no habría historia del arte” (Gombrich, E. H. 1997: 364-366).

¹⁷ “En las citadas Adiciones a los Estatutos de 1751 se suplicaba al rey que «las cosas excelentes y antiguas, las de pintura como las de escultura, en ninguna manera se dejasen sacar de Madrid» y los demás dominios de España, alertando a las aduanas de su posible evasión. Con el afán de perpetuar la memoria histórica, en 1756 la corporación expresó el deseo de conservar y extender el recuerdo de los monumentos antiguos de la península... En 1769, promovida por la Academia, se promulgó una real orden «prohibiendo la salida de la Península, sin expresa autorización, de pinturas, libros, manuscritos y objetos artísticos de autores españoles», decreto reiterado en 1801, 1836 y 1837. Esta medida política de protección del tesoro artístico, que afectaba a «pinturas de autores que ya no viven» y que castigaba con la «competente multa pecuniaria» y «el embargo de pinturas», dio su fruto. Un año después, en 1770, se intercepta en la frontera de Ágreda, entre Castilla y Aragón, cuando se intentaba sacar al extranjero, el cuadro de La Magdalena de Murillo que, regalado por el rey a la Academia, es hoy una de las joyas de su Museo. En lo teórico, la preocupación del estudio del patrimonio heredado por los españoles quedó reflejada en los escritos de Ponz, Jovellanos, Bosarte, Ceán Bermúdez y Llaguno, académicos que fundamentaron la moderna historia del arte español” (Bonet, A. 2012: 21-22)

Con todo, originalmente el campo de la gestión pública de la cultura emerge como un Sistema institucional vertical y jerárquico, a través de mecanismos de homogeneización institucional que ponen en marcha distintos procesos de “repartición o distribución... y la codificación de regulaciones legales” (Landa, M 2015: 87), que irán configurando el campo de la gestión pública de la cultura como un lugar de circulación, reconocimiento, legitimación, distribución e instrucción cultural. “La burocracia crea un orden político que es en sí mismo su comienzo” (Bourdieu, P. 2014: 114). Así, cada modelo de Estado irá aportando diferentes matices al campo de la gestión pública de la cultura. El campo burocrático/ administrativo ya no se limitará a diseñar listados institucionales de la cultura, sino que “inventa también discursos de legitimación” (Bourdieu, P. 2014: 282).

Con todo, al desplegar distintas instrucciones legales sobre la cultura institucional la administración cultural irá determinando la concepción de los distintos significados institucionales de la cultura¹⁸, diseñando diferentes procedimientos¹⁹, directivos o garantistas que “dota a los ciudadanos de medios de defensa de sus intereses y a la Administración de medios para objetivar y optimizar la determinación del interés general” (Vaquer, M 2018: 1266); e instituciones legitimadoras que en cada momento ubican en un punto la línea institucional de lo legítimo y lo legal en materia cultural, condicionando las prácticas y la conducta cultural de cada momento. Es el momento en que se evidencia que “lo definitorio del poder no es la coacción (que sólo es un medio del poder) sino la capacidad de proyectarse sobre los demás, condicionando o determinando su conducta” (Vaquer, M 2018: 1250). Por lo que el campo del derecho se convierte en un espacio de lucha y conflicto, “como es sabido, fue Von Ihereing (1872—2016:60) quien primero advirtió que todo derecho en el mundo debió ser adquirido por la lucha... El derecho no es una idea lógica, sino una idea de fuerza; he aquí por qué la justicia, que sostiene en una mano la balanza donde pesa el derecho, sostiene en la otra la espada que sirve para hacerlo efectivo” (Vaquer, M 2018: 1256).

Comprobamos que la misión normalizadora de las instituciones legitimadoras se focalizó en fijar los valores institucionales tipo. Por ejemplo, y siguiendo con el ejemplo del idioma, la primera Academia de la Lengua fue fundada en Florencia en 1582 y sirvió de referente para las posteriores. Su homóloga francesa tenía la función de “fijar el idioma de alguna manera y hacerlo durable. Para 1705 la academia se podía jactar de que si sólo se hiciera uso del vocabulario incluido en su diccionario oficial, el francés podría quedar fijo para siempre” (LANDA, M 2015: 154). Es relevante el intento de racionalizar y fijar el mundo acotando a base de normativizar la práctica cultural. Impulso moderno que llega hasta la

¹⁸ “El siglo XVIII, la palabra civilización, como señala Williams, tenía detrás el espíritu general de la Ilustración con su énfasis en el desarrollo humano secular y progresivo (1983, p. 58). A principios del siglo XIX, civilización y cultura se utilizaron como sinónimos, aunque hay que precisar que fue a finales del siglo XVIII y principios de XIX cuando culture adopta sus significados modernos en inglés, fuertemente influidos por el significado que los términos culture y cultur, posteriormente escrito como Kultur, empezaron a tener en francés y alemán respectivamente. Ahora bien, respecto a la acepción de cultura que hace referencia a la agricultura, de ahí derivó la idea de que era cultura lo que no era natura. Lacques Maritain señalaba, por ejemplo, que cultivar un campo era poner en el trabajo y esfuerzo para hacerlo producir aquella clase de frutos que no se producen por la sola naturaleza, para hacerlo producir frutos cultivados, por oposición a frutos silvestres o salvajes” (Lara, C; 2017: 510).

¹⁹ “Los trámites de un procedimiento y las resoluciones que le ponen término garantizan derechos de los ciudadanos en algunos casos y en todos sirven al interés general, ya se llamen informes preceptivos, información pública o audiencia a los interesados en el primer caso, o autorizaciones, prohibiciones o sanciones en el segundo. En efecto, «conviene recordar que los requisitos formales de la actuación jurídico-administrativa suelen responder a unos fines garantistas, de intereses particulares o generales, que no pueden desconocerse», y que «los intereses más fuertes, los vinculados al ejercicio de la iniciativa económica, que reclaman celeridad en un entorno competitivo, no deben ser los únicos a tener en cuenta» (Tornos Mas, 2000: 75)” (Vaquer, M 2011: 114).

actualidad. En este sentido, las diferentes formas de normalizar y ordenar los asuntos culturales públicos proyectarán diferentes formas de materializar distintos mundos sociales y culturales, según la orientación de la norma de cada momento histórico. Presentando distintas condiciones y oportunidades interactivas para materializar las relaciones sociales y la participación de la ciudadanía. Que en el campo de la gestión pública de la cultura va desde los modelos originarios de la coerción institucional permanente a los modelos más invisibles de la creencia en la prescripción simbólica institucional, o incluso la ilusión de la no necesidad de normas (Bourdieu, P. 2014; Foucault, M. 2004). Hasta llegar a los modelos más contemporáneos de contención o asistencia cultural institucional dispuestos para la extensión de derechos (Yúdice, G; Miller, T. 2004; Jessop, R. 2008; Barba, O; Subirats, A 2015; Tornos, J; Galán, A. 2017; Labsus 2018). Donde las agencias actúan según sus posibilidades. Y donde podemos distinguir entre “quienes tienen agencia de los que obedecen órdenes; quienes tienen derechos de los que no”. (Rowan, J; Camps, M. 2017: 3). Por lo que algunas agencias pueden aspirar a relacionarse de una manera más dialéctica y democrática con las estructuras de poder del campo de la gestión pública de la cultura. Sin que esto quiera decir que deje de actuar la tendencia controladora de la cultura institucional. Pues las maneras institucionales subyacen como capas en las administraciones públicas contemporáneas. Es decir, “en la ciencia jurídica los cambios de paradigma no suelen operar por sustitución sino por acumulación” (Vaquer, M 2018: 1246).

Si sintetizáramos en un párrafo la historia de la emergencia, evolución y gestión de la acumulación, podríamos entender que, tras la “gran amputación” (Morton, T. 2016) producida en el Neolítico que consolidó la escisión humanos/no humanos, la domesticación de los animales y plantas aportó las primeras formas de acumulación de bienes y objetos. Con la aparición de la escritura se inicia un proceso de gestión de los recursos colectivos. Pero será el Derecho romano el instrumento que materialice la amputación jurídica entre las cosas y las personas, empezando a configurar un mundo de agencias y derechos, donde la propiedad es el referente legislativo (Esposito, R. 2017). Con el tiempo la cultura se convierte en un instrumento simbólico de dominación y emancipación, iniciándose un periplo de obligaciones y oportunidades en el ámbito de la cultura institucional que llega hasta la actualidad.

Hemos visto que la regulación de la cultura manifiesta diferentes objetivos y valores, que ayudara a conformar un campo público articulado por sectores y excepcionalidades que complejizarán el tema del acceso a la cultura. “Así, en lo que se refiere a la creación cultural, el derecho de autor, aun configurado como un derecho de propiedad del autor, las normas no lo conforman como una propiedad más, sino que, por un lado, la someten a diversas excepciones (copia privada, uso para fines culturales, educativos y de investigación por museos, bibliotecas, archivos y otras instituciones culturales...) que tienen como finalidad facilitar el acceso a la cultura al común de los ciudadanos por encima del derecho exclusivo del creador de la obra” (Prieto, J. 2002: 5). Lo cual convertirá el ámbito público de la cultura en un lugar de usos y oportunidades inclusivas, y no tanto en un espacio exclusivo de propiedad y obediencia, ya no se tratará tanto de estructurar un espacio institucional de orden y acatamiento, sino que empezará a mostrarse una ventana institucional de oportunidad para la creatividad y la emancipación social.

El campo de la gestión pública de la cultura 2

La ampliación Social de la circulación y distribución de la cultura institucional

“El campo burocrático..., tiene avances y retrocesos”
(Bourdieu, P. 2014: 269).

Tras el inicial impulso del campo de la gestión pública de la cultura como distribuidora de los contenidos culturales institucionalizados, portadores de mensajes simbólicos del Poder, el campo de la gestión pública de la cultura fue ahondando en la estructura y las condiciones administrativas, ampliando el catálogo del Patrimonio Cultural institucional. Con ello, la estructura administrativa empezó a tomar músculo. En este sentido en el Estado español la Ley de Bases (1889) aparece como la primera ley del mundo sobre el procedimiento administrativo, preparando la estructura administrativa del Estado Social, introduciendo fórmulas de entrada de registro, informes y regulaciones de urgencia, o remitiendo a los regímenes jurídicos procedimentales (Vaquer, M. 2015) del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes, nacido de la escisión del Ministerio de Fomento en 1900 que rápidamente mandó “la confección, finalmente inconclusa, de un Catálogo Monumental, el primero realizado en España... Es cierto que este Ministerio no gozaba de gran estima en las altas esferas, y solo era considerada una cartera *menor*, adecuada para que los políticos jóvenes se ejercitasen en la cosa pública antes de pasar a ministerios más importante. El Ministerio se dota de una sección de Bellas Artes y Construcciones civiles –con atribuciones en museos y bibliotecas-, que alcanzará el rango de Dirección General en 1915” (Coord. Izquierdo, I; Amorós, A. 2016: 102). A pesar del escaso prestigio del nuevo Ministerio relativo a los asuntos culturales, la distribución cultural institucional comienza un nuevo camino de consolidación burocrática, con nuevos recursos y procedimientos administrativos que poco a poco irán agrandando el campo de la gestión pública de la cultura. Consecuentemente se irán ampliando los significados de la cultura institucional, creando nuevos horizontes relativos al objeto del campo de la gestión pública de la cultura que, al amparo y consecuente con la emergencia del Estado Social, aportarán nuevas profesiones públicas de la cultura. Donde empezará a evidenciarse la división entre los funcionarios públicos estatales, dedicados a las cuestiones de los intereses generales, y los de la Administración local, acusados de estar más interesados por las cuestiones particulares. “Según la sociología espontánea que está en la conciencia de todos los altos funcionarios, existe lo central y lo local. Nos topamos aquí con una de las categorías medulares en toda sociología: central/periférico, central/local... lo central es el Estado..., tienen intereses generales, por oposición a los que son locales, particulares, siempre sospechosos de ser portavoces de lobbies” (Bourdieu, P. 2014: 33-34). Lo que visualiza el debate cultural institucional entre lo central y lo periférico, iniciado por las querellas modernas (Marchán, S. 2012), y que con el tiempo provocarán los procesos de descentralización cultural institucional. Que paulatinamente irán ampliando el conjunto de agentes que intervienen en el campo de la gestión pública de la cultura. Impulsando la implantación de nuevas formas de subsidiariedad en el ámbito de la gestión pública de la cultura, consecuentes con las necesidades del Estado Social de ampliar su oferta cultural institucional, lo cual realimenta la necesidad de descentralización del campo de la gestión pública de la cultura,

abriendo la puerta a las relaciones publico-privadas, y ya en el presente, a las nuevas y recientes formas de la gestión comunitaria (Rubio, J. A.; Rius-Ulldemolins, J. 2012; Tornos Mas, J. 2016; Tornos, J. 2017a; la Hidra cooperativa 2020), que presentan a la escala local de la gestión pública de la cultura, y las políticas culturales de proximidad, como un tipo de políticas culturales que requieren de cierto margen de autonomía de gestión pública respecto de las demás escalas superiores, y en concreto de la escala estatal de la gestión pública de la cultura.

En este proceso de descentralización del campo de la gestión pública de la cultura que se fue desarrollando a partir de la irrupción del Estado Social, en el Estado español destaca inicialmente la creación de la Mancomunitat de Catalunya y la Diputación de Barcelona como “institución de gobierno local que impulsa el progreso y el bienestar de los ciudadanos de su ámbito territorial” (DIBA 2020a) que representa el salto a la configuración de órganos de gestión pública descentralizados de la capitalidad de la gestión directa de Madrid. La Diputación de Barcelona fue constituida en 1812 como Diputación Provincial de Catalunya en la ciudad de Vic. El gran salto político se produjo durante el sexenio democrático, entre 1868 y 1874. Las diferentes leyes provinciales otorgaron a las diputaciones un papel de instancia intermedia entre los municipios y el gobierno central. En 1907, con Enric Prat de la Riba presidente. “Hasta el golpe de estado de 1923, Catalunya vivió una etapa apasionante, culturalmente fructífera y socialmente convulsa, en la que se experimentó un primer autogobierno mediante la Mancomunitat de Catalunya: la unión de las cuatro diputaciones provinciales para llevar a cabo un proyecto de modernización en todos los sectores, pero abortado por la Dictadura de Primo de Rivera”. (DIBA 2020b).

Los inicios del siglo XX, son los de la construcción del Estado social de Derecho. El ámbito de las políticas culturales dedica esfuerzos a consolidar las necesidades materiales y estructurales de un nuevo campo de la gestión pública de la cultura, más sólido y concentrado en desplegar lo necesario para establecer el control absoluto sobre el dominio público de los asuntos patrimoniales de la cultura institucional (Coord. Izquierdo, I; Amorós, A. 2016). En este sentido, resulta relevante el intento de ordenar el Patrimonio Cultural que con las desamortizaciones del siglo XIX habían quedado vulnerables. Así, por ejemplo, a la citada la Ley de Excavaciones de 7 de julio de 1911 le siguió su Reglamento, de 1 de marzo de 1912, que “supuso un paso trascendental en el ámbito tutelar del Patrimonio Arqueológico, especialmente en los fondos privados, al intentar equilibrar el carácter absoluto del derecho de la propiedad privada con los intereses generales que representaban en su identidad los bienes arqueológicos. No cabe duda que, aunque hubo luces y sombras en su aplicación, representó un paso trascendental para convertir a los bienes arqueológicos en dominio público, como hoy ha quedado recogido en la actual Ley 16/1985” (Gabardón, J. F. 2014: 265).

En sentido parecido, la Ley de Monumentos (1915), que convierte las ruinas en antigüedades, amplía la protección jurídica de los bienes inmuebles con valor histórico o artístico, donde el derecho administrativo gana protagonismo al consolidar el “expediente administrativo” en el campo de la gestión pública de la cultura (Vaquer, M. 2015). Son tiempos en que aparecen nuevas profesiones ligadas a la cultura institucional, relacionando la ingeniería de minas con la arqueología, la archivística

o la biblioteconomía. Así, ingenieros, arqueólogos, archivistas o bibliotecarios compartirán asuntos relacionados con la gestión pública de la cultura. Sumando nuevo personal cualificado al campo de la gestión pública de la cultura, donde paulatinamente aparecerán distintos grupos de especialistas, al aumentar la relevancia y la protección del patrimonio cultural de los bienes culturales, muebles e inmuebles, institucionalizados en la Convención de la Haya para la Protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado (1954), donde por primera vez se emplea el término “bien cultural” (Frigo, M. 2004) asociado a una interpretación de la cultura material fruto de la creación humana, con interés histórico artístico, obras de artes fruto de la producción intelectual y científica (UNESCO 1954). Conviene atender a que la terminología de los “bienes culturales” abre la función del campo de la gestión pública de la cultura en relación con las diferentes maneras institucionales y no institucionales de entender el derecho de acceso a la cultura, pues “una regulación aplicable a bienes físicos, con trascendencia cultural, no niega que sean objetos de derecho, susceptibles de propiedad privada, por ejemplo, pero al mismo tiempo tiene presente su importancia superior, su valor simbólico añadido al meramente material del bien mismo” (González, M 2017: 18).

A partir de la segunda mitad del siglo XX las políticas culturales toman un nuevo impulso. Durante el “decenio de 1960, algunos sociólogos empezaron a estudiar la noción de desarrollo cultural sin aclarar desde un principio si se trataba de describir el desarrollo de la vida y las actividades culturales, ni tampoco el sentido que se había de dar a este adjetivo” (Moulinier, P. 1990: 1). Los años setenta se inician con varias conferencias UNESCO que determinarán el futuro de las políticas culturales. En la Conferencia Intergubernamental sobre los aspectos institucionales, administrativos y financieros de las políticas culturales celebrada en Venecia (1970) se contempla el desarrollo cultural como portador de una dimensión ética, individual y comunitaria, que pone en relación el desarrollo económico y social. “La finalidad de la Conferencia consistió en examinar especialmente los temas siguientes: la función de los poderes públicos en la determinación y la realización de los objetivos del desarrollo cultural, el fomento y la organización de la acción cultural por los poderes públicos, la investigación sobre las políticas culturales, la cooperación cultural internacional y el papel de la Unesco en la esfera de las políticas culturales” (UNESCO 1970: 3). En 1972 se realiza en Helsinki la Conferencia intergubernamental sobre las políticas culturales, y en Estocolmo la Conferencia sobre el Medio Humano, donde se reafirma el desarrollo cultural como una dimensión inseparable del progreso individual y social adoptando recomendaciones sobre la relación entre el desarrollo cultural y el desarrollo humano, sobre la democratización de la vida cultural, la ampliación del acceso a la cultura y la participación en ella, lo que impulsa la necesidad, otra vez, de nuevas profesiones institucionales de la cultura, esta vez especializadas en la planificación, gestión y animación cultural. Y la necesidad de fortalecer las estructuras institucionales de la cultura para evitar sobresaltos contraculturales, lo que impulsa la necesidad de la Cooperación Internacional en un contexto de guerra fría. Los sectores más progresistas del ámbito institucional de la cultura empezaron a preocuparse por el valor social de la cultura. “Pierre Emmanuel inauguró una bibliografía en un ensayo titulado Por una Política Cultural 1971. La cultura recibía una definición política: se presumía que ayudaba a la integración de la vida social” (Fumaroli, M. 1991: 19). En sentido parecido, en 1974 se publica un compendio sobre los límites de la planificación cultural titulado Para una Metodología de la Planificación Cultural “del Sr. Pierre Thenevin, economista y estadístico

francés... En sus conclusiones: el autor expresa el temor de que los fenómenos de contracultura obstaculicen un esfuerzo de planificación cuyos límites los configura la libertad de los individuos y de los grupos sociales. La obra finaliza con una breve descripción de la formación del personal de desarrollo cultural en Francia y en la Unión Soviética” (Moulinier, P. 1990: 39-40). En definitiva, la cultura institucional empieza a proyectar la necesidad de nuevas profesiones enfocadas primero a la animación cultural, y más tarde a la gestión cultural, enfocadas a la luz del valor social de la cultura, que se presenta como una nueva derivada de la cultura institucional por explorar. Así, empieza el desarrollo institucional de los contenidos culturales orientados al disfrute de la ciudadanía (Vaquer, M. 2020a), lo que orienta la prestación institucional de servicios culturales al consumo cultural, y modifica los asuntos administrativos y relativos a la gestión cultural, abriendo la gestión de la cultura a la colaboración público/privada a través de diferentes mecanismos de subsidiariedad (Congreso de los Diputados 2020). Con el objetivo de ampliar las posibilidades del derecho de acceso a la cultura, que empuja a la Administración a sofisticar básicamente los derechos de fruición y de producción cultural.

Por otra parte, la Convención sobre la protección de patrimonio mundial, cultural y natural (UNESCO 1972), apuntalaba la relevancia de los monumentos y los recursos arquitectónicos como portadores de un capital cultural que ha de ser protegido, y que genera externalidades positivas en otros sectores como es el turismo. Aunque en los entornos UNESCO de aquellos años setenta existían participantes influyentes que limitaban “el alcance del término cultura a las obras de arte, a las artes del espectáculo y a la difusión de los valores artísticos, otros se inclinaron por una interpretación más amplia de la cultura, que comprenda entre otras cosas la cultura física, la ciencia y la técnica y los diferentes modos de expresión de las relaciones y los sentimientos suscitados por la belleza y la armonía” (Moulinier, P. 1990: 14). A pesar de esta división de criterios sobre la dimensión institucional de la cultura, el campo de la gestión pública de la cultura irá ampliando significativamente el número de agentes que directa o indirectamente participan sobre las cuestiones de las políticas culturales. Impulsando el postulado de los derechos culturales como derechos humanos, el acceso activo a la cultura, y la consecuente necesidad de establecer elementos evaluables de la cultura en términos cuantitativos y cualitativos. Conviene apuntar que fue en 1967, durante las primeras conversaciones UNESCO sobre las políticas culturales donde se inicia el planteamiento a nivel internacional del asunto de la participación activa de la ciudadanía en el ámbito cultural institucional:

“la Mesa Redonda celebrada en Mónaco fue la primera reunión dedicada a las políticas culturales en la historia de la UNESCO... Los participantes tomaron como eje de sus trabajos la idea de que, en un mundo dominado por la tecnicidad..., hay que garantizar, para el conjunto de la población, un acceso a la cultura y una participación activa en la misma... Los participantes de la Mesa Redonda subrayaron que... la democratización y la eficiencia de la política cultural requieren la cooperación activa de los organismos regionales y locales, las comunidades, las asociaciones y los grupos de aficionados; en una palabra, la descentralización de las tareas” (Moulinier, P. 1990: 11-12).

La nueva concepción de la participación cultural activa viene a plantear retos importantes que trastocan las concepciones de las políticas culturales, la administración institucional y del derecho cultural. En este sentido, la política cultural supera el estadio tradicional de la contemplación estética para vincularla con “la plena realización de la personalidad y el desarrollo económico y social” (Moulinier, P. 1990: 11). Lo cual implica en el ámbito administrativo institucional el asumir la necesidad de “la descentralización de las tareas” (Moulinier, P. 1990: 12). Un año más tarde los derechos culturales serán considerados derechos humanos en el marco de los preparativos de la primera Conferencia de ministros de cultura en Venecia (1968). “El documento de introducción de esta reunión expone los antecedentes de la interpretación del concepto de derechos culturales. Se señalan en particular los artículos 22 y 27 de la Declaración Universal de Derechos Humanos y se describen los cambios socioeconómicos y tecnológicos que influyen en este problema y que han hecho que la cultura se convierta en un asunto que concierne a las masas” (Moulinier, P. 1990: 13). En este sentido, en 1973 la Comisión II de la Conferencia intergubernamental sobre políticas culturales (Yogyakarta 1973) trata sobre la importancia de “la elaboración de los indicadores cuantitativos y cualitativos” (Moulinier, P. 1990: 17), incluyendo los elementos cualitativos para valorar las políticas culturales, abriendo una brecha en las tradicionales evaluaciones racionalistas de la cultura institucional, que enfatizan el valor del consumo cultural, para pasar a subrayar los matices relativos al uso y el cuidado de la cultura, y su sentido afectivo comunitario, que apuntan al valor social de la cultura y contiene el tipo de valor de participación cultural que emerge más allá del resultado economicista producido por la cultura en la sociedad. Siguiendo esta línea, en 1976 la Conferencia General Unesco de Nairobi trató el tema de la participación y contribución de las masas populares a la vida cultural, recomendando la “distinción entre el acceso a la cultura, esto es, la posibilidad de informarse, formarse, conocer, comprender libremente y disfrutar de los valores y bienes culturales, y la participación en la vida cultural, que significa, entre otras cosas, la posibilidad efectiva y garantizada para todo grupo o individuo de expresarse, comunicar, actuar, y crear libremente, con objeto de asegurar su propio desarrollo, una vida armoniosa y el progreso cultural de la sociedad” (Moulinier, P. 1990: 3). Matizar entre acceso y participación cultural apuntaba a relacionar el desarrollo de los derechos culturales con el despliegue de estrategias públicas encaminadas a establecer el proyecto de la democracia cultural. “En resumidos términos, según una tradición constante de Unesco, se trata de construir, para el ejercicio efectivo de los derechos culturales, *una verdadera democracia cultural*” (Moulinier, P. 1990: 3). Lo cual apunta a que “el diálogo entre los actores culturales no puede limitarse a un cara a cara entre las autoridades oficiales, los creadores y las organizaciones artísticas y culturales” (Moulinier, P. 1990: 3).

Así se fue avanzando hacia el diseño de políticas culturales que apuntalarán la descentralización institucional, postulando la necesidad de la cooperación entre las distintas escalas de gobierno, preludeo del discurso sobre la gobernanza del siglo XXI. En este sentido hay que citar la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales (México 1982) que recoge los diez años de interés internacional sobre políticas culturales, y donde se relacionan las estrategias de preservación y conservación del patrimonio cultural con las nuevas perspectivas de la cultura institucional relacionada con la comunicación, la educación y el fomento de la creatividad artística, el desarrollo social de la cultura y las nuevas formas de administrar y gestionar la cultura institucional, abriendo nuevas perspectivas de la cultura institucional que provocarán que a partir de la segunda mitad del siglo XX las políticas culturales tomen un impulso social inaudito

hasta aquel momento. En este sentido, la Conferencia de 1982 “adoptó una definición amplia de la noción de cultura Además del arte y la literatura, la cultura comprende los modos de vida, los derechos fundamentales de la persona humana, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias religiosas. Se constató además que la cultura pone al ser humano en condiciones de analizar sus problemas de manera racional y crítica, elaborar su propio sistema de valores y decidir libremente” (Moulinier, P. 1990: 23). Lo cual consolida y amplía el campo de la gestión pública de la cultura.

Por otra parte, las fases de la construcción de la administración cultural institucional en el Estado español se vertebran a partir de la cultura material. En este sentido, la Ley del Patrimonio Artístico Nacional (1933) subrayó el modelo dual de administración activa y consultiva, y la Ley del Tesoro documental y bibliográfico (1972), que avanza en el carácter dual de la administración (Vaquer, M. 2015). La vocación descentralizadora de la Constitución de 1978²⁰ vertebran una nueva organización escalar del campo de la gestión pública de la cultura; y en materia cultural la Ley del Patrimonio histórico español (1985) ahonda en la diferenciación entre administración burocrática activa y administración consultiva experta, y define las cuestiones de la cultura material “con una nueva definición de Patrimonio histórico, y amplía notablemente su extensión. En ella quedan comprendidos los bienes muebles e inmuebles que los constituyen, el Patrimonio Arqueológico y el Etnográfico, los Museos, Archivos y Bibliotecas de titularidad estatal, así como el Patrimonio Documental y Bibliográfico” (BOE núm. 155 1985). La Ley del Patrimonio histórico español de 1985 se establece para “asegurar la protección y fomentar la cultura material debida a la acción del hombre en sentido amplio, y concibe aquélla como un conjunto de bienes que en sí mismos han de ser apreciados, sin establecer limitaciones derivadas de su propiedad, uso, antigüedad o valor económico” (BOE núm. 155 1985), dictaminando el objeto del patrimonio cultural institucional, su protección y fomento, manifestando el “convencimiento de que con su disfrute se facilita el acceso a la cultura para que un número cada vez mayor de ciudadanos pueda contemplar y disfrutar las obras que son herencia de la capacidad colectiva de un pueblo. Porque en un Estado democrático estos bienes deben estar adecuadamente puestos al servicio de la colectividad en el convencimiento de que con su disfrute se facilita el acceso a la cultura y que ésta, en definitiva, es camino seguro hacia la libertad de los pueblos” (BOE núm. 155 1985). Al tiempo se consagran los Bienes de Interés Cultural (BIC) “que se extiende a los muebles e inmuebles de aquel Patrimonio que, de forma más palmaria, requieran tal protección. Semejante categoría implica medidas asimismo singulares que la Ley establece según la naturaleza de los bienes sobre los cuales recae” (BOE núm. 155 1985).

²⁰ “La Constitución española (1978), en primer lugar, ha ratificado la plena sujeción de los poderes públicos al Derecho en general (art. 9.1 CE) y en particular la de las Administraciones públicas (art. 103.1 CE), bajo control judicial (art. 106.1 CE). Pero también ha dotado a la Administración de una legitimidad democrática indirecta a través de la función directiva que sobre ella ejerce el Gobierno (art. 97 CE) y le ha asignado una función proactiva (arts. 9.2 y 103.1 CE) de acuerdo con principios constitucionales que van más allá del sometimiento pleno a la ley y el Derecho: principios organizativos y funcionales como los de eficacia, jerarquía, descentralización, desconcentración y coordinación. Y la integración en la Unión Europea está generando, asimismo, una verdadera mutación del Derecho constitucional y administrativo español (MUÑOZ MACHADO, 1993 y 2004: 312-325), como de los restantes Estados miembros... Sobre estas o similares bases, en varios países europeos, incluido España, se discute desde hace décadas la necesidad de una renovación del Derecho administrativo como ciencia. En la concreta formulación de Eberhard SCHMIDT-ASSMANN (2003: 26-27) —que ha ganado bastante notoriedad entre nosotros gracias a su capacidad de síntesis y a su traducción al español—, la ciencia del Derecho administrativo debe concebirse como una «ciencia de dirección» porque cumple una doble finalidad: la limitación del poder, sin duda, pero también la eficacia de la acción administrativa, lo que debería llevarnos a entender prohibido no sólo el exceso, sino también el defecto incurrido en esa acción. Como ya advirtiera prontamente entre nosotros Manuel COLMEIRO (1850: 11), «el gobierno no es sólo un escudo; es también una palanca» (Vaquer, M 2011: 93).

Comprobamos como el Estado español consolida los instrumentos jurídicos necesarios para la gestión pública de la cultura material. Estas leyes ayudaron a apuntalar el derecho al acceso contemplativo a la cultura, y consecuentemente, con la aplicación constitucional de la descentralización institucional de la cultura, se ponen en marcha los mecanismos institucionales para la participación de nuevos agentes en el campo de la gestión pública de la cultura. Pero será con la Ley para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial (BOE núm. 126 2015) que se producirá una ampliación institucional de la base tradicional del Patrimonio Cultural, que coge a los juristas con el pie cambiado. En palabras del profesor Marcos Vaquer:

“Todavía hoy los juristas estamos situados en unas concepciones, en unas hechuras marcadamente liberales e individualistas. Lo cual hace que nuestro ordenamiento tenga serias dificultades para institucionalizar los fenómenos culturales, o no culturales, de carácter popular y colectivo, por el individualismo del ordenamiento, los bienes distintos de las cosas materiales, y los valores diversos del valor económico de la fruición o utilización de carácter patrimonial. Entonces claro, con estos mimbres es muy difícil proteger el patrimonio cultural inmaterial” (Vaquer, M. 2015: 24:50).

La Ley de 2015 aporta una oportunidad, subraya el carácter popular y colectivo del Patrimonio Inmaterial, proyectando la relevancia de los derechos de las comunidades y los colectivos, abriendo la dimensión interadministrativa del procedimiento, dando audiencia también a las administraciones autonómicas y locales. Es decir, ampliando las vías democráticas de la circulación y la distribución de la cultura institucional.

El campo de la gestión pública de la cultura 3

Circulación y distribución democrática de la cultura institucional

“Ley fundamental de la teoría de los campos: si ustedes no tienen un mínimo de oportunidades en el juego, no juegan”
(Bourdieu, P. 2014: 488).

La cuestión de la circulación y distribución del capital cultural fue un asunto que poco a poco fue desarrollándose como un tema participado entre agentes públicos y privados o del tercer sector (Vaquer, M. 2000; Barbieri, N; Partal, A; Fina, X (Dir.); Subirats, J (Dir.). 2011; Tornos, J. 2017a; Gimeno, J. 2018). Con ello, aumentarán significativamente las políticas culturales orientadas a las actividades culturales, y el fomento de la prescripción de programaciones artísticas y culturales institucionales. En aras del derecho de acceso a la cultura, el campo de la gestión pública de la cultura fue potenciando su papel como distribuidora de productos culturales y actividades culturales de consumo. Hasta que, tras las grandes Convenciones Unesco de la primera década del siglo XXI (UNESCO, 2001; UNESCO 2003; 2005), se aprueba en España la Ley para la Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial (2015), que concibe jurídicamente la práctica cultural como un tipo de “bien actividad”, que se desmarca de los bienes materiales culturales (BOE núm. 126 2015). Proclama que abre una nueva fase en la manera de conceptualizar la participación cultural. Ampliando una vez más las funciones del campo de la gestión pública de la cultura, que al contemplar la actividad como un foco troncal del patrimonio cultural, genera un puente jurídico conceptual entre el derecho de acceso a la cultura y el derecho a la participación en la vida cultural, que potencia el sentido activo y radical de los derechos culturales (Rowan, J 2016). Es el momento en que el campo de la gestión pública de la cultura empezará a admitir a nuevos agentes culturales que hasta el momento no eran considerados ni públicos ni privados (Barbieri, N; Fina, X; Subirats J. 2012; Barbieri, N. 2014; Barba, O; Subirats, A 2015; Medialab-Prado 2016; Rowan, J. 2017a; Tornos, J. 2017a; Barbieri, N. 2018a; INAEM. 2020). Con lo que la cultura institucional ya no se limitará a facilitar la circulación y distribución de los asuntos relacionados con las cuestiones de conservación de la cultura material y de programación, escaparate y consumo cultural. Sino que tendrá que atender, y potenciar, los mecanismos de facilitación de la autonomía cultural de las ciudadanías, incluyendo las nuevas prácticas culturales que se extienden en forma de laboratorios democráticos de innovación social por el territorio, que plantean los colectivos sociales de las primeras décadas del siglo XXI (YProductions 2009a; 2009b; Subirats, J; García, Bernardos, Á. (eds.) 2015; Martínez, R. 2018). Provocando que el campo de la gestión pública de la cultura visualice la relevancia y necesidad de un nuevo tipo de políticas públicas, más sensible con los derechos culturales, y más cuidadosa con los temas de la participación, la desigualdad y la proximidad cultural, donde emerge la potencialidad de la escala local de la gestión pública de la cultura como un espacio complejo y especializado en el reconocimiento y distribución de nuevos valores culturales, en sentido democrático.

En este viaje sobre el reconocimiento y la distribución institucional de los distintos contenidos y prácticas culturales se comprueba como el campo de la gestión pública de la cultura fue configurándose como un espacio en constante ampliación, tanto por el cúmulo ininterrumpido de materiales a gestionar, como por el número constante de agencias a participar. Lo cual indica la suma de complejidades que en la actualidad poseen las políticas culturales contemporáneas. Así, podemos definir el campo de la gestión pública de la cultura como el medio institucional donde producir los distintos procesos de reconocimiento, capitalización y distribución de los valores culturales destinados a la consolidación del Poder público, con la consecuente producción de subjetividades afines y subversivas, que tempranamente separó el valor estético artístico de otros tipos de valores como el religioso o el económico. En este sentido reza “la tesis expuesta en el s. XVI por Jacques Przluski, humanista polaco que defendía la necesidad de que en tiempos de guerra las obras de arte fuesen respetadas y preservadas por su propio valor artístico y no sólo por motivos religiosos” (González, M. 2017: 20). Así, el campo estético fue configurándose como un lugar de dominación y conflicto contradictorio²¹, y configurando ese espacio institucional de participación condicionada (o subversiva), donde regirá la “Ley fundamental de la teoría de los campos: si ustedes no tienen un mínimo de oportunidades en el juego, no juegan” (Bourdieu, P. 2014: 488). Lo que indica que el paso previo para participar como agencia activa en un campo es ser agencia reconocida como legítima por las partes que actúan en el propio campo. Lo que señala (1) la relevancia de las políticas culturales como instrumentos de mediación y distribución de legitimidad, paso previo a la legalidad. (2) Que el funcionamiento del campo de la gestión pública de la cultura depende del tipo de políticas culturales que despliega el Estado. (3) Que el modelo de Estado es un elemento determinante para comprender los diferentes objetivos de las distintas políticas culturales. (4) Que el campo de la gestión pública de la cultura es un espacio acumulativo de estrategias públicas sobre la cultura, con margen para distribuir distintos significados y capitales culturales, según el modelo de Estado y el tipo de políticas culturales que promueve.

Por ello, acentuado por la configuración escalonada de la gestión pública, y en el marco contemporáneo de las políticas culturales, es común encontrar diferentes tipos de políticas culturales actuando en el campo de la gestión pública de la cultura. Algunas dedicadas al mantenimiento y desarrollo de las políticas culturales, por ejemplo, enfocadas a la conservación y la promoción del patrimonio cultural en sentido tradicional y objetivo. Es decir, como gestión pública de “bienes materiales” (BOE núm. 155 1985). Otras, más sensibles con los aspectos subjetivos de la gestión pública de la cultura, más orientadas a las cuestiones de la actividad cultural. Por ejemplo, dedicadas a la exploración de nuevos mecanismos de participación, en sentido democrático. Es decir, como gestión pública de posibles “bienes actividad” (BOE núm. 126 2015, p. 10). Lo cual señala el carácter complejo de las políticas culturales en la actualidad. Donde a la práctica, las misiones de cada una de las escalas de la gestión pública de la

²¹ “Mi tesis en términos generales, es que la categoría de lo estético asume la importancia que tiene en la Europa moderna es porque al hablar de arte habla también de todas esas cuestiones, que constituyeron el meollo de la lucha de la clase media por alcanzar la hegemonía política. La construcción de la noción moderna de artefacto estético no se puede por tanto desligar de la construcción de las formas ideológicas dominantes de la sociedad de clases moderna, así como, en realidad, de toda una nueva forma de subjetividad humana apropiada a ese orden social. En ese fenómeno -y no tanto el hecho de que los hombres y las mujeres descubrieran súbitamente el supremo valor que supone el hecho de pintar o escribir poesía- el que provoca que lo estético desempeñe una función tan singular dentro de la herencia intelectual de nuestro presente. Mi tesis, sin embargo, es que lo estético, entendido en cierto modo, también proporciona un poderoso e inusual desafío y una alternativa a estas formas ideológicas dominantes, razón por la cual se revela como un fenómeno eminentemente contradictorio” (Eagleton, T. 2006: 53).

cultura en ocasiones presentan diferentes necesidades y objetivos. Visualizando las diferencias entre la escala Estatal y la escala Local de la gestión pública de la cultura. Pues, cuando las políticas culturales empezaron a enfocar la vocación social de lo cultural, iniciados los procesos de descentralización cultural institucional administrativa, se fueron configurando como distintos “subcampos” de la gestión pública de la cultura, en los que entran a participar distintas agencias autónomas, a la vez que se manifiestan diferentes tendencias dentro del ámbito institucional donde reverberan tensiones de jerarquía internas en la administración pública que reflejan que “habría un estado de la mano derecha y un estado de la mano izquierda... si ustedes parten de las primeras posiciones, se convertirán en inspectores de finanzas, parte del Estado de derechas; si parten de una mala posición, estará entre los ministerios sociales, de la educación.... La jerarquía de las posiciones de salida refleja la jerarquía social... hay una lucha dentro de estos dos Estados, de la mano derecha y de la mano izquierda... No es un frente simple, hay toda una serie de subcampos” (Bourdieu, P. 2014: 501). En este sentido, cada escala de la gestión pública de la cultura presenta sus propias particularidades y necesidades procedimentales y administrativas. Llegando a perseguir objetivos que en ocasiones parecen contraponerse, entre las administraciones y los departamentos de las distintas escalas intermedias e infraconstitucionales, donde los retos y las negociaciones son continuos (Femp 2001; Miralles, E. 2005; Martínez, S; Rius-Ulldemolins, J. 2012; RUBIO, J. A.; Rius-Ulldemolins, J. 2012). Como ejemplo, y en relación con el sistema de la política cultural en Catalunya, los profesores de la Universidad de Barcelona Joaquim Rius Ulldemolins, Arturo Rodríguez Morató y Santi Martínez Illa, coautores del artículo que firman, indican que:

“El sistema de la política cultural en Cataluña representa un caso complejo y singular. Complejo porque tres administraciones públicas desempeñan en él un papel central, por su relevancia presupuestaria, organizativa y sustantiva: Departamento de Cultura, Diputación de Barcelona y Ayuntamiento de Barcelona. Y un sistema singular porque representa un caso que no se ajusta a los modelos tradicionales de política cultural, ya que la Diputación ha desarrollado un sistema de cooperación cultural que va más allá de sus atribuciones y el Ayuntamiento de Barcelona desarrolla funciones en el sistema que son muy superiores a las que le corresponderían por su rol teórico... De esta lógica se han derivado importantes resistencias político-institucionales, que han venido dificultando la racionalización del sistema en los últimos treinta años” (Rius, J; Rodríguez, A; Martínez, S. 2012: 173).

La tensión intrainstitucional de lo público revela la necesidad de explorar las posibilidades de las políticas culturales contemporáneas como procesos de mediación cultural entre agencias públicas, privadas y comunes. En este sentido, si atendemos a la escala Local de la gestión pública de la cultura, y los diferentes métodos para solventar sus conflictos y negociaciones, por ejemplo con las prácticas culturales alternativas de las últimas dos décadas (Subirats,, J; García, Bernardos, Á. (eds.) 2015; Rowan, J. 2017; Martínez, R. 2018; del Campo, E; Estévez, I. 2020), según el trato institucional de cada conflicto, encontramos un tipo de campo de la gestión pública de la cultura más o menos sensible con las cuestiones y el cuidado de la participación cultural, en sentido democrático. Es decir, más proclive a hacer cumplir la legalidad o a facilitar procesos de legitimidad.

A continuación, voy a mostrar algunos procesos de legitimación que se producen dentro el campo de la gestión pública, y que poseen el privilegio de transformar lo prohibido en legal. Es decir, en el siguiente punto vamos a comprobar cómo se produce el paso institucional del reconocimiento institucional a la participación cultural, que provoca el paulatino ingreso de las diferentes agencias como parte del campo de la gestión pública de la cultura.

Reconocimiento en el campo de la gestión pública de la cultura

Cuestiones administrativas del paso de la cultura legítima a la legal

“La renuncia a la autonomía es la condición del funcionamiento como campo”
(Bourdieu, P. 2014: 442).

El gran legado histórico del derecho romano es la separación entre las cosas y las personas, al entender la ley básicamente como reguladora de las relaciones de propiedad (ESPOSITO, R. 2017). Sobre esta base, el Estado moderno inició el camino regulatorio del campo de la gestión pública de la cultura, con una vocación acentuadamente patrimonialista (Vaquer, M 1998; Ariño, A (dir.) 2006; MECD BOE 2020). Así, a lo largo de la historia del Estado, los movimientos institucionales que van de lo legítimo a lo legal, y que se materializan en el campo de la gestión pública de la cultura, cuentan con el protagonismo activo del campo burocrático, que “es el espacio de los funcionarios y de las instituciones que tienen esa especie de metapoder... donde se decretan normas de otros campos... Un campo de lucha donde encontramos la huella de las luchas anteriores” (Bourdieu, P. 2014: 501). Y que mediante normativas y regulaciones se intenta dar respuesta a las distintas inquietudes político-institucionales surgidas sobre el campo de la gestión pública de la cultura en cada momento. Así, las leyes relacionadas con la gestión pública de la cultura se fueron instalando como garantes del ordenamiento del Estado (Prieto, J. 2013; Vaquer, M 1998). Construyendo una idea del derecho como concentración del capital jurídico y “dimensión del capital simbólico” (Bourdieu, P. 2014: 298), que encuentra una de sus manifestaciones en el campo de la gestión pública de la cultura, convirtiendo el propio campo de la gestión pública de la cultura en un espacio decisivo para la legitimación de distintos valores culturales, que en un principio fueron concebidos como elementos de prescripción diseñados por las academias²². Y al hilo de la instauración del gusto institucional, el campo de la gestión pública de la cultura se fue convirtiendo en un espacio de acumulación y distribución de legitimidades culturales, que a través del reconocimiento e institucionalización de la selección oficial efectuada, de entre los distintos significados culturales producidos por los agentes considerados más creativos de la sociedad, se fue tejiendo un conjunto de contenido material artístico cultural cargado de legitimidad, que al pasar la prueba del algodón institucional de las academias se transformaba en legal por la acción administrativa. Y al actuar burocráticamente sobre aquellas producciones culturales, que se presentaban en forma de obras artísticas, que eran bautizadas institucionalmente, a la vez que superaban la prescripción sobre las prácticas culturales, eran validadas oficialmente como buenas prácticas culturales, con el aval de las personalidades influyentes. El ejemplo histórico sobre cómo se organizaba en el siglo XVIII la Real

²² “Nikolaus Pevsner, autor de un libro clásico sobre el pasado y el presente de las academias (1940), constató que la idea de su creación «se originó y desarrolló en Estados fuertes. Su razón legítima había sido la de producir una cierta cantidad y calidad artística, útil y deseada por la Corte y el Gobierno». El modelo francés de Academia, diferente del italiano de origen renacentista, se expandió en Europa gracias a su operatividad y a su adecuación a las monarquías modernas. La idea de Colbert de incrementar, por medio de la mano de obra cualificada, la productividad industrial y lucrativa, que redundase en el aumento de las rentas del rey y por ende de sus vasallos, estaba en la base de la acción pedagógica a alto nivel de las academias. Su papel era, pues, esencial para el progreso de las Ciencias y las Artes” (Bonet, A. 2012: 9).

Academia de Bellas Artes de San Fernando que nos proporciona el Catedrático de Historia del Arte y de la Arquitectura de la Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, y actual Académico de la Real Académica de Bellas Artes de San Fernando, Pedro Navascués Palacio, es ilustrativo:

“Carlos III vino a confirmar el carácter instrumental de la Academia como órgano de alcance dentro del reformismo ilustrado, para lo cual la Corporación no sólo contaba con el apoyo del monarca sino que estaba garantizado por los hombres cercanos a su real persona bien fuera en calidad de Protectores, como Grimaldi o Floridablanca, bien asumiendo el decisivo papel de consiliarios, entre los que se encontraban los nombres más destacados de la nobleza... que fue creciendo, asegurando así el carácter político-estamental de la institución. Detrás de aquellos nombres había embajadores, consejeros reales, sumilleres, gentilhombres de cámara, mayordomos de su majestad, altos grados militares y jerarquías eclesiásticas que, con los académicos de honor, representaban el verdadero poder de la Academia” (Navascués, P. 2020).

Los inicios del campo de la gestión pública de la cultura se basan en la estadística, el registro, la racionalización y la conservación del tesoro de las arcas públicas, que se convierte en el primer eje de gestión patrimonial de la cultura pública devenida de la gestión del Tesoro Real. Conviene apuntar que la manera de referirse a la Institución como la casa, que aún hoy se puede oír en algunos departamentos institucionales públicos, es una costumbre que resuena del paso de la Administración familiar a “la idea de razón de Estado (que) aparece entre juristas” (Bourdieu, P. 2014: 351). En este sentido conviene apuntar que la razón de Estado presenta el reto de un nuevo mundo social con nuevas reglas, “en el mundo público, no se hacen regalos; en el mundo público no hay hermano, ni padre, ni madre, en teoría...” (Bourdieu, P. 2014: 354).

La administración del Estado moderno inicial era una institución familiar y doméstica basada en la monarquía. Con lo que la Institución moderna se constituye a partir de la Casa Real. Y en el Estado español continua la significación. Esta idea, que liga poder y familia, apunta a la comprensión de la relevancia del campo de la gestión pública de la cultura como el ámbito de gestión de las cosas de casa. E inaugura, como hemos dicho, la concepción de la gestión pública de la cultura como un campo administrativo patrimonialista (Prieto, J. 2014; Esposito, R. 2017; MECD BOE 2020). Conviene apuntar que, cuando “los funcionarios se enorgullecen de su fidelidad, estamos en la lógica de la dependencia personal, de las relaciones concebidas sobre el modelo de las relaciones domésticas; y, más tarde, comienzan a enorgullecerse de su competencia” (Bourdieu, P. 2014: 358). Así, el propio orgullo de pertenecer al cuerpo de funcionarios en ocasiones provoca que las cuestiones públicas sean tratadas como cuestiones de propiedad del Estado. Manifestando un tipo de gubernamentalidad basada en la interiorización de la idea de que “el Estado soy yo, (Yo soy) el servicio público constitutivo de la posición del mandatario, del delegado, y es también típica del funcionario de lo público, por lo tanto de lo universal” (Bourdieu, P. 2014: 393). Apuntando a que la construcción de lo público es acompañado por “una apropiación privada de lo público” (Bourdieu, P. 2014: 401). Que refleja que “la burocracia es objeto de una doble imagen que contribuye a su esquizofrenia: se la considera racional, transparente y, a la vez,

corrupta" (Bourdieu, P. 2014: 393). Donde resuena el posible anclaje del nacionalismo, o la externalización entendida como privatización encubierta o publicación de lo privado, según quien mire (Attac-España 2012; Cotizalia 2017). Manifestando el problema latente de que "pueden adueñarse del Estado gentes que usan el Estado como se usa un patrimonio y que tienen el Estado como patrimonio. Existe siempre la tentación de una regresión de la razón de Estado a la razón casa" (Bourdieu, P. 2014: 353).

Sobre aquellos primeros pasos burocráticos se fue articulando el paso de las prácticas culturales a la legalidad, institucionalizando previamente su legitimidad. "El progreso hacia la burocratización se acompaña del progreso hacia la legalización" (Bourdieu, P. 2014: 406). En este sentido, las políticas culturales pueden entenderse como valedoras de distintos significados sobre el valor público de la cultura, que produce reconocimiento y legitimidad institucional, y que se consolidan en el campo de la gestión pública de la cultura en procesos institucionales validados por el Estado. Lo que indica que "no hay, pues, ninguna acumulación de capital físico sin acumulación simultánea o previa de capital simbólico" (Bourdieu, P. 2014: 278). Lo cual indica la relevancia de las políticas culturales desde sus inicios.

Comprobamos que la construcción del campo de la gestión pública de la cultura empezó como un espacio institucional exclusivo de legitimación. En este sentido, uno de los problemas actuales radica en que existen diferentes valores culturales que se legitiman desde diferentes lugares. Aunque sólo desde el campo administrativo se pueda legalizar. En la actualidad la legitimidad cultural ya no es exclusiva del Estado (Rowan, J 2016). Pero la legalidad sí. Por ello la relevancia de entender la gestión pública de la cultura como un "campo", como un lugar de conflicto y mediación entre Partes. Lo cual nos abre la pregunta contemporánea sobre el rol de las agencias culturales en el diseño de las políticas culturales y la participación cultural (Barreiro, B 2016; Lorenzo, M 2016a; 2016b; Barreiro, B. 2017; Martínez, R. 2018; Rowan, J 2020). Teniendo en cuenta que los procesos legalistas han ido consolidando diferentes sectores y sistemas competenciales administrativos dentro del propio campo de la gestión pública de la cultura. La idea base del reparto competencial es que "la competencia actualiza o determina la capacidad de obrar –y no sólo potestades de una administración respecto de una materia, tiempo y lugar. Así, por ejemplo, también constituye otras situaciones activas, como los derechos a participar en el ejercicio de potestades ajenas que afecten a dicha competencia o a recibir información y asistencia que pueda requerir para el ejercicio de la misma, en virtud del principio de lealtad institucional (art. 140 ss. LRJSP). Por esta razón, no debemos confundir potestad y competencia" (Vaquer, M 2018: 1261). Es decir, una cosa es tener la capacidad o competencia para hacer algo, y otra la potestad o autoridad sobre una competencia. De esta manera los sectores públicos de la cultura se han mostrado sumamente prolíficos a la hora de activar su potestad para la generación de normas para determinados sectores culturales. Primado, por ejemplo, los derechos de propiedad sobre los derechos de participación. Lo que revela un desequilibrio estructural relativo a los derechos culturales (Ramos, S. 2019). En este sentido se puede entender el derecho a participar en la vida cultural, como la reclamación a la potestad del competente, a participar con potestad, donde se enmarca la demanda sobre el derecho radical a la cultura (Rowan, J 2016). Y en este juego pendular entre la competencia y la potestad, cabe subrayar la importancia del reconocimiento institucional previo, como veremos más adelante.

En sentido parecido, en el ámbito intrainstitucional, el actual Sistema español de reparto de competencias ofrece posibilidades para regular los asuntos públicos de la cultura, ajustados a cada jurisdicción. En este punto conviene atender a que “todas las grandes luchas dentro del campo del poder son luchas de competencia... (y) la competencia es el derecho a ejercer una competencia técnica en una determinada jurisdicción” (Bourdieu, P. 2014: 437). El problema en el ámbito cultural institucional es cómo se configura el propio dictamen sobre quién es competente.

Con todo, podemos entender el campo de la gestión pública de la cultura como un espacio administrativo singular, diferenciado de otros campos administrativos, tesis que defienden las posiciones del derecho de la cultura (Prieto, J. 2013; Vaquer, M 1998), que levanta una oportunidad para entender las posibilidades contemporáneas de la gestión pública de la cultura (Barbieri, N. 2014). Por otro lado, el campo de la gestión pública de la cultura, entendido como un campo administrativo que articula las estrategias públicas dictadas por las políticas culturales, y que actúa sobre el ámbito cultural institucional, inicia su camino pivotando sobre la concepción de la razón de Estado. Donde “los juristas desempeñan el papel capital haciendo pasar de la doxa a la ortodoxia” (Bourdieu, P. 2014: 353). Con el objetivo de ordenar el ámbito público de la cultura. Por lo que, el campo jurídico administrativo se convierte en uno de los pilares de la verdad público institucional. Así, cuando “lo público se inventa en el esfuerzo por resolver la contradicción de la propiedad privada de las propiedades privadas desposeídas” (Bourdieu, P. 2014: 357), se definen los sectores público, privado y común, en relación con el campo de la gestión pública de la cultura. Delimitando espacios de acción cultural, entre diferentes agencias que actúan legítima o legalmente en la vida cultural. Teniendo en cuenta que en las sociedades occidentales, y en materia cultural, para que algo sea legal primero ha de ser reconocido como legítimo, mediante los procesos de reconocimiento y patrimonialización institucional que se establecen en el campo de la gestión pública de la cultura (Ariño, A (dir.) 2006). Una de las vías es ser reconocido como parte en el campo de la gestión pública de la cultura. Lo cual puede facilitar la participación del aspirante, como nueva agencia activa en los asuntos del campo de la gestión pública de la cultura. En el ámbito de la cultura pública encontramos intereses estratégicos que inciden en la configuración legal de la cultura pública, privada y común. Lo comprobamos en la cantidad de planificaciones sectoriales que afectan al campo de la gestión pública de la cultura. Donde habitualmente la cultura pública se entiende como distribuidor de capital, legitimidad y accesos patrimoniales (BOE núm. 155 1985; Vaquer, M 1998; BOE núm. 126 2015; Duran, T; Pérez, P. 2016; Tornos, J. 2017; Ajuntament de Barcelona 2019; MECD BOE 2020). La cultura privada como un sector de prácticas culturales profesionales orientadas al mercado (Bourdieu, P. 2014; Vaquer, M 1998; Yúdice, G; Miller, T. 2004; Rowan, J 2010; García Aristegui, D. 2014; Litmaer, L. 2017; CIAMIC 2019). Y la cultura común como un sector de prácticas culturales innovadoras o excéntricas (Barbieri, N. 2014; Rowan, J. 2017; Martínez, R. 2018). Conviene apuntar que durante la segunda mitad del siglo XX se fue primando en Occidente modelos de gestión subsidiaria, que fueron potenciando la participación en el campo de la gestión pública de la cultura de sectores organizados lucrativos y no lucrativos (Vaquer, M. 2000; Fina, X; Subirats, J. 2011; Barbieri, N; Fina, X; Subirats J. 2012; Tornos Mas, J. 2016). Y en los últimos años, al tercer sector se han añadido otros modelos que intentan ampliar las posibilidades de la participación en la gestión no lucrativa de la cultura, siguiendo nuevos modelos de gestión comunitaria que intentan superar el paradigma institucional de las formas asociativas del siglo XX (Barba, O; Subirats, A 2015; Tornos

Mas, J. 2016; Tornos, J. 2017; Tornos, J., Galán, A. 2017; la Hidra Cooperativa; Artibarri. 2017; 2018; la Hidra Cooperativa 2020). Y dentro del ámbito de la gestión pública de la cultura se han realizado movimientos interesantes para mejorar en sentido social los intereses de la cultura profesional. Es el caso, por ejemplo, del Informe sobre el Estatuto del Artistas (Congreso de los Diputados 2018), aprobado en el Pleno del Congreso de los Diputados (2018), sobre la defensa de las condiciones de los artistas de la cultura profesional y los beneficios sociales de la cultura (Kulturaren Euskal Behatokia 2018).

En definitiva, en la actualidad podemos entender tres agentes básicos que intervienen y conforman el campo de la gestión pública de la cultura. El conjunto de los agentes institucionales, el de los actores privados y el grupo de agencias de lo común. Con sus particularidades. Con sus intereses y valores. Lo que subraya la idea de presentar el ámbito de la gestión pública de la cultura como un espacio institucional que reproduce conflictos entre la legitimidad y la legalidad, y entre los procesos de valor, distribución y transferencia cultural. Y que enmarca conceptualmente la gestión pública de la cultura como campo. Donde se realizan los pasos de lo prohibido a lo legítimo, y a lo legal. A base de procesos administrativos. Por ello el campo y el procedimiento van de la mano. Y se reconfiguran con cada evolución del Estado, donde la aplicación de las diferentes políticas culturales, como estrategias públicas sobre el patrimonio institucional y la población, van ampliando o reduciendo los agentes del campo de la gestión pública de la cultura. Y diseñando diferentes procedimientos administrativos que hacen posible, en cada modelo de Estado, el dictado de las políticas culturales de turno.

En el próximo capítulo voy a referirme a diferentes procesos de reconocimiento institucional, a partir del ejemplo concreto de diferentes posiciones insurgentes con la Institución, que han planteado diferentes “querellas” al Sistema cultural durante el curso de la evolución del Estado. Lo que nos pondrá en disposición de entender algunas claves de los resortes y conflictos que hacen que el capital simbólico cultural sea el centro tonal de la gestión pública de la cultura.

Capítulo 3

Las luchas por el capital simbólico cultural

“Estamos en el orden de la creencia, de la obediencia, de la sumisión, de la buena voluntad, por tanto del capital simbólico, por tanto de la legitimidad”
(Bourdieu, P. 2014: 280).

Hasta ahora he mostrado cómo surgen las políticas culturales siguiendo la evolución del Estado moderno. Hemos visto como se fue configurando el ámbito de la gestión pública de la cultura como un campo no exento de conflictos. Hemos visto que con las distintas mutaciones del Estado fueron apareciendo distintos intereses culturales públicos. Que primero orientaron las políticas culturales hacia la gestión de los objetos estéticos, como representantes simbólicos del Poder, y, más tarde, cuando las políticas destinadas a la Instrucción pública se volcaron sobre la población, y emerge la idea de la planificación cultural, se acentúa la relación del binomio educación/cultura, incrementándose el interés del campo de la gestión pública de la cultura por la actividad y la práctica cultural.

En este capítulo voy a mostrar como el campo de la gestión pública de la cultura fue configurándose como un espacio de gestión y acumulación de diferentes tipos de capital, que visualiza la progresiva expansión centralizadora de la cultura institucional que fue embebiéndose de autoridad, y dominando el ordenamiento cultural, mandando sobre todos los productos, las producciones y las prácticas culturales. Pero como si se tratara de un efecto espejo, al mismo tiempo que la Institución apretaba, se iban alimentando diferentes recelos sobre el exceso monopolístico que el ámbito de lo público aplicaba al campo cultural. Así, a lo largo de las sucesivas etapas de las políticas culturales, fueron apareciendo diferentes movimientos desobedientes con las normas, establecidas objetivas por del Poder. Convirtiendo la cultura institucional en algo fijo, estable, congelado. Primero se alzaron las voces estéticas, demandando márgenes de autonomía cultural y creativa, básicamente la de movimientos artísticos de vanguardia, que cada cierto tiempo aparecen en la escena cultural impugnando el Orden estético establecido, con diferente suerte. Se trata de sectores que articulan la crítica sobre aquellas formas institucionales de lo cultural que pretenden prescribir y acotar el buen hacer de la actividad creativa estableciendo las instrucciones públicas para el desarrollo de la actividad cultural.

Cuando el interés por la actividad cultural dejó de limitarse al campo estético institucional, empezó la sospecha sobre las formas de gestión y organización de la cultura pública que recientemente se transforman en demandas de diferentes colectivos sociales alternativos, que plantean, cada uno a su manera, diferentes focos de revuelta cultural, poniendo en cuestión, y en ocasiones desbordando, las categorías culturales institucionales de cada momento.

En este viaje de revueltas e imposiciones culturales vamos a comprobar como se fueron enriqueciendo las funciones de las políticas culturales, desarrollando el marco del campo de la gestión pública de la

cultura, ampliando el contenido del capital cultural institucional, y ensanchando la concepción de los derechos culturales, que con ese movimiento constante y contrario a la cultura oficial, que se produce con cada oleada de demandas culturales lanzadas a la Institución cultural, va compensando, poco a poco, la superioridad que el derecho objetivo de la cultura presenta sobre el derecho subjetivo a la cultura.

Para ello, voy a realizar una breve síntesis del fenómeno de las Querellas contra-institucionales. Movimientos contraculturales que se distancian de las formas culturales oficiales fijadas por el Poder cultural de cada momento. Traduciendo la actividad cultural en acción política, situación que sirve para que algunas logren el reconocimiento institucional de sus prácticas autónomas, ganando el reconocimiento institucional que les permita llegar incluso a poder tener espacio voz en el campo de la gestión pública de la cultura, y acceder a participar activamente en la articulación de las políticas culturales. Al final mostraré las políticas culturales como procesos de capitalización y distribución de capital simbólico/cultural, ahondando en el concepto de *capital cultural*. El objetivo es profundizar en la idea de que el corazón de la gestión pública de la cultura se basa en articular procesos de reconocimiento y distribución de capital simbólico cultural. Para ello, como corolario del capítulo, desplegaré el concepto de *capital simbólico* como un tipo de meta capital institucional que funciona como fuente para legitimar el contenido de la cultura oficial. La presentación del capital simbólico cultural sirve para entender los procesos de acumulación, circulación y distribución institucional del campo de la gestión pública de la cultura, dispuestos para consolidar el Poder institucional y alimentar la cadena del valor cultural. Acabaré con una breve síntesis de los distintos tipos de capitales simbólicos que gestiona y distribuye la Institución, y sobre los distintos estadios que experimenta el capital simbólico: "incorporado, objetivado e institucional", que representan los pasos previos para la conformación Institucional del Patrimonio cultural y la concreción de los distintos valores que vertebra.

Con todo, la aproximación a la historia de las querellas contra-institucionales de la cultura, y del capital simbólico de la cultura como móvil de la gestión pública de la cultura es la siguiente.

Querellas modernas al campo de la gestión pública de la cultura

Procesos de reconocimiento institucional de las vanguardias culturales

“Veo a los antiguos, sin doblar las rodillas, son grandes es verdad, pero hombres como nosotros”

(Marchán, S. 2007:13).

La original situación de la Institución moderna como prescriptora cultural única hizo emerger una Administración coercitiva que imponía su agenda. Lo cual da cierta idea de las dificultades que desde los inicios tuvieron para hacer cultura desde las afueras de la Institución todas aquellas iniciativas que pretendían desarrollar una producción cultural autónoma no tutelada por la Institución. Fenómeno que subraya las dificultades que normalmente sufren las vanguardias contraculturales para desarrollar su práctica, y que van desde los primeros movimientos modernos innovadores, que muy pronto se mostraron reticentes a los dictados de la Academia del siglo XVII (Marchan, S. 2008), a las vanguardias decimonónicas literarias que se sublevaron contra las burocracias taxonómicas institucionales (Bourdieu, P. 1995).

Esta entrada la he empezado con uno de los versos del poema *El siglo* de Luis el Grande de Charles Perrault (1628-1703), querella moderna que pronunció en favor de la extensión del arte en sesión de la Academia Francesa en 1687. Sin desmerecer la bella antigüedad, manifestaba la necesidad de no adorarla excesivamente para poder desarrollar la práctica artística de su tiempo con plenitud. Al concluir el recitado, “tras escucharlo, N. Boileau, guardián de la doctrine classique, lo consideró un ataque inaceptable y se levantó indignado, gritando la vergüenza que suponía para la institución soportar semejantes injurias. El poema, sin embargo, era el desenlace de un debate que venía gestándose desde hacía algunos años y supuso el toque de salida para la Querelle des Anciennes et des Modernes en la que se implicarían los miembros de la Academia y la élite de la cultura francesa hasta la segunda década de la siguiente centuria” (Marchan, S. 2008: 13). Conviene mencionar que Charles Perrault fue secretario académico en 1671, protegido de Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), y en 1671 nombrado académico.

Tiempo más tarde, en pleno hervor social de la mitad del siglo XIX surgieron diferentes manifiestos a favor del arte social. “En la efervescencia social de la década de 1840, marcada también por los manifiestos en pro del arte social surgidos de los fourieristas y de los saintsimonianos, aparecen *poetas populares ... (y) los poetas obreros*” (Bourdieu, P. 1995: 116), que perfilan un frente literario innovador. Es el momento en que aparece una bohemia cultural “*aficionada a las canciones y el vino* (que) es una prolongación del círculo del Corsaire-Satan. Asienta sus reales en la *rive gauche*, en la cervecería Andler (y unos años más tarde en la cervecería des Martyrs)” (Bourdieu, P. 1995: 116). Y que, “por su estilo de vida campechano y el espíritu de camaradería, por el entusiasmo y el apasionamiento de las discusiones teóricas sobre política, arte y literatura, este grupo abierto de gente joven, escritores, periodistas, pintores noveles o estudiantes, basado en encuentros cotidianos en un café, propicia un ambiente de exaltación

intelectual totalmente opuesto a la atmosfera reservada y exclusiva de los salones” (Bourdieu, P. 1995: 117). Aquellos intelectuales noctámbulos cuestionaban el orden moral y las reglas del arte de la época. “El término *realismo*, sin duda más o menos caracterizado con la misma vaguedad, en las taxonomías de la época, que cualquiera de sus equivalentes actuales (como “izquierdista” o radical), permite englobar dentro de la misma condena no sólo a Courbet, blanco inicial, y a sus defensores, con Champfleury a la cabeza, sino a Baudelaire y a Flaubert” (Bourdieu, P. 1995: 119).

Estos ejemplos muestran que los cambios institucionales requieren tanto la manifestación externa como la presión interna para mover siquiera un milímetro el orden fijado por la cultura institucional. Se trata de procesos contraculturales que tensionan la relación centro/periferia (MARCHÁN, S. 2012). Se trata de movimientos que reverberan asiduamente en el tiempo. Y en la actualidad resuena en el oleaje cultural alternativo que acostumbra a romper en forma de nuevas prácticas en los diques culturales contemporáneos de la ciudad de Barcelona. Visualizando la necesidad de cambios institucionales. Para lograr el desarrollo de nuevas formas de producción cultural, en sentido democrático, como alternativa a la Administración cultural tradicionalmente verticalista.

Los fenómenos de las querellas modernas y contemporáneas sirven de ejemplo para señalar el constante latido de los procesos reivindicativos de esos sectores culturales que a lo largo de la historia cultural tienen que conseguir el reconocimiento de lo público, conseguir formar Parte del campo del arte y de la literatura, para desarrollar su participación en la vida cultural autónomamente. Y que hoy se vehicula tratando de desplegar la potencialidad del derecho a participar en la vida cultural.

Por otra parte, conviene tener en cuenta que “una de las funciones del Estado es construir mercado” (Bourdieu, P. 2014: 38). Así, cuando la cultura no era aún un derecho, y las listas comerciales del Mercado cultural aún no podían competir contra las listas Institucionales, parece que la participación cultural aún era más difícil en el mundo social. Por ello, las querellas culturales contra institucionales tuvieron que abrirse un hueco en el negociado del campo de la gestión pública de la cultura, enfrentándose directamente a ella. Aquellas conquistas poco a poco fueron minando la exclusividad de las Academias prescriptoras del gusto oficial. La aparición del Mercado en el ámbito de la cultura brindaría un nuevo espacio de consumo y reconocimiento ya en el siglo XX. Aunque esta vez se pondría en cuestión la autonomía del artista, al ser productor de su obra, pero no poseer la propiedad exclusiva de su obra, lo cual lo convertía en vulnerable creativamente, al tener que someterse a los dictados de sus propietarios. Así, la autonomía del autor como productor cultural (Benjamin, W. 2004) se ve forzada a modular entre las posibilidades institucionales y la dependencia empresarial de la cultura como consumo y entretenimiento. En este sentido, una de las respuestas contra el mercado será la ruptura de la estrecha relación del autor con la exclusividad de su autoría (Barthes, R. 1974; 2002),. “Como nos recordaba Roland Barthes en 1968, las autorías (de toda clase) son múltiples y están en deuda continua con las otras. Lo que importa son las ideas, experiencias y posibilidades que resultan de estas interacciones” (Bishop, Claire 2012. Pg. 24). Anclaje de los hilos de la contracultura libre en el siglo XXI (Lessing, L. 2004).

Son momentos en que se prepara la tensión entre Estado o Mercado presentando posiciones encontradas que ponen en cuestión los métodos institucionales de la cultura. En este sentido, se empieza a estructurar el discurso a favor del Mercado frente al del Estado. En este sentido, y siguiendo el argumento a Robert Jessop:

“Los críticos de los fallos del Estado consideran, de un lado, a la economía como el lugar de intercambios voluntarios y mutuamente ventajosos entre agentes económicos autónomos, iguales y formalmente libres; por otro lado, ven al Estado como dependiente de una coacción organizada que invade las libertades privadas de los ciudadanos (especialmente en su condición de agentes económicos). Los críticos de los fallos del mercado consideran al Estado como una autoridad soberana autorizada para perseguir el interés público frente a los intereses a corto plazo, egoístas y particulturalistas de los ciudadanos (en especial los de los propietarios) ... Una tercera vía entre la anarquía del mercado y la jerarquía de la coordinación colectiva es la ‘heterarquía’, que supone auto organización horizontal entre actores mutuamente interdependientes” (Jessop, R. 2008: 279-280).

De la dicotomía Estado o Mercado brota el discurso de la gobernanza²³, enfatizando las redes sociales auto organizadas para aplacar los fallos del Estado y del Mercado. Aunque “debemos insistir, a pesar de Castells, que las redes y las formas de asociaciones de la gobernanza no siempre son procedimentalmente más eficientes que los mercados o los Estados a la hora de resolver los problemas de coordinación económica o política, ni hay siempre más probabilidades de que produzcan resultados aceptables en términos de valores sustantivos” (Jessop, R. 2008: 294). Así, apelando al carácter dialógico y pluralista de la gobernanza. Reconociendo que no se presenta jerárquica, ni anárquica, ni panfletaria. Y a pesar de que “no puede haber una garantía de éxito en la persecución de los objetivos colectivos mediante la auto organización, como tampoco la hay en la confianza en la mano invisible del mercado o en el puño de hierro (acaso con guante de terciopelo) de la coordinación coactiva” (Jessop, R. 2008: 282). La propuesta de la gobernanza da un paso en favor de la cooperación multiagencia institucional. Lo cual presenta importantes modificaciones en el carácter gubernamental de las políticas culturales contemporáneas, y sus formas de actuar, como veremos en la segunda parte de la investigación.

Estos asuntos, relacionados con la organización de la cultura institucional, estallan entre finales del siglo XX y el siglo XXI, materializados en una serie de inquietudes sociales y culturales contemporáneas que tienen parte de su arqueología depositada en los restos conservados de aquellas vanguardias literarias decimonónicas, que pueden considerarse un tipo más de querrela cultural histórica irreverente contra el monopolístico orden público cultural del momento (Bourdieu, P. 1995). Cuando en un momento dado, aquel grupo de artistas que se reunían en los cafés de las orillas del río Sena, cargados con la firmeza

²³ “La racionalidad de la gobernanza no es ni procedimental ni sustantiva, sino que es preferiblemente definirla como ‘reflexiva’. Mientras que la racionalidad procedimental de los mercados capitalistas es de naturaleza esencialmente formal y prioriza una interminable persecución ‘economista’ de la maximización de beneficios, la racionalidad sustantiva del gobierno está orientada a metas y prioriza el logro ‘efectivo’ de las diferentes metas de las políticas públicas. La gobernanza heterárquica coloca la negociación acerca de un proyecto consensuado a largo plazo, como base para la coordinación negativa y positiva entre actores interdependientes. La clave del éxito tiene tres aspectos: el compromiso permanente con el diálogo...; la reducción del oportunismo...; y aprovechar las interdependencias” (Jessop, R. 2008: 280-281).

creativa y productiva propia de las inquietudes sociales del siglo XIX, fueron configurando el campo literario como si fuera un campo político. Materializando la idea de que “el campo político es el lugar por excelencia de ejercicio del capital simbólico: es un lugar donde existir, ser, ser percibido” (Bourdieu, P. 2014: 266). Para ver reconocida su legitimidad, teniendo en cuenta que “una de las dificultades mayores del campo intelectual o científico es, entonces, instaurar una legitimidad independiente del Estado” (Bourdieu, P. 2014: 299). E intentar romper la estricta división entre profanos y profesionales que acostumbra a gobernar el campo de la gestión pública de la cultura, y que institucionalmente tiene en el empleado público su mayor exponente. Teniendo en cuenta que el término profano “procede del lenguaje religioso y designa a alguien que no pertenece al campo, que no está iniciado, que no ha aprendido la historia propia del campo” (Bourdieu, P. 2014: 248). Y que el “profesional” institucionalmente hablando tiene en el empleado público uno de sus mayores exponentes.

Entre las grandes lecciones que aportan aquellos movimientos contraculturales históricos es la idea de que la acumulación de propuestas culturales produce un tipo de capital cultural que puede revertir o modificar el orden cultural Institucional. En este sentido, el objetivo de las querellas a lo largo de la historia cultural es básica y continuadamente conseguir o ampliar la autonomía cultural de algún grupo creativo que siente necesidad de reivindicar su posición y autonomía cultural. Es decir, hacer público el propósito de un artista o de un grupo o colectivo determinado, que pretende participar en la vida cultural de forma autónoma es una conquista “extremadamente larga, difícil” (Bourdieu, P. 2014: 305). Visualizarse como colectivo que pretende aportar nuevos significados culturales. Ser reconocido como productor cultural que aporta con su práctica un tipo de innovación cultural que ofrece matices a la concepción institucional del valor cultural, contribuyendo a modular o establecer nuevas reglas del arte y la cultura, no es una tarea sencilla. Puede llegar a ser heroica. En este sentido, la labor de artistas, escritoras, diseñadoras y el cúmulo de agencias enfocadas en su creatividad hacen evolucionar cada campo productivo, generando un capital cultural que se acumula, a través de sus avances, descubrimientos y experiencias. Les pone en condición de enfrentarse y librar batalla contra la Académica de turno de su tiempo. Con el objetivo de conseguir una legítima autonomía creativa. Soñando con una nueva forma de vida, cultural. El camino de la legitimidad cultural es complicado. Repito, tenemos muchos ejemplos de que no es fácil. Por ejemplo, “Manet fue tan enérgicamente aborrecido, tan execrado, tan odiado, tan estigmatizado como Marx” (Bourdieu, P. 2014: 500). El disco de Camarón de la Isla, *La leyenda del tiempo* (1979) proyectaba tal creatividad sonora que fue incomprendido en su momento, y retirado de las tiendas por las críticas de los especialistas de la época, hoy es un referente imprescindible que trasciende el flamenco (Luque, A. 2019). El caso de Manet o de Camarón muestran que “el proceso que conduce a la constitución de un campo es un proceso de institucionalización de la anomia a cuyo termino nadie puede erigirse dueño y señor absoluto del nomos, del principio de visión y de división legítima... el monoteísmo del nomoteta central (encarnado, durante mucho tiempo, por la Academia) da paso a la competencia de múltiples dioses inciertos. El poner en tela de juicio la Academia reanuda la historia” (Bourdieu, P. 1995: 202). Este proceso de constitución de un campo no es sólo aplicable al campo literario o artístico. Todos los campos son susceptibles de ser apelados por “multidioses inciertos” (Bourdieu, P. 1995: 202), portadores de una anomia con poder mágico que enmiende lo instituido y fijo, moviendo lo inamovible, bailando la arquitectura. Por ejemplo, colocando un urinario dadaísta como pieza central de un museo de prestigio planetario (Lucas. A. 2015).

El fenómeno de las querellas modernas y contemporáneas visualiza aquel inicial proceso de búsqueda de la autonomía creativa en los pasillos del nuevo mundo público. La inquietud siempre presenta la necesidad de poder participar con plenitud en la vida cultural. En la actualidad “la crisis de las convenciones artísticas y los presupuestos estéticos sobre los que se asentaban los consensos mínimos están alterando las posiciones de los vértices en el triángulo artístico: la obra, el artista y el espectador, convirtiéndolos en agitadores vórtices, que nos invitan a repensar y superar el sistema moderno de las artes que inaugurara, precisamente, CH. Perrault en El gabinete de las bellas artes a cuenta de la Querelle” (Marchan, S. 2008: 95).

Esta situación de inestabilidad en cuanto a los criterios artísticos y culturales se cuela en las habitaciones contiguas cruzando intereses y provocando una nueva ecología de saberes (de Sousa, B. 2017) que influye en la dinámica de las políticas culturales. Cruce de saberes que provoca tensiones. Lo comprobamos especialmente cuando el campo artístico cultural se cruza con el campo institucional público, produciendo ese juego de obligaciones, resistencias y concesiones donde se articulan las posibilidades de la participación cultural. En este sentido siempre ha habido artistas seguros de sí mismos y vehementes con lo establecido. Pero se trata normalmente de personajes con cierta posición social, o que atesoran un reconocimiento social, sea por su talento o por cualquier otra circunstancia. Por ejemplo, cuando “Manet (1832-1883) viajó a Madrid en 1867, visitó el Museo de San Fernando y admiró los cuadros de Goya que tanto influyeron sobre su pintura impresionista. No cabe duda de que Goya, que se insurgió tajantemente contra «la opresión u obligación servil de hacer estudiar a todos por un mismo camino» y que era contrario a los «fatigados estilos», predicaba y practicaba la libertad del arte” (Bonet, A. 2012: 30). Goya pudo enfrentarse a su tiempo y ganó. Manet se enfrentó con su obra a los criterios academicistas de su tiempo y “como cuenta Zola en La obra, Manet vivió una excomunión de forma profundamente dramática” (Sanz, D. (Comp.) 2014: 67). El pulso se saldó con la 1ª Exposición Impresionista (1874). Momento en el que Claude Monet (1840-1926) presenta su cuadro Impresión: amanecer, fuera del circuito oficial del Salón de París que se celebraba desde 1725. La prensa bautizó a aquel colectivo de artistas contrarios a las reglas del arte como impresionistas. La exposición se realizó al margen de todo organismo oficial, siguiendo el patrón de autogestión, y con miras a la conquista del mercado global. Pero por lo general, lo habitual en la insurgencia cultural es que el pulso lo ganará, o bien lo institucional, o bien personajes o grupos que atesoraban cierta posición o suficiente privilegio o capital cultural acumulado para permitirse enfrentarse a las normas culturales de su tiempo. Este punto es importante porque apela a una herencia judeocristiana sobre el culto a la personalidad que se aleja de la concepción que emana del Derecho romano. En este sentido, para comprobar lo enraizado que está en el substrato jurídico occidental el individualismo y el fetichismo personalizado en héroes carismáticos, lo que tiene un profundo reflejo en el ámbito cultural burgués, conviene volver a citar a Roberto Espósito:

“Ya los romanos hablaban de la *persona* como algo que se tiene, más que como algo que se es. Por eso la entendían precisamente como personalidad jurídica... el derecho no considera los individuos como seres singulares irreductibles, sino como elementos equiparables de una misma categoría. Desde este punto de vista, la forma de vida está desde el comienzo vinculada, o excluida otras veces, del dispositivo de la persona. En Weber prevalece otra idea de persona, vinculada al individuo carismático, hasta cierto punto ajena al aparato conceptual romano y más cercana a la concepción religiosa judeocristiana” (Esposito, R. 2017: 117).

Otro ejemplo, hay millones, de la tensión generada entre la innovación artístico cultural autónoma y lo institucional lo encontramos en 1857, cuando Gustave Flaubert (1821-1880) fue demandado por el gobierno por cargos de obscenidad e inmoralidad, por la publicación de *Madame Bovary*, el escritor sabiéndose ya absuelto, agradecido por los oficios de su abogado, le confesó por carta que “siempre había sido mi convicción de que el novelista, como el viajero, ha disfrutado de la libertad para describir lo que vio” (Montañez, J. 2015). De nuevo encontramos un individuo frente a toda una Institución. En este contexto, se comprende que las cuestiones culturales institucionales sean tan complicadas de remover. Pues, la Institución fija, y el escritor, en este caso, pretende volar, y hacerlo público, compartirlo. Modificando la referencia institucional. Lo cual activa los mecanismos de defensa del poder establecido.

Entre los problemas que impiden la participación cultural está el hecho de la imposición de una determinada manera de mirar. En este sentido, otro ejemplo, el poeta Rubén Darío (1867-1916), en su obra *Azul* (1888), “intenta sensibilizar al lector sobre la grave situación del poeta en una época de modernización socioeconómica rápida impulsada por el materialismo burdo y las ideologías positivistas del progreso... constata la ironía de una burguesía ascendente que tiene capital financiero, pero no cultural, y que no puede apreciar por esa razón el arte nuevo, moderno, original” (SANZ, D. (Comp.) 2014: 232). Aquí encontramos otro ejemplo, el de un poeta que describe lo que no puede cambiar. Así, la mirada oficial se cierra sobre sí misma, atesorando todos los recursos institucionales en su poder, imponiendo, estableciendo la referencia.

De Charles Perrault (1628-1703) y Bernard le Bovier de Fontenelle (1657-1757) a Charles Baudelaire (1821-1867), de Gustave Flaubert (1821-1880), Edoard Manet (1832-1883) y Claude Monet (1840-1926) al movimiento Punk. O de Elsa von Freytag-Loringhoven (1874-1927) y Rubén Darío (1867-1916) al Trap de barrio, la expresión estético artística fue configurándose como un espacio de empoderamiento donde enfrentarse al Poder cultural institucional, o al Mercado. Todas estas querellas, y muchas más, representan manifestaciones creativas alternativas al sistema institucional del momento. Pero representan sólo algunas relaciones culturales subversivas con su tiempo, aquellas de las que tenemos noticia histórica. Sobretudo responden al orden burgués occidental. Pero hay tantas como quieras leer. Entre las que habría que incluir todas aquellas sin nombre aún, que quedaron colgadas en el tiempo. Por ejemplo, las víctimas del colonialismo. O el de todas aquellas mujeres obligadas al anonimato patriarcal. Para muestra un botón, “el mítico urinario de Duchamp, titulado ‘Fontaine’, fue en verdad un regalo de Elsa, de cuando eran vecinos en el Lincoln Arcade Building de Nueva York. Marcel Duchamp dijo de ella: la baronesa no es futurista: es el futuro” (Lucas. A. 2015).

Siguiendo con este *listado* de querellas culturales invisibles también habría que incluir todos aquellos intentos que no lograron mover ni el aire. Están ahí y son un grupo enorme de intenciones que no pudieron prosperar porque no encajaban en su momento en el canon de turno. En este sentido, existe una necesidad actual de definir la libertad de creación artística como libertad independiente de la libertad de expresión (PRIETO, J; DEDEU R. 2020). Tema complejo que levanta preguntas: ¿quién puede ser considerado artista creativo en la actualidad? ¿qué es hoy un contenido artístico?

La especulación sobre la libertad creativa plantea diferentes problemas. Entre ellos el repensar los límites entre lo profesional y lo no profesional en relación con el ámbito de la creación artístico cultural. O, por ejemplo, la posibilidad de entender los distintos modelos de gestión utilizados por las prácticas alternativas contemporáneas, como tipos de creación o expresión cultural colectiva y democrática, que aporta determinada visión crítico cultural que pone en cuestión la visión estática de la cultura institucional del momento. Se abre una posible investigación que desborda la presente. Queda apuntado, la libertad de creación artística encierra algunos enigmas que de resolverse podrían ayudar a entender las prácticas culturales contemporáneas colectivas y democráticas como producciones culturales instituyentes de una nueva manera de entender la gestión institucional de la cultura comunitaria, en sentido democrático. Dicho de otra manera, la libertad creativa está ligada a la libertad de expresión, libertades que funcionan para evitar el control institucional. Aunque, paradójicamente, en ocasiones funcionan como elementos de control institucional. Me refiero a que la materialización de la libertad cultural se conjuga a partir de la libertad de expresión, que incluye tanto la libertad creativa como la libertad de prensa, y que los métodos oficiales de gestión dispuestos para favorecer la libertad de expresión, en ocasiones, sirven para fortalecer determinado poder.

A continuación, voy a tratar sobre algunos tipos de querellas culturales contemporáneas, sobre sus espacios culturales de proximidad y los procesos de materialización de sus derechos culturales asociados.

Querellas contemporáneas al campo de gestión pública cultural

El reconocimiento institucional de los movimientos contraculturales alternativos

“Las diferencias entre las bellezas positivas y las arbitrarias cuestionan el carácter absoluto de cualquier ideal de belleza como norma atemporal”

(Marchán, S. 2007:19)

Si enfocamos el tema de las querellas culturales hacia el Estado español, y la ciudad de Barcelona. Y teniendo en cuenta que “el fenómeno de las querellas colectivas urbanas demuestra que la estética no es simplemente una ideología burguesa que ha de ser superada por formas alternativas de *política cultural*” (Eagleton, T. 2006: 58). Aquellas querellas formuladas desde 1978 en el Estado español, que van del precedente de las jornadas libertarias pre constitucionales (Hinojosa, L. 2011), pasando por la formación de los grupos musicales, incluyendo la renovación del flamenco, que de alguna manera fueron ensombrecidos por La Movida (Lenore, V. 2018), podemos observar muchos ejemplos de cómo la necesidad profana de autonomía cultural fue planteando retos a los especialistas de las instituciones culturales. Por ejemplo, en el campo musical el cantaor Enrique Morente decía que “«en el flamenco, si partes de cero, empiezas a hacer canciones y todo lo más que puedes realizar son unos ritmos flamencos más o menos; si no conoces lo anterior, partes de cero. Y, por otra parte, si te dedicas (...) a reproducir lo que [ya] está grabado en los discos de pizarra, no avanzas nada, porque no lo vas a ejecutar mejor que lo hicieron ellos, que lo tienen ya grabado»”. (Berlangua, M. A. 1997). En sentido parecido el tocaor Paco de Lucía manifestaba “«en general, los flamencos son dogmáticos ... No estoy de acuerdo con los puristas; no dejan que cada uno cante o toque como le da la gana ... Yo pienso que todo es válido si sabes equilibrar»” (Berlangua, M. A. 1997).

El último cuarto del siglo XX en el Estado español se suceden distintos movimientos sociales que contienen la posibilidad de materializar cambios estéticos, sociales y culturales. El mundo social se movía hacia un horizonte de reivindicación de derechos. Desde los murales anti-OTAN a la organización vecinal, “las manifestaciones masivas españolas por la paz se convirtieron en una experiencia de prácticas de la democracia en un país donde, a pesar de los serios esfuerzos de democratización, las estructuras sociales permanecieron en gran medida jerárquicas e inequitativas” (Quaggio, G. 2014: 280). A pesar de ello, la acción comunitaria de los movimientos vecinales y okupas alentaban a la participación directa en la ciudad de Barcelona en la que no cabía la “desafección de la política” (Heras, P. (Coord.) 2008: 9). Momento en que las asociaciones culturales emergían como “espacios de sociabilidad antifranquistas protegidos por los estrechos márgenes que dejó el régimen franquista al asociacionismo voluntario. Eso permitió la constitución de lo que Francesca Polleta (1999) llamó *espacios libres*. Es decir, los entornos a pequeña escala dentro de una comunidad o movimiento que se eliminan del control directo de los grupos dominantes, participan voluntariamente y generan el desafío cultural que precede o acompaña a la

movilización política” (Marcos, C. 2018: 12). Precedente de los movimientos y espacios que con el tiempo se levantarán a finales del siglo XX, que va de las asambleas okupas de los años 90 a los movimientos sociales y culturales del siglo XXI, con sus proclamas y demandas alternativas a la crisis económica de 2008, y que llegan hasta la actualidad. Donde poco parecen haber cambiado las cuestiones relacionales entre lo reivindicativo y lo institucional. En este sentido, en relación con el artículo que establece Una Introducción al Debate Sobre Experiencias Artísticas Colectiva y de Participación en el Contexto Urbano que coordina la artista visual, doctora en Bellas Artes (2004) por la Universidad Politécnica de Valencia, y profesora Titular de Universidad en la Facultad de Bellas Artes de Altea (Alicante), UMHV, Teresa Marín García, relativo al rol de las prácticas culturales contemporáneas de las primeras décadas del siglo XXI, y su relación con lo institucional, escribe:

“Las prácticas contemporáneas que integran diversas formas de participación y de colaboración como instrumentos clave de su hacer, son cada vez más abundantes. Especialmente aquellas que centran su interés en la experimentación contextual y relacional, en lo sociocultural, lo político, lo etnográfico, así como aquellas que se vinculan al uso crítico de las nuevas tecnologías o la red Así, en el actual contexto neoliberal, posfordista y globalizador, estas prácticas artísticas se enfrentan habitualmente a situaciones conflictivas como: el difícil diálogo entre lo instituyente y la institución, que constantemente intenta apropiarse de las prácticas emergentes; o la propia inercia que genera la visibilidad masiva de ciertas prácticas, convirtiendo en moda superficial aquello que se populariza” (Martín, T. 2016: 21).

Por otra parte, conviene tener en cuenta que “la noción de democracia cultural asociada a estos procesos defiende que la ciudadanía es el agente fundamental en la generación de cultura, habiendo de ser también sujeto constituyente de las instituciones que la articulan y sostienen” (Carrillo, J. 2020: 342). Lo cual plantea un reto democrático institucional que se convertirá en uno de los temas centrales de las políticas culturales de la segunda década del siglo XXI. Debate que continúa abierto. Y que tiene sus motivaciones en las reivindicaciones y conflictos de la década anterior. Por ejemplo, durante la primera década del siglo XXI, cuando Barcelona festejaba a lo Mad Max²⁴, cuando algunos tripulantes comunitarios se manifestaban intentando abordar las habitaciones del alcalde de la ciudad. Quienes protestaban porque se desalojaban *espacios libres*, como por ejemplo el Centro Social La Makabra²⁵, auto gestionado desde el año 2000 (Ramos, S. 2007; Grup desbordes de la cultura 2017). O un poco más tarde, en plena

²⁴ Macindoe habla con nostalgia de lo que sucedía antes de la Ley de Espectáculos que aprobó la Generalitat de Catalunya en 2009. Una normativa que reforzaba las multas sobre las fiestas gratuitas y regulaba el negocio de los afters. Se empezó a cocinar en 2007, después de que un ciudadano francés falleciera al ser atropellado en los aledaños de otra histórica rave masiva en la Nochevieja del año 2006 (la que concentró a otras 2.000 personas en un camping abandonado de Polinyà -Barcelona-). La Ley de Espectáculos marcó el fin de una era en la que los promotores franceses de las free parties cruzaban los Pirineos hacia Cataluña tras un endurecimiento de la normativa gala. El movimiento alcanzó su cénit en 2004, cuando el festival auto gestionado D-Form intentó, sin éxito y con cerco policial incluido, llevar a cabo otro teknival gratuito en una zona industrial de L'Hospitalet de Llobregat (Barcelona). Ojos de Brujo, que tenía prevista su actuación en el festival, plantó un camión en medio de la plaza (plaza Catalunya de Barcelona) como protesta y congregó a unos dos mil jóvenes que decidieron bailar a su son por las calles del centro de la ciudad reclamando una cultura libre” (Ramirez, N. 2015).

²⁵ “La Makabra es un solar en ruinas que fue okupado y transformado en espacio cultural en los primeros años del siglo que surcamos. Se acondicionaron en él un circo—gimnasio, una biblioteca libertaria, un teatro popular y demás espacios sociales para el barrio. Ha sobrevivido hasta hace poco, entre centros de negocios y presiones municipales, a golpes de maña e ilusiones. La Makabra y el Forat de la Vergonya han servido como escenario fotográfico para completar sus trabajos y dar a conocer locales y razones universales” (Ramos, S. 2007: 103).

crisis económica y social, en 2010, cuando “artistas y activistas se juntaron para protestar contra el foro de industrias culturales que tenía lugar en la ciudad. Bajo el nombre (D) Evolution Summit. O cuando, en la primavera de 2013, dos centenares de personas se encerraron en el museo Reina Sofía de Madrid para protestar por el rumbo que estaban tomando las políticas culturales” (Rowan, J. 2014). Así, entre crisis económicas e institucionales la gestión pública de la cultura fue rodeada por propuestas profanas. Se trata de un proceso temporal que va de finales de los años noventa del siglo XX hasta la actualidad. Conviene tener en cuenta que “el ciclo de centros sociales okupados (1996-2004) activa otros procesos como el resurgimiento del cooperativismo en Sants (Magrinyà y de Balanzo, 2105). Tras el anuncio de la crisis inmobiliaria y el avance de nuevos movimientos, en 2009 se funda la PAH” (Martinez, R. 2018: 134).

Estos son algunos ejemplos situados en la ciudad de Barcelona, que nos muestran la aspiración de la protesta social y contracultural para impulsar una transformación democrática, que fomentaron un nuevo impulso en las formas de auto organización cultural. En este sentido “los estudios contemporáneos en dinámica urbana no lineal nos enseñan que, en muchos casos, la fricción (retrasos, embotellamientos, conflictos, distribución desigual de recursos) juega un papel crucial en la generación de auto organización” (Landa, M 2015: 26).

En el siglo XXI, cuando el mercado cultural y la globalización estrechaba el coto a los movimientos creativos, se fue acelerando el fenómeno social de la autogestión, primero sobre la obra artística (Ramos, S. 2007). Y, derivado del derecho a participar en la vida cultural²⁶, se empieza a hablar del derecho a la autogestión de los espacios culturales de los colectivos sociales (Lorenzo, M 2016a), al entender que “podríamos interpretar que ese derecho en un ámbito local se podría convertir en el Derecho a la autogestión cultural, el derecho a tomar parte en las decisiones que afectan al cumplimiento de los derechos culturales y que así se llevan a cabo en los centros sociales auto gestionados” (Lorenzo, M 2016b).

Las prácticas artístico culturales alternativas que se despliegan en el siglo XXI, y que entroncan con aquellas producidas durante la primera y segunda mitad del siglo XX, resultan relevantes para entender los cambios que se producen en las formas institucionales de la cultura pública durante el siglo XXI. Sus procesos de hibridación, de querrela y ruptura con el sistema de disciplinas estanco construido por la cultura institucional emergen de un proceso contracultural que repercute, con el tiempo, en el sistema cultural institucional. Se trata de un flujo artístico cultural alternativo, constante, que acaba influyendo en las prácticas culturales institucionales públicas, motivando cambios estéticos y políticos, influyendo en la

²⁶ “Conviene definir el derecho a participar en la vida cultural, dentro de los derechos culturales. Estos forman parte de los llamados derechos de “segunda generación”, con un desarrollo teórico medio a nivel internacional, aunque con una exigencia de cumplimiento muy limitada en el ámbito nacional y autonómico. La Declaración de los Derechos Humanos de 1948 lo afirma en su art 27 como un derecho fundamental: “Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten”. Por su parte, el Pacto Internacional de Derechos Económicos Sociales y Culturales en su Art. 15 (PIDESC, Asamblea General de las Naciones Unidas, 1966) obliga a su vigencia y observancia, y define el DPVC como libertad, además de como derecho, y por lo tanto prescribe la no injerencia y obligatoria prestación del Estado. La acotación y desarrollo de este derecho viene brindada principalmente a través de la normativa internacional de la UNESCO, fundamentada en la Observación General nº 21 del Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales... definiendo el DPVC en el diseño de cómo debe ser un derecho/libertad a la autogestión cultural, aún sin definir y que es algo nuevo, no clasificable totalmente en ningún grupo, y que demostraría una concepción revolucionaria de este derecho a participar en la vida cultural, más flexible y contemporánea” (Lorenzo, M 2016a).

vida cultural, en la concepción institucional de la actividad cultural, y en el modelo de gestión de la cultura institucional. En este sentido, y volviendo al trabajo de la doctora Teresa Marín García, comprobamos cómo las prácticas culturales, en este caso las prácticas de la cultura visual de la calle, cercan el discurso institucional establecido, entroncando con un movimiento cultural que viene de los años sesenta:

“El arte (considerado en inicio como una actividad plástica y visual) se va convirtiendo así, especialmente desde los años 60 hasta hoy, en un campo de experimentación sensorial y conceptual. El arte explora diálogos con la cultura visual de la calle y con otras artes (sonoras, performativas o culinarias), al tiempo que comienza a tantear los límites disciplinares, transitando e hibridándose con otros campos de conocimientos (ciencias, política, sociología, antropología, etnografía, psicoanálisis, comunicación o educación...). Fruto de estas indagaciones, las prácticas artísticas experimentales se van reformulando, priorizando el proceso sobre el producto, la acción y el concepto sobre el objeto, la actitud y el posicionamiento sobre la técnica o los recursos formales representacionales. Al mismo tiempo, estas prácticas, ponen en jaque aspectos esenciales sobre los que se han sustentado el sistema artístico, como: el papel del *autor* y del *espectador*, el valor mismo de la idea de autoría, el concepto de representación, la concepción del objeto artístico, los modos de producción y de gestión, o el mismo valor de las instituciones y sistemas de validación de lo artísticos, entre otros” (Martín, T. 2016: 19-20).

En este viaje por algunas querellas contraculturales comprobamos que a finales del siglo XX y principios del XXI, la producción cultural comunitaria empezó a considerarse como un proceso de innovación que tenía que tener reflejo en el ámbito institucional de las políticas públicas del ámbito cultural. Así, se fueron levantando los debates contemporáneos sobre la cultura libre, el *declive* de las industrias culturales, el problema de la precariedad y su relación con el emprendimiento cultural, o las condiciones institucionales para la participación cultural comunitaria. Temas que actualizaban los retos del acceso a la cultura del nuevo mundo contemporáneo, incluyendo los cercamientos digitales, y las nuevas formas querellantes sobre el Orden cultural establecido.

En todo este viaje, aquella política cultural originaria centrada en la gestión de lo simbólico cultural fue aumentando su negociado burocrático influyendo en los estilos de vida (Yúdice, G; Miller, T. 2004). Las querellas analógicas y digitales apretaban con protestas, reivindicaciones y propuestas sobre el establecimiento de nuevos canales institucionales que fomentarán la autonomía cultural. La idea era conectar los registros estético y antropológico de las políticas culturales (Yúdice, G; Miller, T. 2004), facilitando la transmisión metodológica de las demandas sobre la creatividad estética profesional del artista individual. Pero abriendo un foco de comprensión hacia el ámbito de la cultura productiva no profesional. Derivando hacia la construcción de un marco especulativo cultural donde emerge la demanda de lo colectivo como agencia democrática autónoma de la Institución. Aceptando un nexo de interdependencia. Donde se visualiza el proceso evolutivo que va de las cuestiones estético carismáticas de la cultura, a las cuestiones políticas de la participación en la vida cultural. Es decir, estoy mostrando la relativa relevancia de las políticas culturales del gusto en relación con la emergencia de las políticas

culturales comunitarias con vocación y sentido democrático. Donde lo institucional administrativo ya no tiene que centrarse en registrar u ordenar criterios estético culturales, y puede enfocar en los sistemas de gestión como un asunto relevante para el desarrollo de las políticas culturales contemporáneas, y sus derechos asociados.

Así es como la reivindicación de la expresión artística fue levantando los adoquines de la cultura institucional. Con la intención, primero, de desplegar la potencia del derecho a la libertad creativa contenida en el derecho a la libertad de expresión (Vazquez, V. 2014; Deude, R. 2019; Prieto, J; Deude R. 2020). Visualizando que “la configuración del derecho a la libertad de creación debe superar el corsé de su adscripción a la mera libertad de expresión ... Sólo los supuestos en los que realmente se produzcan situaciones de evidente peligro contra el orden público, la dignidad de las personas o los principios morales de una sociedad civil, debería procederse a limitar la capacidad creativa e ideológica de los creadores, siempre buscando el menor impacto posible en las medidas a adoptar” (Deude, R. 2019).

Comprobamos como las demandas comunitarias han aportado una perspectiva de la creatividad que ensancha el campo de la cultura institucional. Abriendo la puerta a entender el ámbito cultural como un espacio de desarrollo humano²⁷. Como un lugar para la innovación social donde establecer proyectos culturales que superen los preceptos oficiales. Por ejemplo, en relación con los campos creativos de la ciudad de Barcelona a finales de siglo XX y principios del siglo XXI, la tendencia revisionista del arte impulsaba un cambio de ciclo relevante. Es decir, las propuestas alternativas del arte contemporáneo verán como las instituciones culturales públicas empiezan a reflexionar sobre su relación con la convención artística, iniciando un nuevo ciclo creativo que pretende superar las condiciones institucionales establecidas. Así, “el final de la década de los noventa y, sobre todo, los primeros años del nuevo siglo iban a ser testigos de una reactivación de la escena crítica del arte que se revelaba contra las genealogías convencionales diseñadas durante la Transición. La proliferación de iniciativas autónomas iba a tener que negociar sus reivindicaciones y encontrar aliados en las instituciones que controlaban los recursos y los canales de enunciación y puesta en valor de sus discursos” (Carrillo, J. 2009: 16).

Comprobamos como desde finales del siglo XX se suceden en el Estado español las respuestas alternativas al fenómeno de la mercantilización del arte y la homogeneización de la cultura de masas, heredada de la teoría crítica del siglo XX cuando “Horkheimer y Theodor W. Adorno... denunciaban el fin de la autonomía estética debido al triunfo de los valores mercantiles de la industria cultural, la serialización y la

²⁷ “El programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) instituyó su Informe sobre el Desarrollo Humano, editado por primera vez en 1991. Se considera que el objetivo del desarrollo humano es el de expandir las capacidades de las personas para llevar el tipo de vida que deseen. Esta nueva conceptualización de la noción de desarrollo económico, que entiende el capital humano como elemento constitutivo, se sitúa cada vez más cerca de considerar la cultura como un factor clave. Sobre decir que lo que se va describiendo, más que una historia lineal del progreso donde elementos cada vez más cercanos a lo social y a lo cultural resitúan al capitalismo en un esfera más democrática y justa, es situarnos frente a estrategias para paliar modelos fallidos a través de nueva savia y la explotación de nuevos recursos... Tal y como señala George Yúdice, “el recurso al capital cultural es parte de la historia del reconocimiento de los fallos en la inversión destinada al capital físico en la década de 1960, al capital humano en la década de 1980 y al capital social en la de 1990. Cada nuevo concepto de cada nuevo concepto de capital se concibió como una manera de mejorar algunos fracasos del desarrollo según el marco anterior () La premisa del beneficio indirecto de la teoría económica neoliberal no se ha confirmado. Por consiguiente, se ha recurrido a la inversión en la sociedad civil y en la cultura, como su principal animadora (Yúdice, 2002: 28)” (YProductions 2009: 16).

instrumentalización política del arte por parte de los poderes establecidos" (YProductions 2009: 113). Y, el problema de la legitimación de la condición posmoderna y la sociedad espectáculo (Lyotard, J. F. 1984), donde se manifiesta que la condición de experto no está exenta de sospechas. Pues "todos los expertos pertenecen a los *media* y al Estado; por eso se los reconoce como expertos. Todo experto sirve a un dueño.... La notoriedad anti-espectacular se ha convertido en algo extremadamente raro.... La sociedad se ha proclamado oficialmente espectacular. Ser conocido al margen de las relaciones espectaculares, eso equivale ya a ser conocido como enemigo de la sociedad" (Debord, G. 2010: 29-30). En este contexto, las posiciones contrarias a la cultura instrumental homogénea y espectacular se manifiestan conjuntamente como hábitats antisistema con el fenómeno del 15M (2011), movimiento, que, como hemos visto, venía anunciándose anteriormente en diferentes acontecimientos contraculturales. Y que en los últimos años ha evolucionado para desplegar propuestas culturales alternativas e innovadoras, que superan los límites tradicionales del arte, que han protagonizado, por ejemplo, en la ciudad de Barcelona parte importante del debate sobre políticas culturales, avanzando en las demandas de autonomía cultural. En este sentido, se reafirma que "las vanguardias adoptaron actitudes que desafiaban a los sistemas políticos y sociales establecidos y a su vez a las viejas tradiciones estéticas. Por estos motivos su arte ha sido considerado por la historia como utópico, transgresor e innovador. Con ese objetivo escribieron sus manifiestos y establecieron discursos con los que declaraban el fin del arte y abrían la puerta a otras formas radicalmente diferentes de comprenderlo" (YProductions 2009: 117).

En esta constante demanda de autonomía cultural se fueron forjando los colectivos y sectores de la cultura profesional y no profesional. Abriendo los campos de la vía profesional de la cultura y de la innovación social de la cultura alternativa, que en ocasiones funcionan como un mismo campo, y en otras como si fueran espacios estancos y en competencia. Sobre todo el campo de la cultura profesional fue configurándose y organizándose en el tiempo como grupos de presión para influir en el diseño de la estructura legal institucional. Y ensanchando las dimensiones del campo de la gestión pública de la cultura a su interés. Incidiendo en la construcción de la arquitectura institucional, la que articula la actual sectorialización cultural, diseñando herramientas institucionales que van de los derechos de autor (García Aristegui, D. 2014; Quaggio, G. 2014) a las leyes del Patrimonio Cultural (BOE núm. 155 1985; BOE núm. 126 2015, p. 10), o las normativas que regulan desde los horarios de los espectáculos públicos a los aforos de los espacios culturales, por citar algunos ejemplos de normas en las cuales influyen y participan principalmente los sectores profesionales de la cultura, y donde, poco a poco, están empezando a participar algunos colectivos de los sectores profanos que intentan introducir una nueva legitimidad en el campo de la gestión pública de la cultura. Que ponen en duda que el ámbito cultural sea un ámbito exclusivo para especialistas.

A partir del último tercio del siglo XX, con la emergencia de este nuevo tipo de demandas no relacionadas con la cultura profesional, de colectivos que se querellan con lo institucional abogando por otras maneras de producir cultura, que vienen a cuestionar el foco de lo profesional, concentrándose en el resultado colectivo y social de su actividad cultural participativa, se va levantando un espacio para la reivindicación y el reconocimiento de las prácticas culturales alternativas contemporáneas, que apuntan al derecho a la participación en la vida cultural de forma autónoma y en sentido democrático (Ariño, A (Dir.) 2006;

Ayuntamiento de San Sebastián. 2009; Barreiro, B 2016; Barreiro, B. 2017; Barreiro, B 2020; Lorenzo, M 2016a; 2016b). Es decir, sin tener que objetivar necesariamente su actividad como un producto de consumo para el mercado, sino como un proceso cualitativo de gestión y participación social, colectiva, que apunta a la materialización de procesos democráticos compartidos producidos por una determinada manera de entender la actividad cultural comunitaria. Fenómeno que anuncia la posibilidad de ligar el valor social de lo cultural con el valor democrático de la cultura. Abriendo la posibilidad de entender una nueva manera de hacer cultura, como una actividad no basada en la relación unilateral oferta/demanda, ni productor/consumidor. Materializando desde las afueras de la Institución pública la idea de que "las actividades culturales encarnan o transmiten expresiones culturales, sin importar el valor comercial que éstas puedan tener. Estas actividades pueden constituir un fin por derecho propio o contribuir a la producción de bienes y servicios culturales (UNESCO-UIS, 2005)" (UNESCO-UIS 2009: 23). Desbordando los límites del derecho a la creación y a la producción cultural. Y reconfigurando el derecho prestacional público contemporáneo, en relación con los asuntos del acceso activo y radical a la cultura. Conformando un nuevo sector cultural, no profesional, reconocido en el Estado español por la Institución en los últimos años. Fenómeno que se visualiza en el entorno de los debates sobre políticas culturales el periodo que va del año 16 al 20. Encuentros que representan un paso significativo para el ámbito cultural institucional, pues estas propuestas contemporáneas alternativas "ya no piden que el Ayuntamiento «haga» sino que «deje hacer»" (Martinez, R. 2018: 327). Y de esta manera participan en un diálogo institucional con vocación de administración compartida (Tornos, J. 2017a). Por ello, el hecho de que las nuevas prácticas alternativas, sensibles con el cuidado democrático de la cultura, sean reconocidas por la institución y puedan formar parte del actual campo de la gestión pública de la cultura resulta relevante. Muestra que las cosas culturales importan. Y apunta a la posible consideración de la escala local de la cultura como un lugar relevante para la gestión pública de la cultura. Abriendo la posibilidad al codiseño de nuevos valores culturales, y la consecuente materialización de nuevos gradientes del derecho a la cultura, en sentido democrático (Rowan, J 2016; Ramos, S. 2019). Haciendo visible que "el verdadero reto de las políticas culturales municipales consiste, en definitiva, en existir. En dejar de ser meros instrumentos de gestión y aceptar que la cultura es política" (Rowan, J 2016: 92). Un paso importante que puede tener repercusiones relevantes en el campo de la gestión pública de la cultura, y que recuerda a otros momentos cruciales para la configuración de las políticas culturales, como cuando se reconoció en los orígenes de las políticas culturales a la clase burguesa como el grupo social de referencia para la evaluación pública de la cultura (EAGLETON, T. 2006), introduciendo nuevos valores estéticos en el discursos oficiales, a partir de fenómenos como el de las querellas modernas (Marchan, S. 2008). O cuando los movimientos literarios alternativos del siglo XIX reivindicaron su posición como agentes culturales (Bourdieu, P. 1995), buscando el reconocimiento de sus prácticas y producciones culturales profesionales, dando un impulso definitivo a las políticas culturales orientadas a la libertad creativa y a la producción cultural, que afinan el fomento del consumo cultural, pero sobretodo plantean un reto democrático para las políticas culturales institucionales.

Con todo, primero hizo falta conseguir capas de libertad creativa para los artistas. Hasta ir consiguiendo distintos grados de autonomía cultural para determinados colectivos interesados en las prácticas culturales democráticas, que materializan nuevos gradientes de los derechos culturales. Lo cual enriquece

la circulación y distribución institucional del capital cultural, y revela el posible contenido del nuevo dominio cultural del patrimonio inmaterial, transversal y democrático de las políticas culturales. En este sentido conviene apuntar que “los dominios culturales del MEC ..., representan un conjunto común de industrias, actividades y prácticas culturalmente productivas que pueden agruparse bajo los siguientes encabezamientos: A) Patrimonio Cultural y Natural; B) Presentaciones artísticas y Celebraciones; C) Artes visuales y Artesanías; D) Libros y Prensa; E) Medios Audiovisuales e interactivos; y; F) Diseños y Servicios Creativos; Patrimonio Cultural Inmaterial (dominio transversal)” (UNESCO-UIS 2009: 23).

Capital simbólico cultural

El móvil del campo de la gestión pública de la cultura

“El Estado se construye concentrando primero alrededor del rey”
(Bourdieu, P. 2014: 266).

A continuación, voy mostrar el rol que juega el capital simbólico para el campo de la gestión pública de la cultura. El objetivo es comprobar cómo se distribuyen los tipos de capital cultural, incluyendo el aportado por las propuestas alternativas contemporáneas.

La propuesta del capital simbólico como móvil del campo de la gestión pública de la cultura la voy a presentar de la siguiente manera: la irrupción y evolución del Estado moderno permitió la sofisticación de diferentes tipos de capital simbólico distribuidos para consolidar el nuevo poder que representa el Estado moderno, y en el cual emerge el fenómeno de lo público.

El capital simbólico es lo que diferencia al rey de sus vasallos. Se trata de una “forma de capital que nace de la relación entre la especie cualquiera de capital y los agentes socializados de forma que conozcan y reconozcan esta clase de capital” (Bourdieu, P. 2014: 265). En este sentido, en el campo feudal existía “un conjunto de agentes sociales en competencia, con recursos semejantes, capital militar, económico, etc.... Pero tienen un punto de inferioridad, bajo la relación del capital simbólico. Les falta la propiedad que les distingue de los otros, que les singulariza, poder decirse rey... el Estado se construye concentrando primero alrededor del rey diferentes especies de capital” (Bourdieu, P. 2014: 266). Así, el Estado construyó elementos de dominación basados en la creencia, que no se sustentaban en la tradicional imposición de la fuerza física. En este sentido “el rey es el que puede pretender, con posibilidades de ser creído, que es rey - y el capital simbólico, si lo recuerdan, es un capital que reposa en la creencia-..., los otros agentes sociales le conceden lo que él pretende ser (rey) y que tiene derecho a hacer lo que hace, es una especie de juego de espejos. La lógica de lo simbólico es siempre de este tipo” (Bourdieu, P. 2014: 347).

En este contexto hay que entender las nociones del capital económico, social y cultural, los cuales implican lo simbólico como un tipo de capital “del orden del conocimiento y el reconocimiento” (Bourdieu, P. 2014: 265), que desde el origen funciona como metacapital del Estado y valedor mágico del resto de capitales. En este sentido “el capital cultural se identifica con un don de la naturaleza. Al que posee el capital cultural de la elocuencia, de la inteligencia, de la ciencia se le percibe espontáneamente como poseedor de la autoridad legítima. Por esta razón, los poderes de tipo tecnocrático tienen una autoridad de un tipo diferente que los poderes puramente militares” (Bourdieu, P. 2014: 265).

La particularidad del poseedor del capital cultural es el reconocimiento público de cierta autoridad legítima. De ello, la relevancia de la gestión pública, los procesos institucionales, y el reto de la construcción social del reconocimiento cultural por el que pugnan los bloques que luchan por la

hegemonía en el campo de la gestión pública de la cultura²⁸. Así el capital simbólico cultural es un tipo especial de capital que funda los demás capitales que distribuye el Estado. Por lo que existe un estrecho “vínculo entre la concentración del capital cultural y el nacimiento del Estado” (Bourdieu, P. 2014: 297).

La historia del capital simbólico cultural empieza con la unión de la lógica feudal y la lógica dinástica, que el nuevo poder centralizador del Estado moderno utiliza para lograr la concentración de capitales, basándose en la acumulación de diferentes tipos de patrimonios, dispuestos a enfatizar e imponer su posición privilegiada sobre la población. “El soberano está a parte de los otros...: acumula la soberanía – en la lógica del derecho romano, la que los canonistas le conceden- y la soberanía feudal. Puede así jugar un tipo de doble juego... servirse de la lógica feudal transformada en lógica dinástica..., para aumentar patrimonio y aumentar su diferencia” (Bourdieu, P. 2014: 346-347).

Aquellos iniciales Estados familiares pre-ilustrados iniciaron la acumulación de un tipo de capital apoyándose en el ámbito cultural para consolidarse. Para ello fue necesario diseñar una estructura de gestión pública de la cultura con nuevos e innovadores mecanismos de gestión administrativa, que aportaron los elementos de mediación y reconocimiento para la consolidación del nuevo Poder, imponiendo a sus súbditos un nuevo universo de normas que inauguraban el nuevo Orden impuesto por el “monopolio de la violencia física y simbólica legítima” (Bourdieu, P. 2014: 14). Así, el ámbito cultural público se convirtió en un campo donde establecer nuevas maneras de control social, menos evidente que las habituales imposiciones de la violencia física. Con lo que el campo de la gestión pública de la cultura se dedicará a la acumulación y distribución de un tipo originario de capital cultural, custodiado por las primeras Academias y anclado en la concepción estatal de capital simbólico, monopolizando inicialmente las cuestiones institucionales del valor estético artístico e histórico.

Mediante la capitalización y la transmisión del nuevo orden estético cultural público, garantizada por el derecho, se fue consolidando esta nueva forma de organización jerárquica y centralista que presenta el Estado moderno, que se reflejará en el método del campo de la gestión pública de la cultura. Iniciando el camino hacia las políticas orientadas al dominio de la subjetividad, de la biopolítica (Foucault, M. 2003; 2004). Dominio que dirige la estrategia de la planificación pública para controlar la vida de la ciudadanía. Todo ocurre cuando aparece la noción de lo público²⁹ como espacio donde actuar. Instaurando un único punto de vista simbólico en el que se anclan los significados universales, iniciando el tránsito

²⁸ “Bourdieu consiguió explicar las características específicas de los productos culturales a través de su teoría de los campos. Para el sociólogo el campo es un microcosmos en el espacio social; un sistema estructurado según distintas posiciones; un espacio de lucha en el que los actores rivalizan por una posición y por apropiarse de un capital específico. Este capital, distribuido de manera desigual, propicia la existencia de dominantes y dominados, cuyas estrategias se explican según su posición: conservadora, la de los dominantes; subversiva, la de los dominados. Para Bourdieu, el campo posee una autonomía relativa, aunque los condicionantes económicos, sociales o políticos también desempeñan un papel. Pero mientras los representantes de la tradición marxista reducían las propiedades de las obras a los intereses económicos o ideológicos de los agentes (autores o destinatarios) ... Bourdieu planteaba que para explicar las propiedades de los productos debíamos tomar en consideración lo que estos debían a la estructura y al funcionamiento específico de su campo de producción” (Sanz, D. (Comp.) 2014: 13-14).

²⁹ “La población, entonces, es por un extremo la especie humana y, por otro, lo que llamamos público. La palabra no es nueva, pero el uso sí lo es. El público, noción capital del siglo XVIII, es la población considerada desde el punto de vista de sus opiniones, sus maneras de hacer, sus comportamientos, sus hábitos, sus temores, sus prejuicios, sus exigencias: el conjunto susceptible de sufrir la influencia de la educación, las campañas, las convicciones... De la especie a lo público tenemos todo un campo de nuevas realidades, nuevas en el sentido de que, para los mecanismos de poder, son los elementos pertinentes, el espacio pertinente dentro del cual y con respecto al cual se debe actuar” (Foucault, M. 2004: 102).

del poder familiar hacia “la ideología del servicio público y del bien público” (Bourdieu, P. 2014: 16). Donde se irá configurando el campo de la gestión pública de la cultura. E imponiendo los significados y valores culturales institucionales, que paradójicamente, además de controlar, con el tiempo irá abriendo diferentes posibilidades encaminadas hacia la valoración cualitativa de la cultura.

La irrupción del Estado moderno se instaura como “uno de los principios del orden público; y el orden público no es sólo la policía y el ejército, como sugiere la definición weberiana -monopolio de la violencia física-. El orden público reposa en el consentimiento” (Bourdieu, P. 2014: 20-21). En este sentido, “el golpe de Estado de donde nació el Estado atestigua un golpe de fuerza simbólico extraordinario... , la idea de que no valen todos los puntos de vista, y de que no hay más que un punto de vista que es la medida de todos los puntos de vista, que es dominante y legítimo” (Bourdieu, P. 2014: 102).

Con la emergencia del Estado social los criterios culturales se amplían. Sumando la valoración del reparto, acceso, disfrute y participación cultural. Por un lado evaluando objetos y prácticas culturales que instituyen el Patrimonio cultural, que en el Estado español se instauran hasta el momento con las leyes del Patrimonio Cultural material e inmaterial (BOE núm. 155 1985; BOE núm. 126 2015). Por otro lado, explorando diferentes formas de hacer y producir cultura que inciden en la participación en la vida cultural, tanto desde la perspectiva institucional como la alternativa³⁰. Y que de alguna manera sirven para intentar poner coto a algunos de los excesos pragmático/cuantitativos que manifiestan algunas versiones de la economía cultural más restrictiva del Estado. Pues, los actuales “Estados nacionales siguen desempeñando papeles fundamentales en la definición de la forma en que se alcanzan los requisitos económicos y sociales de la reproducción del capital. Son ellos los que tratan de determinar qué funciones ascienden, descienden o se desplazan, y las condiciones para su mantenimiento; e igualmente, los que tratan tanto de diseñar los mecanismos de gobernanza, como de organizar la autoorganización” (Jessop, R. 2008: 330). Así, el sentido democrático de la gobernanza, “supone coordinación de las relaciones sociales interdependientes” (Jessop, R. 2008: 60). Y en este sentido las políticas culturales contemporáneas pueden representar una oportunidad.

La estrategia inicial de la gestión pública de la cultura sobre la distribución de capital simbólico cultural fue sofisticándose con las distintas fases evolutivas del Estado. Con el tiempo fue ampliando el catálogo del reconocimiento institucional de las distintas disciplinas artísticas, como productoras culturales de un nuevo capital simbólico que tenía que ser necesariamente avalado por aquellas primeras Academias, amparadas por la idea de ser instituciones legítimas para construir un capital cultural de base académica que ordene, discipline y legalice los gustos de la población, y construya una fuerza simbólica pública que sirva para consolidar el nuevo poder del Estado. Empezándose a construir un Estado Cultural a través del desarrollo de una Administración pública dispuesta a la distribución de diferentes tipos de capital cultural, y provocando el conflicto de la competencia entre los distintos agentes que participan en el

³⁰ “Sin duda, la teoría de los campos tiene un enorme potencial, pero también parece razonable afirmar que la literatura y el arte no solo son lo que dictamina una institución literaria o lo que se expone en un museo nacional, ya que también cabe considerar lo que queda en los márgenes, desprovisto de capital simbólico, y reivindicando por los estudios culturales... La atención a estos aspectos puede revelar cuestiones subyacentes en términos de gusto, pero también de representación” (Sanz, D. (Comp.) 2014: 29).

campo de la gestión pública de la cultura. Pues “las relaciones entre las disciplinas, como las relaciones entre los altos funcionarios y los artistas, son relaciones entre campos que tiene historias diferentes y donde las personas que poseen habitus diferentes, responden sin saberlo a programas diferentes producidos por historias diferentes” (Bourdieu, P. 2014: 107).

Esta construcción institucional del capital simbólico cultural fue sofisticándose a medida que avanzaba el paulatino proceso del poder coercitivo de la fuerza física hacia este nuevo poder público cada vez más administrativo e invisible³¹, que fue diseñándose a la par que se sucedían las diversas fases evolutivas del Estado. Institucionalizando diferentes capitales culturales, basados en distintos tipos de valor público, evaluados a través de los distintos procesos de reconocimiento y patrimonialización institucional, que fue forjando una Administración cultural cada vez más estructurada. Capitales que siguen siendo distribuidos por la gestión pública de la cultura en la actualidad. Cuya condición de distribuidora de legitimidad le otorga una ventaja frente aquellos que poseen capital cultural, pero dependen de la legitimidad institucional para certificarlo. En este sentido conviene distinguir entre “la posesión de un capital y la posesión de un capital que da poder sobre este capital (Bourdieu, P. 2014: 273). Lo cual consolida la importancia de las políticas culturales como distribuidoras de capital simbólico cultural, con poder, competencias y capacidad para legitimar entre las distintas producciones y prácticas culturales que se dan en sociedad. Lo que certifica el Estado, “como poseedor de un meta-capital, es un campo en cuyo interior luchan los agentes para poseer un capital que da poder sobre los otros campos” (Bourdieu, P. 2014: 273). Y presenta el campo político como “el lugar por excelencia de ejercicio del capital simbólico: es un lugar donde existir, ser, ser percibido (Bourdieu, P. 2014: 266). Convirtiendo al Estado en garante del capital simbólico lo que aumentan las dificultades para instaurar una legitimidad independiente del Estado.

Hemos visto que el capital simbólico descansa en la creencia. Y que el Estado se presenta como la gran reserva de recursos simbólicos que contribuyen a legitimar las acciones institucionales. Por ejemplo, “la invención del impuesto en sentido moderno se había acompañado de un trabajo considerable de justificación, de legitimación del impuesto” (Bourdieu, P. 2014: 285). Lo mismo ocurriría con el resto de capitales y acciones institucionales. Así, la rentabilidad político institucional del recurso simbólico se fue imponiendo. Poco a poco el Estado fue pasando de “un capital simbólico difuso a un capital simbólico objetivado, codificado y delegado, garantizado por el Estado, burocratizado” (Bourdieu, P. 2014: 301). Donde la aparición de capital cultural se opone al “capital nobiliario como forma particular de capital simbólico” (Bourdieu, P. 2014: 449). Es el momento en que emerge la relevancia de los procesos burocráticos como imprescindibles, y la actividad de los letrados “cuya autoridad se fundamenta sobre el capital cultural en detrimento del principio dinástico, conoce una aceleración decisiva” (Bourdieu, P. 2014: 511). Justo en ese momento se inicia la necesidad de especialistas y burócratas para que decidan sobre las cuestiones públicas de la cultura. Así, los juristas desempeñarán “un papel determinante en la construcción de la cosa pública y del espacio (el campo burocrático) en el que se inventan las instituciones

³¹ “Lo definitorio del poder no es la coacción (que sólo es un medio del poder) sino la capacidad de proyectarse sobre los demás, condicionando o determinando su conducta. El rasgo fundamental del poder es “ir más allá de sí”. (...) El poder es la capacidad de recobrase a sí mismo en el otro (Han, 2016: 81,85)” (Vaquer, M 2018: 1250).

burocráticas" (Bourdieu, P. 2014: 511). Forjando un Sistema exclusivo de toma de decisiones que evalúan, desde la autoridad burocrática dominante, aquellos fenómenos culturales que merecen ser tratados como bienes públicos. Es decir, como cuestiones de Estado donde "la monopolización del capital jurídico y del capital estatal, a través de la condición de acceso al capital estatal que es el capital cultural, ha permitido la perpetuación de un grupo dominante cuyo poder se basa, en gran medida, en el capital cultural (de ahí la importancia de todos los análisis que exponen la relación entre la distribución del capital cultural y la posición en el espacio social" (Bourdieu, P. 2014: 471). Condición de la desigualdad cultural.

A continuación, vamos a ahondar en los asuntos del capital cultural, tratando sobre las distintas formas de capital cultural, y las consecuencias sociales de las condiciones materiales para su distribución institucional.

La emergencia de los distintos capitales de la cultura

Procesos de distribución institucional y emergencia del capital cultural democrático

“El Estado opera una unificación de códigos”
(Bourdieu, P. 2014: 199).

Cuando decimos que el capital simbólico distribuye capitales, estamos diciendo que existe un metacapital que dicta lo que es capital y lo que no. De esa forma el Estado consolida la posición de poder sobre la totalidad de la sociedad. Dicho de otra manera, cuando el Estado certifica que esto es capital económico, o aquello capital social, o aquello otro capital cultural o informacional, está ordenando la riqueza de la sociedad. Y, consecuentemente, dictando lo que ha de considerarse digno de ser acumulado. Estableciendo los bienes, derechos y obligaciones institucionales que ordenan el campo económico, social y cultural de la sociedad. Así, el capital simbólico es el fundamento que utiliza el Estado para legitimar. Y el Estado es “la fictio iuris que fundamenta todos los actos de la creación jurídica” (Bourdieu, P. 2014: 87).

Así, el capital cultural institucional se activa a través de los procesos institucionales de patrimonialización cultural, que es el mecanismo por el cual el Estado convierte las cosas en objetos o actividades culturales, objetividades institucionalizándolas. Es decir, convierte parte del resultado de la producción cultural en capital cultural institucional. Y lo hace primero reconociendo oficialmente la relevancia del tipo de producción cultural que señala, y que la propia Institución convierte en Patrimonio Cultural. El objetivo original de este proceso fue consolidar una referencia cultural colectiva para generar la relación institucional y emocional entre el territorio y la población. Dicho de otra manera, generar lugares comunes para ligar el sentimiento de pertenencia y sometimiento a un determinado territorio. Que, desde hace siglos, ha sido uno de los métodos más rentables para consolidar el Estado nación, vehiculado a través de la acción de la gestión pública de la cultura. En este sentido el Estado acumula poder simbólico y, ordenando las cuestiones objetivas y mentales de la realidad social y cultural, puede orquestrar determinada “regulación constante de las subjetividades” (Bourdieu, P. 2014: 198). Transformando lo inventado y contingente en natural y axiomático. Imponiendo determinados consensos. Por lo que la institución pública “existe dos veces: en la objetividad de los reglamentos y en la subjetividad de las estructuras mentales” (Bourdieu, P. 2014: 163). Lo comprobamos al observar la instrumentalización institucional de los elementos simbólicos. Por ejemplo, en la explotación de la “Marca España”, que hace que la subjetividad de la ciudadanía reconvierta a discurso natural aquello que es una construcción contingente.

Como ya hemos visto, aquellos procesos de patrimonialización del Estado moderno sirvieron originalmente para convertir en hegemónica la cultura burguesa, y con el tiempo se han convertido en procesos para reconocer valores culturales no centrados en la clase social, sino en la especialización sectorial sobre la producción de valor. Por ejemplo, el conocimiento arqueológico ha desarrollado el valor

arqueológico de la cultura (Gabardón, J. F. 2014), que es reconocido por el Estado incluyéndolo como uno de los valores culturales reconocidos jurídicamente como bien material en la leyes del Patrimonio histórico Español (BOE núm. 155 1985). O el valor de la diversidad (UNESCO, 2001; UNESCO 2003; 2005), reconocido jurídicamente como bien actividad que hay que salvaguardar por la Ley del Patrimonio Inmaterial (BOE núm. 126 2015).

Con todo, el valor simbólico es el reconocimiento que instituye el Estado en los procesos de patrimonialización cultural para convertir las producciones culturales en capital cultural institucional. Para ello, el primer paso que se necesita es que las producciones culturales y sus agencias sean reconocidas por el Estado como tales. Localizar el tipo de valor cultural que producen. Clasificarlo como bien material o bien actividad. E incluirlo en el listado de valores culturales cómo establecen las normas patrimoniales relativas a la gestión pública de la cultura.

Conviene entonces tener en cuenta que la condición del capital cultural institucional se impone a partir de un acto de reconocimiento. Y el reconocimiento institucional de los agentes implica la aceptación del valor de esas producciones culturales. Un proceso de agnición³² institucional que inicia el reconocimiento del valor cultural producido por las agencias productoras de valor, primero como hipótesis y propuesta, lo cual las dispone como aspirantes a formar Parte del relato del Patrimonio Cultural oficial. Lo que certifica la posibilidad de la existencia de distintas fuentes agenciales que producen valor cultural, y que el Estado valida en sus procesos de reconocimiento y patrimonialización cultural institucional. Articulando el conjunto del capital cultural institucional contenido en los registros institucionales del patrimonio cultural.

Existen tres formas o estados de capital cultural que influyen en la vida y la transforma. (1) El "estado incorporado" se trata de una acción de inculcación y asimilación transformadora, y que comúnmente se dice que "cultiva a la persona", por lo que se considera que está ligada al cuerpo. (2) El "estado objetivado" del capital cultural se refiere al producto materializado en forma de objetos culturales, por ejemplo, escritos, pinturas, monumentos, etc., que al ser acumulados aumenta proporcionalmente la acción educativa necesaria, y al ser incorporado muestra los logros de cada generación. (3) Cuando el capital cultural objetivado se convierte en capital incorporado, por la inversión de tiempo de los agentes que se comprometen con la producción cultural, y es protegido con procedimientos y normas institucionales, surge la forma del "estado institucionalizado" del capital cultural, que se instituye por una especie de "magia colectiva" aceptada al reconocer el reparto de títulos oficiales que establecen el tipo de valor relativo del capital cultural, que se institucionalizan en los procesos de patrimonialización cultural, y que a través de la acción jurídica administrativa del campo de la gestión pública de la cultura se convierten en legales y oficiales (Bourdieu, P. 1979).

El proceso de la cadena del valor cultural institucional parte de la inversión de aquellos agentes que dedican tiempo a la producción cultural. Que de alguna manera queda agregado al producto final, y

³² Anagnórisis: En la trama de una obra literaria, sobre todo teatral, episodio en que se produce el reconocimiento de una persona por otra. Agnición: En las obras épicas o dramáticas, reconocimiento de una persona cuya identidad se ignoraba. (Moliner. M. 2002).

que el mercado nunca puede definir totalmente. La inversión de tiempo en el capital cultural indica la desigual atención, según renta y "código postal" (INAEM. 2020), que cada cual puede invertir a la cultura, sea un individuo o un colectivo. Esto indica dos cuestiones importantes de las políticas culturales (1) la importancia de establecer una buena circulación y distribución del capital cultural objetivado, en cuanto a sus condiciones materiales; y (2) la necesidad de atender a los asuntos de la gestión del tiempo cultural dedicado, para equilibrar las desigualdades culturales (Barbieri, N; Yunails, S (IGOP) 2019).

El capital cultural objetivado se refiere a los apoyos materiales, a las distintas formas de materialización de la producción cultural. Esta forma de capital cultural objetivado solo se mantiene como capital material y simbólico si es reconocido socialmente. Es decir, cuando se transforma en capital cultural incorporado. Con lo que la condición previa para dejar de ser dominado es ser reconocido.

El capital cultural institucionalizado es el título oficial que reconoce a los objetos y a las prácticas culturales, dotándolas de un prestigio que les convierte en agentes influyentes en el campo de la gestión pública de la cultura. Por ello, y con el paso del tiempo, se van acumulando agencias en el campo de la gestión pública de la cultura. Provocando un cúmulo de intereses que llegan a poner en cuestión la exclusiva que el Estado posee sobre la ortodoxia y el dominio simbólico. Provocando el fenómeno de la sectorialización. Lo que produce momentos de tensión y conflicto entre agencias que pueden actuar en competencia, obstaculizar o favorecen la emergencia de nuevos valores culturales, según las condiciones establecidas por el modelo de Estado en el que se produzcan. Conflictos que por un lado, amenazan la idea de que "el Estado es un principio de ortodoxia, de consenso sobre el sentido del mundo" (Bourdieu, P. 2014: 18), en el caso de los movimientos que pretenden descapitalizar lo público. Por otro, limita la omnipotencia exclusiva del Estado, sin anular su poder institucional pero abriendo espacio institucional a nuevos saberes (de Sousa, B. 2017), en el caso de los movimientos que pretenden consolidar nuevas formas de hacer cultural, en sentido democrático.

Con todo, y a modo de recopilación, el capital cultural es todo ese flujo institucional de contenido patrimonial, material e inmaterial, que jurídicamente se codifica como bienes materiales o bienes actividad. Y que distribuye habitualmente el campo de la gestión pública de la cultura en forma, por ejemplo, en forma de programación o exposición pública. Que se desarrolla en el espacio público (Sennet, R. 2014). Cumpliendo todas las condiciones legales. Y mostrando el reconocimiento institucional de ciertos tipos de producción cultural sobre otros, al estar insertados públicamente como contenidos programables por especialistas públicos de la cultura, quienes en ese proceso de publicación de oferta cultural actúan como legitimadores de la cultura institucional, oficial, validando el acceso a un tipo determinado de contenidos culturales institucionalizados, y no a otros. Y que pueden presentarse como una suerte de acceso contemplativo a objetos, en el caso de la oferta orientada al consumo cultural. O en forma de acceso más activo, orientado al disfrute de actividades culturales. Y cuyo proceso funciona aún en la actualidad como si se tratara de la tradicional publicación de aquellos listados de obras, técnicas o artistas reconocidos por aquellas Academias modernas que, como decíamos, impulsaron las políticas culturales del gusto burgués (Yúdice, G; Miller, T. 2004; Eagleton, T. 2006).

En este proceso, que emprende el empleado público de la cultura, se genera un pronunciamiento público y oficial sobre lo que la Institución reconoce como cultura, y lo que no. Y se vehicula burocráticamente a través de procedimientos administrativos para que quede registro del trámite y de la acción pública. Lo que explica que la cultura institucional tienda a convertir el campo de la gestión pública de la cultura en una cuestión de especialistas. Que como hemos visto empezó a estructurarse desde los inicios del Estado moderno. Y que, con las leyes de principio del siglo XX, relacionadas con el patrimonio cultural, va sumando nuevos procedimientos administrativos, ampliando y consolidando la estructura profesional del campo de la gestión pública de la cultura. Profesiones que gestionarán los asuntos prácticos y administrativos del capital simbólico cultural. Generando una “cadena de responsables” (Bourdieu, P. 2014: 409) que se inicia en el tránsito de la sociedad de control y vigilancia a la sociedad de reglamentos y disciplinas administrativa propia del centralismo institucional (Foucault, M. 2003). Por ejemplo, cuando en 1558, como hemos visto, se dicta “la pena de muerte por la publicación o importación de escritos sin licencia” (García Aristegui, D. 2014: 60), en cierta manera se liga la acción de los verdugos con la de los editores, ejemplo que sirven para representar la emergencia de unas incipientes nuevas primeras ocupaciones de la cultura institucional, producto de una instrucción cultural severa, que evoluciona hacia las profesiones ligadas a las labores de conservación de obras de arte, vinculadas a la historia de los Estados, es, por ejemplo, el caso de las ocupaciones que se consolidan al inaugurar el Museo Nacional del Prado (1819). O cuando la Ley de Propiedad Intelectual de 1847 abre la puerta a la consideración institucional de las profesiones creativas. O cuando con la Ley de Instrucción Pública de 1857 se empieza a desplegar una instrucción más sensible con el valor social de la cultura, fomentando las profesiones ligadas a la educación, donde los profesores de escuela se convierten en los *influencers* culturales de la época. O cuando en 1867, en pleno proceso de creación de los museos españoles se crea la Sección de Anticuarios, dentro del Cuerpo de Facultativo de Archiveros y Bibliotecarios. O cuando se crea el Ministerio de Instrucción Pública (1900), y la Dirección General de Bellas Artes (1915), “a partir de ese momento, empieza una intervención continuada de protección patrimonial, con la legislación de excavaciones arqueológicas, la protección de monumentos y la redacción del Catálogo Monumental y Artístico” (Real Instituto El Cano 2004: 3). Pasando por los censores de la dictadura franquista. O más recientemente las profesiones ligadas a la animación socio cultural. Esta breve secuencia relativa al amplio cuerpo especializado de técnicos de la cultura pública nos narra la relación histórica que existe entre el trabajo de los verdugos de la Inquisición, los censores o los editores, con los conservadores de obras, directores de teatro, profesores de escuela, arqueólogos, dinamiteros, archivistas, bibliotecarios, anticuarios, juristas, animadores, gerentes o gestores culturales, ejemplos que conforman el cuerpo operativo especializado de la estructura de la gestión pública de la cultura (Coord. Izquierdo, I; Amorós, A. 2016).

Al ampliarse las funciones y sectores públicos relativos al ámbito cultural, se acentúa la responsabilidad del gestor público de la cultura, que actúa como guarda de bienes culturales y como distribuidor cultural, en cuanto programador público, facilitando diferentes accesos a la cultura institucional. Labor que desde el punto de vista de la conservación del patrimonio cultural puede resultar absolutamente necesaria. Pero desde un punto de vista democrático es cada vez más complicado justificar. Y en la actualidad, resulta uno de los grandes retos contemporáneos de las políticas culturales. Lo cual nos aboca a una nueva comprensión de las políticas culturales contemporáneas en sentido ecológico. Orientadas a la mediación.

Para poder establecer lugares de comprensión y cuidado cultural entre el pelotón de especialistas de lo público y las posibilidades participativas de las nuevas agencias materiales, y materialistas, de la tribu de lo común, que aportan sus propias perspectiva, significados y valores culturales, con el propósito o la orientación de instituir el diseño de un nuevo habitar social, donde algunas agencias se presentan cada vez más sensibles con las posibilidades democráticas de la gestión pública de la cultura.

De ello, la relevancia actual de los espacios culturales de proximidad para las políticas culturales. Como veremos más adelante. Por ser lugares donde se propone, produce y materializa otra manera alternativa de redistribución del capital social y cultural, no institucional. Es decir, por ser lugares de transferencia y mediación cultural, donde los que no poseen capital económico pueden aspirar a incidir en la vida cultural activando su derecho a participar en la vida cultural, de forma activa y radical. En este sentido, conviene mencionar que en la pugna entre el "comunitarismo y universalismo extremo" se ha postulado un tipo de igualitarismo práctico y real, apelando a una nueva generación de derechos culturales satisfaga la potencialidad del derecho a participar en la vida cultural, aclarando que la "DIDH va evolucionando en su interpretación del DPVC... Se pasaría así de un derecho a *la cultura* a un derecho a *su cultura*. Se pasa del principio de igualdad formal al principio de igualdad práctica, y esta igualdad real requiere, por tanto... algo más que el mero derecho a la no discriminación... Es necesario que se lleven a cabo medidas para garantizar en la práctica el principio de igualdad" (Martinell, A.; Barreiro, B. 2020: 48). Por ello, el capital cultural, las formas de su distribución y sus derechos asociados emergen como vitales para aquellas sociedades que se quieren democráticas. Sirven para equilibrar o fortalecer desigualdades. De ahí la fuerza transformadora de las políticas culturales, si las entendemos menos grandilocuentes³³, y más sensibles con las cuestiones del cuidado de la cultura de lo menor.

³³ "Los problemas centrales que afronta la humanidad al adentrarse en un nuevo milenio no son culturales en absoluto. Son mucho más mundanos y materiales que todo eso. Guerra, hambres, armas, genocidios, enfermedades, desastres ecológicos: todos tienen aspectos culturales, pero la cultura no es lo decisivo en ellos. Si quienes hablan de la cultura no saben hacerlo sin hinchar el concepto, quizá sería mejor que permanecieran en silencio" (Eagleton, T. 2017: 178).

CAPÍTULO 4

Las luchas hegemónicas del valor cultural

“La Ley general más importante del capitalismo es la Ley del Valor. Con ella se describe la tendencia de los capitalistas a invertir recursos en distintos campos de producción de acuerdo con las expectativas de obtener beneficios”
(Jessop, R. 2008: 19).

En este capítulo voy a mostrar el origen y la evolución del valor cultural codificado jurídicamente a través de los procesos de patrimonialización cultural institucional que empezaron poniendo la cultura al servicio del poder simbólico para proteger y consolidar al Estado moderno. Aquellos primeros procesos de patrimonialización cultural fueron abriendo nuevos significados hasta llegar al momento actual, que aporta la posibilidad del valor democrático de la cultura. Y donde el valor cultural no es ya una cuestión exclusiva del Estado. Aunque los actuales procesos publico-administrativos sobre el valor cultural aún dependan de la valoración de especialistas públicos, quienes responden al método del listado como método de evaluación cultural prescrito en la legislación sobre patrimonio cultural de cada país.

Conviene apuntar que voy a llamar listado a todo ese tipo de procesos de inventariado o registro que suele utilizar la administración pública para ordenar los asuntos públicos, que se despliegan a partir de las leyes y normativas administrativas, y, que funcionan como actos de reconocimiento institucional que certifican el valor público de los objetos y actividades culturales oficiales. Así, mediante el listado se va generando un repertorio institucional, validado por el Estado, que despliega el contenido preciso de acceso, disfrute y participación cultural para la ciudadanía. Con lo que, este tipo de listados institucionales se convierten en portadores del contenido público institucional, material e inmaterial, preciso y susceptible de ser accesible para la ciudadanía, en virtud del derecho de acceso y de participación en la vida cultural. Metodología herencia del “vínculo Estado y estadística” (Bourdieu, P. 2014: 281). En este sentido, en el Estado español encontramos por ejemplo y principalmente la Ley del Patrimonio Histórico Español (BOE núm. 155 1985), y la Ley para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial (BOE núm. 126 2015), que a pesar del avance que representan, aún proyectan la política cultural como una conversación cerrada entre expertos, a pesar de que “la cultura necesita un mandato democrático” (Holden, J 2006).

En este capítulo voy a tratar una pregunta clave: ¿cómo se definen los valores culturales institucionales? Dicho de otra manera ¿desde dónde se legitima algo cultural como valioso en la actualidad? Voy a mostrar que la historia de las políticas culturales parte de la mágica creencia de que los objetos culturales poseen un valor intrínseco que no depende de su valor económico. Y que descansa en el valor simbólico provisto por la Institución mediante los procesos de reconocimiento y patrimonialización impuestos sobre aquellos objetos y actividades culturales elegidos como baluartes culturales por el Estado, que las convierte en especiales, en bienes desde el punto de vista cultural. Y que en los orígenes sirvieron como

relato institucional social y político para construir y vehicular el discurso estético de la ideología burguesa. Y que fueron ampliando los significados del valor cultural público hasta llegar a la actualidad.

En el movimiento evolutivo que va de los primeros valores estéticos de la cultura hasta llegar al actualizado valor democrático de la cultura, la gestión del Patrimonio cultural es el mecanismo con el que la Institución pública dota de valor cultural a las cosas, proceso de patrimonialización de la cultura en el que se realiza el paso performativo de la transformación de las cosas en objetos culturales institucionalizados, proceso que en la actualidad abre la puerta a la comprensión pública del valor democrático de la cultura como bien actividad.

La administración pública fue dotando a aquellos objetos y actividades, por contener cierto contenido valioso y evaluable, y en cierta manera mágico, insuflándoles un tipo de competencia, propiedad o riqueza institucional especial en forma de valor cultural. Al principio las grandes academias del gusto fueron las encargadas de gestionar aquel valor cultural, articulando la vía estética de las políticas culturales (Yúdice, G; Miller, T. 2004). Con el tiempo, la paleta de los valores culturales institucionales se fue expandiendo. Hasta postular el valor social de la cultura. Con éste se ampliarán las posibilidades de evaluación del patrimonio cultural, y por tanto la paleta de valores culturales institucionales. Hasta llegar al actual reconocimiento institucional de las prácticas alternativas contemporáneas, que subrayan la posibilidad de la generación de capital cultural democrático, desde las afueras de la Institución pública. Visualizando la posibilidad de una nueva fase de ampliación de los valores culturales institucionales. Dicho de otra manera, reconocer institucionalmente las prácticas alternativas contemporáneas implica el reconocimiento de sus producciones culturales, y de su valor añadido. Es decir, reconocer que están produciendo un tipo de valor cultural aún no codificado ni catalogado en el Patrimonio Cultural institucional. Pero susceptible de serlo.

El actual reconocimiento de las prácticas culturales alternativas como agencias del campo de la gestión pública de la cultura ha provocado un incremento de regulaciones y normativas en la escala local de la gestión pública de la cultura, donde se empieza a reconocer este tipo de prácticas alternativas como productoras de valor cultural. Explorando de alguna manera este nuevo tipo de prácticas culturales democráticas como un tipo de actividad cultural que podrían llamar la atención de la técnica jurídica de los bienes actividad, en relación con las actividades culturales comunitarias, que (1) active un proceso de patrimonialización sobre el valor democrático de la cultura a partir de la institucionalización de las prácticas culturales alternativas. Y (2) genere un nuevo tipo de políticas culturales que maneja simultáneamente lo público y lo común. Agudizando la exigencia ética e igualitaria de su gestión (Cejudo, R. 2020).

La emergencia del valor cultural público

La base del valor estético patrimonial de la gestión pública de la cultura

“La burguesía difundió el espíritu riguroso del museo, del objeto original, de la crítica histórica exacta, del documento auténtico. Hoy en día, en cambio, lo ficticio tiende en todas partes a reemplazar lo verdadero”

(Lyotard, J. F. 1984: 63)

En capítulos anteriores he tratado la emergencia del Estado moderno, tema vital para entender la irrupción de las políticas culturales, y de la administración del patrimonio cultural institucional, como productoras de las primeras formas públicas de valoración y catalogación cultural modernas, que representan las primeras funciones del campo de la gestión pública de la cultura.

Partiendo de la idea de que “la modernidad no ha inventado la valoración simbólica de los objetos y las transmisiones hereditarias de los mismos, pero sí la concepción de éstos como patrimonio cultural” (ARIÑO, A. 2009: 131), podemos entender el proceso de la institucionalización del patrimonio cultural público como un mecanismo burocrático que convierte las cosas³⁴ en objetos culturales patrimoniales, concebidos como entidades materiales o inmateriales portadores de una especie de don, que al ser susceptible de tráfico y apropiación se clasifica jurídicamente, y de forma innovadora, como bienes, que inician su génesis estructural con la irrupción del Estado moderno. Conviene apuntar que el dominio público es la gran aportación jurídica del Estatuto de la Reina Ana (1710) en el ámbito cultural institucional, apela a las cosas valiosas para el Estado susceptibles de considerarse de transmisión y servicio público (García Aristegui, D. 2014; Ramos, J. 2017), apuntando hacia los derechos de prestación que emergerán con la irrupción del Estado social (Ministerio de Educación, Cultura Y Deporte 2017).

El ordenamiento institucional del patrimonio cultural como función base del campo de la gestión pública de la cultura tiene su origen en la gestión del tesoro artístico de las monarquías de los Estados modernos. La obra de arte se convirtió en objeto y motivo de conservación del patrimonio cultural institucional. El primer soberano “preocupado por la protección de los bienes culturales es Alfonso X el Sabio (1221-1284), que dedicó gran parte de su vida a redactar normas recogidas en las célebres Partidas. En su Fuero Real se preocupa por el estado de los bienes de la Iglesia, prohibiendo a los obispos y abades vender cualquier objeto de sus iglesias. Su obsesión por la salvaguarda y el buen uso de los bienes que hoy llamamos

³⁴ “No existe en el Código civil español un concepto jurídico de cosa. Doctrinalmente, se afirma que cosa es. 1) Toda entidad, material (sólidos, líquidos, gases) o inmaterial (por ejemplo, derecho moral de autor, derecho de crédito). 2) De naturaleza impersonal, es decir, excluyente del cuerpo humano, total o parcialmente. 3) Con propia individualidad, susceptible, per se, de objeto de tráfico jurídico. 4) Apta para ser objeto de apropiación en virtud del ejercicio de un derecho independiente sobre ella (Albadalejo). Esta última característica – el ser objeto de apropiación – hace que las cosas tengan la consideración jurídica de bienes (CC art. 333). El Código civil hace una clasificación de los bienes, distinguiendo entre bienes muebles y bienes inmuebles. Es una diferenciación importante, dadas las consecuencias jurídicas que puede conllevar la inclusión, en un determinado momento, del objeto de una relación jurídica, en una u otra categoría –por ejemplo, es nula la donación de bienes inmuebles hecha sin el correspondiente otorgamiento de escritura pública (TS 23-12-95, EDJ 24489); o diferente trato fiscal para la transmisión de un bien mueble o un bien inmueble” (Merino, J. L. (Coord.) 2013: 9).

culturales llegó al punto de prohibir enterrar a los personajes nobles junto con sus objetos de valor” (MECD BOE 2020: 1). En este sentido, conviene atender a la Exposición de Motivos de la Ley 46/2003, de 25 de noviembre, reguladora del Museo Nacional del Prado (BOE núm. 283 2003), donde se manifiesta que:

“La formación de la Colección Real se remonta al reinado de Isabel la Católica, pero su definitiva vertebración se produce con los Austrias Carlos I y su hijo Felipe II, quienes vincularon irrevocablemente sus obras de arte a la Corona, mostrando así una voluntad de continuidad que mantuvieron inquebrantable sus sucesores. Numerosas adquisiciones y el patronazgo regio favorecieron el enriquecimiento de la colección real a lo largo del siglo XVII, en especial durante el reinado de Felipe IV, para quien trabajaron algunos de los artistas españoles y extranjeros más relevantes de su tiempo. Con la llegada de los Borbones en 1700 cambió el gusto y el momento artístico, pero no el interés de la nueva dinastía por el coleccionismo del arte” (BOE núm. 283 2003).

Entre finales del siglo XVII y durante los dos primeros tercios del siglo XVIII en Inglaterra; y con similar intervalo de tiempo, pero algo más tarde, desde el último tercio del siglo XVIII hasta principios del siglo XIX en Francia y España; en ambos periodos se produce la consolidación de la corriente centralizadora del Estado moderno, a través de la creación de nuevas instituciones cuyo objetivo será concentrar el poder y acabar con los viejos feudos culturales de corte medievalista. Aquella estrategia de centralización pública se aplicó a las cuestiones del capital económico y cultural. El plan de concentración, autoridad y control sobre el mercado económico, social y cultural se consolida con la creación de las grandes instituciones económicas y culturales, las cuales empezarán a emitir sus directrices para condicionar los diferentes mercados de valores. Así, el ordenamiento de los diferentes tipos de valor se convirtió en motivo de gestión pública. A partir de este momento se crean una serie de instituciones centrales del Estado que emitirán las referencias sobre el valor de las cosas, estableciendo una especie de tabla de valores económicos, sociales y culturales que estarán puestos al servicio de los intereses del Estado. A partir de ahora, ya no será la iglesia sino el Estado quien dirima entre lo que es un bien o un mal. Será la toga la que sustituya a la sotana (Bourdieu, P. 2014). Este es el contexto en el que nacen las políticas culturales, las cuales están llamadas a ser las instructoras del orden cultural, aportando un nuevo sistema de valores para un nuevo orden social.

El proceso de creación de las principales intuiciones culturales destinadas a centralizar los nuevos valores públicos modernos se inicia a finales del siglo XVII. El mundo anglosajón es el primero en realizar la reconversión de valores económicos, sociales y culturales. En 1694 se crea el Banco de Inglaterra, en 1759 el British Museum, y en 1768 la Royal Academy of Arts. En España la conversión a valores públicos se inicia a mediados del siglo XVIII, en 1752 se crea la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 1782 el Banco de España, y en 1819 el Museo del Prado. Francia inicia su transformación de valores poco más tarde, en agosto de 1793 se crea el Museo del Louvre, en 1800 el Banco Central de Francia, y en 1816 la Academia de Bellas Artes de Francia. La secuencia temporal sobre la creación de las grandes instituciones del nuevo modelo de Estado, que centralizará las cuestiones de los mercados de valores, nos aproxima la idea de cómo se fue generando el nuevo tipo de gestión pública, dedicada a actuar sobre los distintos tipos de capitales, legitimando y ordenando todas aquellas cuestiones relativas al valor económico, social

y cultural, en cada momento histórico, vitales para lograr concentrar el poder del nuevo sistema estatal. El nuevo Estado creó las instituciones centralizadoras para controlar el capital económico, social y cultural. Y el capital simbólico dirigía la orquesta. Con algunos años de diferencia, aquellas originarias estructuras institucionales de poder consolidaron definitivamente el control económico, social y cultural del nuevo Estado sobre la población (Foucault, M. 2004), ordenando un nuevo rumbo de progreso racionalista, pragmático y humanista liberal que determinó el futuro de las políticas públicas, con un acentuado carácter patrimonialista y hacendístico (Vaquer, M 1998; Ministerio de Educación, Cultura Y Deporte– Canal Cultura 2016). Aquellas instituciones que aparecen en forma de nuevos espacios culturales públicos fueron especializándose en la salvaguarda de los objetos culturales, y promoviendo ciertos valores culturales institucionales, aplicándose en centralizar y conservar el conjunto de las obras artísticas que conforman el tesoro artístico de las realezas.

Las academias del gusto del siglo XVIII serán las instituciones que articulen el discurso cultural oficial, dispuesto para consolidar el poder, representan los primeros espacios institucionales modernos dedicados a la protección y el control de los objetos artísticos, ajustando el nuevo canon estético moderno, y actuando consecuentemente sobre las prácticas y las formas de producir cultura. Las academias del gusto institucional manifestaron una vocación planificadora, surgen para controlar el valor y conducir el canon de las formas artísticas y, aunque servirán para tener controlados a los artistas, paradójicamente, surgen de la inquietud de los talleres de los artistas del siglo XVIII, y se crean solo después de conseguir el beneplácito de las élites del momento³⁵. Aquellos espacios culturales centralizadores velarán para que los nuevos estándares de la belleza proyecten los gustos del poder, iniciando la vía estética de las políticas culturales (Yúdice, G; Miller, T. 2004). Así, las producciones artísticas del momento se convertirán en los primeros bienes del incipiente patrimonio cultural institucional del Estado, y servirá como vehículo para transmitir los valores de las nacientes clases burguesas (Eagleton, T. 2006).

Con la creación de las academias del gusto, la práctica cultural empezó a ser una cuestión normalizada. Cada generación de profesionales de la cultura tendrá la misión de replicar los valores culturales dictados por los criterios institucionales de la cultura material moderna. Así, la actividad cultural empieza a ser organizada jurídicamente en el siglo XVIII, y se desarrolla como una técnica de control del poder. Es el momento en que el proyecto educativo y el cultural renuevan misiones. En este sentido “en 1737, un edicto organiza una escuela de dibujo para los aprendices de los Gobelinos; no está destinada a reemplazar la formación de los maestros obreros, sino a completarla.... La escuela de los Gobelinos no

³⁵ “En España, al igual que en otros países, durante el siglo XVIII funcionaron varias academias particulares en Madrid, Sevilla, Valencia y Barcelona. Todas ellas eran imitación de las academias italianas del Renacimiento. La más célebre de todas fue la de Murillo en Sevilla. Alguna pretendió sin resultado obtener la protección real. En el siglo XVIII, con el cambio de mentalidad por parte del poder, la idea de un Academia de Bellas Artes estaba abocada al éxito. Un primer intento fue la que, en 1726, se propuso fundar el pintor y miniaturista Francisco Antonio Meléndez, que publicó un escrito titulado Primer proyecto de una Academia de Artes en esta Cortes, año 1726... El Carácter arbitrista y un tanto atrabiliario de Meléndez fue, sin duda, el que contribuyó a su descrédito y a la falta de apoyo oficial... La fundación de la Real Academia de Bellas Artes, en 1744, vino a colmar los desvelos del escultor genovés Giovanni Domenico Olivieri que dirigía el taller de escultura del Palacio... En 1744, con la protección y presidencia del ministro de Estado, el marqués de Villarias, se celebró una sesión o asamblea de artistas en la casa de la princesa de Robec. Un abate italiano, eminente teólogo, pronunció un discurso ante el concurso de lo más selecto de la sociedad madrileña que llenaba la sala. Ante tan brillante acto el rey creó una Junta Preparatoria para poner en marcha la así fundada Academia de las Tres Nobles o Bellas Artes” (Bonet, A. 2012: 10).

es sino el ejemplo de un fenómeno importante: el desarrollo, en la época clásica, de una nueva técnica para ocuparse del tiempo de las existencias singulares; para regir las relaciones del tiempo, de los cuerpos y de las fuerzas” (Foucault, M. 2003: 145). La técnica del profesor de pulpito se impone porque da resultados. La racionalización del aprendizaje genera los niveles de progreso académico por grados. La disciplina es un patrón que unifica y genera la unión cuerpo/máquina. Cómo lo hacen lo músicos con su instrumento. Los colectivos utilizados como cuerpos con función y ocupación proliferarán en el mundo público. El ámbito cultural no será una excepción. El objetivo es extender la doctrina institucional de la verdad pública. Se trata de un tipo de verdad institucional que no duda. La cultura institucional es aquella que aprueba el Estado. Aunque de tanto en tanto, como si se tratará de una ley subversiva no escrita, irán sucediendo diferentes tipos de querellas contra el poder, que aunque no logren subvertir el orden institucional, conseguirán modificar algún que otro valor estético impuesto por la institución pública de turno, o introducir de nuevos, como hemos visto anteriormente.

Con los primeros movimientos de descentralización que anuncian el porvenir del Estado Social el sistema de valores empezará a experimentar cambios. El primer espacio cultural público descentralizado de España fue el Museo de Guadalajara (1838), el Museo provincial más antiguo de España (Museo de Guadalajara 2019). Con los movimientos de descentralización, la actividad cultural empezará a concebirse como una práctica que ha de acercarse a la ciudadanía. Y aunque la proliferación de aulas artísticas para el fomento de la práctica artística no empezará paulatinamente a popularizarse hasta el siglo XX³⁶, desde los inicios del siglo XIX la actividad cultural empezará a considerarse como un recurso profesional ligada a los oficios productivos del tejido económico de la sociedad. Se trata de un nuevo paso encaminado hacia la instrumentalización de la cultura como recurso, enfocando sobre la potencialidad productiva de la actividad cultural. De nuevo, la creación de nuevas instituciones proyectará nuevos valores institucionales de la cultura. Por ejemplo, “por Real decreto de 13 de junio de 1810 se manda establecer en Madrid un Conservatorio de Artes y Oficios, como depósito de máquinas, modelos, instrumentos, dibujos, etc., de toda clase de artes y oficios para facilitar y mantener los medios de fomentar la industria nacional y contribuir a la perfección de las artes y los oficios... las enseñanzas artísticas se normalizaron en 1824, con el funcionamiento de Madrid del Real Conservatorio de Artes, que constituye el primer cimiento oficial de las enseñanzas de las artes y los oficios (SABIO, B. 2005: 4). La actividad cultural empieza a ser un proceso institucional público y planificado. La actividad cultural sale del taller del artista para mudarse a la nave del industrial, y se pasea por los grandes escenarios internacionales. En este sentido, como indica Antonio Bonet Correa (1925-2020), quien fue Catedrático Emérito de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid, Director de Bellas Artes de Sevilla, presidente de la Asociación de Críticos de Arte de España y de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Madrid (ARCO), y Patrono de la Comisión Permanente del Museo del Prado:

³⁶ “El primer Conservatorio de Música creado en España es el de Madrid (1831), constituyendo durante muchos años el referente para el resto de Conservatorios que se fundan posteriormente en el territorio nacional... El hecho de que el Conservatorio de Madrid sea el único Centro en el que se imparten estudios oficiales (con validez académica), lo erige en paradigma de la educación musical nacional. Como tal, es imitado por el resto de Conservatorios creados en España hasta que el Decreto de 16 de junio de 1905 proclama los requisitos necesarios para que los Conservatorios de provincias, sostenidos por las administraciones locales y provinciales, adquieran validez oficial... Efectivamente, hasta la promulgación del Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre, el Estado no regulará específicamente los Conservatorios españoles situados en las distintas localidades y provincias” (Sarget, M. Á. 2001: 121-122).

“A partir de 1853 las Exposiciones Nacionales pasaron a depender del Ministerio de Fomento, con periodicidad bienal y trienal durante la Restauración. A partir de ese momento la Academia dejó de ser protagonista. Estos certámenes, «pieza angular [del] entramado artístico español», según Carlos Reyero, duraron hasta mediados del siglo XX. Después de su supresión y tras celebrarse, en la década de los cincuenta del último siglo, las dos ediciones de la Bienal de Arte Hispanoamericano, hubo que esperar al año 1982 en el que la feria ARCO vino a colmar, pese a su carácter mercantil, con participación internacional, el vacío dejado por las Exposiciones Nacionales” (Bonet, A. 2012: 28).

Con todo, comprobamos la tradición consolidada del valor cultural institucional ligada a la cultura material. Y como el valor cultural ligado a la actividad cultural primó desde los inicios el ámbito profesional. La actividad cultural se empieza a estructurar con vocación profesionalizante para generar riqueza productiva, mezclándose con los nuevos sistemas de producción industrial. La arquitectura y las técnicas de diseño avanzan. La práctica cultural se empieza a concebir como un oficio que juega con lo estético y se asocia con lo económico. La cultura como recurso toma impulso en el momento en que se empieza a electrificar y maquinizar la cultura de la reproducción en serie. Nuevos dispositivos como el gramófono (Fuller, M. 2007), la radio, la cámara fotográfica o la edición de periódicos anuncian un vendaval de nuevos valores culturales relacionados con la comunicación, el derecho de acceso y la fruición a la cultura. La tecnología trastocaba los mecanismos de distribución de la cultura, por ejemplo, a finales del siglo XIX, a la par que el valor cultural inflaba los valores nacionales de corte espiritualista, sublimándolos, el profesor Manuel De Landa señala la repercusión que tuvo la tecnología en el ámbito de la distribución y venta de información:

“La producción de periódicos de gran tiraje y circulación empezó a depender del acceso a tecnologías sumamente caras, como lo son las rotativas (capaces de imprimir veinte mil ejemplares en una hora); las nuevas técnicas de producción de papel (la pulpa de madera reemplazó al trapo de tela como la principal materia prima hacia 1880); e incluso la composición de páginas por medio del teclado (el linotipo de fines del siglo XIX). Por ello, las primeras víctimas de las guerras de circulación, como las que libraron Pulitzer y Hearst hacia 1890, fueron a menudo pequeños periódicos” (Landa, M 2015: 179).

Con todo, es durante el siglo XIX que “el proceso de protección y conservación del patrimonio comience a institucionalizarse, precipitándose su regulación en la primera mitad del S. XX dando lugar a un buen número de normas” (BOE 2020: 4). Así, la articulación del valor cultural se expandirá alrededor del ámbito artístico y la concepción del patrimonio cultural material, donde dominarán los asuntos de la gestión pública de la conservación y la propiedad cultural. Para ello es clave la creación, como ya he señalado, de la Dirección General de Bellas Artes (1915) que inicia una esforzada labor de protección patrimonial, volcándose en la protección de la cultura material desde la perspectiva arqueológica, y la catalogación de los monumentos históricos. (Real Instituto El Cano 2004).

Las políticas culturales desde sus inicios sujetaron el valor cultural institucional principalmente en los objetos culturales, portadores de aquel plus estético e histórico que les hacía especiales. Con el tiempo las políticas culturales fueron localizando nuevos valores en las actividades culturales, y en esa expansión del valor cultural institucional es donde empieza a brillar el valor social de la cultura.

A continuación, voy continuar mostrando algunos momentos relevantes que ayudaron a conformar el expansivo valor público institucional de la cultura material.

La irrupción del valor social de la cultura

Procesos de ampliación del valor cultural institucional

“La obra de arte no tenía algo tan vulgar como una finalidad social. A diferencia de la mercancía, existía como un valor en sí misma”.

(Eagleton, T. 2017: 159)

Durante el siglo XIX se produce un creciente interés por las cuestiones relacionadas con el patrimonio cultural material y los bienes culturales. Tras los “grandes saqueos napoleónicos, que dieron lugar al establecimiento del Museo del Louvre (Museo de la Humanidad) así como en España José I iniciaba lo que sería el Museo del Prado. En la Conferencia de Viena (1815) se debatió sobre el principio de restitución de bienes culturales a los países en que habían sido expoliados en Europa (fuera de Europa ni se planteaba)” (Fernández Liesa, C. R. 2012: 173). Levantando el interés por los bienes culturales, que volverán a tener relevancia internacional en “el Código de Lieber (1864) y la Declaración de Bruselas (1874) en la formación de las primeras reglas de protección de bienes culturales en caso de conflicto armado” (Fernández Liesa, C. R. 2012: 174).

Más adelante, la Convención Para la Protección de los Bienes Culturales en Caso de Conflicto Armado de la Haya (1954), en su artículo 1 define el contenido de los bienes culturales³⁷. En cuanto a las formas de su gestión y organización internacional será significativo el artículo 27 del Convenio de la Haya (1954). En este sentido, en 2004 el consenso internacional sobre las obligaciones de salvaguarda y respeto de los “bienes patrimonio cultural de la mayor importancia para la humanidad, desarrolla la responsabilidad penal, la jurisdicción y la cooperación judicial internacional. Además crea un Fondo y un Comité para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado... el Protocolo amplía el ámbito de aplicación de la Convención de 1954” (Fernández Liesa, C. R. 2012: 181). Este rapidísimo y sintético repaso del advenimiento y evolución internacional de los bienes culturales indica que la concepción de los bienes culturales evolucionó en el tiempo, incorporando paulatinamente más contenido valorable en el conjunto patrimonial de la cultura institucional.

El valor de la cultura público ya no se reducirá al listado de las obras artísticas del tesoro de las monarquías. Aunque se consolida la concepción de la obra de arte como aquel objeto cultural que puede trasladarse, por ejemplo, los cuadros o las esculturas artísticas. En este sentido, aunque la división entre bienes mueble y bienes inmuebles tiene su anclaje en el Derecho Romano. El Ministerio de Gracia y Justicia del Gobierno de España en 1889 publicó en el Código Civil la concepción de los propios bienes.

³⁷ “Se consideran los bienes culturales, cualquiera que sea su origen y propietario, (a) muebles o inmuebles, que tengan una gran importancia para el patrimonio cultural de los pueblos” entre los cuales se detallan “monumento de arquitectura, de arte o de historia, religiosos o seculares, los campos arqueológicos, los grupos de construcciones que por su conjunto ofrezcan un gran interés histórico o artístico, las obras de arte, manuscritos, libros y otros objetos de interés histórico artístico o arqueológico, así como las colecciones científicas y las colecciones importantes de libros, de archivos o de reproducciones de los bienes antes definidos. (b) los edificios donde se conservan o exponen los bienes culturales... tales como los museos, las grandes bibliotecas, los depósitos de archivos, así como los refugios destinados a proteger en caso de conflicto armado los bienes culturales muebles... (c) ... los centros monumentales...” (UNESCO 1954).

En el “Capítulo II. De los bienes muebles. Art. 334, construcciones de todo género adheridas al suelo. Art. 335. Se reputan bienes muebles los susceptibles de apropiación no comprendidos en el capítulo anterior (bienes inmuebles), y en general todos los que se pueden transportar de un punto a otro sin menoscabo de la cosa inmueble a que estuvieren unidos” (BOE-A-1889-4763 1889). La división entre bienes muebles e inmuebles abre una puerta a la sofisticación del contenido del patrimonio cultural. Donde emergerá el interés por otro tipo de obras culturales, que no pueden moverse tan fácilmente.

Si nos situamos en el siglo XVIII, por la Real orden de 3 de octubre de 1777 “Carlos III otorga a la Real Academia de Bellas Artes la función de proteger el patrimonio artístico (Real orden de 3 de octubre), aunque no será hasta 1803 (6 de julio), cuando a este organismo se le otorgue la potestad de inspección de los monumentos que fueran descubiertos (es decir arqueología)” (CMIT 2017). Así, la primera definición de monumento, catalogado como “monumento antiguo”, en el Estado español la encontramos en el artículo 1º, de la Real Cédula de Carlos IV del 6 de julio de 1803³⁸. Se trata del movimiento inicial para la asimilación en el patrimonio cultural de estos nuevos objetos culturales calificados como monumentos, lo que modulará paulatinamente la comprensión institucional sobre el valor cultural. En este sentido, la Real Orden de 13 de junio de 1844 impulsa la catalogación de “monumentos y objetos artísticos” que habían quedado vulnerados producto de las desamortizaciones, provocando la creación de las Comisiones Históricas y Artísticas o Comisiones provinciales, las cuales empezarán a informar al Gobierno central sobre los monumentos a conservar.

Tras los procesos de desamortización muchos bienes antiguos pasaron a ser de dominio público. “El proceso desamortizador fue unitario porque desde su iniciación por Carlos IV y Godoy en 1798 hasta las últimas ventas, realizadas ya en nuestro siglo (XX), consistió en la nacionalización (conversión en “Bienes Nacionales”) y en la ulterior venta en pública subasta al mejor postor de tierras u otros bienes hasta entonces pertenecientes a *manos muertas* eclesiásticas o civiles” (Tomas Y Valiente, F. 1978: 13). En este sentido es clave la creación de las Comisiones Provinciales “por Real Orden de 13 de junio de 1844 del Ministerio de la Gobernación que establece que: Habrá en cada provincia una comisión de Monumentos Históricos y Artísticos compuesta por cinco personas inteligentes y celosas por la conservación de nuestras antigüedades” (Ministerio de Cultura Y Deporte 1973). La aparición de este tipo de especialistas inteligentes y celosos por la conservación contribuirán decisivamente a la generación de listados de edificios, monumentos y objetos artísticos para salvaguardarlos ante la destrucción que les amenazaba, porque con los procesos de desamortización del siglo XIX en el Estado español, que impulsan la catalogación de monumentos en relación con el patrimonio cultural, el volumen de bienes antiguos estaba “empezando a sufrir un gran deterioro debido al abandono, y mediante Real Orden se solicitó... catalogo de todos los bienes dignos de conservarse, aunque las órdenes tenderán que reiterarse

³⁸ “Por monumentos antiguos se deben entender las estatuas, bustos y baxos relieves, de cualesquiera materia que sean, templos, sepulcros, teatros, anfiteatros, circos, naumachías, palestras, balos, calzadas, caminos, aqüeductos, lápidas ó inscripciones, mosaicos, monedas de qualquiera clase, camafeos : trozos de arquitectura, columnas miliarias; instrumentos músicos, como sistros, liras, crótalos; sagrados, como preferículos, símpulos, lituos, cuchillos sacrificatorios, segures, aspersorios, vasos, trípodes : armas de todas especies, como arcos, flechas, glandes, carcaxes, escudos: civiles, como balanzas, y sus pesas, romanas, relojes solares ó maquinales, armillas, collares, coronas, anillos, sellos : toda suerte de utensilios, instrumentos de artes liberales y mecánicas; y finalmente cualesquiera cosas, aun desconocidas, reputadas por antiguas, ya sean Púnicas, Romanas, Cristianas, ya Godas, Árabes y de la baxa edad” (CMIT 2017).

continuadamente por el escaso cumplimiento" (CMIT 2017).

Así, "la primera vez que aparecerá el valor *cultural* de los bienes a proteger, suponiendo en la práctica la superación del monumento aislado, y la incorporación de nuevos elementos a proteger es con el Decreto Ley de agosto de 1926 del Tesoro Artístico Arqueológico-Nacional" (CMIT 2017). Y la Constitución de 1931 es la primera que concibe el patrimonio cultural, "considerándolo como un bien que debe ser protegido por los poderes públicos, en este caso el Estado, independientemente de su propiedad (art. 45)" (CMIT 2017). En línea con la Carta de Atenas (1931) que inicia el debate técnico entre conservación o restauración, y sitúa el precedente del patrimonio cultural como un derecho colectivo sobre la propiedad privada, donde emerge al importancia del monumento artístico como un ámbito especial a proteger en el panorama internacional, que tiene su reflejo en la declaración de Monumento Histórico-Artístico Nacional de la Ley de 13 de mayo de 1933 sobre Defensa, Conservación y Acrecentamiento del Patrimonio Histórico-Artístico Nacional, que establecía "en su artículo 29 la ineludible obligación de todo poseedor de inmuebles declarados monumentos histórico-artístico de permitir cuatro veces al mes su contemplación, estudio y reproducción fotográfica o dibujada" (BOE núm. 48 1980), representando uno de los anclajes legales para la protección de los entornos junto al Reglamento para aplicación de la Ley del Tesoro Artístico Nacional (Decreto de 16 de abril de 1936) y la Constitución de 1931, motivando la conciencia jurídica sobre el acceso al valor social de la cultura.

En la época oscura del franquismo "la primera referencia al entorno de esos bienes, la encontramos en el Decreto de 22 de julio de 1958, que crea los monumentos provinciales y locales" (CMIT 2017). Tras la Segunda Guerra Mundial la necesidad de reconstrucción urbana aumentó la conciencia sobre la conservación y la protección de los centros históricos. Por lo que la Carta de Venecia impulsa el interés del patrimonio cultural en relación con los entornos urbanos y rurales. En 1985 la Ley del Patrimonio Histórico Español fija el concepto de los bienes culturales aún circunscritos al código de bien material (BOE núm. 155 1985). La codificación jurídica de la cultura material se imponía en el ámbito público en general, y en el del patrimonio cultural institucional en particular. "El Código, por lo tanto, tanto para los bienes como para las actividades culturales, confirma la solución institucional" (D'Orsogna, D.; Iacopino, A. 2020: 90). En este sentido, la Ley para la salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial (BOE núm. 126 2015), consecuencia de las declaraciones Unesco de la primera mitad del siglo XXI (UNESCO, 2001; UNESCO 2003; 2005), abre la codificación jurídica del patrimonio cultural catalogando el valor como bienes actividad (BOE núm. 126 2015). Así, se fue estructurando el relato de los bienes muebles e inmuebles del patrimonio cultural institucional.

A los bienes muebles se fue incorporando la codificación de los bienes inmuebles como ampliación de los bienes culturales, cuya especificidad original fue estar enraizados en el suelo. Periplo en el que los bienes culturales se consolidan como bienes materiales públicos del patrimonio cultural, y motivo de servicio público. La codificación jurídica de los bienes culturales como bienes actividad relativa a la práctica aparece mucho más tarde, con la Ley para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial (BOE núm. 126 2015).

La concepción y evolución patrimonial de los bienes culturales es fundamental para entender la estructuración de los valores culturales de la cultura. Revela algunos problemas de calado relacionados

por ejemplo con la propia génesis estructural del valor público. En este sentido conviene tener muy en cuenta que el ordenamiento cultural nació más tarde que el patrimonial o el económico (Esposito, R. 2017). Por lo que terminología como *propiedad cultural* o *patrimonio cultural* son categorías del campo estético trasladadas del orden económico (Goethe–Institut Madrid 2017a; 2017b: 20:00), categorías con las que “el orden cultural no siempre se siente cómodo”, apuntaba el profesor Marcos Vaquer con motivo de la mesa redonda inaugural titulada Ideas y Políticas Culturales, organizada el 24 de mayo de 2017 por Goethe-Institut Madrid, donde debatieron Bazon Brock, Pilar Gonzalo, Jaron Rowan y el propio profesor Marcos Vaquer, quien aclaraba que:

“Nuestra legislación en este sentido sigue siendo una legislación encerrada en el individualismo jurídico y anclada en las categorías del derecho económico patrimonial, cuando los liberales revolucionarios burgueses quisieron emancipar al creador cultural (al artista) utilizaron lo que consideraron para ellos que eran las necesidades jurídicas máximas que les implicaban a los creadores, la libertad y la propiedad, y proclamaron una propiedad y una libertad, la libertad intelectual de los creadores.... Pero en el siglo XXI debería ser objeto de alguna cierta revisión” (Goethe–Institut Madrid 2017b: 20:00).

De ahí la deriva que instala la comprensión restrictiva del derecho de acceso a la cultura, por lo que tradicionalmente la institución pública, y muchos gestores públicos, entienden el acceso como contemplación de la cultura, es decir, como un derecho pasivo. Lo cual extiende la idea del valor patrimonial y contemplativo de la cultura institucional.

Siguiendo la estela de los parámetros originales para la catalogación institucional de las obras de arte, la ampliación de nuevos tipos de patrimonio cultural aporta una inquietud renovada por los asuntos sobre la conservación, la salvaguarda, la catalogación, el valor y los derechos culturales, sobre todo los relacionados con el derecho de acceso al patrimonio cultural. Esta situación evolutiva del patrimonio cultural institucional fue aumentando el caudal de matices y perspectivas sobre el mismo. Conviene apuntar el comentario de la restauradora, profesora y doctora en arqueología por la University College London, Isabel Villaseñor Alonso, sobre las diferentes maneras de mencionar el asunto patrimonial de la cultura:

“Al igual que el término bien cultural, el patrimonio cultural es amplio en su definición, pero a diferencia de aquél, pone un énfasis en la herencia común y en la cooperación internacional para su salvaguarda. Esta fue la razón por la cual predominó sobre el término propiedad cultural ... Posteriormente, tras la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural de la UNESCO (1972), el término patrimonio cultural se volvió universal y encontró arraigo en la comunidad internacional más allá de los grupos de especialistas ... (en) la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial (UNESCO 2003), el vocablo se ensanchó considerablemente para englobar todo un universo de bienes y expresiones culturales, materiales o inmateriales, protegidas o no” (Villaseñor, I. 2015: 5).

En 1972 la Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural considera patrimonio cultural a los monumentos, los conjuntos y grupos de construcción y los lugares arqueológicos refiriéndose a su valor estético, etnológico o antropológico (UNESCO 1972). Lo cual abre la necesidad de establecer mecanismos jurídicos que evalúen y consagren el patrimonio cultural y natural. Estableciendo una nueva generación de valores culturales y de políticas culturales proyectadas hacia la conservación del patrimonio, pero también hacia el fomento del derecho de acceso a la cultura, lo cual consolida la idea de que la cultura es portadora de diferentes valores susceptibles de ser protegidos, admirados y disfrutados. El valor social de la cultura inicia su consolidación. Está idea de acceso y fruición potencia el interés por los derechos objetivos de la cultura, y a la vez levantará la atención sobre los derechos subjetivos de la cultura. Con la Convención Unesco de 1972 el Patrimonio Cultural emergió como portador de un valor universal. Y ya en el siglo XXI, con la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial (UNESCO 2003), el patrimonio cultural “se ensanchó considerablemente para englobar todo un universo de bienes y expresiones culturales, materiales o inmateriales, protegidas o no, lo cual en ocasiones resulta inconveniente para efectos de precisión del lenguaje” (Villaseñor, I. 2015: 5).

Comprobamos que la introducción del monumento como objeto de conservación motivó cambios en la concepción del patrimonio cultural material (Gabardón, J. F. 2014; Coord. Izquierdo, I; Amorós, A. 2016), significa una ampliación del concepto de obra de arte. En este sentido, “las Cartas del Restauro de 1932 y 1972 se ciñen al trato de la obra de arte, y aunque abren la definición de obra de arte, resalta *el aspecto estético como el valor central de dichos bienes*” (Villaseñor, I. 2015: 5). Lo que no impide la consideración de aquellas Cartas³⁹ como precursoras sobre la especulación e incorporación de nuevos valores culturales institucionales, que ayuda a comprender el proceso evolutivo institucional del patrimonio cultural. Que en cierta manera pusieron en un principio a los arquitectos al mando de las políticas culturales. Convirtiendo los asuntos del patrimonio cultural desde los inicios en una cuestión cerrada para especialista, que poco a poco virará hacia una comprensión más abierta sobre el rol de los grupos sociales en la construcción del significado y el valor social del patrimonio cultural. “Mientras que en las primeras Cartas del Restauro se otorga una autoridad exclusiva a los profesionales, especialmente arquitectos, restauradores e historiadores del arte, en las últimas recomendaciones y convenciones hay una consideración importante hacia los individuos y grupos sociales que viven y significan al patrimonio cultural”. (Villaseñor, I. 2015: 11). En este sentido la Carta de Atenas (1931) es pionera en hacer explícita la estrecha relación entre arquitectos y arqueólogos en relación con los asuntos internacionales del patrimonio cultural material y la lucha contra la degradación de los monumentos desde una perspectiva interdisciplinar. Conviene apuntar que, aún manteniendo los asuntos relativos al patrimonio cultural a un elenco de especialistas, que por ejemplo, se comprueba en la Carta de Venecia o Carta Internacional sobre la conservación y la restauración de monumentos y de conjuntos histórico-artísticos (1964)

³⁹ “Las Cartas del Restauro están editadas bajo el nombre de las distintas ciudades donde se realizaron las reuniones de los países miembros de las organizaciones vinculadas al terreno de la conservación y restauración. Fueron realizadas con la intención de establecer de común acuerdo unas recomendaciones para las intervenciones. La primera reunión que se hizo fue en Viena en 1905. De las siguientes asambleas irradian las llamadas “Cartas”, como son la de Atenas (1931), Roma (1932), Venecia (1964), París (1972), Roma (1972), Copenhague (1984) y Cracovia (2001)” (Pons, F. 2013).

(ICOMOS 1964), donde “no se menciona explícitamente el papel o la autoridad de los arquitectos pero se asume que son ellos quienes definen criterios y toman decisiones” (Villaseñor, I. 2015: 5).

La Carta de Venecia (1964)⁴⁰ cuyo objeto es el monumento, entendido como un tipo de valor rememorativo intencional, como indica en Definiciones artículo 1º, cuando dice que el monumento histórico “comprende la creación arquitectónica aislada así como el conjunto urbano o rural que da testimonio de una civilización particular, de una evolución significativa, o de un acontecimiento histórico” (ICOMOS 1964), abriendo la puerta a entender los “bienes y valores de Aloïs Rielgs como bienes revestidos rememorativos (de reconocimiento como objetos históricos) y valores de contemporaneidad (valores instrumentales y artísticos)” (Villaseñor, I. 2015: 5). La importancia material del patrimonio cultural se reforzaba. Pero algunas voces empezaban a señalar la necesidad de superar el tope físico de la concepción del patrimonio cultural institucional. En este sentido conviene recordar la “cita de la charla que dio Charles Birnbaum en el reciente simposio de la Universidad de Tulane (2013): “Tenemos que ir más allá de la autenticidad basada en lo material; más allá de los ladrillos y los morteros, hacia el paisaje, hacia la experiencia, hacia algo que honre a todos los tipos de inteligencia” (López, F. J; Vidargas, F. (Editores) 2014: 35-39).

Fue en la Carta de Cracovia. Principio para la Conservación y Restauración del Patrimonio Construido (2000) (UNESCO 2000), que asumiendo los objetivos de la Carta de Venecia, al tratar los asuntos relacionados con la Planificación y Gestión, en el punto 12, reconocía que “la pluralidad de valores del patrimonio y la diversidad de intereses requiere una estructura de comunicación que permita, además de a los especialistas y administradores, una participación efectiva de los habitantes en el proceso. Es responsabilidad de las comunidades establecer los métodos y estructuras apropiados para asegurar la participación verdadera de individuos e instituciones en el proceso de decisión” (UNESCO 2000), señalando la necesidad institucional del valor social de la cultura en relación con el patrimonio cultural, y su sentido democrático

⁴⁰ “la Carta de Venecia fue una solución europea a un álgido debate teórico que se desarrolló en Europa a lo largo de siglo y medio. Por un lado, una de esas tendencias favorecía los valores históricos del sitio monumental, cosa que implicaba el respeto hacia todos los estratos y añadidos a través de la vida del sitio. La otra tendencia favorecía su valor estético o artístico, que fomentó las reconstrucciones parciales de manera que la intención original del arquitecto quedase capturada... Vista de otra manera, como ya ha apuntado Julian Smith, el presidente de ICOMOS Canadá, la Carta de Venecia demuestra la fijación modernista que existió con el objeto, contrastando fuertemente con el interés post-moderno en el proceso que ha llegado a adquirir la misma importancia que la materialidad. Esta diferencia es lo que Smith ha caracterizado como el *curatorial approach vis-a-vis el ecological approach*... Desde un punto de vista más práctico, la Carta es aún muy relevante como un instrumento que guíe la protección de los materiales constructivos en el monumento, especialmente cuando el monumento sirva un papel museográfico o turístico. (López, F. J; Vidargas, F. (Editores) 2014: 35-37)

Construcción patrimonial y bienes de la cultura institucional

Procesos para la comprensión dual del patrimonio cultural material e inmaterial

“El patrimonio es un campo de significación que se organiza en torno a la valoración social de los objetos y prácticas como expresiones testimoniales”

(Ariño, A. 2009: 132).

El patrimonio cultural institucional empezó siendo un conjunto de objetos materiales artísticos, que los distintos modelos de Estado y sus políticas culturales asociadas fueron ampliando, expandiendo los significados del patrimonio cultural, y con ello los valores a distribuir por parte del campo de la gestión pública de la cultura. Expansión de significados que llegará a considerar jurídicamente el valor de las prácticas y las actividades culturales a través del ordenamiento jurídico del patrimonio cultural inmaterial. Lo que no tiene que significar obligatoriamente que las prácticas culturales y sus bienes actividad asociados al patrimonio cultural sean inmateriales, es decir ontológicamente nulos. Sólo indica que son consideradas a efectos jurídicos como bienes inmateriales, o bienes actividad. Lo que establece una profunda diferencia entre la gestión del patrimonio cultural institucional que viene estructurándose desde el origen del Estado Moderno hasta finales del siglo XX, y sus políticas culturales asociadas, que ordenan los objetos del patrimonio cultural como bienes materiales. Y las concepciones que emergen en la primera década del siglo XXI, cuando, con la Declaración Unesco de 2001 (UNESCO, 2001), se establece la diversidad cultural⁴¹ como un tipo de patrimonio cultural común de la humanidad ligada a los derechos humanos, y que consolidan las Convenciones UNESCO de 2003 y 2005 (UNESCO 2003; 2005). Lo cual representa una nueva era para los asuntos de la gestión pública de la cultura, un reto inaudito para las políticas culturales contemporáneas, que incluye la materialización de los diferentes gradientes de los derechos culturales (Ramos, S. 2019).

A los procesos de desamortización que inician la consolidación de la estructura jurídica del patrimonio cultural material hay que añadir la creación de los espacios culturales descentralizados, momento en que se evidencia la posibilidad autónoma del valor social de la cultura. En este sentido, y como mostraré en la segunda parte de la investigación, es relevante la aparición a partir de la segunda mitad del siglo XIX en Cataluña de los Ateneos como espacios para la actividad cultural. Como se indica en el artículo Un País d'Ateneus, publicado en 2015:

⁴¹ “La diversidad tiene múltiples planos y el rol civilizador y democrático de los poderes públicos es, desde sus misiones específicas en relación con sus ámbitos respectivos de servicio al interés general, ponerlos en valor en pro de una diversidad no mutilada sino plena, lo que tiene el fundamental valor añadido de enriquecer y ensanchar la libertad cultural de los ciudadanos desde la libertad clásica y la autonomía a una nueva posibilidad, la libertad de elección en lo diverso. Esta es, precisamente, la propuesta de la Convención para la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales de la UNESCO de 2005, también ratificada por el Estado español que, tras comenzar por afirmar en el Preámbulo la diversidad cultural como fuente de un mundo rico y variado «que acrecienta la gama de posibilidades», más adelante, en el artículo 2.1 vincula la diversidad a los derechos humanos y las libertades fundamentales y, en particular, con la libertad de expresión, información y comunicación, «así como la posibilidad de que las personas escojan sus expresiones culturales» (BOE núm. 126 2015, p. 126)

“El historiador Pere Solà establece que en los últimos treinta años del siglo XIX se fundaron 22 ateneos, hasta el 1914, 43 más, y hasta la Guerra Civil 60 más. Para las fuerzas progresistas eran la respuesta a la exigencia de democratizar la cultura, siguiendo el criterio que la formación de las clases subsidiarias los permitiría salir de la miseria. El primero será el Ateneo Catalán de la Clase Obrera, fundado en el Convento de Sant Felip Neri en 1861 y abierto hasta 1874, al ser clausurado por el golpe de Estado del general Pavía. Aquí se desarrolló un sistema educativo de gran repercusión en los ateneos posteriores, gracias a pedagogos como Ot Fonoll y Esteban Paulizie. Mientras tanto, en 1863 se había creado el Ateneu Igualadí de la Classe Obrera, donde entre las clases que se daban se incluía el dibujo y la música. Del mismo periodo son el Ateneu Manresà de la Classe Obrera, el Ateneu Obrer de Sant Martí de Provençals, el Ateneu Lliure Instructiu de Terrassa, el Foment Martinenc o el Ateneu Tarragoní de la Classe Obrera” (TheroS, X 2015).

Comprobamos como la actividad cultural orientada a la capacitación y el disfrute empieza a aparecer como un valor de la cultura. Aunque la construcción institucional del patrimonio continuará la senda del valor cultural, concentrada sobre la producción material de la cultura. Conviene apuntar que la segunda parte de la investigación trataré con más profundidad el asunto de los espacios culturales de proximidad, incluyendo el caso de los ateneos decimonónicos.

Siguiendo con el hilo de la construcción jurídica del patrimonio cultural, y de su valor público institucional proyectado en objetos y espacios materiales durante el siglo XX. La denominación de Monumento Arquitectónico-Artístico llega con la Ley de 4 de marzo de 1915. La de Monumento histórico-Artístico Nacional, con la Ley de 12 de mayo de 1933. La primera vez, como ya he mencionado, que aparece en España la denominación del valor “cultural” de los bienes a proteger se produce con el Decreto de 9 de agosto de 1926 del Tesoro Artístico Arqueológico-Nacional. Y la primera referencia al “entorno” de esos bienes, la encontramos en el Decreto de 22 de julio de 1958, que crea los monumento provinciales y locales (CMIT 2017), deudora de la catalogación de los conjuntos monumentales de la II República española (CMIT 2017) que representa un paso firme en la defensa del Patrimonio Cultural. Así, la Ley de 1931 fue la primera vez que se menciona la concepción jurídica de los bienes al hablar de bienes artísticos, arqueológicos e históricos. Y la definición de bienes culturales de la Conferencia de la Haya (1954) sirve de anclaje para los Bienes de Interés Cultural (BIC)⁴² de la Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985 (BOE núm. 155 1985), que blinda el patrimonio cultural material en la etapa de la transición democrática (Quaggio, G. 2014).

⁴² “De la declaración de Bienes de Interés Cultural. Artículo noveno. 1. Gozarán de singular protección y tutela los bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español declarados de interés cultural por ministerio de esta Ley o mediante Real Decreto de forma individualizada. De los bienes inmuebles. Artículo catorce. 2. Los bienes inmuebles integrados en el Patrimonio Histórico Español pueden ser declarados Monumentos, Jardines, Conjuntos y Sitios Históricos, así como Zonas Arqueológicas, todos ellos como Bienes de Interés Cultural. De los bienes muebles. Artículo veintisiete. Los bienes muebles integrantes del Patrimonio Histórico Español podrán ser declarados de interés cultural. Tendrán tal consideración, en todo caso, los bienes muebles contenidos en un inmueble que haya sido objeto de dicha declaración y que ésta los reconozca como parte esencial de su historia” (BOE núm. 155 1985).

Hasta que llegamos a la recién posibilidad de la catalogación jurídica de las actividades culturales como bienes actividad que aporta la Ley para la salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial (BOE núm. 126 2015, p. 10). Que amplía el proceso del concepto del patrimonio cultural “en la propuesta del tránsito de los bienes cosa a los bienes actividad, o dicho en términos más actuales, de los bienes materiales a los bienes inmateriales (BOE núm. 126 2015: 45.285). Donde se considera como “bienes del patrimonio cultural inmaterial los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos, reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural” (BOE núm. 126 2015: 45.294). Derivada de la definición de la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial (UNESCO 2005). Así, se produce un salto relevante que condiciona las políticas culturales contemporáneas. “De lo artístico e histórico y de lo monumental como valores y tipologías centrales, ha pasado a incorporar también otros elementos que integran una nueva noción ampliada de la cultura. Responde ésta a una nueva concepción derivada de la teorización científica de la etnología y la antropología, a la que se asocia un incremento de la conciencia social acerca de estas otras expresiones y manifestaciones de la cultura” (BOE núm. 126 2015: 45285).

Todos estos pasos fueron levantando y ampliando las cuestiones institucionales relacionadas con el patrimonio cultural, y determinando el valor público de la cultura. Caminando del originario interés por las cuestiones y valores estético-artísticos de los objetos culturales, codificados jurídicamente como bienes cosa, hacia el reconocimiento institucional de ciertas prácticas como portadoras de bienes culturales, y valores sociales, codificados jurídicamente como bienes actividad o inmateriales que configuran el patrimonio cultural de los pueblos. Es tal vez aquí donde se podría engarzar una nueva modalidad institucional de valor democrático de la cultura que ligara con los derechos culturales, en sentido contemporáneo y pleno (CGLU 2020).

En sentido parecido, en los últimos años se ha abierto la posibilidad de vislumbrar un nuevo tipo de patrimonio cultural actualizado, producto de innovadoras prácticas comunitarias contemporáneas (Subirats,, J; García, Bernardos, Á. (eds.) 2015; Barba, O; Subirats, A 2015; Martínez, R. 2018), que tienen en las formas democráticas de gestión su valor añadido, y que motivan el intento de materializar desde dentro de la administración pública fórmulas administrativas que pongan en valor el discurso jurídico de los bienes comunes (la Hidra Cooperativa; Artibarri. 2018; Ajuntament de Barcelona 2019a; 2020k), y que recientemente han aportado, por ejemplo, la innovadora denominación local institucional de *patrimonio ciudadano*, en la ciudad de Barcelona (Ajuntament de Barcelona 2017a; 2019a; 2020k), que aporta un tipo de valoración cultural no centrada en los objetos sino en las prácticas y actividades culturales, en sentido democrático.

Subrayo el valor democrático de las prácticas culturales. En línea con la propuesta de los “bienes del conocimiento” (Hess, CH; Ostrom E. 2016). Levantando la definición, y consecuentemente la aplicación, de la categoría de los “bienes comunales”, relacionándolos con las formas jurídicas de las leyes del Patrimonio cultural, en el sentido que lo hace la Ley 7/1985, reguladora de las Bases del Régimen Local que aprobó el reglamento de bienes de las entidades locales, señalando en el artículo 79.2 que “son bienes de dominio público los destinados a un uso o servicio público. Tienen la consideración de (bienes) comunales aquellos

cuyo aprovechamiento corresponda al común de los vecinos" (BOE núm. 80 1985). Y es aquí donde se podrían encontrar puentes entre las necesidades de las prácticas culturales alternativas y democráticas con los principios jurídicos ligados a la cultura institucional. El desarrollo administrativo del encuentro inauguraría un tipo de políticas culturales sensibles con el valor agencial de la cultura, en las que asomaría la posibilidad de proyectar y evaluar el sentido democrático de las políticas culturales, e interpretar, ampliándolo, el significado de los bienes actividad como resorte jurídico para comprender el sentido democrático del valor cultural, en relación con las prácticas culturales alternativas autónomas que se dan en el territorio de la proximidad cultural, a la que dedicaré parte de la segunda parte de la investigación.

En los últimos años se ha insistido en que la técnica institucional del dominio público se entiende jurídicamente como un procomún, ya que "el Derecho romano ya nos habla de la *res communes ómnium*, las cosas comunes a todos..., donde lo público sólo tiene un dominio vicario o fiduciario... Pero hoy tenemos que pasar por la mediación de editoras privadas... que se hacen con los derechos de autor, con lo que no son libres ni gratuitos" (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2017: 22: 40). Conviene tener en cuenta que el dominio público tiene como fundamento quedar "fuera del tráfico privado, a diferencia de los bienes patrimoniales, que están dentro del tráfico privado, se pueden vender, etc. Los bienes demaniales no" (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2017: 23: 56). Aunque la práctica muestra la fragilidad de dicha pretensión por resultar una diferencia "artificiosa y problemática, que puede provocar cierta confusión entre las diferencias entre los bienes públicos y los bienes privados, y las fronteras entre los bienes patrimoniales y los bienes demaniales" (Ministerio de Educacion, Cultura Y Deporte – Canal Cultura 2016: 22:15).

En la actualidad en el Estado español existen cuatro tipos de bienes públicos catalogados. Los bienes comunales y los bienes del patrimonio nacional (BOE núm. 148 1982) son categorías consideradas "residuales... Las dos grandes categorías en la que se estructura el régimen jurídico de los bienes públicos es que los bienes pueden ser o demaniales de dominio público, o patrimoniales, de dominio privado" (Ministerio de Educacion, Cultura Y Deporte – Canal Cultura 2016: 21.15). Lo cual presenta problemas de indefinición si atendemos a las realidades actuales en relación con los bienes de dominio público o demaniales, afectados al uso general o al servicio público. Pues pone por igual "el cauce de un río..., el litoral... Pero de domino público también es el dominio público intelectual..., las ideas cuando caducan..., o los edificios administrativos..., bienes que cumplen funciones muy distintas entre sí, el legislador intenta darles una disciplina homogénea" (Ministerio de Educacion, Cultura Y Deporte – Canal Cultura 2016: 22:15). Tales problemáticas informan del margen de desarrollo sobre la interpretación del patrimonio de la administración pública, a la luz del régimen de los bienes públicos que inciden en temas contemporáneos relacionados con las políticas culturales. Por ejemplo, sobre la cesión de espacios públicos para uso cultural. Más aún si cruzamos la concepción de los bienes públicos culturales con los preceptos de los derechos culturales. En este sentido cabe apuntar que la Ley 33/2003, de 3 de noviembre, del Patrimonio de las Administraciones Públicas (BOE, núm. 264 2003) en el artículo 3 define el conjunto del patrimonio de las Administraciones públicas como "el conjunto de sus bienes y derechos, cualquiera que sea su naturaleza y el título de su adquisición o aquel en virtud del cual les hayan sido atribuidos".

Por otra parte, el artículo 8 aligera, sin imponer, el objetivo de la rentabilidad económica del patrimonio público indicando que “la gestión de los bienes patrimoniales deberá coadyuvar al desarrollo y ejecución de las distintas políticas públicas en vigor, y en particular de la política de vivienda, en coordinación con las Administraciones competentes”. Así, se establece un cambio de paradigma en la gestión pública, al alentar a poner las líneas sociales por delante de las hacendísticas en cuanto a los asuntos de la gestión del patrimonio de las Administraciones públicas. Por lo que la Ley avanza en el proceso de sustituir la subasta por el concurso público (Ministerio de Educación, Cultura Y Deporte – Canal Cultura 2016), asunto que ahonda la Ley de Contratos públicos de 2017 (BOE núm. 272 2017). La idea base es que la fórmula concursal amplía las oportunidades de participación asegurando la planificación y la racionalización de la contratación pública. Aunque, el propósito de la Ley de Contratos públicos pretendiera ampliar las cotas de transparencia, simplificar los trámites administrativos “provocó en un primer momento una situación de desconcierto y hasta de cierto bloqueo. Situación que, si bien todos los sectores la han sufrido, para el cultural ha sido demoledor. La penalización del contrato menor, y la restricción de los procedimientos negociados, figuras esenciales en la contratación en la cultura y en particular en las artes escénicas, ha conllevado a un aumento significativo de las trabas burocráticas para contratar con las Administraciones Públicas” (Estrada, J. A. 2020: 98).

La innovación del valor democrático de la cultura

A las puertas de un nuevo relato sobre las políticas culturales

“Todo quedará más bonito, para que los turistas lo puedan retratar ”
(Debord, G. 2010).

Esta nueva perspectiva sobre el valor institucional de la cultura tiene sus precedentes en los inicios de la segunda mitad del siglo XX, cuando las cuestiones sobre el valor cultural iniciaron una nueva fase. En este sentido, a la Conferencia de la Haya (1954) le seguirán tres hitos importantes que marcaran el futuro de las políticas culturales, y de los asuntos patrimoniales de la cultura institucional. (1) El Informe Bridges, Help for the Arts (1959) inicia en el mundo anglosajón una reflexión sobre los derechos culturales; (2) el mismo año se inician en Francia las políticas culturales de André Malraux que establecen la importancia de la democratización cultural; (3) la Comisión Franceschini en Italia (1964) impulsa el derecho de toda la ciudadanía a disfrutar de los bienes culturales incluyendo el patrimonio cultural inmaterial. Conviene mencionar que la introducción de la concepción de la *inmaterialidad* en el ámbito cultural institucional del Estado español se inicia ya en el siglo XXI, 2015, con la Ley 10/2015 para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial (BOE núm. 126 2015), en cuyo preámbulo se reconoce que:

“En efecto, la inserción de las manifestaciones culturales inmateriales en el ordenamiento jurídico es un hecho nuevo, que sólo ha empezado a tomar cuerpo en las últimas décadas, al compás de su creciente aprecio social. Esta inserción ha ido acompañada de un proceso de renovación jurídico doctrinal sobre el patrimonio cultural, en la que es obligado recordar la aportación en Italia, en la década de los años setenta del siglo precedente, de la llamada Comisión Franceschini y de la construcción doctrinal del iuspublicista Giannini, que proponen un nuevo concepto amplio y abierto de bienes culturales como «todo aquello que incorpora una referencia a la Historia de la Civilización forma parte del Patrimonio Histórico»”
(BOE núm. 126 2015: 45.286).

El Informe Bridges, alertó sobre el problema del elitismo cultural imponiendo una reflexión sobre los valores intrínsecos de la cultura (Holden, J 2006). Esta llamada de atención motivó el inicio de una reflexión profunda sobre la gestión pública de la cultura. El libro Blanco de la cultura Policy for the Arts (1965) inaugura en Inglaterra el inicio de las políticas de democratización cultural. Y con ellas el renovado interés por la concepción de los bienes sociales de la cultura, y el discurso de las políticas culturales comunitarias y educativas. Dando el pistoletazo de salida al interés por la participación cultural, que visualizarán las manifestaciones del mayo del 68.

Por otra parte, ya desde el nombramiento de André Malraux como Ministro de Estado encargado de Asuntos Culturales en 1959, se hace publico que su propósito “tiene como misión hacer accesibles las obras capitales de la humanidad, y en primer lugar de Francia, al mayor número posible de franceses,

asegurar la más vasta audiencia a nuestro patrimonio cultural, y favorecer la creación de obras de arte y del espíritu que lo enriquezcan. Esas fórmulas fundacionales, debidas al propio André Malraux, se hacen eco de la carta de la Unesco. Con diez años de atraso, colocaba a Francia en la vanguardia de un nuevo derecho del hombre, el derecho a las obras maestras" (Fumaroli, M. 1991: 63).

Conviene señalar la diferencia entre las políticas culturales de "democratización cultural y las de democracia cultural, estas últimas llamadas también basismo (Rubinich, 1990) o lógica ascendente (Bassand, 1992), se centra en la demanda cultural (Harvey, 1990), persiguiendo un aprendizaje social permanente. El énfasis se pone en la persona, no en el objeto cultural" (López de Aguilera, I.. 2000: 41). Las primeras mantuvieron un "claro paternalismo dirigista, dejando muy marcado el límite insalvable entre productores y consumidores" (López de Aguilera, I.. 2000: 40). En cambio, la concepción de la democracia cultural "aboga porque la ciudadanía pueda llegar a ser creadores de su propia cultura. El derecho a la cultura ya no se entiende como mero derecho a consumir arte desde el simple papel de espectador.... La cultura deja de concebirse como simple objeto, primándose más la actividad o el proceso que el consumo de productos elaborados por otros. Se rompe el monolitismo, admitiendo la pluralidad de subculturas igualmente válidas que la oficial" (López de Aguilera, I.. 2000: 40-41).

Los años setenta se saldan con un vendaval creativo que entre otras aporta un nuevo concepto de patrimonio diseñado en los años del plomo en Italia por la Comisión Franceschini. El detonante, cuando "Massimo Sevetto Giannini publica un interesante trabajo titulado *I beni culturali* (1976), donde elabora un concepto jurídico de patrimonio destacando el derecho de todos los ciudadanos a disfrutar y gozar de estos bienes. Al mismo tiempo, se amplía el concepto de patrimonio a todos aquellos bienes que hagan referencia a la historia de la civilización que incluye cualquier manifestación, actividad, testimonio del hombre y de la naturaleza" (MECD BOE 2020: 1). La Comisión "acometió en 1964 una reforma de la ley italiana de bienes culturales de 1939 para redefinir los límites de su alcance y ofrecer una nueva noción de su objeto, ahora definido como *bene che costituisca testimonianza materiale avente valore di civiltà*" (González, M 2017: 102). Los bienes culturales se entienden como portadores de valores de civilización. Así, el avance en la concepción del patrimonio cultural es mayúsculo pues "para Giannini el valor cultural es inmaterial y es eminentemente de fruición colectiva, una participación colectiva que lo hace digno de protección" (Rivera, R. 2018). Lo cual viene a trastocar la concepción institucional del valor cultural tal y como se venía haciendo hasta ese momento. En este sentido, "el autor se apoya en el concepto de *bien* de Pugliatti, para afirmar que el bien cultural tiene como soporte una cosa, pero no se identifica con la cosa misma, sino que, como bien, se adjetiva de aquel *valor cultural* inherente con la cosa. Por ello, la misma cosa es (o puede ser) elemento material de varios bienes jurídicos, de un bien patrimonial y un bien cultural" (Giannini, 1976: 24). A partir de estas premisas, califica al bien cultural como *inmaterial* porque la cosa material es soporte del bien, pero no el bien en sí mismo; éste se da en el valor cultural, que es inmaterial (Giannini, 1976: 26). Lo califica, como público *no en cuanto bien de propiedad, sino en cuanto bien de fruición* (Giannini, 1976: 31)" (Vaquer, M. 2013: 8).

Comprobamos como el valor cultural fue modulando desde la consideración del bien material supuesto a los objetos y espacios culturales, centrando el debate del valor estético artístico e histórico, y demás

valores culturales ligados a la materialidad física, e inoculado en las cosas más allá de su valor económico o religioso. A una nueva suerte de valor cultural que levanta el interés institucional y jurídico por la actividad cultural como actividad de disfrute. Asumiendo que “la identificación de un objeto como patrimonio cultural conlleva interpretarlo como un bien público, como propiedad común, que ya no pertenece en exclusiva al señor feudal, al obispo o al rey, ni a sus sucesores burgueses, sino a la nación, al Estado y al pueblo” (Ariño, A (dir.) 2006: 3). Abriendo la puerta al valor social de la cultura, y a la relevancia de las políticas culturales orientadas a los derechos de acceso, disfrute y participación cultural. Que irán levantando el interés por el valor democrático de lo cultural institucional.

Con todo el valor social de fruición de la cultura irrumpe en el escenario de las políticas culturales. Así, a partir de la segunda mitad del siglo XX las políticas culturales inician un proceso de definición de dos líneas de actuación pública básicas.

Por un lado, se consolida la tendencia de las políticas culturales hacia la conservación del patrimonio cultural material. Por otro lado, se inicia un nuevo impulso institucional del interés sobre la democratización y la actividad cultural. Se consolidan los valores patrimoniales tradicionales de la cultura material, y se abre un espacio para la emergencia del valor social de la cultura orientado a la actividad cultural. Un ejemplo que visualiza esta dualidad lo observamos en la Real Academia de San Fernando donde en la segunda mitad del siglo XX se realiza “la separación de las funciones de Bibliotecario y Conservador que hasta 1954 habían sido desempeñadas por un solo académico, el Bibliotecario-Conservador, y que desde entonces lo serían por el bibliotecario y el conservador de museo, hoy académico delegado” (Navascués, P. 2020). El ejemplo visualiza la punta de un iceberg, dos tendencias institucionales, la conservación del objeto documento o libro, frente a la actividad de la lectura. Doble mirada institucional que, junto a los procesos de descentralización del último tercio del siglo XX que redoblan las políticas públicas orientadas a la proximidad cultural, presenta la actividad ciudadana como una de las prioridades de las políticas públicas, como veremos en la segunda parte de la investigación.

Comprobamos como desde la década de los años 60 la valoración institucional empieza a considerar la dimensión social y participativa de la cultura. Se empieza a poner en valor la opinión del público sobre las obras culturales. Se pone en marcha el método de las encuestas directas a los usuarios de los servicios culturales. Lo que provocará una valoración cada vez más influyente del público sobre las políticas culturales. Y que en la primera década del siglo XXI, paradójicamente, plantea los problemas de la existencia de “una gran desconexión entre la idea de cultura del público y para qué sirve, y la forma en que la política y administración hablan de ello” (Holden, J 2006: 29). Esta distancia entre lo institucional y el público inicia un movimiento hacia la reflexión sobre nuevos valores de la cultura. Pero la opinión de la audiencia sobre los contenidos culturales es un fenómeno influyente en la catalogación de los valores culturales, nuevo vector que no ocurre sólo el mundo anglosajón.

La irrupción de los acontecimientos y políticas culturales de Francia fueron igual de influyentes al levantar las políticas de la democratización cultural que empezarán a facilitar la práctica cultural en la escala de la proximidad cultural (BALTA, J. 2016). En este sentido se proyectan en el Estado francés las políticas

culturales cuyos objetivos ministeriales en 1962 eran establecer una red territorial de Casas de la Cultura que debían “ofrecer los medios de expresión perfecta en el dominio del teatro, de la música, del cine, de las artes plásticas, del conocimiento literario, científico o humano, poseer los instrumentos de una remanencia permanente de acciones emprendidas en los diversos órdenes, incitar la promoción cultural, suscitar la vida de club y los intercambios (Fumaroli, M. 1991: 197). Lanzando al tapete institucional los valores de la actividad cultural.

Igual de relevante para el asunto de los valores culturales son las técnicas jurídicas aportadas por Italia. La Comisión Franceschini (1964), creada “con el fin de evaluar el estado del maltrecho Patrimonio Histórico italiano y sus conclusiones debían conducir a la adopción de medidas concretas que permitieran garantizar su conservación y disfrute futuros...; el objetivo de la Comisión fue el de diseñar un concepto de Patrimonio Cultural que permitiera al legislador concretar el objeto de la tutela por parte de la nueva ley protectora que se redactaría a continuación” (Cabrera, J. C. 2015). La Comisión representa la versión de las políticas culturales mediterráneas⁴³, además de blindar los bienes culturales materiales, que motivará la Recomendación sobre la conservación de los bienes culturales que la ejecución de obras públicas o privadas pueda poner en peligro (UNESCO 1968); también pone el interés en forjar un tipo de patrimonio cultural que no se limita a la gestión pública de los bienes materiales, sino que institucionaliza la comprensión de un nuevo tipo de Patrimonio Cultural basado en los bienes actividad, base de lo que se conocerá como Patrimonio Cultural Inmaterial (UNESCO, 2001; UNESCO 2003; 2005; BOE núm. 126 2015). Que permite la comprensión de las actividades culturales como un tipo de bien público, susceptible de ser evaluado y facilitado como servicio institucional, y contenido de los derechos de prestación institucional.

Conviene apuntar que esta ampliación del patrimonio cultural viene a matizar el discurso de las políticas culturales, y de la gestión pública de la cultura. Se origina en pleno despliegue del proyecto del Estado del bienestar, que viene a desdoblarse la potencia del Estado social enfocando la función pública con el desarrollo de los derechos de prestación. Impulsando la labor proactiva institucional. Desarrollando estrategias públicas para dotar de contenidos con el objetivo de materializar el derecho de acceso y disfrute de la cultura. En este sentido, en el Estado español los derechos de prestación se ligan al artículo 44 de la Constitución española que ancla el derecho de acceso a la cultura (Siera, S; Rastrollo, A. 1978), y al artículo 46 de la Constitución española que liga el servicio de prestación institucional con el “acceso a la cultura ya hecha...; dimensión tradicional del derecho a la cultura como un derecho contemplativo a gozar, disfrutar, contemplar el patrimonio cultural existente, que nos lleva a problemas como el acceso público y gratuito a los objetos, o espacios culturales...; o el problema de la gestión del dominio público intelectual” (Ministerio de Cultura y Deporte. 2017: 07:36 min).

Comprobamos como la versión institucional del acceso a la cultura, bajo la disposición contemplativa y de goce, apunta a un tipo de cultura de consumo dispuesta a fundamentar un discurso cultural institucional

⁴³ “La mayor parte de las taxonomías posteriores basadas en el influyente e innovador trabajo de Esping-Andersen comprenden entre cuatro y seis tipos de regímenes de bienestar. Estos tipos son el liberal de mercado (algunas veces subdividido en sus variantes de Atlántico Norte y de las antípodas), el socialdemócrata, el conservador- corporativista (o demócrata-cristiano), el mediterráneo (o del Sur de Europa o de la margen latina) y, para algunos pero no todos, el régimen confucionista (de Asia Oriental)” (Jessop, R. 2008: 76).

basado en la historia oficial, producida en un triangular entre especialistas institucionales, producción profesional y ciudadanía. En este sentido, la irrupción del mercado cultural proporciona un contenido de consumo cultural basado en el éxito comercial de oferta y demanda, que se juega en el triángulo productor profesional, producto, consumidor cultural, arbitrado por la Institución pública. En ambos casos la ciudadanía no es considerada creadora, sino público consumidor, audiencia. Sujeto sin posibilidad de considerarse colectivo desde el punto de vista cultural. La única forma de colegiarse es profesionalizarse.

Por otra parte, el impulso de las políticas culturales por desplegar oportunidades para el acceso y disfrute a la cultura, a través de la prestación institucional de servicios culturales, implica determinada concepción institucional de los derechos de libertad. Pues, al establecer la “conexión del derecho de la cultura con la libertad de creación y comunicación cultural del artículo 20.1b de la Constitución española. La libertad de creación y producción literaria, científica y técnica que proclama, ahora sí, como un derecho fundamental perfecto de libertad la Constitución española. Por tanto hablamos del derecho a la cultura como un derecho de acceder a la creación, a la actividad creativa, y a la difusión de lo creado en libertad y en igualdad” (Ministerio de Cultura y Deporte. 2017: 10:35 min). Lo que plantea distintas situaciones, por ejemplo, ahonda en la idea de la contemplación pasiva de la ciudadanía. Y revela problemas sobre las garantías o criterios de objetividad y neutralidad que ha de seguir la Institución pública para otorgar, por ejemplo, subvenciones, patrocinios o cesiones de espacios a proyectos culturales. Si lo puede hacer sólo a colectivos profesionales, o lo puede hacer a colectivos no profesionales. Y, si lo puede hacer, bajo qué modalidad de gestión institucional, si existe alguna. Problemas que inciden en el tema del trato institucional sobre la autonomía cultural, o la definición y aplicación del interés general relativo al ámbito cultural institucional, y su primacía, en el ámbito cultural, frente a otros intereses.

Los derechos de prestación propios del Estado del bienestar visualizan las diferencias entre un servicio público orientado a los objetos o al fomento de la actividad cultural. Diferencias que apunta a distintas maneras de entender y materializar los derechos culturales. Por ejemplo, no es lo mismo una política cultural orientada al fomento del objeto libro que al fomento de la lectura (Ministerio de Cultura y Deporte. 2017). Ni es lo mismo fomentar políticas públicas orientadas a las industrias culturales, que establecer marcos para motivar la cesión de espacios culturales públicos para abrir la gestión de los mismos a colectivos alternativos que no basan su actividad en las lógicas de la prestación de servicios o el fomento del mercado cultural profesional. Aunque todos los casos comparten tener su reflejo en alguno de los gradientes de los derechos culturales.

En cuanto a los derechos de participación, “conexión del derecho a la cultura, artículo 44, con el artículo 9.2 que dicta que los poderes públicos deben promover la participación de todos en la vida política, social y cultural. Y el artículo 23, de nuevo un derecho fundamental, afirma el derecho de todos a participar en los asuntos públicos sea directamente o a través de representantes, abriendo las puertas a la democracia participativa que es la que normalmente se usa, pero también a la democracia directa” (Ministerio de Cultura y Deporte. 2017: 14:12: 15). En este sentido, el devenir común de lo público plantea preguntas interesantes: “¿podemos conseguir que lo público actúe no como un soporte de lo común, no como una provisión de autonomía de lo común, sino como generación del común?... El protocolo...., del

ayuntamiento de Nápoles no reconoce un qué sino reconoce un cómo” (Ministerio de Cultura y Deporte. 2017: 01:07:17). Conviene apuntar que, ya en el siglo XXI, los casos de las ciudades italianas de Nápoles y Bolonia funcionan como referentes sobre modelos institucionales de la gestión de la participación cultural (la Hidra Cooperativa; Artibarri. 2017; Tornos, J. 2017; Labsus 2018; Grávalos, I; Di Monte, P. 2019; D’Orsogna, D.; Iacopino, A. 2020). Significan un reconocimiento institucional que sortea la clásica lógica institucional de la cesión de espacios en relación con los asuntos participativos, introduciendo un análisis de la producción cultural comunitaria que permite la generación de valor cultural institucional de abajo a arriba. Es decir, de la comunidad al Estado. Lo cual cambia la concepción jerárquica del poder cultural, contribuye a horizontalizar la cuestión de la gestión cultural institucional, mostrando modelos efectivos de gobernanza cultural, en sentido participativo y democrático. Lo cual apunta a una nueva generación de derechos culturales, en sentido pleno (Martinell, A.; Barreiro, B. 2020; D’Orsogna, D.; Iacopino, A. 2020; CGLU 2020).

Con todo, comprobamos como la institucionalización de los valores patrimoniales de la cultura material se consolida con la irrupción del Estado Social y democrático de Derecho, que fue sumando otras evaluaciones culturales que añadirán la ponderación del valor arqueológico, etnográfico o de los jardines, por citar unos ejemplos, como nuevos valores portadores de bienes culturales relativos al patrimonio cultural material.

La España constitucional de 1978 impulsa una transición política que actualizará las cuestiones patrimoniales de la cultura con la Ley del Patrimonio Histórico Español (BOE núm. 155 1985), siguiendo el mandato del artículo 46 de la propia Constitución de 1978, reconociendo el legado intelectual, jurídico y democrático de la Ley de mayo de 1933, y reconociendo que “los bienes que constituyen se han convertido en patrimoniales debido exclusivamente a la acción social que cumplen, directamente derivada del aprecio con que los mismos ciudadanos los han ido revalorizando” (BOE núm. 155 1985: Preámbulo), Indicando en su artículo primero que “integran el Patrimonio Histórico Español los inmuebles y objetos muebles de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico. También forman parte del mismo el patrimonio documental y bibliográfico, los yacimientos y zonas arqueológicas, así como los sitios naturales, jardines y parques que tengan valor artístico, histórico o antropológico” (BOE núm. 155 1985). Indicando que también el Patrimonio Cultural Inmaterial forma parte de la cultura pública, pero sin precisar su contenido. La Ley de 1985 representó un potente instrumento jurídico para el ordenamiento del patrimonio cultural, aunque centró su atención en el valor material de los objetos culturales institucionales.

En la primera década del siglo XXI se inicia un nuevo debate que plantea dudas sobre el valor cultural institucional, por ser un valor distribuido que en realidad limita las posibilidades democráticas de la cultura (Holden, J 2006). Estableciendo que los tres actores fundamentales que participan en la concepción del valor cultural: políticos, profesionales de la cultura y público, enfocan hacia distintos tipos de valor. “El lenguaje y el marco conceptual proporcionados por el valor cultural nos dice que la cultura financiada con fondos públicos genera tres tipos de valor: valor intrínseco, valor instrumental y valor institucional. Explica que estos valores se crean, se distribuyen y se consumen dentro de una relación triangular entre profesionales culturales, políticos, encargados de formular políticas y el público” (Holden,

J 2006: 9). Lo que tendría que ayudar a encontrar, como mínimo, un marco de referencia para empezar a dialogar sobre el valor cultural y sus formas de producción y distribución, entre políticos, productores y público, se convierte en un problema. Las escaleras se tornan lanzas. Emerge un problema "el sistema cultural se ha convertido en una conversación cerrada y malhumorada entre profesionales y políticos, mientras que las páginas de noticias de los medios juegan un papel destructivo entre la política y el público" (Holden, J 2006: 9), poniendo en juego el futuro de los valores culturales institucionales, y el destino de las propias políticas culturales como estrategias públicas.

El valor de la cultura institucional en el siglo XXI

El patrimonio cultural inmaterial como aportación jurídica que lo cambia todo

“El desafío, que ya se está abordando en algunos lugares, es crear una alineación diferente entre la cultura, la política y el público”

(Holden, J 2006: 10).

Entre los problemas que se debaten en la primera década del siglo XXI están las distintas concepciones y codificación sobre el valor cultural que presenta lo institucional público frente a otras formulas (HOLDEN, J 2006). Mientras que para políticos y muchos profesionales de la cultura el valor cultural se presentaba como algo fijo y codificado jurídicamente. Para el público el valor cultural se presenta como algo variable y no sujeto a estructuras comprensibles demasiado estrictas. Dicho de otra manera, los políticos y los profesionales de la cultura están a disposición de la institución pública, que en último término es quien dicta qué se puede hacer y cómo se puede acceder a los asuntos del ámbito cultural. En cambio, para el público el valor cultural se presenta como algo ilimitado y expandible, es decir, más móvil que fijo, lo cual indica un desplazamiento del criterio oficial. Idea que el profesor de las Universidades de Leeds, London o Hong Kong y asociado en el grupo de expertos Demos, John Holden, apunta en su texto *La política cultural es una conversación cerrada entre expertos. Lo que la cultura necesita es un mandato democrático del público*:

“El valor de la cultura para el público es ilimitado e infinitamente expandible. El desafío, que ya se está abordando en algunos lugares, es crear una alineación diferente entre la cultura, la política y el público. En la práctica, esto requerirá coraje, confianza y radicalismo por parte de los profesionales para encontrar nuevas formas de construir una mayor legitimidad directamente con los ciudadanos. La evidencia hasta ahora sugiere que tal enfoque sería exitoso y serviría a los objetivos de todos los interesados: políticos, los propios profesionales y, sobre todo, el público”

(Holden, J 2006: 10).

En este sentido, la especulación sobre la generación de nuevos valores culturales, a pesar de que el profesor John Holden se circunscribe al ámbito profesional, se puede trasladar al ámbito de la producción cultural alternativa, no profesional. De forma que la especulación sobre los bienes comunes emerge como un instrumento destinado a fundamentar los discursos alternativos a la Administración tradicional de la cultura pública, e intenta introducir cambios de calado que aporten nuevas maneras de entender el valor de lo cultural institucional (Barbieri, N; Partal, A; Merino, E. 2011; Barbieri, N. 2014; 2018^a). Calando en algunas escalas de la administración pública de la cultura, y que en los últimos años ha facilitado el contacto, y protagonizado el debate, que se ha producido entre la institución pública y las diferentes propuestas culturales alternativas contemporáneas, ampliando el campo de la gestión pública de la cultura en el Estado español. Encuentro que se ha dado sobretodo en la escala local de la gestión pública de la cultura, el espacio institucional que por su cercanía con las agencias culturales comunitarias parece más acertado

para lograr establecer este tipo de diálogos, y diseñar soluciones relativos a los asuntos relacionados con la palpación y participación social de la cultura contemporánea, pues cuenta con “personas que están más cerca de los problemas, en lugar de comentaristas externos, especialmente en un campo como la cultura, donde tratamos con relaciones dinámicas y no hechos intemporales” (Holden, J 2006: 56).

Por otra parte, en este contexto de crisis de los modelos tradicionales sobre el valor cultural, la participación cultural emerge como una cuestión troncal para las políticas culturales. La confirmación jurídica del patrimonio cultural inmaterial, considerado como bien público y codificado jurídicamente como bienes actividad, encuentra acomodo en el criterio Unesco cuando apunta que “las actividades culturales pueden ser un fin en sí mismas o contribuir a la producción de bienes y servicios culturales” (UNESCO 2005; UNESCO. 2013). Así, tal perspectiva de la actividad cultural se consolida con las determinantes declaraciones y convenciones UNESCO de la primera década del siglo XXI. Y catapultó el debate sobre los derechos de acceso, disfrute y participación en la vida cultural al instituir la diversidad cultural como un patrimonio común de la humanidad (UNESCO, 2001). Así, los asuntos institucionales de la participación cultural se disparan. El mandato jurídico de la sensibilización se orienta “entendiendo por patrimonio cultural inmaterial los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas, junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que le son inherentes” (UNESCO 2003), y estableciendo que los objetivos sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales, instituyen públicamente la necesidad de “crear las condiciones para que las culturas puedan prosperar y mantener interacciones libremente y de forma mutuamente provechosa” (UNESCO 2005). Lo cual abre una nueva senda para las políticas culturales contemporáneas, sensibles con las cuestiones sobre el acceso, el disfrute y la participación cultural, convirtiéndolas en cuestiones de cuidado social, y comunitario, y en objetivos públicos fundamentales. La vida cultural comunitaria entra de lleno en la agenda de las políticas culturales.

Hasta aquí, hemos visto la emergencia de los bienes culturales como eje troncal de la gestión pública de la cultura. Primero portando un tipo de valores culturales que discrimina entre bienes muebles, bienes inmuebles, catalogación dual que configurará el contenido del capital simbólico cultural a partir de los bienes cosa o bienes materiales de la cultura acumulada por el Estado. Esta es la perspectiva básica de las políticas culturales hasta aproximadamente finales del siglo XX. Momento en que al conjunto de los bienes materiales que componen el patrimonio cultural, devenido de un patrimonio cultural generado en el ámbito institucional público, que posee una particularidad especial que los diferencia del resto de bienes patrimoniales no considerados culturales, se han de sumar los bienes actividad o bienes inmateriales, devenidos jurídicamente, consecuencia de las declaraciones y convenciones Unesco con vocación universal aprobadas durante la primera década del siglo XXI. Que visualizan los valores de las expresiones de la diversidad y la práctica cultural. Ampliando el patrimonio cultural institucional con una nueva categoría patrimonial de la cultura denominada *inmaterial*. Que promete ordenar y concretar el intangible contenido del patrimonio cultural inmaterial “o patrimonio vivo (que) se refiere a las prácticas, expresiones, saberes o técnicas transmitidos por las comunidades de generación en generación” (UNESCO 2020). Y que la política cultural contemporánea traducirá jurídicamente como un nuevo bien público ligado a la actividad cultural (BOE núm. 126 2015). Es decir, motivando la objetivación de un

nuevo tipo de bienes culturales que han de ser gestionados por las distintas administraciones públicas. Y que están asociados a los derechos de acceso, disfrute y participación, donde la propia actividad cultural, y no el producto de la misma, emerge como susceptible de ser considerada productiva y productora de valor cultural. En este sentido, al amparo del artículo 20 de la Constitución española, cuando trata sobre la libertad de creación y producción. Y entendiendo la producción como “la conversión de la creación en un producto o en un bien para el mercado o para la sociedad” (Goethe–Institut Madrid 2017: 58:25). Entonces podemos empezar a vislumbrar la oportunidad del valor cultural que aportan las propuestas culturales alternativas y comunitarias, que brotan en el campo cultural de las ciudades, desde la primera década del siglo XXI, que introducen una interpretación particular del valor democrático de lo cultural, basado en la actividad, y en los modos de gestión, y no en el producto final. Situación que obliga a tener que repensar las políticas culturales. Y las formas institucionales para forjar consensos en el campo de la cultura institucional. Atendiendo al problema que representa que una nueva generación de estructuras legales ligadas a la cultura institucional tenga que afrontar la “distancia de la cultura institucional y el público” (Holden, J 2006: 10), en sentido comunitario. Lo que visualiza otro de los problemas actuales que padece la cultura institucional, esta vez relativo a las dificultades institucionales para atender la singularidad de la cultura como actividad que integra el hábitat de las personas y las comunidades. Lo que revela el reto de las políticas culturales contemporáneas, relativo a la gestión cultural, la concreción y prioridades de los diferentes valores culturales institucionales, y las posibilidades de materialización de los diferentes gradientes de derechos culturales (Ramos, S. 2019).

El futuro del valor de la cultura institucional

Consenso o imposición institucional de los valores culturales contemporáneos

“Es necesario que el pueblo luche por su ley como si se tratara de la muralla (de la ciudad)”.

Heráclito

Se puede pensar que las cuestiones relacionadas con el valor cultural son fruto de una convención social. Aunque conviene atender a que el valor del consenso de un sistema cultural que pone toda la confianza en sus especialistas, funciona sobretodo para aquellos que deciden de forma directa en los procesos de patrimonialización e institucionalización del valor cultural. Por lo que, todas aquellas agencias que no forman parte directa de los procesos institucionales sobre el valor cultural público, pueden considerar legítimamente que son demasiadas, complejas o inflexibles las cuestiones relacionadas con el valor cultural, que se presentan como una imposición institucional. Por ello es tan importante revisar continuamente nuestras concepciones sobre el valor cultural institucional. Para poder actuar con claridad sobre el mapa de la desigualdad cultural de cada momento, introduciendo, si cabe, nuevos valores y nuevos derechos, en sentido democrático, que ensanchen las posibilidades de las políticas culturales como ámbito de mediación y cuidado social. Para ello, conviene tener en cuenta que las cuestiones del valor cultural se articulan como sistemas de convención o imposición. Por ejemplo, la convención clasista de la burguesía moderna encumbró sus valores estéticos para consolidar su hegemonía en el rol social. Aquellos valores estéticos han funcionado durante siglos como referentes culturales. Demostrándose que lo que para unos funciona como faros de progreso cultural, para otros provoca desigualdad entre dominados y dominantes. Es decir, conviene ser conscientes de que las formas heredadas de la cultura institucional radican de una imposición cultural que tensa los equilibrios del ecosistema social.

Por ello, conviene revisar periódicamente los consensos institucionales sobre los tipos de valor cultural. Y para que esa revisión sea cada vez más democrática, conviene avanzar analítica y jurídicamente sobre las condiciones materiales de los derechos de acceso, disfrute y participación en la vida cultural modificando, para mejor, el sistema que se habita. Conviene recordar que “Foucault dijo una vez en una entrevista: Creo que imaginar otro sistema es ampliar nuestra participación en el sistema presente” (Richard, R. 1991: 82).

Teniendo en cuenta que la institución pública es un elemento fundamental para distribuir valor cultural, y recordando al enigmático Heráclito: “es necesario que el pueblo luche por su ley como si se tratara de la muralla (de la ciudad)” (Kirk, G; Raven, J; Schofield, M. 1987: 337). La segunda parte de la investigación la voy a dedicar a contextualizar las políticas culturales de proximidad, y a comprender cómo se relacionan las infraestructuras, los valores y los derechos culturales institucionales en la escala local de la gestión pública de la cultura. Lo que nos llevará a ahondar en algunos problemas sociales y democráticos actuales que tienen relación con la gestión institucional de lo cultural, la relevancia de las políticas culturales contemporáneas, el actual rol de la innovación social en materia cultural, y las relaciones

escalares e interdepartamentales del campo de la gestión pública de la cultura. Lo que actualiza un aviso de hace más de una década, “debería haber una nueva obligación legal para que las autoridades locales inviertan en la creación de valor cultural, sin restricciones por definiciones numéricas o la necesidad de abordar otras prioridades del gobierno local. Existe aquí una gran oportunidad y una amenaza muy real para los servicios culturales si esto no se hace” (HOLDEN, J 2006: 59). Lo que veremos es cómo se entiende en la actualidad la concepción del servicio prestacional institucional, en relación con las políticas culturales de proximidad en la actualidad.

La revisión de los valores culturales implica una actualización de los derechos culturales y del sentido democrático de las políticas culturales, como parte de la promesa del Estado Social y democrático de Derecho. Más concretamente, viene a cuestionar el sentido actual de los derechos de prestación relativos al ámbito cultural institucional, y su comprensión como servicios sociales. Lo que apunta a la necesidad de mejora de las condiciones de transparencia, gobernanza y participación como un imperativo institucional, necesario para configurar los nuevos ecosistemas culturales contemporáneos, preguntándose por las carencias actuales del ideal clásico de la igualdad social, inmersos en el marco jurídico contemporáneo de la diversidad cultural. Además, a esta situación de incerteza se suman nuevas incógnitas contemporáneas, pocos dudan de que la humanidad atraviesa una senda extraña, llena de sobresaltos posthumanos⁴⁴, y misterios digitalizados, que parecen anunciar un cambio en el sistema de valores que ha dominado la vida económica, social y cultural de los últimos cuatro siglos.

Una de las posibilidades de este cambio cultural anunciado podría ser que los bienes materiales pierdan fuelle y protagonismo, aceptando diluir su soberanía hegemónica, en el campo de la gestión pública de la cultura, en pro de los bienes actividad, lo que significaría pasar de la jerarquía de los valores de propiedad a los valores de uso de la cultura. Modulación que consecuentemente podría potenciar la materialización de nuevos gradientes de los derechos de acceso, disfrute y participación a la cultura contemporánea. Para ello, sería necesario plantear la necesidad de políticas culturales valientes que construyan nuevos marcos institucionales, que permitan una reconversión de los valores culturales orientados hacia el cuidado de las nuevas realidades culturales poshumanas e interdependientes, que nos aleje de la acostumbrada superficialidad de la participación cultural institucional (Rowan, J 2020a).

44 “En cuanto al pensamiento posthumano, parece adecuado empezar por definir el término, aunque, como señala Rosi Braidotti (2015), el posthumanismo no es un concepto cerrado, sino más bien un índice para describir nuestro momento. El diccionario de Oxford presenta una enunciaci3n diferenciada seg3n se escriba el t3rmino. Por un lado, la forma “post-humanismo” (a) se refiere a ‘un sistema de pensamiento articulado como reacci3n a los principios b3sicos del humanismo, y especialmente a su enfoque en la humanidad en vez de en lo divino o lo sobrenatural’. Esta definici3n pone el acento en los textos posmodernos y feministas, que rechazan lo racional instrumental y al individuo aut3nomo para enfatizar en lo com3n, lo situado y lo socialmente construido. Por otro lado, la forma alternativa “posthumanismo” (b), originada en la ciencia ficci3n en la d3cada de 1970, se define como ‘la idea de que la humanidad puede ser transformada, trascendida o eliminada, ya sea por los avances tecnol3gicos o por el proceso evolutivo’ y, por extensi3n, como ‘la pr3ctica art3stica, cient3fica o filos3fica que refleja esta creencia’. Lo posthumano, por tanto, rechaza las categor3as binarias, y en su lugar integra lo humano y lo no humano. Como tal, es un concepto importante que proporciona un punto de encuentro para pensar acerca de los sistemas sociales y tecnol3gicos como constructos sociales. Resulta, pues, que ambas definiciones son relevantes a la hora de comprender las teor3as y supuestos que se presentan en los art3culos que configuran esta edici3n de la revista” (Mart3nez, M; Rispoli, R 2020: 9).

A continuación, voy a mostrar algunas prácticas institucionales que producen listas de valor cultural. La idea es mostrar con algunos ejemplos concretos, y siendo lo más directo y pedagógico posible, un acercamiento al método institucional del procedimiento administrativo, de registro e inventariado, para mostrar que las listas culturales que produce la administración pública en el ámbito cultural funcionan como reguladores públicos para articular las cuestiones relativas al valor cultural institucional.

Procedimiento administrativo y valor cultural

Los listados culturales institucionales como productores de valor

“Todo procedimiento es un foro de diálogo”
(Vaquer, M. 2020: 9).

“Nuestro lenguaje y nuestra cultura no son sino una contingencia, resultado de miles de pequeñas mutaciones que hallaron un casillero (mientras que muchísimas otras no hallaron ninguno). Tal como lo son las orquídeas y los antropoides”
(Rorty, R. 1991: 36)

Los cuatro últimos apartados de la primera parte de la investigación los voy a dedicar a mostrar ejemplos de listados institucionales, los cuales se generan a través de los procedimientos que utiliza la administración pública para llevar a cabo las funciones propias del ámbito cultural institucional. Así, “el procedimiento administrativo es el conjunto de actos u operaciones en que se concreta la actuación administrativa para la realización de un fin” (Vaquer, M. 2020b: 18).

Primero conviene situar que el artículo 149.2 de la Constitución española considera el servicio de la cultura deber y atribución esencial del Estado. Y tanto las Comunidades Autónomas como los municipios están interpelados. De hecho el artículo 25.2 de la Ley reguladora de las Bases del Régimen Local garantiza “a los municipios el ejercicio de competencias propias en materia de *promoción cultural y equipamientos culturales*” (Vaquer, M. 2020a: 51). Por otra parte, en referencia a los procedimientos administrativos conviene apuntar que “el procedimiento cumple una doble función: de un lado, la *garantía de eficacia administrativa* y, de otro lado, la *garantía de los administrados*...Dualidad eficacia y garantía...., (que) demanda un cambio en la noción de procedimiento” (Vaquer, M. 2020b: 4-5). Además “los intereses a que sirven ambos sujetos –Administración e interesados- están contrapuestos entre sí, lo que margina los supuestos de relaciones colaborativas entre administración e interesados, en las que estos comparecen ante ella para coadyuvar a su eficacia al servicio del interés general” (Vaquer, M. 2020b: 4). Por ejemplo, “los procedimientos selectivos o de concurrencia competitiva tienen una función de adjudicación de recursos escasos” (Vaquer, M. 2020: 2). En este sentido, la Administración tiene la obligación institucional de preservar los recursos. De nuevo tenemos el imperativo institucional de la gestión del patrimonio sobre la facilitación de los derechos. Pero este sistema de distribución de recursos institucionales mediante procedimientos administrativos puede dejar fuera, especialmente en el ámbito cultural, por la singularidad del ámbito, iniciativas que no encajan con los modelos propuestos. Por tanto, es necesario generar foros de diálogo para impulsar procesos de codiseño procedimental, que comprendan la singularidad de las políticas culturales, estableciendo marcos lo menos verticales posibles, que establezcan condiciones procedimentales administrativas asequibles para las ciudadanías, o los habitantes, que puedan facilitar las posibilidades institucionales para desarrollar en plenitud la actividad cultural, y sus derechos culturales asociados. En este sentido se pueden entender los intentos

institucionales realizados en los citados ejemplos de las ciudades italianas para reglamentar de forma compartida la relación de colaboración entre la administración y los ciudadanía (Tornos, J. 2017; Labsus 2018); o los proyectos nacidos desde dentro de la administración cultural en el ámbito de la escala municipal de la gestión pública de la cultura en el Estado español (PROCURA 2016; MEDIALAB-PRADO 2016; Ajuntament de Barcelona 2019).

El procedimiento administrativo establece prioridades en la gestión de recursos públicos, primando la voluntad de la Administración, de manera que al conducir la operación formaliza una jerarquía sobre los propios recursos, y siendo una garantía para los administrados, el método del procedimiento, diseñado sin la participación de sus administrados, proyecta la influencia institucional sobre el valor de los propios recursos, y el valor de las cosas. Pues es la propia Administración la que regula lo que es susceptible de ser recurso sujeto al propio proceso. En este sentido conviene tener en cuenta que “la función del proceso administrativo se resume a la perfección en este aserto extraído de una Sentencia del Tribunal Supremo de 18 de octubre de 1979: *el procedimiento administrativo está integrado por una serie de actos trámite que conducen al acto final o definitivo con el que se contiene la voluntad de la Administración, y estos actos de trámite que, por una parte, son una garantía de eficacia administrativa y por otra constituye una garantía de los administrados, se materializa en un expediente*” (Vaquer, M. 2020b: 3). Expediente que contiene las condiciones que han de cumplir los administrados, y sus derechos, que previamente la Administración pública ha diseñado. Lo cual establece las funciones tradicionales de “defensa, garantía, directiva o de eficacia de la Administración” (Vaquer, M. 2020b: 2). Que ha ayudado a desarrollar una Administración ordenada y ordenadora, incluso informativa, pero no tan dialogante como lo que parece establecer la promesa del Estado social y democrático de Derecho.

Apelando a las funciones “ordenadora, dialéctica e informativa” (Vaquer, M. 2020b) del procedimiento administrativo, podemos inferir que los procedimientos de la Administración pública, por el mero hecho de estar diseñados unilateralmente podrían estar condicionando la prescripción de los tipos de valoración de los recursos públicos. Así se pueden entender los trámites administrativos que se utilizan para publicar programaciones o acciones culturales, o condiciones para desplegar determinado servicio público, que utilizan diferentes métodos para informar sobre los diversos aspectos de la actividad cultural institucional. Y que directa o indirectamente, sea consciente o inconscientemente, estos procesos de comunicación sobre la actividad cultural institucional provocan la materialización de listas de actos culturales institucionales, que al publicarse validan el valor cultural institucional que explicitan.

El propio trámite certifica en su proceso administrativo el valor institucional del acto que contiene. Es decir, conlleva inherente la garantía de eficacia administrativa supuesta a todo acto público administrativo de la Administración. Así, el trámite administrativo se presenta como una acción performativa. Produce lo que contiene. Si contiene una actividad o un servicio cultural, valida el contenido haciéndolo público. En este sentido, el procedimiento administrativo, el listado institucional, forma parte del proceso de patrimonialización de la cultura. Sin él no es posible la consolidación de ningún tipo de valor cultural. Hay que recordar, como ya he dicho, que el Estado se asienta con la escritura pública. De ahí la diferencia entre diseñar y co-diseñar en el ámbito de las políticas culturales.

Amplía o reduce las posibilidades del derecho a participar en la vida cultural, estableciendo la línea institucional del interés general. En este sentido, “el procedimiento administrativo, como toda actuación de la Administración pública, debe servir con objetividad los intereses generales de acuerdo con el principio de eficacia y con sometimiento pleno a la Ley y al Derecho (art. 103.1 CE) y no sólo su legalidad, sino también su sometimiento a los fines que la justifican está sometido al control de los tribunales (art. 106.1 CE). De donde se sigue que el procedimiento no es sólo forma sino también función” (Vaquer, M. 2020b: 1). Así, se comprende que “todo procedimiento es un foro de diálogo... sirve para tender puentes entre la eficacia de la Administración y los derechos de los ciudadanos” (Vaquer, M. 2020: 9). También puede servir para establecer condiciones o formulas de colaboración entre distintas administraciones.

Con todo, existen listas culturales institucionales que se generan dentro de un ámbito de diálogo entre la administración y los usuarios; otras que son dictadas por el diálogo entre la administración y los órganos colegiados o especialistas de cada ámbito; y por ultimo las que son producto de un diálogo puramente interadministrativo. Cada una de estas relaciones produce un tipo de valoración sobre los actos culturales que trata. Así, el resultado de estos diálogos produce valor. Es decir, el propio funcionamiento administrativo puede ser contemplado como agencia influyente en los procesos de patrimonialización cultural, que, por ejemplo, desemboca en la valoración cultural de los bienes materiales o inmateriales. Me refiero a que el diseño del proceso administrativo de la cultura influye en el resultado institucional que proyecta. De hecho “en su artículo *Ontological Designing –laynt the ground*, la teórica del diseño Anne-Marie Willis (2006) argumentaba que en el diseño se produce un doble movimiento ontológico: los humanos diseñamos el mundo, pero el mundo nos diseña a nosotros. De esta manera, cada proyecto de diseño tiene el poder de inaugurar un mundo de usuarios, de hábitos, de tendencias, pero también de perpetuar formas de discriminación o hegemonías sociales y políticas, así como de reproducir problemáticas existentes” (Rowan, J 2020: 54). Lo que indica la relevancia de las condiciones materiales de los procesos de gestión, producción y comunicación para la institución del mundo cultural. En este sentido los listados son fundamentales.

Todo proceso administrativo debe quedar “documentado en un soporte físico o lógico que garantice su autenticidad, integridad, conservación, consulta y reproducción” (Vaquer, M. 2020b: 10). Lo cual convierte al propio procedimiento en un agente del propio proceso. De forma que el procedimiento involucrado en un asunto cultural, influye en el propio proceso de patrimonialización, evaluación y posterior listado y comunicación del valor cultural institucional en cuestión. El cual podrá ser considerado un recurso público, inmerso en la rueda administrativa, siguiendo la lógica que subyace a la acción de la administración pública, que obliga a todo proceso administrativo a dar registro de su actividad, bajo los “principios de eficacia, jerarquía, descentralización, desconcentración y coordinación, con sometimiento pleno a la ley y al Derecho” (art. 103 CE). Proceso administrativo que nos lleva a entender que, de hecho, como indica el profesor Marcos Vaquer:

“La separación estricta entre Derecho material y Derecho procedimental no es correcta, pues es de todo punto claro que el diseño y, por tanto, las condiciones de desarrollo del procedimiento influyen notablemente en los términos en que se interpreta, aplica y, en definitiva, realiza el Derecho sustantivo (Parejo y Vaquer 2020:26). Y dicha influencia es tanto mayor cuanto menor sea la determinación jurídica material de la actuación administrativa, como ocurre típicamente con las potestades discrecionales: El procedimiento despliega toda su importancia precisamente en aquellos ámbitos en los que el control judicial material queda reducido a un control sobre la ponderación de intereses y bienes jurídicos (Schimdt-Assamann, 2003: 365)”. (Vaquer, M. 2020: 13-14).

He aquí un punto de comprensión, una razón común, un puente, entre la erótica material del diseño contemporáneo y sus vínculos interdependientes (ROWAN, J 2020b); y las posiciones jurídicas contemporáneas que reclaman un cambio en la noción de “procedimiento administrativo más amplia y funcional, que (1º) lo conciba no sólo como un *iter* o secuencia sino también y sobre todo como un *forúm* o diálogo” (Vaquer, M. 2020b: 5).

El campo del derecho cultural es relativamente joven y poco desarrollado⁴⁵, y, por tanto, el procedimiento administrativo sirve como regulador porque “allí donde la legislación sustantiva menos alcanza a programar o predeterminar el resultado de su ejecución es donde más relevancia jurídica adquiere la legislación formal... el procedimiento es una fuente de racionalidad y, por tanto, de legitimidad de su ejercicio. En efecto, la *procedimentalización* de la decisión puede servir para explicitar fundamentos, armar consensos y prevenir o corregir conflictos con los afectados por ella, fortaleciendo la presunción de validez de lo actuado” (Vaquer, M. 2020b: 15). En este sentido, dicha *procedimentalización* también sirve para fijar, o ampliar, valores culturales, lo podemos observar atendiendo al contenido de las listas que registran las actividades culturales impulsadas por la gestión pública de la cultura.

Concluyo que el acto cultural institucional, regido por procedimientos administrativos, produce valor. Y que tal valor lo podemos encontrar en las listas de registro de objetos y actividades que la administración impulsa al activar un trámite, expediente o información pública. Lo que estoy mostrando es que el valor cultural público es una cuestión que básicamente se juega en el ámbito normativo, y que son los procedimientos y los métodos administrativos los que en realidad informan sobre las cosas que poseen valor cultural público. El valor público no sólo se materializa con los grandes procesos de patrimonialización institucional. Se conforma en los medianos o pequeños procesos de arbitraje institucional que representan los procedimientos administrativos. A lo cual voy a dedicar las últimas entradas de este capítulo.

⁴⁵“El artículo 44.1 de la Constitución española proclama que “Los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho”. Este es el derecho constitucional menos aplicado en nuestro país. Y puede contribuir a explicarlo que haya recibido escaso desarrollo legislativo y atención doctrinal” (Marcos, V. 2020a: 50)

Formas institucionales de listar el valor cultural

El listado como método transversal de las escalas de gestión pública de la cultura

“Si sólo hubiese esencias no habría técnicas”

(Latour, B. 1993: 27)

Continuando con algunas de las claves sobre cómo se estructura el valor cultural institucional. Para ello el método de la creación de listados ha sido la manera de establecer un registro concreto de patrimonio, bienes y servicios que responden a una determinada manera de entender los valores culturales institucionales, que se visualiza en los procesos administrativos. Donde se dirime, cribando entre opciones, lo que tiene valor para la institución, qué es susceptible para su acceso, y quién está dotado para su gestión. Prueba de ello son por ejemplo los catálogos y programaciones de los museos públicos, que además de servir como estrategias de gestión para la ordenación, protección y conservación de las obras de arte, siendo objeto de colección y exhibición, y motivo de exposición permanente o puntual, el hecho de estar incluidas en el registro público dota de una garantía institucional de *autenticidad*, y reafirma públicamente su valor cultural institucional, subrayando así que esas obras, y no otras, son consideradas por la Institución bienes culturales. Es decir, el sello institucional las dota con un don o categoría que las hace especiales, a diferencia de otros bienes que adolecen de la bendición pública institucional. Y consecuentemente, generan un listado de artistas ejemplares, que se imponen sobre otros con peor suerte, y que quedan fuera de la catalogación institucional. Es decir, quedan fuera de la valoración cultural institucional positiva respecto a su valúa cultural. Así se forja una determinada historia institucional estética y política del valor de la cultura, mediada por los intereses de lo institucional. Con ello, por ejemplo y como hemos señalado, las primeras colecciones del Museo del Prado elevaron a la categoría de valor artístico cultural las imágenes del poder.

En este sentido, cabe entender en la actualidad todas las ayudas, subvenciones y servicios, que promueve la administración pública, como métodos administrativos que regulan el valor cultural institucional. Ayudas que van, por ejemplo, del apoyo a la industria cinematográfica, hasta los recursos públicos destinados a las pequeñas asociaciones culturales que reciben financiación municipal. Estos mecanismos establecen una red subsidiaria de gestión cultural institucional que funciona como un mercado de distribución de certificados de valor cultural. Pues con la materialización administrativa de estas ayudas, la propia administración pública reconoce la labor y el valor de estas iniciativas culturales seleccionadas. Por ejemplo, recientemente, a raíz del COVID-19, ante la situación de precariedad del

mundo de la cultura, al amparo de la legalidad vigente⁴⁶, y a través de la estructura orgánica básica del Ministerio de Cultura y Deporte (BOE, núm. 127 2020), por el Real Decreto 524/2020, de 19 de mayo, por el que se regula la concesión directa de subvenciones del Ministerio de Cultura y Deporte y sus organismos públicos a diversas entidades e instituciones culturales (BOE núm. 143. 2020). En el que por ejemplo, entre las aportaciones aprobadas destacan las destinadas al Festival Internacional de Cine de San Sebastián, de 1.100.000 euros, a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de 624.930 euros, al Circuito Estatal de Músicas Populares, Girando por Salas (GPS), o de 714.820 euros o a la Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera (Ministerio de Cultura y Deporte. 2020a; 2020b). Aportaciones institucionales que genera un listado sobre la “relación de los beneficiarios” que, cumpliendo con la función constitucional sobre la cultura, significa y reconoce la relevancia del valor cultural institucional de cada iniciativa cultural que detalla, y que en el caso que nos ocupa, por ejemplo, va de aportaciones a la Federación del Gremio de Editores de España, a la Fundación Palau de la Música Catalana o la Fundación privada Sitges Festival Internacional de Cinema de Catalunya. Iniciativas que la administración pública al apoyar, directa o indirectamente, las reconoce como parte del tejido cultural subsidiario institucional, como agencias que intervienen en la creación de la identidad colectiva de la sociedad cohesionándola culturalmente a través del desarrollo de su repertorio de actividades y acciones orientadas al ámbito cultural.

De la misma manera, todas las programaciones musicales, festivales, exposiciones, eventos internacionales y demás acontecimientos contemporáneos que tienen en los soportes y actividades de la cultura un recurso de conservación y/o exhibición, y en la institución pública un método de gestión o financiación directa o indirecta añadida, funcionan como actos de generación de listados culturales de *lo auténtico* (Barbieri, N; Fina, X; Subirats J. 2012; Ortuzar, P. 2015; Tornos Mas, J. 2016; Tornos, J. 2017; Congreso de los Diputados 2020). Pues al ser avaladas y puestas en circulación por la institución pública se convierten en garantía pública de valor cultural, cuyo conjunto constituye el contenido cultural a facilitar por la administración pública, en pro del mandato del derecho de acceso a la cultura.

Ejemplos existen tantos como actos públicos que producen listados de objetos o actividades culturales, cuyos registros proyectan criterios de valoración cultural. Por ejemplo, una forma de listar la cultura institucional se comprueba en el repertorio de las grandes formaciones artísticas institucionales. Me estoy refiriendo, por ejemplo, a las Orquestas o Bandas de música, sean de rango nacional o local, avaladas por la gestión y los recursos públicos. O a las compañías de teatro dedicadas al repertorio de los clásicos de

⁴⁶ “Al amparo del artículo 67 (CE), de su Reglamento, aprobado por el Real Decreto 887/2006, de 21 de julio, establece que podrán concederse de forma directa y con carácter excepcional, aquellas subvenciones en que se acrediten razones de interés público, social, económico o humanitario, u otras debidamente justificadas que dificulten su convocatoria pública. De conformidad con lo previsto en el artículo 28.2 de la Ley 38/2003, de 17 de noviembre, las normas especiales reguladoras de las subvenciones previstas en el artículo 22.2c) deberán ser aprobadas, por real decreto, a propuesta del Ministerio competente y previo informe del Ministerio de Hacienda, al amparo de lo dispuesto en el artículo 149.2 de la Constitución Española. El Ministerio de Cultura y Deporte, al amparo de lo dispuesto en el artículo 149.2 de la Constitución Española, es el órgano de la Administración General del Estado encargado de la planificación, el diseño, la ejecución y el seguimiento de la política cultural del Gobierno, que tiene entre sus objetivos, conforme al artículo 15 del Real Decreto 2/2020, de 12 de enero, por el que se reestructuran los Departamentos ministeriales, la promoción, protección y difusión del patrimonio histórico español, de los museos estatales y de las artes, del libro, la lectura y la creación literaria y de los libros y bibliotecas estatales, la promoción y difusión de la cultura en español, así como el impulso de las acciones de cooperación cultural y, en coordinación con el Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación, de las relaciones internacionales en materia de cultura... y siguiendo lo dispuesto en el Real Decreto 509/2020, de 5 de mayo, por el que se desarrolla la estructura orgánica básica del Ministerio de Cultura y Deporte” (BOE núm. 143. 2020).

la danza o del teatro que se presentan como instituciones públicas con la misión de cuidar el repertorio cultural oficial, y que con cada espectáculo señalan el tipo de repertorio que la institución valora como bien cultural institucional, frente a lo que queda fuera de ese repertorio. Es el caso, por ejemplo de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (Compañía Nacional de Clásico 1986). Compañía de carácter público, unidad de producción del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, INAEM, que como Organismo del Ministerio de Cultural y Deporte tiene que articular y desarrollar los programas artísticos institucionales que están en relación con “el teatro, la danza, la música y el circo. Sus objetivos: promocionar, proteger y difundir estas materias. Desarrolla su labor en dos grandes áreas: área de creación y promoción directa; área de apoyo a entidades públicas y privadas, compañías y agrupaciones artísticas. Desarrolla las políticas de fomento y de exhibición, tanto en España como en el extranjero, de las Artes Escénicas y de la Música. Distribuye ayudas para proyectos de producción, exhibición y giras nacionales e internacionales que el INAEM realiza cada año” (INAEM 2020a). La Compañía fue fundada en 1986 con el objetivo de promover, recuperar y difundir el teatro clásico español, y entre los objetivos y líneas de actuación del Plan Director 2019-2024 está “programar obras teatrales desde los siglos de la dramaturgia medieval hasta el siglo XIX incluido, con especial énfasis en el Siglo de Oro” (HOMAR. LI. 2019: 7).

Lo que pone en valor un tipo de repertorio teatral concreto, avalado por la Administración pública, que conforma parte del contenido del derecho de acceso a la cultura. Así, valor público y acceso público son dos momentos institucionales de la cultura que se relacionan. El primero se basa en el reconocimiento institucional. Y el segundo en su acceso y disfrute por parte de la ciudadanía.

De forma parecida, el valor de consumo de la cultura, ahora en el ámbito privado, configura listas comerciales que indican el valor de mercado de los productos culturales. Me refiero ahora por ejemplo a las típicas listas de la radio fórmula, que durante años han funcionado como juicios comerciales sobre el valor artístico cultural de la música popular. Métodos que han evolucionado hacia las plataformas digitales, que hoy permiten la elaboración personalizada de listados de músicas valoradas por los propios usuarios, y que permiten ser participadas por otros usuarios.

Otro ejemplo es el caso de los premios. Como por ejemplo los Oscar en el mundo del cine. O los Grammy en el de la música. Que realizan una función de ordenamiento de lo más valorado por la industria, o el público. De manera parecida funcionan en el campo institucional todos los premios internacionales, estatales y locales dedicados al ámbito cultural. Estos premios son maneras de generar listas de valor cultural. Otro campo análogo de valoración cultural es el que funciona con los ránquines de ventas de obras de arte. Las principales casas de subastas generan listados culturales donde el valor artístico se traduce en valor económico, pues acostumbran a servir como valor refugio. También la crítica cultural manifiesta su opinión y valoración cultural en medios tradicionales o digitales, generando cadenas de opinión sobre el valor cultural de la producción cultural. Otros ejemplos de listados culturales, que señalan de alguna manera el valor cultural, son los carteles de los festivales de música, teatro o danza, o cualquier otro tipo de oferta cultural. Se trata de programaciones que se muestran en forma de lista de propuestas culturales, y que, en el caso de tener algún tipo de participación o financiación pública, tal participación institucional vendría a validar ese contenido cultural, convirtiéndolo en objeto de derecho de prestación y de acceso a la cultura.

Otro ejemplo de valor cultural certificado por los listados institucionales lo encontramos en las unidades institucionales ligadas a las políticas culturales locales, que tienen los municipios y sirven para nombrar a sus calles. El nomenclátor pone en valor a personajes ilustres, acontecimientos relevantes o aspectos diversos, que forjan la historia institucional de cada ciudad. Nombres que en el caso de la ciudad de Barcelona se deciden en la Ponència de Nomenclàtor dels carrers de Barcelona, a través de una comisión de especialistas con representantes de diversos sectores municipales (Ajuntament de Barcelona. 2020b), cuyas decisiones se recogen en los Arxius Històrics de Districte donde se conservan los listados de la denominación de las calles, su motivo y significado. En este sentido, “el mismo archivero del distrito es el primer interesado en la investigación y correcta interpretación de la nomenclatura” (Ajuntament de Barcelona 2020h). En sentido parecido, la Taula de Patrimoni Ciutadà del Ajuntament de Barcelona utiliza el sistema de catalogación como un método de listar el censo patrimonial público susceptible de ser gestionado por la ciudadanía, significando así el valor de uso de dicho patrimonio. Así, el Programa de Patrimoni Ciutadà d’ús i gestió comunitàries del Ajuntament de Barcelona en 2017 establece que “la Taula velará también por la elaboración de un Catálogo de Patrimonio Ciudadano que, partiendo de un censo de patrimonio, recoja el patrimonio público en régimen de cesión participada por la ciudadanía, así como aquel patrimonio susceptible de acontecer Patrimonio Ciudadano. La Taula tendrá que garantizar el mantenimiento de este catálogo de forma actualizada a partir de un sistema de registro de cesiones y otras fórmulas de uso y gestión ciudadana de patrimonio público municipal. (Ajuntament de Barcelona 2017).

Los métodos de gestión institucional pública, basados en la generación de inventarios o listados se establecen en las leyes y normativas públicas. En este sentido, la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, en su “artículo diez. Cualquier persona podrá solicitar la incoación de expediente para la declaración de un Bien de Interés Cultural. El Organismo competente decidirá si procede la incoación. Esta decisión y, en su caso, las incidencias y resolución del expediente deberán notificarse a quienes lo instaron” (BOE núm. 155 1985). Ordenando que la aprobación del valor cultural como Bien de Interés Cultural, se produzca a partir del inicio de un expediente que ha de ser validado por el “Organismo competente”⁴⁷, el cual con su aprobación o rechazo procederá a la inclusión en la lista del patrimonio histórico español los bienes materiales en cuestión, y que por el artículo doce serán inscritos en un Registro General dependiente de la Administración del Estado. Registro que presenta un listado de bienes materiales que certifica el contenido del Patrimonio histórico español. O en el caso del Patrimonio cultural inmaterial, los bienes actividad asociados a la Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (BOE núm. 126 2015), que dispone en su artículo 1. El objeto de la presente ley es regular la acción general de salvaguardia que deben ejercer los poderes públicos sobre los bienes que integran el patrimonio cultural inmaterial. Y en su artículo 4 ordena seguir los procedimientos previstos en al Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, y la correspondiente

⁴⁷ “Artículo sexto. A los efectos de la presente Ley se entenderá como Organismos competentes para su ejecución: a) Los que en cada Comunidad Autónoma tengan a su cargo la protección del patrimonio histórico. b) Los de la Administración del Estado, cuando así se indique de modo expreso o resulte necesaria su intervención para la defensa frente a la exportación ilícita y la expoliación de los bienes que integran el Patrimonio Histórico Español. Estos Organismos serán también los competentes respecto de los bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español adscritos a servicios públicos gestionados por la Administración del Estado o que formen parte del Patrimonio Nacional” (BOE núm. 155 1985).

legislación autonómica. Y en el Artículo 11⁴⁸ establece el método de los inventarios que funcionan como listados institucionales para validar el valor patrimonial público de la cultura (BOE núm. 126 2015).

Podemos observar la misma lógica institucional actuando sobre el ordenamiento cultural en otros organismos públicos o escalas de la gestión pública de la cultura. Lo que indica que el método del listado y catalogación es un sistema habitual y decisivo para establecer y consolidar los tipos de valor cultural institucional en cada momento. Donde resuena la técnica estatal de la estadística, listar para ordenar, racionalizar, categorizar, parcelar, registrar, inventariar, validar, publicar, limitar (Foucault, M. 2004; Bourdieu, P. 2014; Vaquer, M 1998; Landa, M 2015). El mundo moderno instalado en el cuerpo público contemporáneo.

A continuación, voy a seguir desplegando algunos ejemplos de listados institucionales de la cultura que proyectan valores culturales, y algunas formas no institucionales de enfrentarse a los valores culturales oficiales, que siguen el patrón del listado como método de valoración cultural.

⁴⁸ Título III Competencias de la Administración General del Estado. Artículo 11. Competencias. 2. Corresponden a la Administración General del Estado, a través del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, en colaboración con las Comunidades Autónomas, las siguientes funciones: a) La propuesta, elaboración, seguimiento y revisión del Plan Nacional de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. b) La gestión del Inventario General de Patrimonio Cultural Inmaterial. c) La salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial mediante la Declaración de Manifestación Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial, en los términos previstos en esta ley (BOE núm. 126 2015).

Algunos listados que certifican el valor cultural público

Algunas querellas contemporáneas al valor cultural institucional

“La ciudadanía y la sociedad civil se convierten en protagonistas activos también en los procesos de valorización del patrimonio cultural”

(D’Orsogna, D; Iacopino, A. 2020: 92).

El sistema del listado es un método recurrido para certificar el valor cultural público. Pero los procesos de descentralización y participación en los últimos años han motivado el dialogo entre algunas propuestas alternativas y la Institución pública que han tratado determinados asuntos ligados a la gestión pública de lo cultural (Barbieri, N. 2014). Fenómeno que trastoca los métodos institucionales habituales de valoración cultural.

Las propuestas culturales alternativas no son un fenómeno nuevo en la historia cultural, a partir de la Revolución Francesa se tornan cada vez más incisivas. Al hilo de las querellas sociales, las propuestas culturales alternativas contemporáneas, reproducidas en el Estado español desde finales del siglo XX hasta la actualidad, se presentan demandando el reconocimiento cultural institucional. Mostrando la necesidad de conservar la cultura como un derecho, y el rol de las organizaciones cívicas como “grupos organizados ocasionalmente para la protección de un interés general” (D’Orsogna, D; Iacopino, A. 2020: 92). Estas propuestas culturales *excéntricas* (Rowan, J 2015; Rowan, J. 2015; 2017) reflejan una intención rebelde contra los principios del orden cultural institucional. Aunque, no conviene entenderlas como un opuesto absoluto a la Administración pública. “Incluso los partidarios del llamado modelo de la administración compartida de bienes comunes reconocen expresamente que el modelo que ellos defienden no es una alternativa a la Administración ni pretende reemplazarla, sino simplemente acompañarla y subsidiarla” (Arena, 2017) (D’Orsogna, D; Iacopino, A. 2020: 94-95). En este sentido, parte de las propuestas alternativas contemporáneas pretenden equilibrar el valor cultural institucional aportando nuevas categorías que afectan a la concepción institucional del patrimonio y del valor cultural. Y, por tanto, vienen a matizar la teoría de los bienes culturales, y consecuentemente, el contenido de los derechos culturales y sus formas de materialización. (D’Orsogna, D; Iacopino, A. 2020).

Comprobamos que la lógica del listado es inherente a la acción cultural institucional, que al apoyar o colaborar con diferentes iniciativas, registra y certifica el valor de aquellas que cumplen las condiciones impuestas por la Institución pública. Así, concediendo ayuda pública, genera vías institucionales de reconocimiento sobre el valor cultural de las mismas. Método que se reproduce en todas las escalas de la gestión pública de la cultura. Por ejemplo, “el programa Europa con los Ciudadanos (2014-2020), del Punto Europeo de la Ciudadanía ofrece apoyo y oportunidades de financiación a proyectos, planes y actividades que promuevan el conocimiento de la historia y los valores compartidos de Europa. Actualmente, cuenta con tres líneas de subvención activas hasta el próximo 1 de septiembre:

Hermanamiento de Ciudades, Redes de Ciudades, Proyectos de la Sociedad Civil” (Gobierno de España 2014). El Punto Europeo de Ciudadanía, alojado en el Ministerio de Cultura y Deporte de España, certifica el valor de las iniciativas en las que colabora, al aceptarlas valida su promoción y patrocinio, dejando fuera aquellas iniciativas que no superan el concurso institucional. La no superación de las bases de la convocatoria indica la negativa de la validación institucional necesaria. Con lo que la institución pública indica el recelo sobre su valor. Método recurrente en la administración pública.

Ocurre lo mismo con todas las ofertas que quedan fuera, o no superan por ejemplo, los criterios establecidos en la Ley 9/2017 de Contratos del Sector Público (BOE núm. 272 2017). Con lo que el método del concurso público, que funciona como un inventario o listado de empresas validas para trabajar con la administración pública, representa, además de un certificado de seguridad y calidad, un método institucional recurrente para certificar el valor de las iniciativas culturales que pretenden desarrollar proyectos culturales en colaboración con la administración pública, estando obligadas a ajustarse a las prerrogativas y condiciones institucionales para ser consideradas y aceptadas, en el caso que nos ocupa, como agentes culturales legítimos, y además legales. Lo cual indica que todo aquello que no entra bajo estos parámetros deja de tener interés y valor cultural para la administración pública.

Estos ejemplos de distintos organismos públicos relacionados con diferentes escalas de la gestión pública de la cultura sirven para entender cómo se forja el valor cultural institucional, y revelan diferentes formas de archivar las cuestiones públicas relativas al ordenamiento institucional de la actividad y el valor cultural. Conviene tener en cuenta que por la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. Artículo cincuenta y nueve 1. Son Archivos los conjuntos orgánicos de documentos, o la reunión de varios de ellos, reunidos por las personas jurídicas públicas o privadas, en el ejercicio de sus actividades, al servicio de su utilización para la investigación, la cultura, la información y la gestión administrativa. Asimismo, se entienden por Archivos las instituciones culturales donde se reúnen, conservan, ordenan y difunden para los fines anteriormente mencionados dichos conjuntos orgánicos (BOE núm. 155 1985).

Estos sistemas de valoración cultural por inventariado, listado y archivo no se limitan a las grandes instituciones culturales estatales. Así, los programas y actividades diseñadas por las escalas supra e infraconstitucionales de la gestión pública de la cultura, que completan y conforman la oferta pública cultural global, certifican el valor cultural institucional de la propia oferta institucional con la misma metodología. Así, a través de los procedimientos la Institución pública realiza la valoración de los objetos y actividades culturales, orientando a la ciudadanía hacia aquellas cosas culturales que merecen ser contempladas, admiradas, consumidas o producidas, estableciendo las referencias de los niveles de la excelencia cultural institucional.

Pero a la estructura institucional pública le sobresaltan intentos alternativos que plantean sus propios listados, es decir, sus valores culturales alternativos, no considerados institucionalmente y por tanto excluidos de los listados institucionales. Conviene atender que “la solución institucional a los problemas de cuidado y gestión del patrimonio cultural se ha visto afectada por un proceso evolutivo que está

cambiando muchos de sus ingredientes. También se enriquece con la dimensión común, adoptando así una configuración más democrática y abierta, participativa e inclusiva de las más diversas instancias” (D’Orsogna, D; Iacopino, A. 2020: 94). Donde la institucionalidad de la cultura pública resulta necesaria y determinante para facilitar o ralentizar la renovación o aplicación de los valores culturales contemporáneos. En este sentido, el campo de la proximidad cultural comunitaria se presenta como un espacio institucional con margen para la incorporación de nuevos e innovadores valores culturales. Como veremos en la segunda parte de la investigación.

Con todo, lo relevante de esta situación contemporánea es que la “la ciudadanía y la sociedad civil se convierten en protagonistas activos también en los procesos de valorización del patrimonio cultural” (D’Orsogna, D; Iacopino, A. 2020: 92).

Para acabar este capítulo, voy a dedicar un último y breve apunte a la relación entre el valor cultural institucional y los derechos culturales.

Valor cultural y derechos culturales

Del acceso al disfrute del valor democrático de la cultura

“Como bien observo Häberle, el Estado es un fenómeno cultural. Cada Estado es producto de una determinada cultura –en el sentido más amplio o antropológico de este término–, por tanto, el Estado pertenece a la cultura y no al revés”
(Marcos, V. 2020a: 51).

Antes de acabar el capítulo quiero mostrar la repercusión que supone la configuración del valor cultural institucional público sobre los derechos culturales. Partiendo de la base de que el Estado español “considera el servicio a la cultura como deber y atribución esencial” (art. 149 CE). Disponiéndose a “promover y tutelar” el derecho de acceso a la cultura (art. 44 CE), que se realiza sobre el contenido del patrimonio cultural institucional y aquellos objetos o actividades culturales que la institución pública fomenta con recursos públicos directa o indirectamente, y el sistema de los derechos sociales de prestación, como obligación positiva del Estado. Así, existe una relación entre el valor cultural institucional y el contenido de acceso del propio derecho cultural que las sucesivas leyes del patrimonio cultural van ampliando (BOE núm. 155 1985; BOE núm. 126 2015).

Conviene apuntar que la articulación de los artículos 149 y 44 de la CE refleja un problema básico que está en relación con la concepción de la cultura institucional. Por un lado, manifiesta al Estado puesto al servicio de la cultura. Por otra parte, la tutela del Estado para promover la cultura como derecho apela a un Estado con vocación intervencionista, que ordena y decide lo que es cultura susceptible de ser vehiculada como servicio público. Situación que apunta, por ejemplo, a la necesidad de aclarar la diferencia entre cultura como construcción social o como construcción institucional. Si es posible entender el Estado Cultural como un Estado neutro. O si por el contrario es más acertado pensar en las diferencias políticas que existen entre los modelos de Estado (Jessop, R. 2008), y que determinan la conducción de la cultura como recurso, como derecho o como bien común.

La Convención de 2005 sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales reconoce la cultura como un factor clave del desarrollo social “y garantiza que los artistas, los profesionales de la creatividad y los ciudadanos de todo el mundo puedan crear, producir, divulgar y disfrutar de una gran variedad de servicios y actividades creativas, incluyendo los suyos propios”. Persuadiendo de que los bienes y servicios culturales “son de índole a la vez económica y cultural, porque son portadores de identidades, valores y significados, y por consiguiente no deben tratarse como si sólo tuviesen un valor comercial” (UNESCO 2005: 4). Entendiendo por actividades, bienes y servicios culturales aquellos que, “considerados desde el punto de vista de su calidad, utilización o finalidad específicas, encarnan o transmiten expresiones culturales, independientemente del valor comercial que puedan tener” (UNESCO 2005: 15).

Por un lado, tenemos que el servicio a la cultura es un deber y atribución esencial del Estado español. Por otro, el derecho a la cultura como un derecho de acceso y disfrute, como lo son “los vecinos derechos al medio ambiente (art. 45) y a la vivienda (art. 47). El acceso es condición necesaria, pero no suficiente para el disfrute” (Marcos, V. 2020: 50). Además, hay que tener en cuenta que “las actividades culturales pueden constituir una finalidad de por sí, o contribuir a la producción de bienes y servicios culturales” (UNESCO 2005: 15). En este sentido, podríamos continuar el hilo del derecho cultural como un derecho relacionado con el disfrute democrático de la cultura. Que incluye la participación activa en la vida cultural. Pues “el derecho a la cultura estaría incompleto si no incluyera una dimensión de libertad, otra prestacional y otra de participación” (Marcos, V. 2020: 7). En este sentido, la promesa del Estado social y democrático de Derecho aporta el reto democrático como aspiración innovadora de la cultura institucional, que no es explícita en las propuestas del Estado de derecho o del Estado social (ver capítulo 1). Conviene recordar que entender el derecho a la cultura como un derecho de fruición entronca con el avance que significó la doctrina italiana de los *beni culturali*, que ya he tratado con anterioridad, donde se relaciona el bien cultural inmaterial como bien público de fruición más que de propiedad. Y que en la actualidad conecta con la nueva dimensión con los derechos culturales, en sentido pleno (CGLU 2020).

El derecho a la cultura se presenta como un derecho de libertad y autonomía de la ciudadanía. Donde “la efectividad de ese disfrute requiere sin duda de prestaciones públicas, pero también de cierta libertad” (Marcos, V. 2020: 2). Que sirve como un seguro institucional frente a posibles abusos del Estado o del mercado. Es decir, el derecho a la cultura sirve para preservarnos “tanto frente al Estado como frente al mercado” (Marcos, V. 2020a: 50). Aunque, paradójicamente, el razonamiento del derecho a la cultura como un derecho de libertad funciona como un holismo argumental que podría impedir avanzar en el desarrollo del disfrute democrático de la cultura, personal y colectivo. Pues “la conclusión de esta frustrante forma de razonar es evidente. Diga lo que diga la Constitución, no existe ningún derecho a la cultura, sino sólo derechos de configuración legal o reglamentaria a disfrutar de determinadas prestaciones culturales” (Marcos, V. 2020a: 51). Situación que podría estar siendo enmendada por la nueva comprensión del patrimonio inmaterial y los bienes actividad que vienen a reequilibrar el sentido del patrimonio cultural prestando “mayor atención a los intereses colectivos en torno al patrimonio y a su disfrute en común, compensando en parte la postración a la que los había relegado nuestro ordenamiento por razones históricas” (Marcos, V. 2020: 19).

Por otro lado, la cultura en tanto que derecho de personalidad alienta a actuar en el ámbito cultural libremente. Lo que contempla el reto de compartir la actividad cultural de forma comunitaria. Y reafirma que el derecho cultural contiene un derecho de participación cultural relacionado con la actividad cultural comunitaria y democrática. En este sentido, el derecho a participar en la vida cultural podrá ser efectivo siempre que el modelo de Estado por el cual ha decidido organizarse dicha comunidad sea un Estado democrático. Dicho de otra manera, entre las dimensiones prestacional, de libertad y participación del derecho a la cultura, la primera es importante desde un punto de vista de acceso a la cultura, pero las dimensiones de libertad y de participación son las que mejor materializan la potencia democrática del derecho a la cultura. Repito, siempre que el espacio legislativo donde se esté desarrollando el derecho a la cultura sea un Estado social y democrático de Derecho. Por ello, existe una estrecha relación

entre el modelo de Estado, el diseño de los instrumentos jurídico administrativos, y el desarrollo de los derechos culturales proyectados por las políticas culturales. De dicha relación depende el margen de materialización de los derechos culturales, y los márgenes democráticos de la sociedad.

Lo relevante de la relación entre valor y derecho cultural es entender que la valoración cultural está estrechamente ligada a los procedimientos administrativos, los cuales proyectan cierta jerarquía institucional sobre el valor público de la cultura, condicionando el desarrollo de los derechos culturales de acceso, disfrute y participación en la vida cultural. Es decir, el contenido del valor cultural institucional condiciona el contenido de los derechos y libertades de acceso y disfrute democrático de la cultura.

Quiero subrayar que la dimensión democrática del derecho a la cultura está ligada a su estructura legal y prestacional. Es decir, una organización territorial puede tener ciertas políticas culturales que permitan ciertos gradientes de materialización del derecho a la cultura desarrollado, y no desplegar la dimensión democrática del derecho a la cultura. Es el caso por ejemplo de la política cultural desplegada durante la dictadura franquista en el Estado español, la cual desarrollaba determinadas acciones y actividades públicas culturales sin atender a la dimensión democrática del derecho a la cultura (Quaggio, G. 2014). Lo cual indica, por ejemplo, que se pueden desplegar políticas de proximidad cultural, como es el caso del desarrollo de los Teleclubs como espacios de proximidad para el control social, como veremos en la segunda parte de la investigación, y estar obviando la materialización de los derechos culturales. En este sentido algunos “cuando se habla de teleclub... , piensan en un invento del franquismo y lo cargan a la ideología de la época, no están totalmente equivocados, pero pocos saben que es un modelo ya aprobado, realizado en varios países y potenciado por la UNESCO y que nosotros lo importamos, fundamentalmente de Francia” (Cantero, CH. 2005: 106). Con esto quiero indicar que existen muchas acciones de las políticas culturales que pueden ser validas como acciones institucionales para el fomento del derecho prestacional y el acceso a la cultura, incluyendo incluso el derecho de fruición a la cultura. Y, sin embargo, no materializar ninguna de las dimensiones del derecho a la cultura que permite el desarrollo de valores democráticos. Es el caso, por ejemplo, de las políticas públicas que adolecen de los valores de transparencia o de servicio público, donde los procesos de decisión no son claros, o, por ejemplo, no sirven al interés general y comunitario. Así, en los últimos tiempos ha emergido la necesidad de redefinir las formas tradicionales de la prestación de servicios públicos relativos a la cultura, entendiendo la posibilidad de una ciudadanía activa que participa en los procesos de gestión institucional. Fenómeno que provoca la necesidad de “desarrollar una definición (o redefinición) del concepto de Interés General y Bien Común en el sector cultural de forma participada y equilibrada superando viejos principios que priorizan ámbitos culturales (patrimonio, institucionalidad, grandes equipamientos, etc.) de otros campos de la vida cultural o formas que la ciudadanía adopta para satisfacer sus necesidades culturales en el ejercicio de sus derechos” (Martinell, A.; Barreiro, B. 2020: 68). Conviene apuntar que a partir de las declaraciones y convenciones internacionales de la primera década del siglo XXI, y por poner otro ejemplo no citado, el Convenio Marco del Consejo de Europa sobre el Valor del Patrimonio Cultural para la Sociedad de 2005 reafirmaba la relación entre el patrimonio cultural con el derecho a tomar parte en la vida cultural, consagrado en la Declaración Universal de Derechos Humanos, reconociendo “la aportación del patrimonio cultural en la construcción de una sociedad pacífica y

democrática, y en el proceso de desarrollo sostenible y de promoción de la diversidad cultural". Convenio que el Gobierno de España autorizó su firma el 14 de septiembre de 2018 (Presidencia de Gobierno 2018).

En este capítulo hemos visto como el siglo XVIII fue el gran momento de la conversión de los valores públicos. En este sentido, el resultado del valor cultural institucional se puede entender como el producto de complejos trámites burocráticos, que evolucionan con las técnicas administrativas, por ejemplo, el listado y el registro institucional, que fijan un tipo de valor diferente del valor económico, configurando un ámbito de gestión, centrado en lo cultural, que fundamenta de la existencia y necesidad de las políticas culturales.

A continuación, voy a tratar sobre la escala local de la gestión pública de la cultura, de la proximidad cultural, el mercado de valores culturales institucional más cercano a los habitantes. El objetivo es analizar las diferentes maneras institucionales de producir y distribuir valores y derechos culturales, focalizando en aquellos espacios culturales que proliferan en el territorio de la proximidad. Donde se registran los distintos tipos de valor institucional de la cultura, y se materializan los distintos gradientes de los derechos culturales contemporáneos (Ramos, S. 2019).

En la segunda parte de la investigación voy a mostrar como la proximidad cultural no es una abstracción, sino una estrategia de política pública concreta que empieza estableciéndose como un principio jurídico, y que aplicado a la política cultural potencia la escala local de la gestión pública de la cultura, concretando objetivos y valores culturales propios e innovadores, trasladables a toda la jerarquía escalar de la gestión pública de la cultura.

SEGUNDA PARTE

Introducción a la proximidad cultural

“una competencia implica una jurisdicción”
(Bourdieu, P. 2014: 437).

Las políticas de proximidad cultural contemporáneas se inician con las políticas de democratización⁴⁹ impulsadas por André Malraux (1901-1976), destinadas a “provocar el contacto directo con la obra de arte y hacer retroceder el provincianismo cultural (Poirrier, 2013: 23)” (Baltà Portolés, J. 2016: 13). Políticas basadas en el *choc esthétique* producido por el impacto emocional del arte, que apuestan por la intervención pública en la vida cultural. Aumentando el presupuesto cultural y el protagonismo de diferentes “organismos especializados tanto a nivel del Estado como, de forma creciente, por parte de las administraciones locales y regionales” (Baltà Portolés, J. 2016: 13).

La creación del Ministerio de Asuntos Culturales (1959) atendió asuntos relativos a la creación artística de forma innovadora, desarrollando “una infraestructura propia, que tendrá sus elementos más visibles en las «Maisons de la culture» primero, como expresión de la voluntad de democratizar el acceso a la cultura, y en las Direcciones Regionales de Asuntos Culturales a partir de 1969, como recurso para la desconcentración de la administración central (Perrin et al., 2015)” (Baltà Portolés, J. 2016: 12).

Aquellas originarias políticas democratizadoras, no estuvieron exentas de críticas. Por un lado, entre los movimientos de la educación popular se le “atribuiría al modelo de Malraux un exceso de elitismo y una ausencia de finalidades claras (Poirrier, 2013)” (Baltà Portolés, J. 2016: 13). Por otro lado, aquellas políticas culturales eran percibidas como una “tercera vía, a la vez, un capitalismo vampirizado por la tecnocracia de Estado, y un comunismo atenuado por la cultura” (Fumaroli, M. 1991: 163). Sea como fuera, la democratización cultural impulsó la proximidad como un factor de cercanía potenciando la relación entre el poder público y la ciudadanía. Consolidando los procesos de descentralización pública, y el sentido social de la cultura. Aunque, como veremos, este acercamiento entre la institución y la ciudadanía también contenía estrategias de control institucional, como, por ejemplo, con los Teleclubs en el Estado español, controlados por el poder, como trataré más adelante.

El factor de proximidad como cercanía vino a ampliar la concepción de los servicios públicos. Señalando la escala local de la gestión pública como un espacio institucional relevante para la materialización de los derechos culturales. Así, “la proximidad, a grandes rasgos, en un sentido social, se refiere a la cercanía

⁴⁹ “Des de la seva instauració els anys 1960 i fins els anys 1980, aquests programes orientadors de la política cultural havien estat fonamentalment dos: el de la democratització de la cultura i el de la democràcia cultural. El primer, que va donar l'empenta inicial en aquest terreny, es proposava fer arribar al conjunt de la població la cultura canònica que tradicionalment havia estat patrimoni de les elits: les œuvres capitales de l'humanité, en paraules del llegendari ministre de Cultura francès André Malraux, el seu defensor més emblemàtic. L'altre va sorgir els anys 1970, com efecte de la crítica ideològica que a partir del Maig del 1968 van sofrir els plantejaments «democratitzadors» i va pretendre substituir l'èmfasi difusor, de caràcter jerarquitzant i paternalista, de l'anterior programa, pel foment de la pròpia creativitat cultural de la població. Aquest nou plantejament trobarà la seva expressió més paradigmàtica en el programa cultural que promogué el 1974 Olof Palmer, aleshores ministre suec de Cultura (Urgalino, L'invention de la politique culturelle)” (Rius-Ulledemolins, J; Martínez Illa, S; Martín, M. 2018: 25).

entre la Administración y el ciudadano" (Observatorio Vasco de la Cultura 2015: 7). Y el sentido transversal de la proximidad atravesará los campos político administrativos de la nueva jurisdicción. Donde "las distancias físicas y sociales entre Administración y ciudadanía se reducen hasta el punto que las personas son partícipes, sujetos activos y en cierto modo responsables, de la vida social, política y cultural de su territorio" (Observatorio Vasco de la Cultura 2015: 22).

Voy a mostrar detalles de la historia de las políticas públicas no estatales (Ojeda, H; Urbano, X. 2015; Rowan, J 2016) para comprobar cómo se fue estructurando históricamente la escala local de la gestión pública de la cultura como espacio institucional. Se trata de una historia no lineal donde, a veces a compás y otras a contrapelo de las escalas institucionales superiores, se observa la expansión del campo de la gestión pública local de la cultura. Voy a mostrar una aproximación histórica a algunos logros institucionales que sumaron competencias que fueron aportando márgenes de autonomía institucional para los municipios, y, con el tiempo, fueron alcanzando cotas de gestión sobre sus propios intereses.

En línea con la idea de que "una competencia implica una jurisdicción" (Bourdieu, P. 2014: 437). Y que "en los márgenes e incluso a contrapelo de un sistema de ley, se desarrollan técnicas de normalización" (Foucault, M. 2004: 75), que ayudan a coser un sistema autoritario, relajarlo o democratizarlo, según el modelo de Estado en el que se desarrollen. Voy a mostrar que el contexto político-administrativo influye decisivamente en los asuntos de los espacios culturales de proximidad. Visualizando que sigue vigente "la redefinición de la misión de los equipamientos culturales, ya que, aparte de una modernización de la gestión económica, también es necesaria una modernización de la tutela pública de los equipamientos culturales, y por lo tanto, de su misión" (Rubio Arostegui, J.A; Rius Ulldemolins, J. 2012: 30). Lo haré situado en la ciudad de Barcelona. Para ello es clave el sistema competencial que impulsa la Constitución española de 1978 (Vaquer, M 1998), que lanza el proceso de descentralización administrativa en distintas materias públicas, como la cultura, las políticas sociales, de seguridad ciudadana, las políticas sanitarias o de juventud, por citar algunas estrategias públicas que han producido diferentes cuerpos técnico administrativos ligados a la gestión pública de la proximidad, por ejemplo, policía de proximidad, servicios sociales, trabajadoras de la cultura, ejemplos que aportan una visión de la proximidad cultural planificada y reglada. Aunque a partir del siglo XXI el concepto de proximidad se presenta "como una dimensión insoslayable de materialización de la diversidad cultural" (García Leiva, Ma. T. 2016: 41). Poniendo en cuestión el modelo de la gestión pública de la proximidad cultural institucional como servicio unidireccional de arriba abajo, y prestado por la institución pública en régimen de monopolio, de institución para afuera. Evidenciando que, la proximidad cultural deviene un campo estratégico para la materialización de los gradientes de los derechos culturales, un lugar propicio para la innovación social autónoma y democrática (Subirats,, J; García, Bernardos, Á. (eds.) 2015; Martínez, R. 2018), no ausente de conflictos ni críticas, y proclive tradicionalmente a las desigualdades (ICUB 2020a).

El mundo local aporta singularidades y discontinuidades⁵⁰ culturales que enriquecen la monotonía institucional. La habitual planificación homogeneizadora de la gestión pública estatal determina las posibilidades de interacción en la vida cultural local, seleccionando y materializando diferentes gradientes de los derechos culturales. Pero la realidad cultural no se agota. La proximidad entendida

como campo social contienen un amplio elenco de interdependencias que apunta a que “la interacción entre los agentes favorecen las sinergias relacionales, creativas, productivas, de recursos y de usos (Zallo y Migul, 2011)” (Cood. Bustamante, E. 2019: 41). Pero en ocasiones no encaja con la proximidad cultural institucional, entendida como jurisdicción, donde se diseñan estrategias políticas y recursos institucionales que despliegan las políticas culturales de la escala de local de la gestión pública de la cultura. Parece necesario encontrar un espacio institucional para mediar entre varios mundos que en ocasiones colisionan: público, privado y comunitario.

En definitiva, la segunda parte de la investigación muestra la emergencia y estado actual de la proximidad cultural institucional, y de sus espacios culturales asociados, entendidos como lugares de interrelación y capacitación democrática, donde surge la oportunidad de producir nuevos valores, patrimonios y gradientes de los derechos culturales.

Finalmente, para encajar la teoría con la práctica, aportaré algunos datos sobre la situación institucional del periodo 2016/2020 de los espacios culturales de la proximidad institucional de la ciudad de Barcelona. Además de mostrar los detalles más relevantes de la aproximación etnográfica de la investigación realizada entre los años 2016-2020, estudio de campo a diferentes espacios culturales de proximidad relevantes de la ciudad de Barcelona. De todo esto trata la segunda parte de la investigación.

⁵⁰ “Miguel Hernández de León (arquitecto y, sin embargo, presidente del Círculo de Bellas Artes de Madrid), en el marco de su intervención en las ya míticas jornadas ‘Miralls i Murs: ‘Los espacios comunitarios para la cultura’ convocadas por el Ayuntamiento de Barcelona allá por el mes de enero del año 1986, se refería al carácter heterotópico de los espacios públicos para la cultura... Discontinuidades, en definitiva, que ponen en cuestión la excesiva tendencia a la homogeneidad radical del territorio construido” (Miralles, E; Saboya, M. 2000a).

CAPÍTULO 5

Las escalas de la gestión pública de la cultura

“Ciudad y Estado no son para nada lo mismo”
(Deleuze, G. 2017: 33).

Este capítulo está dedicado a mostrar el proceso por el cual la proximidad cultural se convierte en el Estado español en un campo institucional de gestión pública, sobre todo a partir del último cuarto del siglo XX.

Voy a mostrar una aproximación histórica sobre algunos de los acontecimientos que contribuyeron a forjar la estructura de la escala local de la gestión pública de la cultura. El objetivo es comprender cómo las iniciativas institucionales fueron construyendo vías administrativas, y levantando ciertos conflictos y críticas, que aceleraban o frenaban, según el caso, el proceso de articulación de la proximidad cultural como espacio de acción pública, tal y como lo conocemos en la actualidad. Para ello voy a tratar de rebuscar entre las anclas jurídicas que amarran la definición del ámbito de la proximidad cultural institucional. Lo haré observando algunos acontecimientos institucionales que forman parte de la génesis estructural de la escala local de la gestión pública de la cultura en el Estado español. Para entender los enganches institucionales que ayudaron a construir la nueva escala de gestión pública de la cultura ligada al ámbito municipal.

Voy a mostrar como se fueron diseñando las políticas culturales municipales en la ciudad de Barcelona. Para ello, propongo un viaje que parte de finales del siglo XVIII y principio del XIX. Y tras localizar los puntos estructurales de la gestión pública de la cultura estatal, navegar orientados por los acontecimientos institucionales, orientados por algunas de las marcas jurídico administrativas que nos indican el origen y desarrollo de la descentralización cultural institucional en el Estado español. Travesía que nos ha de llevar a comprender las razones y causas institucionales que, con el tiempo, motivaron la instauración de lo que se denominará proximidad cultural, entendida como un espacio institucional de acción pública.

El viaje nos mostrará algunos momentos institucionales fundamentales para el desarrollo de la escala local de la gestión pública de la cultura, que, sobretodo, durante el siglo XX alientan a la construcción y progresión de las políticas públicas municipales. La travesía acabará visualizando algunos acontecimientos institucionales que hacen progresar este tipo de políticas culturales de proximidad en el siglo XXI, al tiempo que mostrará los motivos por lo que, rápidamente, emergen algunas dudas sobre la proximidad cultural como ámbito de gestión pública en el siglo XXI, sospechas en relación con los procesos de producción cultural alternativa que ponen en duda los procesos institucionales contemporáneos para la materialización de los derechos culturales, en sentido democrático.

Aproximación al ámbito municipal de acción pública de la cultura

El principio de la proximidad como ancla de la gestión pública de la cultura

“Nada más penoso que una participación que no arrastra”
(Barthes, R. 2002: 95).

La proximidad cultural como ámbito de acción pública tiene uno de sus anclajes en la Ley Municipal de 1935. Artículo 2., donde se reconoce a los municipios como “una asociación natural de carácter público de personas y bienes, constituido por necesarias relaciones de vecindad y domicilio dentro de un territorio determinado” (Ministerio de Gobernación 1935: 970). Y, en el artículo 3, declara que “los municipios y las Entidades locales menores tendrán plena capacidad jurídica dentro de los límites establecidos en las leyes” (Ministerio de Gobernación 1935: 970).

El principio de proximidad aunque no aparece literalmente en la Constitución de 1978 (BOE, núm. 311 1978), se infiere del Título VIII. De la Organización Territorial del Estado. Capítulo Primero. Principios generales. Artículo 137 (CE) “El Estado se organiza territorialmente en municipios, en provincias y en las Comunidades Autónomas que se constituyan. Todas estas entidades gozan de autonomía para la gestión de sus respectivos intereses” (BOE, núm. 311 1978: 28). Y en el Capítulo Segundo De la Administración Local, artículo 140 (CE), “la Constitución garantiza la autonomía de los municipios. Estos gozarán de personalidad jurídica plena” (BOE, núm. 311 1978: 29). Otorgando a los municipios la potestad para la “gestión de sus respectivos intereses”, apoyándose normativamente⁵¹ en La Ley 7/1985, de 2 de abril, Reguladora de las Base del Régimen Local (BOE núm. 80 1985), destinada a adaptar la Administración Local a la nueva realidad democrática del Estado español, donde el artículo 1 define a los municipios como “entidades básicas de la organización territorial del Estado y cauces inmediatos de participación ciudadana, que institucionalizan y gestionan con autonomía los intereses propios de las correspondientes colectividades” (BOE núm. 80 1985: 11). Subrayando en el Preámbulo la relevancia de la proximidad de los municipios para la ciudadanía al manifestar que “las Instituciones que conforman el régimen local, además de su importancia intrínseca, además de su inmediata proximidad no ya a colectivos más o menos nutridos, sino a la práctica totalidad de los ciudadanos, poseen extraordinaria densidad histórica; cuentan con un pasado multiseccular susceptible por sí solo de proporcionar valiosas

⁵¹ “Esta autonomía no tendría sentido alguno si los órganos representativos de la comunidad local no tuvieran las potestades necesarias para su ejercicio (SSTC 84/1982, de 23 de diciembre; 170/1989, de 19 de octubre; 148/1991, de 4 de julio; 46/1992, de 2 de abril). De modo que el reconocimiento de esas potestades es el contenido mínimo (en función de los intereses que debe tutelar) de la garantía institucional de la autonomía local, que como concepto jurídico indeterminado debe concretarse en tiempo y lugar. Efectivamente, uno de los reflejos normativos destacables en relación con esta materia ha sido el reconocimiento en el art. 2 de la IBRL de una cláusula genérica de atribución competencial a los entes locales: “1. Para la efectividad de la autonomía garantizada constitucionalmente a las entidades locales, la legislación del Estado y la de las Comunidades Autónomas, reguladora de los distintos sectores de acción pública, según la distribución constitucional de competencias, deberá asegurar a los Municipios, las Provincias y las Islas su derecho a intervenir en cuantos asuntos afecten directamente al círculo de sus intereses, atribuyéndoles las competencias que proceda en atención a las características de la actividad pública de que se trate y a la capacidad de gestión de la entidad local, de conformidad con los principios de descentralización y de máxima proximidad de la gestión administrativa a los ciudadanos” (Castelao, J; Siera, S. 2003).

enseñanzas y de orientar el pulso del legislador” (BOE núm. 80 1985: 3). Y en el artículo 2.1 obliga a “asegurar a los Municipios, las Provincias y las Islas de su derecho a intervenir en cuantos asuntos afecten directamente al círculo de sus intereses, atribuyéndoles las competencias que proceda en atención a las características de la actividad pública de que se trate y a la capacidad de gestión de la Entidad Local, de conformidad con los principios de descentralización, proximidad, eficacia y eficiencia, y con estricta sujeción a la normativa de estabilidad presupuestaria y sostenibilidad financiera” (BOE núm. 80 1985: 11). Reconociendo la condición de la escala local de la gestión pública como la más inmediata, próxima y cercana, a la ciudadanía.

Comprobamos que la proximidad aparece como un principio ligado a la gestión de la administración local. Lo cual facilita el impulso de una red de servicios y cuerpos ligados a la proximidad. Ejemplo de ello es la Disposición Adicional décima, añadida a la Ley 7/1985, de 2 de abril, de Bases de Régimen Local por la Ley 57/2003, de 16 de diciembre, de modernización de los Gobierno locales “potenciará la participación de los Cuerpos de policía local en el mantenimiento de la seguridad ciudadana, como policía de proximidad” (BOE núm. 80 1985: 79). Siguiendo el hilo, la proximidad se entiende como un principio institucional que apunta a la potestad jurisdiccional de los municipios para desplegar servicios públicos. Señalando a la escala de gestión institucional más próxima con poderes y potestad⁵² para intervenir en la acción pública de proximidad. Conviene apuntar que “no siempre los poderes jurídicos, los poderes reconocidos como tales por el Derecho, disponen efectivamente de atribuciones reales” (Olarieta, J. M. 2011: 333). Veremos más adelante reclamaciones en este sentido, de los municipios, manifestados a finales del siglo XX.

Entre los antecedentes de la Ley de Bases de 1985 están, por ejemplo, las reformas de organización municipal del siglo XIV y XV donde subyacía el interés de la “Corona, interesada en debilitar la hegemonía y contrarrestar la influencia de las fuerzas señoriales, que se erige en protectora y aliada de las ciudades” (BOE núm. 80 1985: 4). Pero la concepción del municipio moderno liberal lo podemos situar en el régimen local que aporta la Constitución de Cádiz de 1812 que “se caracterizaba por la implantación de Ayuntamientos de traza uniforme..., y por el tendido de la red provincial en torno al binomio Diputación-Jefe político.... Es innegable que la articulación de los órganos locales con los del poder central se realizó con el concurso de las técnicas centralizadora en boga” (BOE núm. 80 1985: 6). En 1845 los municipios serán sometidos a una “férrea centralización” (BOE núm. 80 1985: 6). A la que le seguirá la Revolución de septiembre (1868) aportando una relajación centralista. Aunque “los gobernantes de la Restauración no tardaron, sin embargo, en retornar a la orientación del régimen local.... el Real Decreto de 2 de octubre de 1877 contiene el texto refundido de la última Ley municipal del siglo a la vez que la regulación del

⁵² “La distinción entre potencia aparente y potencia real aparece en Rousseau, volvió a insistir sobre ella Lassalle, y Jellinek habló de poder de dominación, y poderes no dominantes. Puede decirse que existen poderes jurídicos, meramente formales, que únicamente lo son por estar reconocidos como tales por el Derecho, y poderes reales o efectivos, que son aquellos que disponen de fuerza y capacidad de coacción. De las cartas constitucionales de comienzos del siglo XIX, se desprende que sólo el rey es una potencia, afirma Lanjuinais; los demás establecimientos públicos no son más que meros poderes, que definen como autoridades de derecho desprovistas legalmente de fuerza física. La dicotomía se aprecia también en el modo de actuación de cada uno de los poderes: unos se limitan a emitir declaraciones o enunciados, mientras que los otros actúan y se mueven en la realidad. La unión de lo fáctico y lo jurídico -decía Schmitt- es el problema cardinal del concepto de soberanía. También Florez Estrada y Jellinek diferenciaron entre soberanía de hecho y de derecho. La distinción permite el pasaje del lenguaje jurídico a políticos, y viceversa; permite delimitar, en definitiva, el ámbito del hecho respecto del Derecho” (Olarieta, J. M. 2011: 333- 3334).

régimen provincial, luego sustituida por la Ley de 29 de agosto de 1882. En verdad, el panorama que ofrecían las institucionales locales finiseculares era desolador” (BOE núm. 80 1985: 6). Con clara impronta centralista, degradaron la vida local a tal punto que la corriente regeneracionista de la primera década del siglo XX no consiguió transformar la tendencia centralizadora, ni “extirpar el caciquismo” (BOE núm. 80 1985: 7). En 1924 la dictadura Primo de Rivera aprueba los Estatutos municipal, que no hace más que subrayar que “la historia tardía de nuestro régimen local es la historia de una prolongada, creciente y devastadora frustración” (BOE núm. 80 1985: 7).

La proximidad cultural tenía que convertirse en principio relacionado con la administración de los asuntos públicos. Tardó tanto que es casi reciente. Por ejemplo, la proximidad aparece reflejada en la Ley 40/2015, de 1 de octubre, de Régimen Jurídico del Sector Público. Artículo 3 Principios generales. 1. “Las Administraciones Públicas sirven con objetividad a los intereses generales y actúan de acuerdo con los principios de eficacia, jerarquía, descentralización, desconcentración y coordinación, con sometimiento pleno a la Constitución, a la Ley y al Derecho. Deberán respetar en su actuación y relaciones los siguientes principios. b) Simplicidad, claridad y proximidad a los ciudadanos” (BOE núm. 236 2015: 16). Y en la Sección 2ª Técnicas orgánicas de cooperación. Artículo 154. Comisiones Territoriales de Coordinación. 1. “Cuando la proximidad territorial o la concurrencia de funciones administrativas así lo requiera, podrán crearse Comisiones Territoriales de Coordinación” (BOE núm. 236 2015: 82). Apuntalando la idea de que la proximidad se entiende como un principio de coordinación para la gestión pública, y una técnica orgánica de cooperación administrativa, orientada a la mejora del servicio público, y la eficiencia presupuestaria.

Por otra parte, el Convenio de Roma de 1980 (DOCE 1980), ahora transformado en el Reglamento de Roma I de 17 de junio de 2008, “el principio de proximidad desempeña un papel muy modesto, sólo para estos casos extremos de pérdida del valor conflictual de la conexión” (Lorente, I. 2015: 276). Visualizando la proximidad como principio de referencia jurisdiccional, en concreto para designar la ley aplicable a las obligaciones contractuales, y al tribunal competente en caso de desacuerdo, lo que liga el sentido administrativo de la proximidad con el lugar de residencia habitual en caso de conflicto contractual, indicando el valor de la proximidad real como referencia administrativa institucional (80/934/CEE). Pues “el artículo 4.4 del Convenio de Roma constituye un elemento de ataque contra los pabellones de conveniencia, pues exige una proximidad real entre el contrato y el Estado cuya Ley lo rige” (Lorente Martínez, I. 2015: 273). Claro, el ejemplo señala la proximidad del Reglamento de Roma I refiriéndose a los Estados. A pesar de ello, comprobamos como el principio de proximidad va, poco a poco, calando en los textos legales, conformando un espacio de gestión pública que paulatinamente irá filtrándose en los asuntos institucionales de la cultura comunitaria.

Conviene apuntar que el *principio de proximidad razonable* actúa en el Derecho privado y la competencia judicial internacional (Moscoso, P. 2011). Por otra parte, el principio de proximidad no se limita a un ámbito público administrativo en concreto. Por ejemplo, ahora, en relación a la protección del medio ambiente, “el principio de proximidad es uno de los principios que gobierna la gestión de los residuos y está directamente relacionado con el principio de corrección de la contaminación en su origen” (Modolell, G. 2014). Comprobamos que la proximidad está relacionada con los problemas de aplicación

de las normas de competencia judicial⁵³. Así, en el Estado español, finalizando el siglo XX, la proximidad representa un desafío democrático de la Justicia de proximidad en el Estado español. “Sin embargo, el Congreso de los Diputados, y el 26 de febrero de 1999, aprobaba por unanimidad una proposición de ley en la que se planteaba la necesidad de reorganizar la justicia municipal, requiriéndose al Gobierno de la nación para que impulsase la Justicia de proximidad como instrumento idóneo para la resolución de los pequeños conflictos derivados de la convivencia ciudadana” (Bandrés, J. M. 2003: 92-93). Cabe mencionar que existe una relación entre la Justicia de proximidad y los tradicionales Juzgados de Paz. Teniendo en cuenta los precedentes, la proximidad cultural se puede entender como un principio orientado a la mejora de la administración de la cultura institucional, que aclare y facilite la dialéctica entre el acceso a la cultura y la participación cultural. Sea como sea, la proximidad como condición de la escala local de la gestión pública de la cultura emergerá desde finales del siglo XX hasta la actualidad, como veremos en la siguiente entrada.

Con todo, se puede comprobar que el orden jurídico manifiesta la proximidad como un principio que viene a orientar los métodos efectivos de la acción pública. En este sentido funciona como un elemento que permite un cambio en la gubernamentalidad tradicional, para facilitar una transición hacia una Administración menos vertical y más sensible con las cuestiones de la eficacia en la gestión. También sobre el cuidado de la repercusión del servicio público en la ciudadanía. Conviene no obviar que en el Estado español el régimen competencial en materia de cultura está desarrollado pensando sobretodo en las Comunidades Autónomas. Y “no se puede obviar que continúa un cierto abandono de las funciones y competencias de las ciudades y la administración local en el campo de la cultura que no tiene el reconocimiento que le corresponde por el papel que desarrolla como gran aporte de gasto público en cultura (más del 60%)” (Martinell, A.; Barreiro, B. 2020: 32).

⁵³ “La racionalidad en el contexto de la regulación competencial judicial en España se predica como la cualidad a la que aspira el principio de proximidad, inspirador de los fueros de competencia, por supuesto unilaterales, en la LOPJ. Para Lagarde, la proximidad razonable de las normas de competencia judicial constituye la síntesis en la dialéctica entre el acceso a la justicia y el aseguramiento de una defensa no excesivamente gravosa. Otros autores hablan de proximidad razonable de manera “más tangible”, si se me permite la expresión, refiriéndose a vínculos o conexiones de la diferencia con el foro, lo que presenta una perspectiva más “soberanista” de la competencia judicial, y menos acorde, por lo tanto, con la realidad actual en la que, sin dejar de ser una de las manifestaciones del poder soberano de los Estados, la regulación de la competencia judicial en el orden civil margina progresivamente su impronta de soberanía para atender a los intereses de las partes y a la buena administración de justicia” (Otero, C. 2001: 4).

Apuntes a la proximidad como cuestión competencial

La emergencia de las políticas de proximidad cultural en el Estado español

“La transformación estilística pone a prueba el código, pone al desnudo la estructura, descubre la perspectiva ideológica”

(Barthes, R. 1980: 83).

Para entender la emergencia del concepto de proximidad en las políticas públicas del Estado español, los años 80 del siglo XX son fundamentales, momento de reestructuración legislativa y procesos institucionales de calado. Que en materia de política cultural tienen el ejemplo del modelo francés, que motiva la acción pública en la escala de la proximidad cultural. En este sentido, “más allá de la construcción y reforma de grandes equipamientos culturales, los años 80 simbolizan un papel más ambicioso de las políticas culturales en la sociedad... En el plano administrativo, esta fase también es testigo de una progresiva desconcentración de los servicios ministeriales, con la formalización del papel de las DRAC y un tejido más denso de convenios de colaboración entre el Estado y las administraciones territoriales (Poirrier, 2002: 379)” (Baltà, J. 2016: 16). Así, la tendencia institucional del momento se centrará en potenciar las políticas del bienestar, los servicios personales y el desarrollo comunitario. Que empezarán a configurar el espacio de la proximidad cultural institucional como un campo de acción pública en el Estado español. Orientando “las infraestructuras culturales hacia la promoción del asociacionismo y el desarrollo de la participación ciudadana” (Miralles, E; Saboya, M. 2000a)

En este sentido, la planificación institucional de la proximidad cultural en la ciudad de Barcelona entronca con los pasos iniciados a mediados de los años ochenta del siglo XX por la Federación Española de Municipios y Provincias (FEMP)⁵⁴ que impulsó la gestión pública de la cultura local. Mostrando que “la pasión es sin duda el motor que movió en sus inicios a la construcción de un sistema político y administrativo de autogobierno democrático para los municipios” (FEMP 1985: 65). Optando por la construcción de un sistema cultural sin atender demasiado a las necesidades técnicas y a los recursos necesarios para su desarrollo. Obligando a las administraciones locales a establecer un juego complicado entre la indefinición de las competencias, los pocos recursos y la motivación local institucional propia. En este sentido “la indefinición de las competencias que los poderes locales debían asumir cara la satisfacción de los derechos culturales y los consiguientes deberes del poder político al respecto. Este factor determinó la evolución histórica de la acción política en cultura del mundo local a veces para bien, libertad y autonomía de decisión y ejecución, u otras veces para mal, incapacidad de prestar servicios de calidad en tiempo de crisis”. (Coord. Bustamante, E. 2019: 65-66). La realidad institucional de la cultura municipal adolecía de competencias claras. La Ley reguladora de las Bases del Régimen Local

⁵⁴ “La FEMP es la Asociación de Entidades Locales de ámbito estatal con mayor implantación, que agrupa Ayuntamientos, Diputaciones, Consejos y Cabildos Insulares, en total 7.410, que representan más del 95% de los Gobiernos Locales españoles. Constituida al amparo de lo dispuesto en la Disposición Adicional Quinta de la Ley 7/1985, de 2 de abril, Reguladora de las Bases de Régimen Local, fue declarada como Asociación de Utilidad Pública mediante Acuerdo de Consejo de Ministros de 26 de junio de 1985” (FEMP 1985).

(LRBRL), “como definió años más tarde Jordi Font, la ley nos ofrece un marco competencial residual (J. Font i Cardona, 1988). De hecho, como es de sobra sabido, tan solo dos artículos aluden a competencias culturales en los municipios, los número 25 y 26. En el primero de ellos se refiere a competencias culturales de manera bastante genérica e inconcreta” (Coord. Bustamante, E. 2019: 59). Como indica el Informe Sobre El Estado de la Cultura En España 2019, publicado por el Observatorio de Cultura y Comunicación de la Fundación Alternativas, coordinado por el Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad Complutense de Madrid, Enrique Bustamante:

“La realidad es que, si las administraciones locales españolas se hubieran atendido al literal de la ley (LRBRL), estarían ejerciendo prácticamente una competencia, la de la lectura pública a través del servicio de bibliotecas. En el mejor de los casos, según el artículo 25, ejerciendo las funciones de vigilancia y control del patrimonio en sus territorios... Lo que en definitiva nos viene a decir es que las Administraciones locales, evidentemente a partir de un cierto tamaño y capacidad tanto económica como de recursos humanos, están prestando más servicios culturales a la ciudadanía de aquellos a los que les obligan las leyes y normativas... Sin embargo, hacia el final del milenio, quizás años antes, la situación que supone ejercer competencias no propias sin la financiación correspondiente, y sin el encaje normativo que ordene el sector, comienza a florar en términos de competencia entre Administraciones, duplicación de servicios y de oferta, asfixia económica y un cierto desorden en el sector públicos considerado en su conjunto” (Coord. Bustamante, E. 2019: 60-61).

En 1998 se celebró el encuentro Interacció organizado por la Diputación de Barcelona, denominado Cultura y Poder Local, en el que se manifiesta que “las políticas culturales locales despliegan sus servicios, sus programas y sus infraestructuras, a menudo con más voluntad que ciencia... En estos momentos se tiene conciencia plena de que la indefinición competencial de los poderes locales, sobre todo en el ámbito de las artes y la cultura... se habían transformado en una carga financiera y de servicios a los que ya empezaban a no poder atender con los niveles de calidad exigibles en las sociedades avanzadas” (Coord. Bustamante, E. 2019: 62). En 2001, el grupo de trabajo de la Comisión de diputaciones provinciales, cabildos y consejos insulares, reunido en Santa Cruz de Tenerife, 5 y 6 de marzo de 2001, dispuestos a configurar un perfil para la política cultural de las diputaciones, manifestará que “hay que promover, al respecto, el reconocimiento de la responsabilidad de los ayuntamientos sobre todos los servicios culturales de proximidad (inmediatos al ciudadano), así como la correspondiente dotación financiera, en el marco del desarrollo económico del Pacto Local” (FEMP 2001: 2). Demandando aclarar y desarrollar las competencias municipales.

Situados en la ciudad de Barcelona, el “giro creativo de las políticas urbanas” (Sanchez, M.V. 2015: 127) de los años 90 impuso una nueva agenda de las políticas culturales de “alto impacto” (Sanchez Belando, M.V. 2015: 144) a partir del nuevo paradigma de la creatividad expansiva⁵⁵ se difumina la concepción inicial de la proximidad cultural establecida en los años 80. Apostando por un tipo de políticas culturales en relación a la excelencia y la conectividad, que poco a poco irán relegando los asuntos de la participación cultural activa de la ciudadanía. Visualizando las carencias de una política cultural de proximidad que finaliza el siglo XX con graves problemas de definición, y que durante el siglo XXI pondrán a prueba las estrategias públicas relativas a la proximidad cultural, planteando dudas conceptuales y diferentes conflictos estratégico institucionales, que influyen decisivamente en la materialización de los derechos culturales. Por otra parte, “a finales de 2001, un grupo de profesionales y activistas de la cultura comunitaria son convocados por la Fundación Jaume Bofill para reflexionar sobre sus prácticas en los barrios. Se pone de manifiesto la disconformidad de un gran número de personas del mundo cultural con el carácter economicista que domina el sector” (Grup Desbordes de la Cultura 2017: 48).

En los Programa d’Actuació Municipal (PAM) de la Ciudad de Barcelona se observa que la implantación de la proximidad cultural, como elemento institucional en la política local, ha experimentado una progresión paulatina desde finales del siglo XX. En este sentido, el Programa d’Actuació Municipal (PAM) 1992-1995 del Ajuntament de Barcelona, elaborado por el Gabinete técnico de programación de la Regidoria de Programación y presupuestos, reconociendo los déficits de las estructuras culturales de la ciudad, orienta las políticas culturales a la consolidación de los grandes políticas en equipamientos, museos, archivos y bibliotecas bajo la premisa de concentrar “los esfuerzos en menos acciones más decisivas y eficaces” (Ajuntament de Barcelona. 1992: 32).

En el PAM de 1992 no aparecía el término *proximidad*. En cambio en el PAM 1996-1999, y en relación con las prioridades del Govern Municipal sobre la potenciación de la descentralización y la participación, manifiesta el objetivo que “representa la plasmació pràctica de l’objectiu polític de la proximitat amb els ciutadans amb els quals es pretén millorar i reforçar l’exercici quotidià de la democràcia en l’àmbit local” (Ajuntament de Barcelona. 1996: 23). Aunque en el apartado dedicado a la política cultural no aparece el término *proximidad*. En cambio explicita el objetivo de “desenvolupar un concepte de cultura socialment útil en el conjunt del desenvolupament econòmic de la ciutat” (Ajuntament de Barcelona. 1996: 66).

El PAM 2000-2003 aparece el término proximidad dieciocho veces. Relacionando la proximidad con la transparencia y la diversidad, concibiéndola como un espacio institucional donde detectar conflictos y oportunidades para actuar en consecuencia, reconociendo que “una major proximitat provoca un

⁵⁵ “El concepto de creatividad aparece como onda expansiva y fuerza configuradora de las políticas económicas, sociales, culturales y urbanísticas tras el estallido del modelo de acumulación industrial y los cambios que éste implicó en las ciudades. En el contexto post-fordista, los gobiernos de las antiguas ciudades industriales de Europa occidental, como Glasgow, Montpellier y Barcelona, entre otras, identificaron la cultura y la creatividad como elementos constitutivos del nuevo paradigma económico, algo que reorganizó, sustantivamente, los objetivos de la política cultural y su papel en las estrategias económicas y transformaciones urbanas” (Bianchini 1993; Garcí 2004^o; Gonzáles 2011). En ese nuevo escenario el paradigma de las ciudades creativas (Landry & Bianchini 1995; Florida et al. 2009) se impone con fuerza en la agenda de los gobiernos locales” (Sanchez, M.V. 2015: 127).

major control ciutadà" (Ajuntament de Barcelona. 2000: 115), obligando a una mayor calidad del servicio público. En cuanto al binomio proximidad cultural no aparece. En cambio, sí aparece la categoría Justicia de proximitat (Ajuntament de Barcelona. 2000: 32).

En el PAM 2004-2007 el término *proximidad* aparece reflejado en numerosas ocasiones, y aunque el binomio *proximitat cultural* no aparece explícitamente, sí aparece en formas derivadas, como, por ejemplo, en relación con el Plan de Bibliotecas de Barcelona que han de "conformar una red de centros culturales básicos de proximidad" (Ajuntament de Barcelona 2004: 166). O cuando se describe el papel de los "centros culturales de proximidad" (Ajuntament de Barcelona 2004: 166). O cuando se relaciona el objetivo de la ampliación de público cultural con "una política de proximidad ciudadana" (Ajuntament de Barcelona 2004: 159). El Programa de Acción Municipal 2004-2007 y el Plan Estratégico de Cultura 2006 de la ciudad de Barcelona asumieron el discurso de la creatividad (Ajuntament de Barcelona 2020; Ajuntament de Barcelona. 2004; ICUB 2006), influyendo, por ejemplo, en las estrategias institucionales de los Centros Cívicos "en los que se refuerzan dos objetivos clave para la adaptación culturalista de los equipamientos, ya sugeridos en el periodo anterior (1) la especialización en un sector cultural (2); la compatibilización entre cultura de proximidad y de ciudad. Con esto se produce, cierto acercamiento entre el ICUB y los equipamientos, al mismo tiempo que los objetivos culturales de proximidad se vuelven más difusos" (Sanchez, M.V. 2015: 144).

A pesar de todo, a partir de este momento la terminología de la proximidad inicia un crescendo continuo. Hasta llegar al PAM 2016 2019 (Ajuntament de Barcelona. 2016) donde la proximidad aparece imbricada con todas las líneas estratégicas públicas, comercio, justicia, educación, cultura, etc. Presentando por ejemplo un "Plan de fomento a la cultura de proximidad y la descentralización de las actividades culturales" (Ajuntament de Barcelona. 2016: 101) que entre otras acciones pretende poner en valor las prácticas colaborativas comunitarias. Aunque en ese preciso momento se inicia un nuevo movimiento institucional sobre las políticas públicas que ponen el acento en otro sentido. Y que de alguna manera vienen a poner en cuestión las políticas culturales de proximidad tal y como venían construyéndose desde finales del siglo XX. Surgen propuestas municipales para impulsar el eje institucional de la Acción Comunitaria, ligada al territorio municipal pero orientada al fortalecimiento y el "empoderamiento ciudadano" (Ajuntament de Barcelona. 2016: 182). La participación se desliga de la acción institucional del departamento de cultura (ICUB). En este sentido se proponen una serie de líneas de acción como, por ejemplo: "Desarrollar los Comunes Urbanos. Reforzar la dimensión comunitaria de los equipamientos de proximidad. Promover el fortalecimiento económico, democrático y social del asociacionismo" (Ajuntament de Barcelona. 2016: 183-184). Lo cual implica un nuevo rumbo para la política cultural de la proximidad cultural institucional tal y como se venía configurando desde finales del siglo XX.

Infraestructuras de proximidad cultural a las puertas del siglo XXI

La proximidad cultural como política pública en construcción

“Cuando con lo que tienes no funciona tienes que volver a repensar cómo estás funcionando”

(Fundación Kaleidos 2015: 42).

Las políticas de proximidad se identifican con un tipo de acción local que en ocasiones se contraponen a la lógica de la acción estatal. “En frase de Herriot, invocada por quienes sentaron los cimientos de la FEMP: «mientras que los Estados oponen entre ellos sus intereses, sus necesidades o sus ideologías, los municipios ofrecen para todos los alcaldes los mismos problemas. Es, pues, ante los alcaldes de Europa, entre los alcaldes del mundo, entre quienes debería desarrollarse el sentimiento de una solidaridad y de una fraternidad verdaderamente humanas». Memoria de Gestión de la FEMP, junio 1981-octubre 1983, p. 15”. (Coord. Bustamante, E. 2019: 85).

La Asamblea General de la FEMP, celebrada en Madrid entre el 25 y el 27 de noviembre de 1999, “confió un mandato muy claro a la Comisión de Cultura: favorecer un mayor reconocimiento del papel que los ayuntamientos desarrollan en el ámbito cultural, proporcionando a los ciudadanos una variada gama de servicios de proximidad cuya principal vocación es la democratización de la cultura y la participación activa de los vecinos en la vida cultural” (Barcina Angulo, Yolanda 2002: 106). Mandato que vino acompañado de una crítica a las carencias de las políticas culturales locales, apuntando a la Ley de Bases y al “mal de la piedra”. En este sentido en el año 2000, la Comisión de la FEMP manifiesta unánimemente que “la legislación básica local, -tanto la Ley de Bases, como la Ley 39/1988 Reguladora de las Haciendas Locales- ha envejecido con el paso del tiempo... La Ley de Bases, por tanto, no resiste un contraste en el terreno de las competencias entre las que establece como obligaciones culturales para los ayuntamientos y la realidad que impera en una parte importante de ellos” (Barcina Angulo, Yolanda 2002: 106). Subrayando, además, la excesiva relevancia de las políticas de fomento de infraestructuras en el campo de las políticas culturales de proximidad. En demérito de otro tipo de estrategias públicas más orientadas a la ciudadanía. “La escasa presencia de políticas explícitas en la escena cultural local ha hecho que, a menudo, los equipamientos de nueva o vieja planta hayan desterrado su carácter estrictamente instrumental, pasando a convertirse en una finalidad por ellos mismos. No es nada expuesto, en este sentido, decir que las políticas locales para la cultura han padecido en muchas ocasiones del mal de la piedra” (Coord. Figueras, E; Camps, P 2002: 5).

Aquella autocrítica revelaba una falta de planificación en los asuntos de las políticas culturales de proximidad y pretendía iniciar lo que se llamó “el tránsito de la normalización a la normalidad” (Coord. Figueras, E; Camps, P 2002: 5) orientado a enmendar los problemas de planificación “a escala

supralocal, comarcal o metropolitana, necesaria para reafirmar la construcción de unos u otros modelos de equipamientos culturales. Finalmente, la casi total ausencia de modelos y de parámetros en la concepción de estos equipamientos culturales ha obstaculizado la deseable y constructiva crítica que tendría que evitar los riesgos, más que probables, de su caducidad" (Coord. Figueras, E; Camps, P 2002: 5).

El diagnóstico de las políticas culturales locales se salda con la catalogación de diez tipos institucionales básicos de equipamientos culturales públicos: Teatro, Sala Polivalente, Museo, Colección, Centro de Interpretación del Patrimonio, Archivo con servicio, Archivo sin servicio, Centro de Arte, Centro Cultural y Biblioteca pública. "Estos edificios o partes de un edificio albergan los diez servicios culturales más frecuentes que las corporaciones locales crean y mantienen en los municipios" (Coord. Figueras, E; Camps, P 2002: 2). Ahondando, paradójicamente, en la necesidad de piedra, está vez ordenada y planificada, que asociará los equipamientos culturales con determinados servicios públicos culturales estándares orientados a la proximidad cultural. Lo que provocará desbordes y carencias institucionales a las que poco a poco se intentarán poner remedio. Situación que se hace pública en 2001: "Desbordados como vamos con nuestras programaciones, con la gestión de nuestras grandezas y miserias cotidianas, ni miramos ni vemos como ya ahora mismo muchos de los proyectos culturales relevantes y significativos tienen poco o nada que ver con los departamentos presuntamente responsables de la cultura" (Miralles, Eduard 2001: 20)

Siguiendo el hilo del interés institucional por *las piedras* y los servicios culturales de proximidad, durante la primera década del siglo XXI, en la ciudad de Barcelona emergerá un renovado interés por "articular una red de centros culturales de proximidad que ofrezcan oportunidades y recursos para la práctica cultural" (ICUB 2006: 33). La apuesta del Ajuntament de Barcelona por la proximidad en el año 2006 se sustentó apelando a considerarla como un eje territorial, un eje social y un eje cultural que proyectaba diferentes capas de acción cultural institucional para "fomentar entornos urbanos favorecedores de la interacción entre ciudadanos para garantizar la convivencia. Fomentar la igualdad de acceso a los bienes y contenidos culturales. Garantizar las oportunidades para que cualquier ciudadano pueda desarrollar sus capacidades expresivas. Incentivar el uso de las tecnologías de la información y la comunicación en los distintos sectores de la cultura (ICUB 2006: 23).

Con ello se reivindica la proximidad cultural porque "la población pide unos gobiernos más cercanos, responsables con la democracia y eficientes en sus servicios" (ICUB 2006: 12). Y la necesidad de una Red de equipamientos culturales de proximidad para poner en línea las infraestructuras culturales con la acción cultural institucional. Este tipo de planificación de la proximidad cultural proyectaba buenas intenciones, pero también cierta carga heredada de aquel paternalismo institucional propio de las políticas de democratización cultural. Pues la ciudadanía aún es considerada una unidad pública/ consumidora/pasiva a la que hay que instruir o entretener, garantizándole ciertos contenidos culturales prescritos por la Institución. Donde la práctica cultural es vehiculada por la oferta institucional de forma directa o concursal.

A pesar de todo, el Plan cultural de la ciudad de Barcelona del año 2006 intentó establecer un nuevo marco para las políticas culturales y la Agenda 21 de la cultura. Iniciando un camino institucional para responder a las cuestiones sobre los nuevos equilibrios que “hay que encontrar entre los derechos asociados a la creación y los derechos asociados a la participación (y al carácter público de la cultura)” (ICUB 2006: 11). Conscientes del valor jurídico contenido en la Declaración de la Diversidad (UNESCO, 2001) y en la Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales (UNESCO 2005).

Comprobamos cierto viraje en la comprensión de la proximidad cultural y sus espacios asociados, que en el año 2000 se proyectaban como “casa común de elevado valor de uso (donde) los miembros de la comunidad de referencia proyectan sus pulsiones, confesables o no, de talante individual o colectivo y, en cierta medida, también se construyen socialmente” (Miralles, E; Saboya, M. 2000a). El problema fue que la planificación y la gestión cultural evolucionara en la práctica real como un asunto básicamente institucional, manteniendo el pulso monopolístico. Desplegando una política cultural de proximidad donde la intervención se concibe bajo la idea de que “más cultura en los barrios tiene que facilitar la emergencia de nuevos públicos” (ICUB 2006: 22). En este sentido, durante la legislatura 2006/2010 la Generalitat de Catalunya impulsa un estudio sobre infraestructuras culturales. Se trata del Pla d’Equipaments Culturals de Catalunya (Generalitat de Catalunya 2010; Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació 2010), que intento implementar *normalidad cultural* institucional a partir de un plan de descentralización cultural focalizando, nuevamente, en las infraestructuras

Con todo, comprobamos como la proximidad cultural se puede concebir como un espacio administrativo donde las políticas culturales tienen la oportunidad de ser interpretadas como factores de mediación, para lograr el acercamiento entre lo global y lo local, como un lugar que responde a lo que se ha denominado lo *glocal* (Ulrich Beck 1997; Magallón, R 2008; Jessop, R. 2008), que trastoca y expande lo que se entiende por valor público de la cultura y sus derechos asociados, que no se limitan a la gestión institucional tradicional, pivotando sobre la dualidad público/privada. Ha partir de la segunda década del siglo XXI se empiezan a mover las cuestiones relacionadas con la proximidad cultural. La crisis económica del 2008 trinchó las previsiones culturales municipales. Entonces se acentúa el interrogante sobre la tradicional dicotomía entre lo público y lo privado y la discusión por la dimensión colectiva de los bienes comunes. En este sentido, y como ejemplo, hay que entender las manifestaciones del año 2015: “Creo que todavía no somos conscientes de en qué consiste exactamente el valor público. Parece como si valor público y valor privado fueran equiparables y son dos formas de creación de valor social distintas. La necesidad de disponer de un sistema público se basa en la existencia de un tipo de bienes que no son manejables por el mercado, porque tienen tres posibles características. La primera que son indivisibles, la segunda que son monopolios naturales y la tercera que trabajan desde la lógica de la igualdad y la equidad” (Fundación Kaleidos 2015: 38). Lo cual nos lleva a la idea de que “ya no podemos referirnos sólo a equipamientos de proximidad: debemos hacerlo también a gobernanza de proximidad, porque sin gobernanza, construcción de acuerdos, aprendizaje social, etcétera, es inviable, esto se tiene que hacer desde la cercanía a la ciudadanía” (Fundación Kaleidos 2015: 35).

En la actualidad la gestión pública de la cultura contiene los asuntos administrativos de los bienes comunes y la colaboración público comunitaria que ha emergido como un reto institucional contemporáneo que interpela directamente a las políticas culturales de proximidad (la Hidra Cooperativa 2020).

Comprobamos que el concepto de “proximidad cultural” es una categoría jurídica y política en construcción. Continúa latente un déficit estructural sobre la comprensión institucional de la proximidad cultural. Y sobre las necesidades técnico administrativas de su gestión, a pesar del empeño de muchos. Pues “el empeño era lograr, en palabras de Eduard Miralles, “el empeño era lograr, en palabras de Eduard Miralles, la excelencia a partir de la proximidad, y la proximidad a partir de la excelencia”. (Cood. Bustamante, E. 2019: 82). Lo cual indica que el largo viaje de la construcción autónoma e interdependiente de los municipios es una tortuosa construcción político administrativa que aún está por resolver. Situación que actualiza aquella sentencia citada del Preámbulo de la Ley de Bases (1985), que esperanzada en poder estructurar una administración descentralizada y democrática, confesaba que “la historia tardía de nuestro régimen local es la historia de una prolongada, creciente y devastadora frustración” (BOE núm. 80 1985: 7). Reafirmando la idea de que a pesar de que el concepto de proximidad cultural en la actualidad esté plenamente admitido en los documentos institucionales relativos a la gestión pública de la cultura, “el nombre no hace a la cosa” (Miralles, E; Saboya, M. 2000).

Como vemos el principio de proximidad aplicado a la cultura institucional es un invento reciente, que en la ciudad de Barcelona cumple poco más de 40 años, resultado de un largo proceso de descentralización de poder. “En una primera fase, de 1978 a 1992, recuperando el espacio público; entrados los años 1990, innovando con alianzas público privadas. De los 2000 hasta hoy buscando nuevos modelos y reconociendo el vínculo entre cultura, educación y el factor de proximidad” (Cood. Bustamante, E. 2019: 15). Desde la segunda mitad del siglo XXI, podemos incluir, facilitando la participación de las múltiples agencias que actúan en la proximidad cultural.

A continuación, voy a dar un salto hacia atrás en la historia para visualizar algunos momentos históricos relevantes que ayuden a comprender la configuración de la escala de la gestión pública de la proximidad cultural de la ciudad de Barcelona. El objetivo es establecer una visión general de la emergencia de la proximidad cultural institucional. Poniéndola en relación con otros momentos institucionales coetáneos, sin los cuales no se puede entender la concepción de la proximidad cultural. Me refiero a la influencia de esas otras escalas institucionales con las que se comparte, y en ocasiones rivaliza, la gestión institucional. Por ejemplo, con la escala estatal de la gestión pública de la cultura.

Voy a emprender un viaje institucional para mostrar una visión comparada y aproximativa de los intereses y conflictos de la gestión pública de la cultura. Lo voy a hacer poniendo el foco sobre la emergencia y desarrollo de la proximidad cultural institucional. Me situaré en la ciudad de Barcelona para comprobar que el interés por las políticas culturales de proximidad es un asunto que viene de lejos. Y reseguiré algunos acontecimientos de la escala estatal de la gestión pública de la cultura del Estado español, y en algunos acontecimientos europeos, para enmarcar el contexto comparado en el que se desarrolla la construcción y evolución de la escala local de la gestión pública de la ciudad de Barcelona.

Aproximación histórica a las escalas de la gestión pública cultural I

Siglo XIX las bases de la estructura institucional de la gestión pública

“¡Fenómeno nuevo!

El Estado como estrella para guiar la cultura, escribía Nietzsche en 1871”

(Fumaroli, M. 1991: 71).

“Pedimos la libertad de asociación para luchar con el capital sí”

(García Nieto, J.N. 1960: 26).

Durante finales del siglo XVII y todo el siglo XVIII se impulsó un centralismo de Estado que empezó a minar los privilegios de las autoridades corporativas y eclesiásticas tradicionales. “De acuerdo con el proyecto de gubernamentalidad, la aparición de una filosofía del gusto en el siglo XVIII desplazó la autoridad social afincada en la religión y el Estado teocrático, asignándola a lo social en cuanto terreno privilegiado donde se regularía el comportamiento en la edad moderna” (Yúdice, G; Miller, T. 2004: 20). Es el momento en el que se impone un nuevo sistema de verdades públicas, un nuevo discurso oficial basado en el poder simbólico. Emerge un nuevo tipo de autoridad institucional basado en el derecho, que llega hasta la actualidad (Bourdieu, P. 2014). La nueva retórica institucional provoca la génesis de la lógica dual de los bienes públicos y los bienes privados. Se acelera la maquinaria estructural institucional para consolidar la organización de la nueva gestión pública estatal de la cultura.

Nos situamos en el siglo XIX. El Estado español se reinicia. La Constitución de 1812 presenta “la construcción jurídica de la cultura como ámbito de libertad de los individuos” (Lara Alberto, C; 2017: 44). El mismo año se constituye la actual Diputación de Barcelona como Diputación Provincial de Catalunya en la ciudad de Vic (DIBA 2020). Conviene apuntar que la Constitución de 1812 dejó algunas lagunas que levantaron el debate respecto a las competencias de las diputaciones y los ayuntamientos. “La reglas jurídicas no evidencian, ni explican en ocasiones, la correlación y el juego de fuerzas políticas, sino que las enmascaran y ocultan” (Olarieta, J. M. 2011: 333). Las competencias de ayuntamientos y diputaciones fueron motivo de discusión. “La Instrucción de 1813 demostró el claro dominio ejercido por la Diputación Provincial sobre los ayuntamientos, así como el jefe político de la misma, que representaba la autoridad bajo la que debían colocarse los ayuntamientos. Las posibilidades de autonomía eran ciertamente escasas” (Hijano, A. 1996: 268). Fueron sobretudo los diputados americanos quienes habían manifestado su “desacuerdo, considerando que el jefe político tenía demasiadas atribuciones” (Hijano, A. 1996: 266). En este sentido “no deja de sorprender que ni los diputados catalanes ni los valencianos manifiesten su oposición a un proyecto tan centralizador” (Sarrión, J. 1997: 1203). En este sentido, el trienio liberal aporta la Instrucción de 3 de febrero de 1823 para el Gobierno Político-Económico de las Provincias, que viene a “dar cabida a algunas soluciones que entonces resultaban prudentemente descentralizadoras” (BOE núm. 80 1985: 6). Aunque el impulso de la nueva estructura institucional

llegará con las medidas tomadas durante el periodo del reinado de Isabel II (1833-1868), claves para la construcción del Estado español durante el siglo XIX. Conviene tener en cuenta que la agenda reformista del absolutismo tardío borbónico inaugura la división provincial de España (1833), y crea los partidos judiciales y el Tribunal Supremo (1834). A lo que sigue el periodo progresista del liberalismo revolucionario con los procesos de desamortización⁵⁶ eclesiástica (1836-41), la abolición del diezmo y de los señoríos (1836-41) y la Constitución de 1837. Y el periodo moderado del liberalismo conservador que proclama la Ley de Ayuntamientos (1845)⁵⁷. Refuerza el centralismo, unifica la moneda, pesas y medidas (1848), organiza el funcionariado (1851), introduce la estadística y la cartografía (1856) como métodos del sistema de instrucción pública (1857). Y adopta las medidas del absolutismo monárquico (carlista) sobre el reconocimiento de privilegios territoriales de los fueros del País Vasco y Navarra (1839-41), la confesionalidad del Estado, la contribución de Culto y Clero (1840), el Concordato de la Santa Sede (1851) y una nueva Constitución (1845) (Pro Ruiz, J. 2016). Conviene mencionar que el paulatino proceso de configuración y definición de las escalas de la gestión pública de la cultura, sirve, principalmente, para consolidar la escala estatal de la gestión pública de la cultura, con una fuerte impronta centralista. Como detalle de la vocación centralista, y en relación con la generación de espacios culturales dedicados a la práctica artística, en 1830 se crea el primer Conservatorio de Música, actual Real Conservatorio de Música de Madrid. La ciudad de Barcelona tendrá que esperar hasta 1886 para ver inaugurar la primera Escuela Municipal de Música (La Fundación 2020). De los primeros casos que apuntan hacia una descentralización cultural institucional relativa a los espacios culturales, en 1838 se descentraliza el primer espacio cultural público. Se trata del citado Museo de Guadalajara que es el Museo Provincial más antiguo de España, a poco más de sesenta kilómetros de la capital (Subdirección General de Museos Estatales 2017; Museo de Guadalajara 2019; MECD BOE 2020).

En la ciudad de Barcelona la actividad cultural institucional se acelera sobretodo a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Tras la salida de las tropas francesas de Barcelona. En 1814 se crearon las Comisiones de salvación del patrimonio (1820 y 1835) dedicadas a rescatar el patrimonio en peligro por la quema de conventos realizadas durante la primera mitad del siglo XIX. En 1837 se entregó parte de aquel patrimonio recogido por las comisiones de salvación al Ajuntament de Barcelona. Y en 1844 se crea la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Barcelona, y el Museu de la Reial Acadèmia de Bones Lletres. A partir del segundo tercio del siglo XIX, se abren al público diferentes espacios museísticos, como, por ejemplo, el Museu Lapidari i d'Antiguitats (1862). Se cambia de nombre el antiguo Museu de l'Escola de Nobles Arts y pasa a denominarse Museu Provincial de Belles Arts, indicando un interés institucional local por separar las cuestiones de formación artística de las cuestiones de conservación y prescripción estéticas, en línea con las políticas culturales estatales. En este sentido, el primer edificio protegido en Catalunya fue la Capella de Santa Àgueda, en 1866,

⁵⁶ "El proceso de desamortizador fue unitario porque desde su iniciación por Carlos IV y Godoy en 1798 hasta las últimas ventas, realizadas ya en nuestro siglo (XX), consistió en la nacionalización (conversión en "Bienes Nacionales") y en la ulterior venta en pública subasta al mejor postor de tierras u otros bienes hasta entonces pertenecientes a manos muertas eclesiásticas o civiles" (Tomas y Valiente, F. 1978: 13)

⁵⁷ "Los moderados impusieron su Ley de Ayuntamientos... La medida era decisiva, pues los progresistas apostaban por dar un grado de representatividad electiva y de autonomía política que los convirtiera en auténticos poderes locales. Por el contrario los moderados impusieron un sistema que vaciaba a los ayuntamientos de representatividad y de verdadero poder político" (Pro Ruiz, J. 2016).

iniciando el listado institucional de espacios culturales protegidos que pueblan el territorio cultural en la actualidad (Generalitat de Catalunya 2020) (Ajuntament de Barcelona 2020). A finales del siglo XIX se aceleran los impactos relativos a la génesis estructural de la descentralización estatal de la cultura en el Estado español. En 1887 la Diputación de Barcelona acuerda la creación de un Museu Provincial de Belles Arts. En 1888 se realiza la Exposición Universal. Y en 1890 se crea la Comisión Especial para la Conservación de los Edificios del Parque y Creación y Fomento de los Museos Municipales, y la Comisión de Museos Municipales. Un año más tarde en 1891 se crea la Comisión Municipal de Bibliotecas, Museos y Exposiciones Artísticas. La cultura institucional crecía administrativamente a la par que los avances técnicos, anunciando un nuevo protagonismo para la cultura. Por ejemplo, en 1893 la iniciativa privada del Ateneu Barcelonès adoptaba el alumbrado eléctrico para dar más relieve a sus exposiciones.

Entre los motivos estratégicos que ayudaron a forjar la centralización del Estado español, y por consiguiente consolidar la escala estatal de la gestión pública, podemos contar la inauguración de la primera línea ferroviaria (1848), y el posterior diseño de una red centralizada y radial de ferrocarriles (1851), la fijación de la ortografía del castellano (1844) impulsada desde la institución semipública de la Real Academia Española, la creación de la Comisión de Estadística General del Reino (1856), antecedente de la Junta de Estadística y del Instituto Geográfico (1858), que inicia el primer censo de población y del catastro moderno (1858), se aprueba la Ley de Medición del Territorio (1859), que “somete a vigilancia y medición del Estado a todas las propiedades inmuebles del país” (Car, R. 1985; Pro Ruiz, J. 2016), y se publica la primera hoja del Mapa Topográfico Nacional 1:50.000. Lo cual instala una visión centralista del Estado que continuará durante todo el siglo XX (Pro Ruiz, J. 2016; Car, R. 1985). Los modelos decimonónicos conservador y progresista se diferenciaban por tener el primero una visión centralista, y el segundo por presentar la intención de un ejecutivo menos autoritario y centralizado, apostando por cierta autonomía de los ayuntamientos. El modelo centralista de la estructura de la gestión estatal de la cultura institucional se consolida. Por ejemplo, en 1858 se crea el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, y en 1867 se crea el Cuerpo de Archiveros y Bibliotecarios, iniciando la triple división de los Cuerpos Especiales (Facultativo, Ayudante y Auxiliar) (Ministerio de Cultura y Deporte 2020).

El centralismo avanzaba, y las demandas no se hicieron esperar. En 1862 quince mil de obreros barceloneses reclamaron su derecho de asociación, como relata el texto *El sindicalismo cristiano en España*, donde se narran acontecimientos sobre el nacimiento del Catolicismo Social en España, escrito por el teólogo y sociólogo Joan Nepomuceno García-Nieto (1929-1994), quien nos informa de las demandas de los obreros manifestados en la Barcelona de la segunda mitad del siglo XIX:

“Pedimos la libertad de asociación para luchar con el capital sí, pero en lucha noble y leal para oponer a la exigencia del capital, otros capitales; para oponer a la riqueza hereditaria o adquirida el capital del ahorro. La industria, esa rica y floreciente industria, orgullo de nuestra Patria y de España, ha creado necesidades, ha cambiado los principios económicos de los últimos tiempos, y hoy que, por fortuna, terminaron las discordias sangrientas hora es que se dé plaza a nuestras quejas, manifestadas pacíficamente, que se atienda al hombre que con el sudor de su rostro ayuda poderosamente a levantar esos palacios industriales” (García Nieto, J.N. 1960: 26).

El discurso cultural se erigía como un elemento reivindicativo de cambio social que explota en el entorno local. Conviene tener en cuenta que “con la creación, en 1840, de la Sociedad de Protección de Tejedores de Algodón, aparecía, en Cataluña, el movimiento obrero como grupo organizado. Espartero, en 1842, disolvió las sociedades obreras a raíz de la revolta de la Jamáncia. La normalidad se conseguiría con el triunfo de la Revolución de Septiembre de 1868, que proclamó la libertad de asociación, de reunión y de expresión” (Monés i Pujol–Busquets, J. 2010: 111). El Estado se rearmará con ideas que disponen la cultura institucional como un instrumento de cambio social. En este sentido, en 1871, el discurso de 1 de abril “ante el Reichstag, Otto von Bismark, pone en marcha el Kulturkampf, impulso cultural... ¡Fenómeno nuevo! El Estado como estrella para guiar la cultura, escribía Nietzsche en 1871” (Fumaroli, M. 1991: 71). El mismo año, el Ajuntament de Barcelona expone una selección de retratos de figuras ilustres de la sociedad creando la Galería de Catalans Il·lustres de l’Ajuntament de Barcelona, “inaugurada per les festes de la Mercè de l’any 1871; l’elecció de Català Il·lustres es feia a propostes de l’Ajuntament i les Reials Acadèmies barceloneses; el nomenament comportava l’encàrrec del seu retrat a un pintor reconegut i la redacció d’una biografia per part d’un expert” (Reial Acadèmica de Bones Lletres de Barcelona. 2010). De esa manera la cultura institucional local de la ciudad de Barcelona simboliza oficialmente el valor de sus propios protagonistas, publicando una selección de prohombres de corte burgués, colonial, patriarcal y elitista, con el objetivo de enfatizar el valor y la dedicación de cercanía y proximidad con la ciudad. En línea con la máxima “toda construcción del Estado se acompaña de la construcción de un panteón de hombres ilustres” (Bourdieu, P. 2014: 297).

Durante el periodo de la Restauración se incorporan ideas del proyecto progresista, que a partir de 1881 presenta un Estado que camina hacia una democracia “templada” (Pro Ruiz, J. 2016), donde se estructuran diferentes e innovadoras instituciones públicas. Libertad de cátedra (1881). Sufragio universal (1882-90). Libertad de imprenta, Academia General Militar, Comisión de Reformas Sociales (1883). Cuerpo de Abogados del Estado, Academia de Sargentos, Cámaras de Comercio (1886), Libertad de asociación (1887). Juicio por jurados (1888). Ley de lo contencioso administrativo (1888, reformada en 1894). Cuerpo de Correos, Ley del Ejército, Código Civil (1889). Regiones militares (1893). Ministerio de Instrucción Pública (1901) (Pro Ruiz, J. 2016). Ejemplos de iniciativas que instauran un nuevo régimen institucional basado en las nuevas libertades modernas, que impulsan proyectos como las nuevas reformas sociales o la Instrucción pública, que serán considerados cambios demasiado tímidos para los sectores más progresistas. Pues “los demócratas avanzados y republicanos, en cambio, se siguieron manteniendo críticos con todo este constructo, sin que su breve y agitado paso por el poder durante el sexenio revolucionario les permitiera poner en práctica una alternativa, cuya visibilidad se demoraría, pues, hasta 1931” (Pro Ruiz, J. 2016).

Con todo, el ámbito institucional de lo que será la proximidad cultural, *avant la lettre*, poco a poco empieza a afirmar su incipiente estructura. En 1887 la Ley de Asociaciones (Ministerio de Gobernación 1887) marca un cambio importante para el movimiento ateneísta⁵⁸, impulsando la actividad cultural de base en las ciudades de Catalunya. Aunque la preferencia de la cultura institucional local de la ciudad de Barcelona se concentra en los grandes acontecimientos culturales, como es el caso de la Exposición Universal de 1888, motivada por un “activismo municipal”⁵⁹ centrado en el ámbito cultural que estimulará

el impulso de la administración pública barcelonesa. Se inaugura el Palau de Belles Arts destinado a exposiciones temporales, y se avanza en la estructura institucional del sistema museístico municipal de la ciudad. En este sentido, en 1890 el alcalde Félix Macià crea la Comisión Especial para la Conservación de los Edificios del Parque y Creación y Fomento de los museos Municipales. Pompeu Gener presenta el Proyecto de un Plan General de Museos para la Ciudad de Barcelona. Y el alcalde Coll i Pujol crea la Comisión de Museos Municipales. Los asuntos relacionados con la actividad cultural empiezan a sonar como un asunto institucional relevante que poco a poco va tomando protagonismo en las políticas públicas locales. Conviene tener en cuenta que el tono general de la acción cultural institucional municipal en la ciudad de Barcelona se concentra en la acción museística, la salvaguarda de objetivos culturales y la promoción de la cultura burguesa⁶⁰, principalmente.

⁵⁸ "La promulgación de la Ley de Asociaciones en 1887, marca un antes y un después por lo que hace al movimiento ateneístico... entre 1836 y 1936 se crean en Catalunya 1746 entidades culturales-recreativas. Por lo que hace a la cronología de la fundación de estas entidades, pueden distinguirse tres grandes etapas: la constituyente (1836-1886) con la creación de 384 entidades, con una media anual de 7,5; la consolidativa (1887-1900) con la formación de 385 nuevas asociaciones, con una media de 27,5 anuales; y la expansiva (1901-1936 con 977 nuevas entidades" (Arnabat, R; Ferré-Trill, X. 2017: 387)

⁵⁹ "En este sentido, la Exposición Universal de 1888 constituye el punto de partida de un importante impulso de la administración barcelonesa, que aumenta desde entonces de forma importante sus presupuestos y sus iniciativas. Desde su inicio, este activismo municipal tendrá un terreno de elección fundamental en el ámbito cultural. De hecho, la misma Exposición constituirá principalmente una jugada de *márquetin avant la lettre* de la ciudad. Además, a su alrededor el Ajuntament empieza también una importante labor de creación de instituciones culturales con vocación de excelencia -la Banda, Orquesta de la Escuela Municipal de Música, el Museo de las Bellas Artes, el de Zoología... De esta manera, el municipio inicia una línea de soporte institucional público a la cultura, que se convertirá en una constante estructural del sector cultural catalán" (Rius-Ulldemolins, J; Martínez Illa, S; Martín, M 2018: 18).

⁶⁰ "En 1888 el Conservatorio del Liceu participó en la Exposición Universal... En 1894... en la exposición de Amberes que amplió su reconocimiento y prestigio, lo que llevó a que otras escuelas internacionales se interesaran por sus estudios. En 1913 se crea en el seno del Conservatorio y en colaboración con la Diputación Provincial de Barcelona, la escuela catalana de arte dramático, bajo la dirección del gran dramaturgo Adrià Gual, profesor del Conservatorio. L'Excma. Diputació Provincial de Barcelona (...) ha cregut l'hora arribada de dar el primer pas en ferm a favor d'Art tan transcendental i desitjosa en lo possible d'aprofitar els organismes existents, d'acord amb el Liceu Filharmònic Dramàtic Barcelonès de S.M Da Isabel II, ha resolt crear i subvencionar la primera Escola d'Arts Dramàtic Català. Adrià Gual". (La Fundació 2020)

Aproximación histórica a las escalas de gestión pública cultural II

Siglo XX y el camino hacia la consolidación de la gestión pública de la cultura

“Reconocer la centralidad de la política para las políticas culturales implica poner en el centro de la agenda valores como la equidad o la justicia social”

(Barbieri, N. 2018: 189).

“Bajo el lema *El pueblo tiene derecho a la cultura. Queremos la educación de nuestros hijos*, la primera campaña Pro Educación Popular se gesta en 1918”

(Grup Desbordes de la Cultura 2017: 13)

Nos situamos a principios del siglo XX. El fin de la época colonial⁶¹ abre la oportunidad a las fuerzas progresistas para intentar renovar la mentalidad de la cultura pública. Para ello las bibliotecas se convertirán en un pilar de desarrollo esencial. En este sentido, “Pilar Faux Sevilla, en su estudio sobre *La lectura pública en España* argumenta que esta mentalidad de renovación es esencialmente patrimonio de los sectores progresistas, aunque no falta la adhesión de alguno de los mejores representantes del sector conservador como Menéndez Pelayo. Para el ilustre investigador, si su generación se formó en los Ateneos, sociedades y clubs políticos, las nuevas generaciones debían formarse en las bibliotecas, si quieren que España alcance un nivel digno en el concierto europeo” (Torres Santo Domingo, M. 2000: 6).

La vocación pública y social de las leyes del Estado español de la época intentaron cercar la grave situación de desigualdad social. En este sentido, la Ley de trabajo de las mujeres y los niños de 1900 establecía el mínimo de edad de trabajar en 10 años (Ministerio de Gobernación 1900); la Ley de 27 diciembre de 1910 limitaba la jornada máxima de trabajo en las minas; la Ley de la silla (1912) obligaba al dueño de la empresa a tener una silla para el descanso de las trabajadoras; la Ley de viviendas baratas de 1911 pretendió, con escaso éxito, dignificar el problema de la precariedad de la vivienda urbana de las clases trabajadoras, representa la primera ley publica orientada al derecho a una vivienda digna y alienta a tomar la iniciativa jurisdiccional a las instituciones locales en el artículo 1º. “El Gobierno, por su propia iniciativa, ó a petición de la Junta local de Reformas Sociales, de la Cámara de Comercio, de la Sociedad Económica de Amigos del País, de las Sociedades obreras o patronales, del Ayuntamiento ó de Autoridad que ejerza jurisdicción en el territorio respetivo, y previo informe al Instituto de Reformas Sociales, podrá acordar la constitución en cualquier Municipio de una Junta de fomento y mejora de las habitaciones baratas” (Ministerio de Gobernación 1911: 755). El ámbito local emergía como una jurisdicción

⁶¹ “El año 1898 simboliza el fin de un periodo de la cultura española y el comienzo de nuevos enfoques culturales. El desastre colonial estimula la conciencia crítica de un grupo de intelectuales para los que la reforma global del sistema educativo debe servir de piedra angular en la regeneración de España. Este movimiento pan-pedagógico, en el que destacan las intervenciones de personalidades como Francisco Giner de los Ríos, M. B. Cossio, Rafael Altamira, Ortega y Gasset, García Morente y tantos otros, tiene un punto focal en la reflexión sobre la “cuestión universitaria”, realizándose una extensa crítica del sistema universitario vigente” (Torres Santo Domingo, M. 2000: 1).

protagonista, efectiva y competente para resolver situaciones de desigualdad. Tales iniciativas legislativas muestran ejemplos que levantan el interés público por lo social en el Estado español, señalando la vocación institucional por aproximarse a la ciudadanía y mejorar sus condiciones de vida. En este contexto las políticas culturales empezarán a tomar relevancia institucional.

En el ámbito cultural, en 1900 se produce el desdoblamiento del Ministerio de Fomento en dos nuevos Ministerios, el de Agricultura, Industria, Comercio y Obras Públicas, y el de Instrucción Pública y Bellas Artes cuya misión era “atender todo lo relativo a la enseñanza pública y privada en todas sus diferentes clases y grados y en el fomento de las ciencias y las letras, bellas artes, bibliotecas, archivos y museos” (TORRES, M. 2000: 6). Así, se publicarán una serie de normas “fundamentales para el desarrollo de los museos que regulan aspectos como su función docente (Real Decreto de 1901), el Reglamento para el régimen de los Museos Arqueológicos del Estado (Real Decreto de 1901), crean nuevos Museos Provinciales y Municipales (Real Decreto de 1913) o establecen los requisitos de enajenación de bienes histórico-artísticos propiedad de la Iglesia (Real Decreto de 1923)” (Subdirección General de Museos Estatales 2020: 2). El interés público por la conservación del capital simbólico institucional se alinea con el inicio del camino hacia la consolidación de las políticas públicas dedicadas a la educación y la cultura.

En el plano estético, las dos primeras décadas del siglo XX son años de retos participativos. En este sentido, el colectivismo aplicado al teatro aportaba una “participación anti jerárquica” (Bishop, Claire 2012: 90). Conviene citar a la profesora del Departamento de Historia del Arte en el The Graduate Center, Cuny, New York, Claire Bishop, para comprender el rol del teatro más innovador de principios del siglo XX, de la mano de uno de los dramaturgos de la época, quien experimentó con algunas técnicas y estrategias escénicas para desarrollar el potencial del teatro participativo:

“Vsévolod Meyerhold, había experimentado con tales formas teatrales desde 1910: retirando el proscenio, introduciendo diferentes niveles en el escenario, intentando crear una unidad de acción entre actores y audiencia. Su producción *El Amanecer* (1921) incluía admisión gratuita, boletines de noticias, las paredes con pancartas, una audiencia bañada con folletos políticos y una dura luz blanca para deshacer el ilusionismo ... Meyerhold sugirió involucrar a la audiencia misma, lo cual presentó como una misión educativa, una forma de entrenar al pueblo para ser actores” (Bishop, Claire 2012: 90).

Se trata de iniciativas artístico culturales que, paradójicamente, inician un proceso de sospecha⁶² o modulación sobre las categorías culturales relativas a la figura romántica del creador autor, y el punto de vista de la creatividad colectiva, donde emerge la importancia social de la concepción colaborativa en las prácticas culturales. Y empieza a evidenciarse el problema de la instrumentalización de la participación cultural.

Con el tiempo las disciplinas artísticas, concretamente el teatro, se convertirá en instrumento institucional para materializar los procesos de la descentralización cultural institucional, cuya vocación social provocará la paulatina articulación de las políticas culturales de proximidad. En este sentido, hay que contar con la creación en Francia, a principios de la segunda mitad del siglo XX, de los primeros centros dramáticos de provincias y barrios ordenados por la Subdirección de Teatro del Ministerio de Educación Nacional, justo antes de crear el Ministerio de Asuntos culturales. Representan el intento de descentralización institucional, preludio de lo que serán las nuevas políticas públicas de democratización cultural. Al mando de aquella Subdirección estaba la escritora del libro *La République et les Beaux-Arts*, Jeanne Laurent quien “tuvo en dos ocasiones un papel desatacado en el nacimiento del Estado cultural... Con su libro en 1955, ella estableció el programa y el argumento del proyecto cultural del Estado y toda la inmensa literatura que éste ha desplegado después” (Fumaroli, M. 1991: 78). Pero para eso aún falta medio siglo. Estamos a principios del siglo XX.

El proyecto liberal impulsa en 1901 en el Estado español las políticas educativas y culturales diseñando instrumentos administrativos para atender las necesidades del proyecto de la instrucción pública. En este sentido se puede entender por ejemplo, el Reglamento general de exámenes y grados de 10 de mayo; el Real Decreto organizativo de la plantilla de Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios de 4 de octubre de 1901 (Gaceta 1901); o el Real Decreto 18 de octubre de 1901 por el que se aprueba el Reglamento de las Bibliotecas Públicas del Estado (BOE núm. 129. 1986). Aunque los movimientos en educación no son exclusivos de la institución pública. El mismo año, el pedagogo e intelectual catalán Ferrer y Guardia “fundó la Escuela Moderna, uno de los máximos exponentes de la pedagogía libertaria en 1901, y escribió el libro *La Escuela Moderna* donde expuso sus principios. También creó la editorial *Publicaciones de la Escuela Moderna*... Asimismo, publicó el periódico *La Huelga General*, donde defendía esta herramienta como medio de transformación social. Ferrer i Guardia murió fusilado en 1909, acusado de ser uno de los instigadores de los disturbios que dieron lugar a la conocida como *Semana Trágica en Barcelona*” (Grup Desbordes de la Cultura 2017: 104).

⁶² “En el contexto del arte, poner el foco en lo colaborativo, y las diversas prácticas y cuestiones que se derivan de ello, ataca de lleno la idea del genio o de autor tradicional, considerado de forma sobreentendida como: individuo, hombre, occidental, blanco y heterosexual. Reconocerse como autor colectivo, u otorgar (o provocar) un papel activo al espectador en el proceso de configuración de la obra, no son sólo cuestiones formales, o meramente productivas o logísticas. Son explicitación de una toma de posición ideológica, gestos conceptuales que modifican las relaciones de sentido y significado de la obra, acciones de calado político, actos críticos que violentan lo establecido y fuerzan a poner el foco en otros valores, otras formas de hacer, otros temas de interés, otros discursos. A partir de estas posiciones empiezan a explorarse otras vías para la práctica artística, otras concepciones de lo artístico y su función, la galería de arte, o la educación académica, o bien otros modos de entender la función y gestión de las instituciones artísticas. (Martín, T. 2016: 20).

El interés por la instrucción pública estrechó la relación entre las políticas públicas educativas y culturales, lo cual impactará en las políticas municipales. Por ejemplo, en la ciudad de Barcelona, el interés público por ordenar las cuestiones del patrimonio cultural se salda con la aprobación en 1902 de las bases para organizar los servicios de bellas artes y de los museos artísticos, constituyendo la Junta Municipal de Museos y Bellas Artes, antecedente de la Junta de Museos de Barcelona de 1907. En 1908, coincidiendo con los hechos de la Semana Trágica, se aprueba el primer presupuesto municipal específicamente dedicado a los asuntos culturales de la ciudad de Barcelona. En este sentido la década de la reforma se salda porque en esta ocasión la "colaboración entre republicanos y regionalistas dio frutos tan provechosos como la aprobación del plan de enlaces elaborado por Leon Jaussely, en 1905, que marcó profundamente el desarrollo urbanístico posterior de la ciudad: la apertura de la Vía Laietana; la urbanización de Montjuic; el célebre presupuesto de cultura aprobado en 1908, base de la construcción de toda una serie de modélicas escuelas municipales, o el posterior programa de realización de parques públicos al frente del cual se puso Nicolau Maria Rubió i Tudurí" (Ajuntament de Barcelona. 2020a).

En la segunda década del siglo XX la descentralización de espacios culturales se impone por el Real Decreto de 24 de julio de 1913, como indica el director del Museo de Cáceres Juan M. Valadés Sierra:

"El Real Decreto de 24 de julio de 1913 vino a establecer que en las capitales de provincia que siguieran sin museo, fuesen las corporaciones locales y provinciales quienes los creasen y sostuvieran con sus recursos, siempre bajo la tutela y vigilancia estatal... En definitiva el Estado pretendía asegurar la ampliación del mapa museístico con el menor coste posible, trasladando a Diputaciones y Ayuntamientos el cumplimiento de obligaciones básicas como el mantenimiento, vigilancia, limpieza y administración; el resultado, como cabía esperar, sería muy dependiente de la voluntad y el interés que esas administraciones tuvieran por la fundación, dotación y funcionamiento de los museos" (Valadés, J. M. 2007: 110).

Esta ordenación descentralizada de los museos públicos por el territorio coincide con el auge de la coordinación de los Ateneos en Catalunya, que en los Congresos de Ateneos de 1911 en Reus y de 1912 en Vilanova i la Geltrú inician un nuevo ciclo, para definitivamente dejar de aparentar ser lugares "políticamente neutros"⁶³. Comprobamos como el ámbito de la proximidad cultural camina tortuosamente hacia su estructuración. Con ello, brotan nuevas reivindicaciones sociales y culturales. El principio de autonomía cultural aparece como demanda y promesa progresista, ligada a la política pública, intensificándose la conciencia social relativa a la gestión pública de la educación y la cultura. En este sentido, la precariedad de las infraestructuras provoca la demanda popular de la cultura como

⁶³ "En Reus (1911) y Vilanova y la Geltrú (1912) se celebraron sendos congresos que certificaron el declive del movimiento ateneístico tradicional y pretendían ganarse la confianza de la conflictiva sociedad catalana que no confiaba en unos ateneos políticamente neutros, la cultura obrera buscaba nuevas salidas. Pere Solà se expresaba en los siguientes términos: La misma diversidad de condición y orientación ideológica de las entidades, corporaciones y asociaciones presentes en el Congreso hacía imposible la definición de una vía de intervención clara: monárquicos y republicanos, católicos y aconfesionales, capitalistas y socialistas, se obstaculizaban y neutralizaban los unos a los otros.... Después de Vilanova las cosas no serían ya como antes y el interés por las escuelas profesionales, desde el mundo obrero, tomarán un nuevo rumbo. Con el tiempo subsistirán determinadas escuelas profesionales obreras y las escuelas primarias de viejos y nuevos ateneos que vivieron una renovación durante la República" (Monés i Pujol-Busquets, J. 2010: 123).

derecho. “Ante esta carencia de escuelas y bajo el lema *El pueblo tiene derecho a la cultura. Queremos la educación de nuestros hijos*, la primera campaña Pro Educación Popular se gesta en 1918 en la sede del Ateneu La Flor de Maig de Sants, en colaboración con el Ateneu Enciclopédico Popular” (Grup Desbordes de la Cultura 2017: 13).

Conviene apuntar que en relación con la autonomía cultural la libertad cultural quedó indeterminada de la concepción jurídica constitucionalista, como indica la Tesis doctoral del investigador Carlos Alberto Lara González, especialista en el análisis del derecho de acceso a la cultura desde una perspectiva garantista, quien al tratar el problema de la falta de profundización jurídica en el tema de la libertad cultural, concretamente en el punto 1.1.7 La libertad, la propiedad y el derecho de autor, manifiesta:

“En este sentido Prieto de Pedro apunta que la legislación cultural en sus diversas manifestaciones se desarrolló de la mano de la regulación general de los principios que constituyen las marcas de la cultura en tanto objeto del derecho, particularmente de los derechos fundamentales de la cultura, así como sus garantías jurídicas. Advierte que, en la parte dogmática, la cultura no contó con garantías específicas dentro de las constituciones del siglo XIX y parte del XX. A esto atribuye que la libertad cultural careciera de un nombre propio: *subsumida en la genérica libertad de expresión o de prensa e imprenta*. Durante dicho periodo ningún texto constitucional hizo referencia a la libertad de creación, a los derechos culturales, al derecho a la cultura, al derecho a la no discriminación por motivos de pertenencia cultural, o bien a los principios de pluralismo y la descentralización cultural. Estos conceptos aparecerán y se desarrollarán durante las últimas décadas del siglo XX que la legislación cultural, a través de diversos tratados, cartas y convenciones” (Lara, C. 2017: 43-44).

Aproximación histórica a las escalas de gestión pública cultural III

Camino hacia la consolidación de la gestión pública de la proximidad cultural

“Todos aceptan que debe haber inevitablemente una pequeña zona de secreto reservada a los especialistas”
(Debord, G. 2010: 73).

El Real decreto de 21 de mayo de 1919 del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Artículo 1º. “Todas las Universidades españolas serán autónomas en su doble carácter de escuelas profesionales y de centros pedagógicos de alta cultural nacional, y cada una organizará su nuevo régimen”. Estableciendo las bases de un nuevo marco de autonomía para las universidades encaminadas para que “una vez que el Estado acuerde, con asesoramiento que se determina, cuál sea el núcleo fundamental de disciplinas que habrán de contener los planes de estudios, la Universidad misma es quien completa las enseñanzas las organiza y distribuye” (Puyol, J.M. 2011: 246). Autonomía que fue suspendida por el Real Decreto de suspensión de la autonomía, del 31 de julio de 1922 (Puyol, J.M. 2011). De forma parecida, se intentó aprobar un Estatuto Municipal para dar autonomía y ampliar los poderes del ámbito local, “el Estatuto Municipal de marzo de 1924 pretendía ser, con palabras de su creador Calvo Sotelo, la Carta Magna de las libertades municipales... Pese a ser una excelente obra legislativa, el proyecto nació muerto: el dictador no se atrevió a correr el albur de las elecciones que le hubieran dado vida. La vida local siguió gobernada hasta el fin por hechuras del gobierno” (Car, R. 1985: 554). Aunque, como se indica en el preámbulo de la Ley 7/1985, de 2 de abril, Reguladora de las Bases del Régimen Local:

“La trayectoria legislativa del régimen local desembocó durante la dictadura de Primo de Rivera en los Estatutos municipal de 8 de marzo de 1924 y Provincial de 20 de marzo de 1925, obra de José Calvo Sotelo íntimamente conectada con el ideario local maurista. El Estatuto municipal participa, en efecto, de la convicción de que el saneamiento de la vida local dependía, en buena parte, del previo abandono de las directrices uniformistas y centralizadoras. Se prestó en consecuencia, cierta atención a los municipios rurales y a las entidades menores, procediéndose, por otro lado, a suprimir algunas de las manifestaciones más rigurosas de la subordinación de los Ayuntamientos a la Administración del Estado y a ensanchar el ámbito de las competencias municipales. Medidas antes previstas por Maura y ya aludidas, como la derogación de la legislación desamortizadora y la municipalización de servicios, fueron igualmente incorporadas al Estatuto, expresión, en definitiva, de las soluciones técnicas que se habían ido gestando en las décadas precedentes y de las doctrinas políticas de signo autoritario, cuyo influjo se traduce, por ejemplo, en la introducción de la representación corporativa” (BOE núm. 80 1985: 7).

A pesar de los tímidos intentos por satisfacer la descentralización, el periodo se salda con fuertes medidas de control y represión. Por ejemplo, es el caso de cuando estudiantes e intelectuales unieron

sus protestas “contra la tentativa de autorizar a las universidades privadas católicas a dar títulos oficiales, que eran esenciales para la obtención de puestos en la administración pública. El 8 de abril de 1929 la prolongada disputa universitaria se extendió a todas las universidades excepto Zaragoza. Frente a esta primera oposición abierta. Primo de Rivera reaccionó reprimiéndola con desdén” (Car, R. 1985: 560).

Por otra parte, en Barcelona la luz eléctrica empieza a iluminar la realidad cultural, la difusión doméstica de las bombillas toma relevancia a partir de la Exposición Universal de 1929, volviendo a mostrar la tendencia institucional de la ciudad de Barcelona por el modelo emprendedor local. En este sentido, “la acción concertada de las elites locales y del poder local creó instituciones culturales de prestigio y promovió grandes eventos, como las Exposiciones Universales de 1888 y 1929. Esta singular tradición de activismo mancomunado de las elites y el poder local resurgió en los años ochenta, en los que Barcelona desarrolló uno de los modelos más avanzados de ciudad emprendedora (Marshall, 1996)” (Rius-Ulldemolins, J; Sánchez, M.V. 2015: 107). Lo que visualiza la estrecha e histórica colaboración entre lo institucional y las elites locales en la ciudad de Barcelona, y la vocación visionaria por lo que en el siglo XXI se denominará *cultura como recurso* (Yudice G. 2002).

La dictadura de Primo de Rivera significó un fortaleciendo de la escala estatal de la gestión pública de la cultura. Y una apuesta por los asuntos de la conservación y la protección de los bienes culturales. Como se indica en la monografía que recopila las actas de las Jornadas Internacionales Cien Años de las Administraciones de las Bellas Artes, organizadas por la Dirección General de Bellas Artes, y coordinada por la especialista en patrimonio arqueológico y actual Directora de Programación de Acción Cultural Española, Isabel Izquierdo y Antonio Amorós, letrado adscrito a la Dirección General de Bellas Artes:

“Por el Real Decreto de 3 de noviembre de 1925, modificado el 22 de enero de 1926, fue nombrada una Comisión especial, presidida por el Director General de Bellas Artes e integrada por miembros de las Reales Academias y otros centros oficiales, con el encargo de redactar un proyecto de Decreto-Ley relativo a la conservación de la riqueza histórico-artística nacional. Propósito que se decía inspirado en el deseo de dedicar la más escrupulosa atención a nuestro gran tesoro artístico-histórico, pues por deficiencias de legislación viene expuesto a continuo menoscabo, según puede leerse en el Preámbulo del Real Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926 sobre protección y conservación de la riqueza artística.... El Decreto-Ley de 1926 marca uno de los hitos decisivos en la consecución de la labor de conservación y protección de los bienes dignos de ser conservados para la nación por razones de arte y cultura según dicción de su artículo 1” (Coord. Izquierdo, I; Amorós, A. 2016: 116).

En 1930 empieza a caminar una nueva senda especulativa sobre el valor de la cultura⁶⁴. Ese año, en Madrid se produce, precisamente, un importante alegato sobre el valor de la cultura para la ciudadanía. En un discurso realizado para presentar el programa *Máxima cultura, máxima libertad* de la nueva Junta del Ateneo de Madrid el doctor Gregorio Marañón (1887-1960) manifestó: “cultura no puede ser otra cosa que ejercicio de la inteligencia y ensayo de la voluntad para la acción ciudadana, sin ninguna limitación... El Ateneo es la única cátedra libre del pensamiento nacional. Hasta el auxilio material que le concede el Estado se funda en el carácter de sede de la libertad de pensamiento” (Archivo del Ateneo de Madrid 1930; El Sol 1910)

Ante este panorama, las políticas culturales de la II República española se quedarán en un importante avance frustrado. A pesar de ello, representan un progreso en la protección del patrimonio cultural público. Así, el artículo 45 de la Constitución de 1931 aporta una inaudita visión institucional, “sensibilidad e interés en la protección y difusión de la cultura y el arte” (Moret, V; Rastrollo, A. 2017), la cultura empieza a desarrollarse constitucionalmente, obligando “al Estado a utilizar todos los medios para proteger ese patrimonio frente al expolio y, sobre todo, frente a la salida al exterior de esas obras... Prueba de ello es que se habilita expresamente la potestad expropiatoria para convertir en bienes de dominio público las obras de arte en manos privadas. Además, se introduce el mandato al Estado para que organice un registro que permita el control de las obras de arte, tanto en manos de la Administración como en manos privadas, con el objeto de protegerlas y de asegurar su conservación” (Moret, V; Rastrollo, A. 2017); la Ley del Tesoro Artístico Nacional de 1933 “acomete una labor encomiable de codificación y sistematización de un conjunto de bases conceptuales y de medidas, parte de ellas preexistentes y otras innovadoras... La Ley pretende, pues, poner coto a la grave hemorragia que lo desangraba desde las desamortizaciones del siglo XIX, por los chamarileros y los marchantes de arte que se llevaban a raudales, sin reacción de la Iglesia ni del Estado, claustros, retablos, todo tipo de obras de arte...” (Prieto, J. 2014); junto con las Misiones Pedagógicas que realizaron un “esfuerzo sin igual en los ámbitos escolar y bibliotecario” (Soria. I. 2015); o las Casas de la Cultura⁶⁵. Se trata de aportaciones institucionales innovadoras que destacan en las políticas culturales estatales del momento, aportan “la consideración de la cultura como bien común y un derecho de todos. Así se recogía en la Constitución de 9 de diciembre de 1931. Trajo también las misiones pedagógicas, el Consejo Nacional de Cultura, el Ministerio de Educación Nacional, creado en 1938, del que dependerían las Casas de Cultura de ámbito provincial, fruto de la colaboración del Estado, la provincia y el municipio, gobernadas por las autoridades locales y las asociaciones culturales de la provincia” (Cood. Bustamante, E. 2019: 80). Lo que representa un innovador avance en cuanto a la preocupación institucional por llevar la actividad cultural a cada rincón del territorio.

⁶⁴ “A partir de 1930 se introduce una nueva dimensión en la problemática de la antropología cultural: la “dimensión normativa”. Se afirma que los valores son los que caracterizan una cultura. Los valores son los modelos de conducta, es decir, los modos de vida a los que se atribuye un valor. Esta postura defendida por Jhon Dewey, G.H Mead, Talcott Parsons y el propio Kloeber, es sostenida de modo especial por Clyde Kluckhohn (1905-1960; estudió, entre otras cuestiones, a los indios navajos). Según Kluckhohn, la cultura es un conjunto de modelos normativos compartidos por los miembros del grupo, y esos modelos sirven para regular la conducta de dicho grupo, estando acompañados por determinadas sanciones, en el caso de que la conducta no se conforme a ellos. El concepto de modelo normativo se transforma en criterio normativo que sirve para distinguir diversas culturas en el interior de una misma sociedad y para descubrir las diversas subculturas que hay en el seno de una cultura” (Reale, G; Antiseri, D. 2010: 24).

⁶⁵ “Las Casas del Pueblo y las Misiones Pedagógicas de la Segunda República, deben citarse como referentes inmediatos en el período de la dictadura franquista” (Miralles, E; Saboya, M. 2000a).

En este sentido, el Decreto de 12 de noviembre de 1931, sobre régimen y denominación de los Archivos Históricos de Protocolos e Históricos Provinciales. (Gaceta de Madrid, 14/11/1931) (Comisión de Cultura FEMP 2003) manifiesta la vocación descentralizadora de las políticas culturales de la época. Prueba de ello es, por ejemplo, la labor del Patronato de Misiones Pedagógicas y la Junta de Intercambio y Adquisición de libros que se ocuparon de llevar la cultura a todos los rincones del territorio. Provocando un esfuerzo institucional de la Segunda República para revertir la precariedad cultural del país. La descentralización se convirtió en un objetivo institucional de primer orden. En palabras de la Inocencia Soria, Directora técnica de la Biblioteca Central Militar:

“Según el Censo de 1930, el 40 % de la población del país era analfabeta, con cifras todavía superiores en el medio rural y entre las mujeres (Redondo Abal 2012). Desde abril de 1931 se legisló intensamente para multiplicar bibliotecas, escuelas y maestros. La política bibliotecaria se encomendó a dos organismos creados por el régimen republicano: el Patronato de Misiones Pedagógicas y la Junta de Intercambio y Adquisición de Libros (JIAL). Ambas instituciones se ocuparon simultáneamente del fomento de bibliotecas, pero mientras que el Patronato proveía de colecciones de libros a escuelas de pequeñas poblaciones, dentro de un programa mucho más amplio de extensión cultural, la Junta se ocupaba preferentemente de municipios más grandes (Bosa 2004)” (Soria. I. 2015).

La implicación de los intelectuales de la época no fue menor, queda reflejada al comprobar como entre los vocales del Patronato de las Misiones Pedagógicas⁶⁶ se encontraban figuras como Antonio Machado o Pedro Salinas, que acercaron “sus charlas, proyecciones cinematográficas, representaciones teatrales, etcétera, a numerosas aldeas. El 60 % de su presupuesto estuvo dedicado al Servicio de Bibliotecas, coordinado por el poeta Luis Cernuda y los bibliotecarios María Moliner y Juan Vicens” (Soria. I. 2015). Aquella expansión de la política cultural duro poco. En 1939 cambia el ciclo. “El franquismo estaba basado en la desmovilización política... quedaban un puñado de mercenarios que ocupaban puestos en las instituciones culturales del régimen y en la Universidad por derecho de conquista” (Car, R. 1985: 724). La vuelta al centralismo y al control social estricto se impuso, fue inevitable. La dictadura trajo en 1943 una nueva Ley Universitaria para dominar el espacio educativo superior. Reconfiguración universitaria que pasaba porque los “rectores debían ser falangistas militantes” (Car, R. 1985: 725).

La recentralización cultural se consolidaba con el gobierno franquista, que en materia cultural observa en el control institucional y la asimilación de la cultura con el nacional catolicismo su proyecto estratégico inicial. En este contexto, la concentración por los asuntos de la conservación del patrimonio cultural emerge en relación con las políticas del suelo y de ordenación urbana. En este sentido, el Archivo

⁶⁶“En una Memoria del Patronato de Misiones Pedagógicas, correspondiente a las actividades desarrolladas desde septiembre de 1931 a diciembre de 1933, se informa de que, de las 3.506 bibliotecas adjudicadas en ese periodo de tiempo, correspondieron 33 a Madrid (capital) y 97 a Madrid (provincia). Dentro de la distribución por localidades aparece la concesión a escuelas nacionales de una biblioteca en el Puente de Vallecas y otras dos en la Villa de Vallecas (Patronato de Misiones Pedagógicas 1934, 174). Por otro lado, en noviembre de 1931 se crea la Junta de Intercambio y Adquisición de Libros para Bibliotecas Públicas (JIAL) que se ocupará, además de la adquisición de obras para las bibliotecas estatales y otros centros, de la planificación del sistema bibliotecario y de la puesta en marcha de bibliotecas municipales preferentemente en municipios mayores de 1.000 habitantes” (Soria. I. 2015).

Crítico Modelo Barcelona 1974-2004, libro colectivo que recoge y resume las aportaciones del grupo de investigación Arxiu Crític model Barcelona, manifiesta que:

“La Ley sobre Régimen del Suelo y Ordenación Urbana de 12 de mayo de 1956, el primer ordenamiento jurídico moderno regulador del urbanismo en el estado español, ya fijaba en sus artículos 12d, 18 y 23 que *la conservación de la naturaleza y valoración del paisaje, elementos naturales, conjuntos histórico-artísticos y del Patrimonio histórico-artístico de la nación (...)* requerirá la inclusión en catálogos. De acuerdo con esta disposición, el Ayuntamiento de Barcelona realizó un *Catálogo de edificios y monumentos de interés artístico, histórico, arqueológico, típico o tradicional de Barcelona*, que fue aprobado en sesión plenaria el 28 de abril de 1961 y ratificado por la Comisión de Urbanismo de Barcelona el 30 de octubre de 1962. Realizado por el Servicio de Edificios artísticos y arqueológicos y de ornato público, dependiente de la Agrupación de Edificios municipales, se le conoce como el Catálogo Florensa, nombre del arquitecto que lo dirigió, y se compone de los siguientes capítulos: I. Monumentos nacionales. II. Otros monumentos y conjuntos. III. Masías. IV. Obras del arquitecto Antoni Gaudí. V. Excavaciones, Fuentes y monumentos conmemorativos. VI. Relación General” (Martínez, Z et al. 2011: 168).

El valor patrimonial de la cultura material parecía intentar blindarse frente a ataques especulativos. Aunque la realidad es que la herencia de la dictadura es “la negación del espacio público como espacio social y cultural.... El urbanismo se identificará con especulación, corrupción y exclusión. Y suscitará fuertes reacciones críticas de los barrios populares, sobre todo, pero también de los entornos culturales y profesionales” (Borja, J. 2010: 72-75).

Por otra parte, la dictadura franquista puso en marcha un tipo de políticas culturales orientadas a establecer una red de equipamientos de ámbito provincial llamados Casas de Cultura. En palabra del gestor cultural y especialista en políticas culturales Jesús Cantero:

“En 1956 la Dirección General de Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Educación y Ciencia reglamenta la creación y funcionamiento de las Casas de Cultura de ámbito provincial. Se conciben las Casas de Cultura como centros producto de la colaboración del Estado (Dirección General de Archivos y Bibliotecas), la Provincia (Diputación Provincial) y el Municipio. El Gobierno de las Casas de Cultura se confía a las Autoridades Locales y a las Asociaciones Culturales de la Provincia, mediante la creación de un Patronato dotado de unos Estatutos que se publican en el BOE. La Dirección General se reserva la alta Dirección técnica, con el fin de conservar la unidad funcional de todos los existentes en España” (Cantero, J. 2001: 59-60).

Las políticas culturales de la dictadura franquista, y consecuentemente la contracultura clandestina, poco a poco se pusieron a caminar. Mientras el “Decreto de 22 de febrero de 1957 crea la Junta Central de construcciones Escolares. Organismo independiente del Ministerio de Educación Nacional para dirigir las Juntas Provinciales reguladas en la Orden de 23 de julio de 1955, responsables de la construcción y

posterior equipamiento de los centros educativos de enseñanza primaria y secundaria” (Ministerio de Cultura y Deporte 2020). En Catalunya, sobre todo a partir de 1949 se crearán espacios y publicaciones clandestinas que intentarán recuperar la actividad cultural prohibida por el franquismo. Como se indica en el texto del Grup Desbordes de la Cultura, al referirse a algunos ejemplos de proyectos culturales que van apareciendo en la ciudad de Barcelona como respuesta al control y represión cultural institucional, como, por ejemplo:

“El caso de la revista literaria *Curial*, editada entre 1949 y 1950 por la Universidad de Barcelona íntegramente en catalán... En cuanto a las artes escénicas, desde finales de los años 1940 aparecen asociaciones de teatro amateur en diferentes barrios de la ciudad tales como la Agrupación artística-teatral *La Antorcha* (Poble sec) o el Cuadro Escénico de Sant Medir (*La Bordeta*). A mediados de la década de 1950, varias iniciativas van construyendo el renacimiento del teatro en catalán, a pesar del clima de represión imperante: la Agrupación Dramática de Barcelona (1954), creada como sección del Circulo Artístico de Sant Lluç, o el Teatro Vivo (1956) ... El teatro catalán da un paso más en 1960 cuando Maria Aurèlia Capmany y Ricard Salvat crean la Escuela de Arte Dramático *Adrià Gual*” (Grup Desbordes de la Cultura 2017: 15- 18).

Mientras, la censura franquista se concentra en controlar los contenidos culturales. En este sentido, en 1963 la Comisión de Censura de Televisión española (TVE) implanta el Código de Regulación de Contenidos por Rombos, destinado a ordenar el acceso a los contenidos audiovisuales por edades y tipo de contenidos.

Con todo, las políticas culturales durante la década de los años 40 se dedican a reorientar la labor museística, dispuesta a consolidar la nueva idea de España que impone el franquismo. En este sentido, por ejemplo, en la ciudad de Barcelona se constituye la Fundación del Museo Marítimo de Barcelona (1941), perteneciente a la Diputación de Barcelona; se inaugura el Museo de Artes, Industrias y Tradiciones Populares en el Pueblo Español (1942); se constituye el Museo y el Instituto de Historia de la Ciudad; se abre al público el Museo de Arte Moderno de la Ciudadela; o se inaugura el Museo de la Música en el Conservatorio Municipal (1946), por citar algunos ejemplos de instituciones culturales diseñadas para consolidar el cambio de los valores culturales de la época. Siguiendo con la ciudad de Barcelona, “la existencia de un régimen especial para el Municipio de Barcelona tiene su origen en la Carta Municipal de Barcelona, aprobada durante el régimen de Franco por el Decreto 1.166/1960. En su virtud se atribuyeron ciertas singularidades a este Municipio en materia de organización, administración y hacienda municipal” (Fabeiro Mosquera, A. 2006: 41). Se trata de una época en que los espacios culturales de proximidad de las zonas deprimidas de barracas quedaran a merced de los objetivos de la acción evangélica católica (Huertas, J.M 1969). En cuanto a la estructura administrativa estatal de la cultura institucional, “las competencias culturales se repartían entre dos Ministerios: el de Educación Nacional, heredero del republicano Instrucción Pública y Bellas Artes, que pasaría a llamarse de Educación y Ciencia; y el Ministerio de Información y Turismo que se creó en 1951. Pero también existía la Secretaría General del Movimiento, con competencias en esta materia, fundamentalmente de tutela y con dotación de equipamientos de todo tipo”(Cantero, J 2001: 53).

Finalizada la Segunda Guerra Mundial, en Francia el movimiento cultural institucional se interesa por llevar el teatro a la búsqueda de público. Inspirados en las prácticas teatrales de los “herederos directos o cercanos del grupo de Cartel, como Copeau, se preocupan de dar vida a su arte poniendo el acento sobre el actor, sobre el texto, más que sobre el decorado, y buscándole un público poco numeroso y ferviente. Es lo que será traducido por Jeanne Laurent en 1946 con el concepto administrativo de descentralización” (Fumaroli, M. 1991: 136), rótulo que se convertirá en uno de los pilares de las políticas culturales de democratización cultural. Al tiempo, el Estado español empezará a impulsar una política cultural de *proximidad* planificada. La cercanía con la ciudadanía facilitaba el control social. En este sentido, la creación de las Casas de la Cultura (1951) permitirá desplegar en el territorio una política cultural de instrucción y control sobre la población, generando una estructura de espacios que llegará hasta los años 70, y servirá de mimbres para desarrollar las políticas culturales durante la transición democrática, estructura institucional de espacios culturales de proximidad que perdura en la actualidad (Miralles, E; Saboya, M. 2000; 2000; Cantero, J. 2001; 2005; 2007; Quaggio, G. 2014).

Por otra parte, la iniciativa cultural de la sociedad civil empezaba a impulsar un nuevo tipo de creatividad que transformará los hábitos culturales de las ciudades. Por ejemplo, en la ciudad de Barcelona, “en el ámbito de la danza, durante el tardofranquismo se vive un contexto de renovación profunda a partir de 1968 con la introducción de la danza moderna y el jazz, de la mano de Anna Maleras ” (Grup Desbordes de la Cultura 2017: 18).

En cuanto a las cuestiones administrativas, aunque se ha situado el origen “del ordenamiento jurídico especial de Barcelona a mediados del siglo XIII” (Pérez, M. L. 2015: 27). En la Barcelona del alcalde José M. Porcioles (1904-1993), el Decreto 1166/1960, de 23 de mayo, establece un régimen especial para el Municipio de Barcelona. Precedente de la Ley 22/1998, de 30 de diciembre, de la Carta municipal de Barcelona, y sus modificaciones posteriores en 2006, 2010 y 2014 (Ajuntament de Barcelona. 1998; Fabeiro, A. 2006; BOE núm. 18 2015; Pérez, M. L. 2015). Al régimen especial de 1960 le siguió el Reglamento de hacienda municipal de Barcelona (1961). Y el Reglamento de organización y administración municipal de Barcelona (1964). Se trata de una reorganización administrativa de la ciudad que despliega cambios organizativos relevantes, que originara una nueva estructura y maneras institucionales que llegan hasta la actualidad. Por ejemplo, la Ley Especial de Barcelona de 1960 “permite a la ciudad iniciar el camino de la singularidad en su gestión. En esta ley se crea la figura de los Delegados de Servicios” (Fernández, A. 2013: 4), poniendo las bases estructurales de la continuada tendencia a la gerencialización que manifestará a partir de ese momento el Ajuntament de Barcelona, basada en la separación de la gestión política de la gestión técnica administrativa. Por otro lado, en 1961 la administración franquista aprueba el Reglamento de Actividades Molestas, Insalubres, Nocivas y Peligrosas (BOE, núm. 292 1961), estableciendo medidas de control sobre las condiciones y actividades de los establecimientos públicos, de restauración, espectáculos públicos y actividades recreativas. Así, la actividad social y cultural quedaba atada, y bien atada. La Gandula o Ley de Vagos y Maleantes (1933) endurecida durante el franquismo (1954), junto con la Brigada de Investigación Social (BIS) o Político Social (BPS), se encargarían de asegurar el recto camino de la ciudadanía.

Aproximación histórica a las escalas de gestión pública cultural IV

Segunda mitad del siglo XX e impulso de la gestión de la proximidad cultural.

“La democratización de la cultura en lugar de hacernos más cultos y más libres, se ha convertido en un nuevo factor de desigualdad”

(Miralles, E. 2001: 13)

Durante la segunda mitad del siglo XX, en Francia se inicia el proyecto de democratización cultural, intensificando la relación entre las escalas macro, meso y micro (Martínez, R. 2018) de la gestión pública de la cultura. Se trata de una política cultural activa y expansiva, criticada por convertir la cultura en un ámbito hiper institucionalizado. Es el momento en que se inicia la profesionalización de la escala local de la gestión pública de la cultura. En este sentido, en 1971 en Ámsterdam, durante la reunión preparatoria de la Conferencia de Helsinki (1972) se trata por primera vez la necesidad de profesionales del desarrollo cultural, especializados en la administración, la gestión y la planificación cultural, estableciendo dos categorías: administradores y animadores culturales (Moulinier, P. 1990). Tres años, más tarde, en 1975, se formula “el concepto de la dimensión cultural del desarrollo... durante la Conferencia intergubernamental sobre políticas culturales en África, Africacult (Accra, Ghana, 1975)” (Martinell, A. (Coord.) 2010: 43). Manifestando que “la política cultural debe estimular la participación activa de todas las categorías sociales en la vida cultural de la sociedad en un espíritu democrático y en el respeto del pluralismo que caracteriza a las sociedades africanas. A tal efecto la acción cultural debe acompañarse de la descentralización de las decisiones, iniciativas, actividades, mecanismos de apoyo y recursos” (Kóvacs, M; López, T. 2011: 2). Un año más tarde, en 1976 se aprueba la Recomendación relativa a la Participación y la Contribución de las Masas Populares en la Vida cultural (UNESCO 1976a), donde se reafirma el desarrollo cultural como un “verdadero instrumento del progreso”. Manifestando que “se entiende por acceso a la cultura la posibilidad efectiva para todos, principalmente por medio de la creación de condiciones socioeconómicas, de informarse, formarse, conocer, comprender libremente y disfrutar de los valores y bienes culturales”; y por “participación en la vida cultural la posibilidad efectiva y garantizada para todo grupo o individuo de expresarse, comunicar, actuar y crear libremente, con objetivo de asegurar su propio desarrollo, una vida armoniosa y el progreso cultural de la sociedad”. A la par, en la misma sesión de 26 de noviembre de 1976, UNESCO, por otra parte, intensifica su discurso en relación con la cultura material, aprobando la Recomendación relativa a la Salvaguarda de los Conjuntos Históricos o Tradicionales y su Función en la Vida Contemporánea (UNESCO 1976b), donde se define lo que se considera conjunto histórico tradicional, medio y salvaguarda⁶⁷. Reflejando la protección del patrimonio inmueble. La misma reunión, siguiendo las líneas lanzada en 1967 y 1970 por la Recomendación sobre la Conservación de los Bienes Culturales que la Ejecución de Obras Públicas o Privadas pueda poner en Peligro (UNESCO 1968) y la Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir la importación, la exportación y la transferencia de propiedades ilícitas de bienes culturales (UNESCO 1970b). Se aprueba la Recomendación sobre el Intercambio Internacional de Bienes Culturales (UNESCO

1976c), que trata asuntos de cooperación internacional en relación con el intercambio y el tráfico ilícito de bienes culturales. Donde se concreta aquello que se considera “institucional cultural”⁶⁸. Más tarde, la Recomendación sobre la Protección de los Bienes Culturales Muebles, de 1978, “aporta destacadas novedades desde el punto de vista conceptual, en concreto algunas precisiones a la enumeración hecha por la Convención de la UNESCO de 1970, introduciendo como patrimonio cultural sumergido el producto de las excavaciones subacuáticas, y ampliando la categoría de los objetos antiguos a las joyas, armas y restos funerarios” (San Martín Calvo, M. 2016: 27). Comprobamos que desde los años 70 se establecen dos líneas de instrumentos normativos para la actuación cultural institucional que presentan dos enfoques claramente diferenciados, uno focalizado en la vida cultural. Y otro, en relación con la vida cultural, pero más orientado hacia los aspectos materiales de la cultura institucional. Así, la década empieza a visualizar una nueva generación de derecho cultural sensible con la participación, asunto que poco a poco irá alentando el desarrollo institucional de la proximidad cultural.

En el Estado español en 1976, con el Real Decreto 1346/1976, de 9 de abril, se aprueba el texto refundido de la Ley sobre Régimen del Suelo y Ordenación Urbana («BOE» núm. 144 1976), contemplando en el artículo dieciocho aspectos relacionados con la conservación y la valoración del Patrimonio histórico y artístico, y sobre la posibilidad de dictar “normas especiales para la conservación, restauración y mejora de los edificios y elementos naturales y urbanísticos, previo informe, cuando tales normas tengan carácter nacional, de la Dirección del Patrimonio Artístico y Cultural” («BOE» núm. 144 1976: 12). Además, el artículo veinticinco ordena que “la protección de los Planes Especiales, cuando se trata de conservar o mejorar monumentos, jardines, parques naturales o paisajes, requerirá la inclusión de los mismos en catálogos aprobados por el Ministerio de la Vivienda o la Comisión Provincial de Urbanismos, de oficio o a propuesta de otros órganos o particulares” («BOE» núm. 144 1976: 12). Así se vincula la protección cultural de objetos y espacios culturales como monumentos, jardines, parques naturales o paisajes, con el registro de los Catálogos Urbanísticos, que funcionan como documentos complementarios a los Planes Especiales. De manera que la protección cultural institucional tiene la posibilidad de actuar en las normas generales de planificación urbanística. Con lo que el patrimonio cultural material avanza en su protección institucional.

⁶⁷ “a) Se considera conjunto histórico o tradicional todo grupo de construcciones, y de espacios, inclusive los lugares arqueológicos y paleontológicos, que constituyan un asentamiento humano tanto en medio urbano como en medio rural y cuya cohesión y valor son reconocidos desde el punto de vista arqueológico, arquitectónico, prehistórico, histórico, estético o sociocultural. Entre esos conjuntos, que son muy variados, pueden distinguirse en especial: los lugares prehistóricos, las ciudades históricas, los antiguos barrios urbanos, las aldeas y los caseríos, así como los conjuntos monumentales homogéneos, quedando entendido que estos últimos deberán por lo común ser conservados cuidadosamente sin alteración. b) Se considera medio de los conjuntos históricos el marco natural o construido que influye en la percepción estática o dinámica de esos conjuntos o se vincula a ellos de manera inmediata en el espacio o por lazos sociales, económicos o culturales. c) Se entiende por salvaguardia la identificación, la protección, la conservación, la restauración, la rehabilitación, el mantenimiento, y la revitalización de los conjuntos históricos o tradicionales y de su medio” (UNESCO 1976)

⁶⁸ “Institucional cultural: todo establecimiento permanente administrado en función del interés general, con miras a conservar, estudiar, valorizar y poner al alcance del público unos bienes culturales, y que ha sido reconocido por la autoridad pública competente; bienes culturales: los bienes que son expresión y testimonio de la creación humana o de la evolución de la naturaleza y que tenga, o puedan tener, a juicio de los órganos competentes de cada Estado, un valor y un interés histórico, artístico, científico o técnico y que pertenezcan entre otras, a las categorías siguientes: a) especímenes de zoología, botánica y geología, b) objetos de interés arqueológico, c) objetos de documentación de etnología, d) objetos de las artes plásticas y decorativas, así como de las artes aplicadas, e) obras literarias, musicales, fotográficas y cinematográficas, f) archivos y documentos; intercambio internacional: toda transferencia que se refiere a la propiedad, al uso o a la custodia de bienes culturales entre Estados o instituciones culturales de diferentes países en forma de préstamo, depósito, venta o donación, efectuada en las condiciones que puedan convenir las partes interesadas” (UNESCO 1976c).

El año 1976 es también el del Plan General Metropolitano de Barcelona, que prevé la provisión de equipamientos de uso socio-cultural para los barrios de Barcelona, en referencia con las políticas de generación urbana que acompañarán la candidatura olímpica formalizada en 1982. El Plan Metropolitano “supuso el inicio de la recuperación de una importante provisión de espacios para usos colectivos, tanto a escala global de la ciudad (grandes reservar estratégicas) como a escala local de los barrios (localización de jardines y dotación en solares o pequeños espacios)” (FERRER, A. 1997: 52). El mismo año, 1976, en la ciudad de Barcelona, “coincidiendo con la campaña pro ateneos populares, se constituye la Asamblea de Actores y Directores que, aquel mismo año, promueve la creación del Festival Grec de forma auto gestionada (a partir de 1979, el Festival Grec se organiza desde el Ajuntament de Barcelona)” (Grup Desbordes de la Cultura 2017: 26). Mientras, en París se realiza el Coloquio Internacional sobre el Lugar y Función del Arte en la Vida Contemporánea, como preparación para la Recomendación Relativa a la Condición del Artista (UNESCO 1980) donde se afirma que “las artes son y han de ser parte integrante de la vida. Los gobiernos han de contribuir a crear y mantener un clima propicio para la libertad de expresión artística y las condiciones que faciliten la manifestación del talento creador” (UNESCO 1980). Y en 1977, en el Estado español la gestión estatal de la cultura consigue su gran motor de gestión, se crea el Ministerio de Cultura, y se crea el Cuerpo de Ayudantes de Archivos, Bibliotecas y Museos (Ministerio de Cultura y Deporte 2020b). Al mismo tiempo, en el Estado francés las estrategias de descentralización y participación cultural institucional caminan hacia un nuevo ciclo de consolidación. En 1978, el que será Ministro de Cultura francés Jack Lang se declara partidario de ahondar en las estrategias de descentralización institucional, como señala quien fue miembro de la Academia francesa Marc Fumaroli (1932-2020):

“En una chocante biografía a dos voces publicada en 1978 con el título de Resplandores, el futuro ministro añade: *La guerra declarada a la centralización y la miseria cultural debe seguir*. Ya cuenta con algunas victorias. El fenómeno nuevo desde marzo de 1977 que modifica el paisaje es la nueva generación de jóvenes alcaldes en cabeza de las ciudades conquistadas por los socialistas o la Unión de la Izquierda. Se entabla una emulación entre municipalidades que obliga a actuar incluso a las municipalidades conservadoras. Haciéndose la competencia, las municipalidades francesas terminarán por parecerse a aquellos príncipes de Alemania que se arrebatan los mejores artistas. Nadie se quejará de eso; los creadores, seguro que no” (Fumaroli, M. 1991: 206).

En este contexto europeo, el artículo 1 de la Constitución de 1978 constituye al Estado español como “Estado social y democrático de derecho, que propugna valores superiores de su ordenamiento jurídico la libertad, la justicia, la igualdad y el pluralismo político” (BOE, núm. 311 1978). Iniciándose el proceso de descentralización cultural institucional basado en el reparto competencial (Prieto, J. 2013; Vaquer, M 1998). Conviene apuntar que, en ese momento, aunque el artículo 9.2 (CE) apela a los poderes públicos para facilitar “la participación de todos los ciudadanos en la vida política, económica, cultural y social”, el concepto jurídico de la participación se circunscribe al derecho político⁶⁹. Así, el proyecto de democratización cultural se lanza básicamente a generar infraestructuras para desplegar “el acceso a bienes y servicios considerados de calidad por parte de los programadores municipales. En un segundo plano han quedado las implicaciones (fundamentalmente políticas) que tiene el uso de estos equipamientos y su integración en la vida cotidiana de las personas y las comunidades. Implicaciones vinculadas al ejercicio de los derechos, entre ellos los derechos culturales” (Barbieri, N. 2018: 184). Y en todo caso, más preocupados por los derechos de acceso y disfrute, y menos por desarrollar derechos de participación cultural.

En 1978, el artículo 44 (CE) ordena que “los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho” (Siera, S; Rastrollo, A. 1978). El artículo 46 (CE) presenta la nota de “la democratización de la cultura haciendo accesibles los bienes del patrimonio cultural a todos los ciudadanos”. El artículo 48 (CE) establece que “el servicio de la cultura es atribución esencial del Estado”. Además, “el artículo 148 de la Constitución española en sus apartados 15^a, 16^a y 17^a recogía distintas materias relacionadas con la cultura: museos, bibliotecas, conservatorios de música y patrimonio monumental de interés de la Comunidad Autónoma, así como fomento de la cultura, como asumibles por las Comunidades Autónomas” (Moret, V; Rastrollo, A. 2017). Se trata de un momento relevante para las políticas culturales del Estado español pues se define un nuevo principio de descentralización cultural, que dota de contenido a las escalas infraconstitucionales inmediatas.

Un año más tarde, en 1979, la gestión pública de la cultura local de la ciudad de Barcelona consume su poder de publicación actuando sobre la gestión del citado Festival Grec, auto gestionado hasta el momento por profesionales de la cultura. El mismo año (1979) se elabora el Llibre Blanc dels Museus de la Ciutat de Barcelona. Y se crea la Regidoria de Cultura del Ajuntament de Barcelona (1979). Habían pasando 71 años desde la aprobación del primer presupuesto cultural (1908) hasta que el Ajuntament

⁶⁹ “El artículo 23.1 conecta de forma estrecha con la proclamación realizada en el artículo 1.1 CE: “España se constituye en un Estado social y democrático de derecho”. La participación entendida como derecho ofrece la vertiente individual indispensable del Estado democrático. Y la anterior proclamación se refuerza con la mención (artículo 1.2) de que la soberanía nacional reside en el pueblo español del que emanan todos los poderes del Estado. Aparece en juego también el artículo 9.2 que encomienda a los poderes públicos fomentar entre otras, la participación política. Porque se trata de un derecho de participación política, no de una participación de cualquier otra naturaleza en asuntos públicos (STC 51/1984), de 25 de abril, la primera de varias sentencias en donde se descarta la proyección del derecho de participación política a otras esferas de la vida social. Mediante este tipo de participación el ciudadano contribuye a la formación democrática de la voluntad estatal, y ésta se produce directamente a través de la elección de representantes que forman los órganos en donde esa se expresa. Como el propio artículo 23.1 establece, la participación puede ser directa o indirecta. La primera se refleja en nuestra Constitución en la previsión del referéndum del artículo 92 o del referéndum de reforma constitucional (artículos 167.3 y 168.3, Ley Orgánica 2/1980), de 18 de enero, de las distintas modalidades de referéndum), así como en la más modesta iniciativa legislativa popular (artículo 87.3, Ley Orgánica 3/1984, de 26 de marzo, de la iniciativa legislativa popular). En cambio, la representación política es el eje de la estructura democrática del estado y el verdadero mecanismo a través del cual se legitima el funcionamiento de las principales instituciones en cada esfera territorial: Cortes Generales (artículos 66.1, 68.1 y 69.2) parlamentos autonómicos (artículos 143, 151 y 152), municipios (artículo 140) y diputaciones provinciales (artículo 141.2)” (Canosa, R; González, Á. 2011).

de Barcelona dispusiera de una regiduría específica para gestionarlo (1979). En 1980 se funda el Àrea de Cultura de la Diputació de Barcelona, el Institut Municipal d'Animació i Esplai (IMAE), y el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya asume sus competencias. "El discurso de profesionalización dirigido hacia la gestión cultural es hegemónico en estos años" (Grup Desbordes de la Cultura 2017: 37). En 1981 los asuntos de los centros culturales "de proximidad" dejan de ser un tema estatal⁷⁰. El mismo año, 1981, Jack Lang sentencia en la revista *Playboy*: *me gustaría que se viera la cultura como placer, goce, y no como deber, pedantería, privilegio de casta u obligación mundana*. Por lo que será criticado con sátira, "él ha conseguido identificarse mucho tiempo con esa definición de music hall" (Fumaroli, M. 1991: 180). Conviene mencionar que uno de los capítulos del primer Informe oficial del primer año del Ministerio de Cultura de Jack Lang llevaba el título: "Nuevos públicos, nuevas prácticas" (Fumaroli, M. 1991: 207).

Mientras, en 1982 el Ministerio del Interior del Gobierno español aprueba el Reglamento General de Policía de Espectáculos Públicos y Actividades Recreativas (BOE, núm. 267 1982). El mismo año UNESCO define la animación sociocultural ligándola a las prácticas sociales y a la participación de las comunidades en la dinámica de la vida sociopolítica. También en 1982, el año del Mundial de fútbol, la Orden del Ministerio de Cultura del Estado español del 7 de septiembre, regula el funcionamiento "de los antiguos Centros Sociales de Desarrollo Comunitario convirtiéndolos en Centros de Animación Sociocultural como Instituciones públicas abiertas a todas las personas y Entidades interesadas en elevar el propio nivel de formación o el de sus miembros, según los casos, así como en el enriquecimiento de la convivencia y la participación en tareas comunes" (BOE núm. 222 1982). En 1984 se crea la primera Escuela Pública de Tiempo Libre y Animación Sociocultural en la Comunidad de Madrid (Herrera, Ma. del Mar. 2006). El mismo año la Diputació de Barcelona crea el programa Interacció, "caracterizada como *escuela de verano de la acción cultural*, certificó el giro hacia una definición de la política cultural de la DIBA como una institución de apoyo a la programación cultural de los ayuntamientos (sin centrarse en la animación sociocultural sino en los sectores culturales, en especial a las artes escénicas y las artes plásticas) y, en la generación de servicios de información y asesoramiento" (Martínez, Illa, S. y Rius Ulldemolins, J 2012: 21). Y en 1986 se crea el Centre d'Estudis i Recerca Cultural (CERC), desde donde se fomenta el discurso de la profesionalización cultural, realizando una lectura crítica del concepto de agente cultural, tomando distancia del animador cultural. En palabras del profesor de Ciencia Política de la Universidad Autónoma de Barcelona, especialista en políticas culturales, Nicolás Barbieri:

⁷⁰ "En 1.980, el Ministerio de Cultura dicta una Orden de 21 de mayo, por la que regula de nuevo los Centros Culturales y deroga la Orden de 28 de septiembre de 1.978 por las que se creaban y regulaban los mismos, dicha Orden es prácticamente similar, pero en ella la Institución se va desligando más de los Centros, que ya no están adscritos a una Dirección General concreta donde se lleva el registro, sino que éste está en el Ministerio de Cultura que califica al Centro pero no lo supervisa ni se obliga con él, solo mediante el Convenio que es más genérico y permite al Ministerio hacer aportaciones en especies y ya no se especifican ni inversiones ni actividades. Por otro lado, se da la paradoja de que a la vez que el Ministerio parece que va desmontando sus redes de Centros Culturales -en los primeros borradores de la normativa de 28/09/1.978 aparecían las Casas de Cultura Municipales y las Provinciales y no se vuelve a hablar de ellas en estas Ordenes que están apareciendo e igualmente aparecía una catalogación de Centros Culturales Urbanos y Rurales- el día 13 de junio del mismo año se publica otra Orden Ministerial, por el que crea las Aulas de la Tercera Edad, dependientes de la Dirección General de la Juventud y Promoción Cultural. Las define como Centros socioculturales especialmente dedicados a la promoción integral de la tercera edad y las califica como Aulas propias de ámbito Nacional; Aulas Provinciales, su gestión depende de la Diputaciones Provinciales en coordinación con la Dirección General de la Familia y Aulas Colaboradoras y Asociadas en las que se convenía con instituciones privadas. Por Real Decreto 442/1.981, de 6 de marzo, se vuelve a cambiar la estructura orgánica del Ministerio de Cultura. Y los Centros van siendo subsumidos en la tela de araña administrativa y ahora pasan a depender de una Subdirección General de la Subsecretaría del Ministerio" (Cantero, J. 2007: 110).

“El estilo de trabajo del CERC difiere de otras ofertas de formación que existen en España, basadas normalmente en la formación para un perfil determinado de animador socio-cultural (Martinell, 1988: 32.33). Incluso ese cambio implica una lectura crítica del concepto de agente cultural (y su connotación político-ideológica) tal y como se entiende en ese momento. Es un paso hacia la consolidación del concepto de gestor cultural porque para Martinell *la tradición de la militancia política antifranquista y de las intervenciones sociales bajo el signo de la compensación de desigualdades, han afectado la imagen del responsable cultural (35), lo que genera una imagen confusa de personas que no podrían desarrollar su tarea sin una motivación ideológica. En definitiva, la formación se basa en la idea de que el gestor cultural debe hacer prevalecer el proyecto creativo (36)*” (Barbieri, N. 2012: 126).

Comprobamos que la proximidad cultural empieza a generar nuevos perfiles profesionales. “Muchos de los activistas que habían participado del estallido cultural democrático y popular ven ahora una salida profesional en este nuevo contexto y terminan trabajando para la Administración local o en alguna de las muchas empresas de Servicios socioculturales o gestión cultural” (Grup Desbordes de la Cultura 2017: 37).

Aproximación histórica a las escalas de gestión pública cultural V

La estructuración de los servicios públicos de la proximidad cultural

“Nosotros se lo masticamos y ustedes sólo deben montarlo, fácilmente. En ésta, su casa taller de tardes del todo a cien”
(Fundación Kaleidos 2015: 95).

En 1983 la Sentencia 84/1983 del Tribunal Constitucional de España reafirma las competencias compartidas del Estado y las Comunidades Autónomas en materia de cultura subrayando el “impreciso deslinde competencial por la amplitud de la materia en relación especialmente a lo que establece el artículo 149.2” (TCE 1983). Y en 1985 la Ley 7/1985 Reguladora de las Bases del Régimen Local y la Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español, y en relación con el artículo 46 (CE), ordena y obliga a los poderes públicos, incluyendo la Administración Local, a proteger el patrimonio histórico-artístico, incluyendo “la obligación municipal de redactar Planes especiales de protección para los Conjuntos históricos, Sitios Históricos, o Zonas arqueológicas declarados como Bien de Interés Cultural por el Estado o las Comunidades Autónomas (art. 20)” (BOE núm. 155 1985). Subrayando la importancia cultural institucional de los bienes materiales, alentando un tipo de políticas culturales basadas en el acceso a la cultura contemplativo. El mismo año (1985) se crea el Museo Nacional del Prado como Organismo Autónomo de carácter administrativo, adscrito al Ministerio de Cultura, y el INAEM (BOE, núm. 313 1984) sustituyendo las funciones de los Organismos autónomos Junta Coordinadora de Actividades y Establecimientos Culturales, Teatros Nacionales, y Festivales de España y Orquesta y Coros Nacionales de España (Ministerio de Cultura y Deporte 2020c). Mientras, el Ajuntament de Barcelona transfiere competencias municipales a los Distritos aprobando las primeras normas reguladoras de su organización y de la participación ciudadana (Ajuntament de Barcelona 2020g). Casi a la par, en 1986, se crea la Associació Catalana d’Empreses de Gestió Social i Cultural (GRUP Desbordes de la Cultura 2017). Es el año en que la ciudad es proclamada sede para los JJOO. En 1987, a raíz de los procesos de integración del Estado español en la Unión Europea, el Servei de Relacions Culturals del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya impulsa la acción cultural exterior (Rius-Ulldemolins, J; Martínez Illa, S; Martín, M. 2018). El mismo año el Ajuntament de Barcelona publica el documento Descentralització, Participació i Ciutadania (Ajuntament de Barcelona 1987) donde se establecen preguntas y respuestas concretas sobre, por ejemplo, la relación de la gestión de los Centros Cívicos y las actividades culturales en relación con los Distritos. Se trata de un nuevo camino para estructurar la escala de la gestión pública de la proximidad cultural, concentrada en la administración de infraestructuras y servicios culturales, que paradójicamente, no podrá detener el problema social de la desigualdad cultural. Evidenciando que “la democratización de la cultura en lugar de hacernos más cultos y más libres, se ha convertido en un nuevo factor de desigualdad” (Miralles, E. 2001: 13).

La política cultural se instaura “en Catalunya y el Estado español, con 20 años de retraso respecto a Europa” (Rius-Ulldemolins, J; Martínez Illa, S; Martín, M. 2018: 26). En el momento en que se empieza a evidenciar la oposición entre las políticas culturales de democratización cultural frente a las de democracia cultural. Las primeras incidirían en la intervención pública, las segundas apostando por la autonomía y la participación de la ciudadanía. La apuesta por la democracia cultural supera el modelo de la democratización cultural como prescriptora cultural, como dice el miembro del Consejo de Cultura Vasco y Consejero de Bilbao Transparencia, Iñaki López de Aguilera, quien en el año 2000 defendía la vía de la democracia cultural:

“Porque los ciudadanos puedan llegar a ser creadores de su propia cultura. El derecho a la cultura ya no se entiende como mero derecho a consumir arte desde el simple papel de espectador, sino a participar desde dentro... La cultura deja de concebirse como un simple objeto, primándose más la actividad o el proceso que el consumo de productos elaborados por otros... Frente al modelo de democratización, este nuevo paradigma, llamado también *basismo* (Rubinich, 1993) o *lógica ascendente* (Bassand, 1992), se centra en la *demanda cultural* (Harvey, 1990), persiguiendo un aprendizaje social permanente. El énfasis se pone en la persona, no en el objeto cultural” (López de Aguilera, I. 2000: 40-41).

En el campo de la gestión pública de la cultura se empieza a visualizar la tensión entre la gestión cultural del Estado, y la nueva visión de la Administración como facilitadora (Tornos, J. 2017b; LABSUS 2018; Martinell, A.; Barreiro, B. 2020). Inicios de la percepción de que “el viejo modelo que insistía en posicionar al Estado como el agente central para dirigir la política cultural se encuentra hoy debilitado por la aparición de otros actores que, con sus propias dinámicas, contribuyen significativamente a la construcción de nuevos cánones culturales” (Vich, V. 2014: 61).

En la ciudad de Barcelona los años 80 representan una tendencia a la intervención institucional activa. Pero la transformación social iniciada por el incipiente modelo emprendedor que emerge con los cambios en el modelo fordista, pronto empezará a repercutir en los roles de las escalas de gestión pública. En concreto en los modelos de las políticas culturales de la ciudad de Barcelona, en relación con el desarrollo local, como apunta el profesor titular en el Departamento de Sociología y Antropología Social de la Universidad de Valencia, y la profesora de la Universidad de Barcelona María Victoria Sánchez Belando, quienes escriben:

“La evolución de la sociedad posindustrial ha dado lugar a una nueva relación entre economía y cultura: la cultura gana centralidad en el desarrollo económico de las sociedades occidentales (Rodríguez Morató, 2007). El quiebre del sistema fordista de organización industrial y la crisis del Estado de Bienestar keynesiano y de su modo de regulación han conducido a una profunda reorganización del sistema político y del sistema productivo. En el contexto de estas transformaciones, el nivel local adquiere un renovado protagonismo, sus gobiernos han ganado peso y asumen un nuevo papel. Así, han pasado de ser pasivos implementadores de las políticas estatales de servicios públicos, a ser activos promotores del desarrollo local (Blanco, 2009^a)” (Rius-Ulldemolins, J; Sánchez, M.V. 2015: 105).

En este contexto, la ciudad de los 90 experimenta un viraje hacia “el llamado entrepreneurial turn (Harvey, 1989) de la políticas locales” (Rius-Ulldemolins, J; SÁNCHEZ, M.V. 2015: 105) que impulsa el desarrollo urbano a partir de los grandes eventos, el modelo de barrios artísticos y las nuevas industrias culturales, bajo el influjo de la denominada *economía creativa* (Rowan, J 2010). La agenda cultural de la ciudad de Barcelona durante años basará su estrategia en la realización de los JJOO 92 y el Fórum de las Culturas (2004), evidenciando su tendencia al modelo cultural emprendedor. El impulso de la relación cultura y economía provoca que las políticas locales consoliden su grado de autonomía. Aunque las políticas de participación cultural se centrarán en el modelo de la cultura como recurso, desplazando el discurso de la cultura como derecho.

Por otra parte, la apuesta institucional estatal por los derechos ligados a la cultura profesional, se reafirma con la Ley 22/1987, de 11 de noviembre, de Propiedad Intelectual («BOE» núm. 275 1987) que actualiza la estructura de los asuntos intelectuales y materiales de la cultura y sus derechos asociados, ligados a la propiedad, y enfatizando la perspectiva profesional de lo cultural. Conviene apuntar que la Barcelona institucional de 1992 utilizó todos los recursos económicos y simbólicos para posicionar la marca Barcelona internacionalmente. Estrategia que conduciría a la dinamización del turismo, y la explotación de la cultura como recurso. En este sentido, los ámbitos artísticos jugaron su papel para consolidar el proceso de internalización de la ciudad. Por ejemplo, en 1992 se realiza la “exposición *Idees i actituds. En torn de l’art conceptual a Catalunya 1964-1980*, comisariada por Pilar Parcerisas en el centro de arte Santa Mónica de Barcelona en 1992, haciendo coincidir la reivindicación de la tradición conceptualista catalana con los Juegos Olímpicos en que la Ciudad Condal impulsaba su imagen de urbe cultural de cara al turismo mundial” (Carrillo, J. 2009: 6). De este modo, se intentan saldar los déficits contraculturales del franquismo, e impulsar la imagen internacional de la ciudad de Barcelona, señalando el sentido contemporáneo de una manera de hacer cultura que visualizaba la existencia de una vanguardia cultural actualizada, y elitista. Así, “la recuperación del legado de los 70 en los noventa se iba a producir en un primer momento desde una perspectiva normalizadora apoyada por las nuevas tendencias neoconceptuales internacionales” (Carrillo, J. 2009: 12). Aunque, serán los campos creativos de la ciudad de finales de siglo y principios del siglo XXI los que impulsen un cambio significativo en el campo cultural, las propuestas autónomas del arte contemporáneo verán como las instituciones culturales públicas empiezan a reflexionar sobre su relación con la convención artística, iniciando un nuevo ciclo creativo que pretende superar las condiciones institucionales establecidas. Comprobamos que “el final de la década de los noventa y, sobre todo, los primeros años del nuevo siglo iban a ser testigos de una reactivación de la escena crítica del arte que se revelaba contra las genealogías convencionales diseñadas durante la Transición. La proliferación de iniciativas alternativas autónomas iba a tener que negociar sus reivindicaciones y encontrar aliados en las instituciones que controlaban los recursos y los canales de enunciación y puesta en valor de sus discursos” (Carrillo, J. 2009: 16).

Con todo, no será hasta iniciado el siglo XXI que la cultura como derecho y la cultura como bien común empiecen a estructurar un discurso hibridado que se filtre en la cultura institucional. Para ello será básico el papel de las querellas alternativas contemporáneas, que, junto al nuevo relato internacional de la cultura institucional sobre la diversidad cultural, avivarán el debate contra el modelo emprendedor en

la ciudad de Barcelona. Convirtiéndose, casi sin saberlo, en la oportunidad para trazar un nuevo rumbo para las políticas culturales. Donde el sentido comunitario de la proximidad cultural emergerá como si se tratará de una nueva querrela contra los ritos institucionales, parecida a la de aquellos misioneros jesuitas instalados en la China del siglo XVII que se enfrentaron a la jerarquía eclesiástica abandonando el rito del latín para hacer comprensible su credo con el idioma autóctono (Latour, B. 2017).

A principios del siglo XXI, con, por un lado, la Convención de la Diversidad cultural y los documentos asociados; y por otro, las querellas alternativas comunitarias, se abre una oportunidad para ajustar paulatinamente el discurso internacional de la cultura con un nuevo enfoque del relato de la proximidad cultural, orientado a lo comunitario, que inaugura una posible nueva etapa en la “historia de las mentalidades” (Latour, B. 2017: 296), en relación con los asuntos de la cultura institucional.

La irrupción del Estado Social y democrático de Derecho apuntaba hacia la relevancia del concepto de proximidad cultural. Pero incluso antes de que se profundizara en su concepción, con la llegada del discurso emprendedor de las ciudades creativas, las políticas culturales de proximidad fueron relegadas a un papel marginal “respecto de las de proyección exterior de la ciudad” (Sanchez, V. M 2015: 138). No será hasta la segunda década del siglo XXI cuando la proximidad cultural empiece a ser redefinida como una categoría institucional que pasa de entenderse como “una dimensión física a hablar de proximidad desde el punto de vista relacional, proximidad no sólo debe de significar físicamente cercano al ciudadano, sino que debe responder a un servicio accesible, ágil y eficiente... con un trato humano que le identifique como sujeto activo y no como problema al que debe atender” (Universidad de Cádiz 2008: 228; Etxeberria, M. 2008).

A pesar del matiz, la cultura institucional ahondará en la idea de lo cultural como producto de explotación y motor de crecimiento económico, y la creatividad como la “responsable de que las personas creativas se junten en ciudades, empresas o contextos específicos, que finalmente confluyen en el nacimiento de la nueva clase creativa” (Rowan, J 2010: 74).

Las políticas culturales estatales reforzaron el blindaje de la cultura profesional, que durante el siglo XX había conseguido estructurarse, impulsando su propio derecho cultural. En este sentido, a finales del siglo XX se vuelve a reorganizar el sector de la propiedad cultural. Por ejemplo, en 1996, el Real Decreto 1/1996 («BOE» núm. 97 1996) refuerza la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes. Impulsando la estructura jurídica de la cultura material y sus derechos de propiedad asociados. Por otro lado, el mismo año (1996), con la unificación del Ministerio de Educación y de Cultura, “la Junta de Construcciones, Instalaciones y Equipo Escolar pasa a denominarse Gerencia de Infraestructuras y Equipamientos de Educación y Cultura, cuya función será la ejecución de infraestructuras y equipamientos culturales, educativos y administrativos que fueran competencia del Ministerio de Educación y Cultura, así como la gestión del patrimonio inmobiliario afectado al Departamento, y no será hasta el año 2004 que el nuevo Ministerio de Cultura cree la Gerencia de Infraestructuras y Equipamientos de Cultura (GIEC). Y deje gradualmente de asumir competencias y traspasarlas a la Comunidades Autónomas para centrarse en “las infraestructuras culturales tales como archivos, bibliotecas, museos, auditorios” (Ministerio de Cultura y Deporte 2020a). Quedando en

evidencia la fragilidad e indefinición de las competencias locales en el ámbito cultural, algo que venía de lejos. En este sentido conviene citar la percepción de la política cultural a principios de los años noventa, manifestada en 1991 cuando se publicó “un libro infrecuente en su momento tanto por el título como por su contenido” (Cood. Bustamante, E. 2019: 60), como dice el Informe sobre el Estado de la Cultura en España 2019. Cultura local, Democracia, Desarrollo (ICE-2019) coordinado por el profesor Enrique Bustamante, que, referente a la publicación citada, continúa diciendo:

“El ex político asturiano, gestor cultural y profesor de lengua, Emiliano Fernández Prado titula *La política cultural, qué es y para qué sirve* (Fernández Prado, Emiliano, 1991) realiza una profunda descripción de las políticas culturales públicas, tanto en Europa como en España, y analiza diferentes aspectos de estas. Sin embargo, en el conjunto de un sin duda interesante texto, lo que dedica a las administraciones locales y su papel en la cultura apenas supone un par de párrafos... Tras afirmar que «ayuntamientos y diputaciones tienen determinadas competencias de carácter cultural..., que no tienen un carácter muy definido –salvo en el caso de crear bibliotecas públicas e instalaciones deportivas–, pero que en la práctica se plasman en la gestión de una amplia gama de servicios», continúa afirmando que «han optado por la creación de secciones administrativas de diverso rango para la gestión de los asuntos culturales»” (Cood. Bustamante, E. 2019: 60).

Los años noventa evidenciaron otros problemas además del competencial en relación con la gestión pública de la cultura en los municipios. En la ciudad de Barcelona, por ejemplo, con la apuesta por el “modelo de ciudad *for export*, las políticas dirigidas al bienestar, como las de proximidad y en ese marco el Programa de Centros Cívicos, se ven desplazadas, ilustrando algunos de los dilemas señalados por Bianchi (1993) hace más de dos décadas: la tensión entre proyección y grandes eventos frente a actuaciones dirigidas al desarrollo y el bienestar local, entendidas como parte de un proceso de profundización democrática” (Sanchez, M.V. 2015: 146). Dos lógicas públicas contrapuestas, dos economías en oposición. Así, las políticas de lo menor, las micro-políticas⁷¹ ligadas a las políticas de proximidad recién iniciadas⁷² perderán protagonismo en favor de los grandes acontecimientos culturales internacionales y la dotación de servicios culturales a través de talleres generalizados. En este sentido, por ejemplo, es ilustrativo el texto de la Fundación Kaleidos de 2015, dedicado a las políticas y servicios de proximidad en el ámbito local, al tratar, concretamente, el asunto del cambio de modelo en las políticas culturales de proximidad y su repercusión en las estrategias públicas de los centros cívicos, manifiesta:

⁷¹ “Las micro-políticas que articulan y hacen que se cohesione la sociedad no presentan una única dimensión. Hay muchas más. Es por ello que no se debe olvidar que en algunas ciudades las fórmulas de políticas más participativas o abiertas a estas necesidades, con criterios de lo que se conoce como «políticas de proximidad»” (Diputació de Barcelona. 2008: 19)

⁷² “El estudio académico de las políticas culturales de proximidad y su dimensión participativa es un terreno aún inexplorado, en este sentido, es que consideramos la necesidad de analizarlo” (Sanchez, V. M 2015: 131).

“Los centros cívicos funcionaron muy bien hasta mediados de los ochenta. A partir de aquí la Administración se los apropia... A finales de la década se halla la piedra filosofal, la solución única, totalitaria: el tallerismo generalizado: Mire usted –especialmente señora o niño- apúntese a un taller perpetuo y goce de esta otra casa, del centro cívico. Exitazo. Los centros cívicos se convierten en fábricas, académicas de talleres con monitores que repiten lo mismo, taller tras taller. Con unas cuotas módicas. Ni sociales ni culturales, pues: artesanos del entretenimiento generalizado. A tope. Macdonals de lo sociocultural, entendido como: Nosotros se lo masticamos y ustedes sólo deben montarlo, fácilmente. En ésta, su casa taller de tardes del todo a cien” (Fundación Kaleidos 2015: 95).

Comprobamos como las políticas culturales de proximidad fueron despolitizándose. La participación ciudadana y el paradigma de la creatividad se convirtió en una estrategia publica ligada al consumo cultural, que “transformó a los Centros Cívicos en equipamientos subvalorados y desarticulados tanto del giro creativista como de los objetivos de dinamización territorial y promoción de la participación para la que fueron concebidos. Esta situación se ha resuelto con la adscripción de los equipamientos al Institut de Cultura de Barcelona en 2011, que ha apostado por convertirlos en espacios de consumo cultural en detrimento de su dimensión social” (Sanchez, V. M 2015: 130). Situación que cambia el rumbo de las políticas culturales, obviando una idea que planeará en la segunda década del siglo XXI en el ámbito cultural institucional y alternativo, recordando que “por el mero hecho de ser, las instituciones y los equipamientos culturales son ya políticos, una cultura libre de Estado debe ser capaz de entender esta realidad y hacerse cargo de ella” (Rowan, J 2016: 79).

En 1998 el Parlament de Catalunya aprueba la Ley 22/1998 de la Carta Municipal de Barcelona, conforme a la Ley 11/1999, renovando el régimen municipal especial de 1960. Ahora “los distritos se conciben como instrumento para el desarrollo de políticas de proximidad, tanto desde la perspectiva de la desconcentración de funciones como de la participación ciudadana... (Y) la gestión cívica consistente en el ejercicio de competencias municipales o participar en nombre del Ayuntamiento en la gestión de servicios de titularidad de otras administraciones públicas; tiene carácter voluntario y no lucrativo, sólo válida para la gestión de servicios o actividades susceptibles de gestión indirecta” (Fabeiro, A. 2006: 49-51). Fórmula que permitirá involucrar a diferentes entidades y colectivos organizados y asociaciones en la gestión de la cultura institucional, abriendo la puerta a la gestión comunitaria. La Carta de Barcelona aporta las competencias municipales sobre “infraestructuras, dominio público marítimo-terrestre, telecomunicaciones, Patrimonio Histórico, movilidad, seguridad ciudadana, justicia de proximidad, y hacienda pública” (Fabeiro, A. 2006: 57). Los asuntos transferidos a la gestión pública de la cultura se centran sobre todo en cuestiones relativas del Patrimonio histórico. Así, el artículo 114 ordena las áreas de actuación en materia cultural:

“Se consideran áreas de actuación en materia de cultura las siguientes: a) La creación y gestión de los museos de titularidad municipal; b) La creación y gestión de bibliotecas y archivos municipales; c) La creación y gestión de teatros, auditorios musicales y cualquier otro tipo de equipamientos cultural municipal; d) La conservación y custodia de los bienes integrantes

del patrimonio histórico, artístico, científico, tecnológico y natural, comprendidos en el término municipal de Barcelona; e) La adopción de las medidas oportunas para evitar el deterioro, pérdida o destrucción de los bienes culturales” (BOE, núm., 28. 1998: 34).

La proximidad aparece como un ámbito de gestión y de servicio público ligado a la política pública local. Aunque la palabra *proximidad* sólo aparece en el preámbulo indicando que “la Carta Municipal nace con el deseo de dar respuesta a la demanda de mayor proximidad que hacen las grandes ciudades de Europa; de dar prioridad al nivel de administración más cercano; de construir la Europa de la subsidiariedad” (BOE, núm., 28. 1998: 2). Conviene recordar que las primeras iniciativas que hicieron efectivo el concepto de proximidad provienen del campo la justicia, por ejemplo, al adaptar el tipo de juzgados de proximidad.⁷³ Y que “la figura institucional de la policía de proximidad se consolida en 2003 con la Ley 4/2003, de 7 de abril, de Ordenación del Sistema de Seguridad Pública de Cataluña” («BOE» núm. 114 2003). En este sentido, “fue una ex ministra de justicia francesa, Elisabeth Guigou, quien sugirió considerar la proximidad desde una perspectiva plural, ya que las distancias a reducir para conseguirla eran geográficas, pero también sociales (dificultades de tipo económico, inhibiciones simbólicas ante la justicia) y temporales: lograr un procedimiento abreviado (más sencillo y menos costoso) es otra de las características de los proyectos más difundidos sobre el particular” (Barriera G. D. 2012: 52). Con todo, en el Estatut de Catalunya de 2006 la palabra proximidad sólo aparecerá en el artículo 108 en relación con la paz y la justicia de proximidad. (Parlament de Catalunya 2006).

73 “Los Community Courts o “Juzgados de Proximidad” son órganos de la Administración de Justicia y se han desarrollado en EE.UU, Gran Bretaña, Canadá y Sudáfrica. Los Community Courts estadounidenses presentan similitudes a los Juzgados de Primera Instancia, de base territorial, en los que se aplica un enfoque de resolución de problemas a casos de violencia doméstica y de género, tráfico de drogas, salud mental o delitos tecnológicos (para una investigación general de resultados de esta iniciativa, ver Henry y Kralstein, 2011). ... Community Justice Centers (New York, EE.UU.) Se trata de una iniciativa de partenariado público-privado en la que se integra la Administración de Justicia y una entidad de carácter no lucrativo (Center for Court Innovation) y que cuenta ya con tres equipamientos de referencia en New York como son los Juzgados de los distritos de Red Hook, Newark y Harlem. Los Community Courts o “Juzgados de Proximidad” son órganos de la Administración de Justicia y se han desarrollado en EE.UU, Gran Bretaña, Canadá y Sudáfrica. Los Community Courts estadounidenses presentan similitudes a los Juzgados de Primera Instancia, de base territorial, en los que se aplica un enfoque de resolución de problemas a casos de violencia doméstica y de género, tráfico de drogas, salud mental o delitos tecnológicos” (Medina Mairal, P. 2011: 11).

Aproximación histórica a las escalas de gestión pública cultural VI

Siglo XXI el problema de la gestión pública de la cultura

“Todos los expertos pertenecen a los media y al Estado: por eso se los reconoce como expertos. Todo experto sirve a un dueño.... El experto que mejor sirve es, desde luego, el experto que miente. Quienes necesitan al experto son, por motivos distintos, el falsificador y el ignorante”

(Debord, G. 2010: 29).

El siglo XX acababa con una modesta incorporación del concepto de proximidad en las políticas municipales. Con la Carta de Barcelona (1998) emerge un espacio renovado y descentralizado de gestión pública que “se tradujo en la cooptación de las asociaciones vecinales para la provisión de servicios y no en la creación de espacios efectivos para la deliberación y toma de decisiones. La reestructuración estatal, exigía generar alianzas público-privadas dirigidas a salvar la situación, dando lugar a un modelo de governance asimétricamente configurado en términos de relaciones de poder (Swyngedouw, 2005) que restringía el espacio de actividad asociativa sólo a la ejecución de servicios culturales de proximidad” (Sanchez, V. M 2015: 131-132). La Carta de 1998 sustituyó la Ley Especial de 1960, “con igual rango de ley, supuso un decisivo paso adelante en el reconocimiento de la especificidad de Barcelona, con la asunción de competencias de actuación más acordes con las necesidades de una gran ciudad. En esta norma de nuevo se reconoce el valor de la separación entre política y gestión, aunque no se da ningún paso adelante en la institucionalización formal del modelo” (Fernández, A. 2013: 5). Comprobamos como el embrión de la tendencia a la gerencialización institucional se traspasa de la Ley Espacial de 1960 a la Carta de Barcelona de finales del siglo XX.

Con el inicio del siglo XXI la proximidad cultural institucional toma impulso. En 2003 en Francia, debido a los problemas de coste y funcionamiento de los proyectos de las políticas culturales, se establece el sistema de formalización de los contratos programa con el objetivo de hacer sostenibles los proyectos culturales. Es el momento en que se empieza a hablar de burbuja cultural o de la existencia de un “sobredimensionamiento de la oferta pública de servicios culturales” (Rubio Arostegui, J.A; Rius Ulldemolins, J. 2012: 19). Y, aunque en el Estado español la implantación de los contratos programas públicos no resulta efectiva hasta la aprobación de la Ley de Agencias Estatales (2006). El mismo año, 2003, se aprueba la Ley 57/2003, de 16 de diciembre, de medidas para la modernización del gobierno local donde el art. 70 bis dicta que “los ayuntamientos deberán establecer y regular en normas de carácter orgánico procedimientos y órganos adecuados para la efectiva participación de los vecinos en los asuntos de la vida pública local, tanto en el ámbito del municipio en su conjunto como en el de los distritos, en el supuesto de que existan en el municipio dichas divisiones territoriales” (BOE núm. 301 2003).

Por otra parte, el sistema público de los grandes equipamientos culturales se fue configurando. Al principio la Generalitat de Catalunya fue reacia a "las ayudas del Ministerio de Educación y Cultura, argumentando que éste tenía que desaparecer, o en todo caso, no tenía que intervenir a causa de su exclusividad competencial, orientación que fue perdiendo peso con el tiempo" (Ulldemolins Rius, J, Martínez Illa, S. y Martín Zamorano, M. 2018: 82). Por lo que se abrirá un periodo en que los grandes equipamientos configuren un sistema donde participen Ministerio de Educación y Cultura, Generalitat de Catalunya y Ajuntament de Barcelona, como indican los autores Joaquim Rius Ulldemolins, Santiago Martínez Illa y Mariano Martín Zamorano, en el texto *Governança Cultural, Identitat i Territori: Polítiques Culturals a Catalunya, 1980-2016*, donde apuntan que:

"Ya en la última etapa de los gobiernos de CIU, y en especial con los dos gobiernos de izquierdas (2003-2010), se fue produciendo una gradual integración en los órganos de gobierno de los grandes equipamientos culturales de Barcelona. Una integración formal en los consorcios públicos como el Gran Teatre del Liceu en 1994, el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) el 2005 i el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) el 2007, en los patronatos de las fundaciones como la Fundació Joan Miró o el Teatre Lliure o bien en forma de subvenciones nominativas regularmente otorgadas, como es el caso de la Fundació Antoni Tàpies o el Mercat de les Flors. También, en el caso del Teatre Lliure se firmó un contrato vinculado a un programa de objetivos con las aportaciones de cada administración pública, incluido el Ministerio de Educación y Cultura" (Ulldemolins Rius, J, Martínez Illa, S. y Martín Zamorano, M. 2018: 82).

Comprobamos como entre la última década del siglo XX y los primeros años del siglo XXI se redefine toda la política cultural relativa a los grandes espacios culturales institucionales de la ciudad de Barcelona. Así, la nueva publicación servirá para descargar de responsabilidad, y aliviar los presupuestos de las entidades privadas, estableciendo distintas relaciones subsidiarias con la política cultural institucional de la ciudad. En este sentido conviene atender al documental MACBA: *La derecha, la izquierda y los ricos*, donde se explicita que "los intereses privados se confundieron con los públicos, secuestrando el debate sobre lo común" (Marzo, J. L. 2014).

Por otra parte, conviene tener en cuenta que mientras en el Foro Social en Porto Alegre (2001) se establecían las líneas para crear otro mundo posible. Y se hace pública la Carta de Principios en el Foro Social Mundial de 2002. En Barcelona el mismo año se realiza una reunión para preparar el Foro Social Europeo de Florencia. Aquellos Foros sirvieron para dar voz a los movimientos sociales, y poner en circulación el interés por el desarrollo democrático y sostenible de la cultura. A la par, la respuesta institucional es aprobar la Directiva 2004/18/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 31 de marzo de 2004, sobre la coordinación de los procedimientos de adjudicación de los contratos públicos de obras, suministros y de servicios, que en el Estado español se introduce con la Ley 30/2007 de Contratos del Sector Público (LCSP) (Coscolluela Montaner, L. 2007), apuntalando el proyecto europeo de la subsidiariedad, y fomentando la perspectiva económica-empresarial de la cultura. En ese contexto en 2004 el Ajuntament de Barcelona publica el Programa de Acción Municipal (PAM) 2004-2007 apostando por la internalización y el civismo, donde la justicia rápida y de proximidad tienen protagonismo

(Ajuntament de Barcelona 2004). Aunque el gran proyecto municipal del año es sin duda la realización del Fórum Universal de las Culturas donde surge la Agenda 21 de la cultura (2004), primer documento internacional, con vocación mundial, que apuesta por establecer las bases de un compromiso de las ciudades y los gobiernos locales para el desarrollo cultural, intentando abordar de manera sistemática la importancia de la relación entre cultura, ciudadanía y sostenibilidad (PASCUAL, J. 2005; Ajuntament de Barcelona 2008; Ajuntament de Barcelona. 2006). La Agenda 21 venía a colmar una iniciativa que había nacido en la primera Reunión Pública Mundial de Cultura celebrada en Porto Alegre (2002), donde “surgió la idea de redactar un documento orientador de las políticas culturales locales. Su versión final fue aprobada en 2004 en Barcelona. Se trata de una oportunidad para las ciudades y la ciudadanía de poder crear una visión de la cultura como pilar del desarrollo de sus municipios. Conformada por 67 artículos, que se dividen en tres grandes puntos: principios, compromisos y recomendaciones, su contenido tiene un valor universal” (Kulturaren Euskal Behatokia 2019: 8). Otra cuestión es que los problemas en que se envolvió la gestión del Fórum de las Culturas de 2004 dejó un sabor a institucionalización que el discurso crítico de la ciudad consideró como una muestra más de mercantilización cultural (Assemblea de Resistència al Forum 2004; Espai en Blanc; Col·lectiu Ariadna Pi de l’Institut Català d’Antropologia 2004).

Por otra parte, en Catalunya, el mismo año 2004, se despliega la conocida Llei de Barris (2004), un programa público donde intervienen diferentes escalas de la gestión pública, cuyo objetivo es disminuir las condiciones de desigualdad urbana, incluyendo el fortalecimiento de las redes y mecanismos de participación, que implicaba una inversión inaudita en barrios populares. En este sentido, en el texto Llei de Barris: Cap a una Política de Regeneració Urbana Participativa i Integral? (Marí, M; Parés, M (Coord.) 2009), coordinado por los investigadores Marc Martín-Costa y Marc Parés, se se observa que:

“La Ley de Barrios fue aprobada por el Parlament de Catalunya el año 2004, y hasta el año 2008 se han realizado cinco convocatorias con fondos de la Generalitat de 99 millones de euros para cada una, que ha beneficiado a un total de 92 barrios, los cuales agrupan unes 804.000 personas de 77 municipios. El total de inversión previsto en los proyectos ya iniciados en estas cinco convocatòries ha sido de 990 millones de euros, incluyendo la aportación de los municipios, que se sitúa entre el 25% y el 50% de la inversión en cada uno de los proyectos ... Para tener un dato comparativo de la magnitud de la inversión, del año 2001 al año 2006 el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) invirtió 726 millones de euros dentro del programa URBAN II, que benefició 2,2 millones de personas en 70 programas diferentes. Estos datos muestran la prioridad y el esfuerzo que ha realizado el gobierno autonómico en este tipo de políticas, aún que una parte de la financiación provenga del FEDER” (Marí, M; Parés, M (Coord.) 2009: 51-52).

La Ley de Barrios de 2004 actualizada en 2011 (DOGC núm. 4436 2005) establecía el Fondo de Fomento del Programa de Barrios y Áreas Urbanas de Atención Especial, como medio de colaboración institucional de financiación entre diferentes administraciones para la intervención integral en los barrios más deprimidos de los municipios⁷⁴.

El mismo año, seguimos en 2004, el Estado español reordena sus grandes espacios culturales. Por ejemplo, se aprueba el Estatuto del Museo Nacional del Prado (BOE, núm. 69. 2004). Se crea el Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico (BOE, núm. 31. 2004). Se reorganiza el Museo Nacional de Antropología (BOE, núm. 31. 2004a). Se crea la Comisión Interministerial para la coordinación del uno por cien cultural (BOE, núm. 227 2004). Además, el Decreto Legislativo 1/2004, de 22 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de las disposiciones legales vigentes en materia de Ordenación del Territorio y Urbanismo (BOE, núm. 131 2004). Donde se vuelven a poner en relación las políticas culturales con las políticas del suelo, evidenciando que los listados institucionales no sólo funcionan como registros informativos sino, también, como instrumentos normativos para lograr la efectividad de las políticas de conservación y protección de los bienes de interés cultural. Lo que contribuye a la articulación y actualización de las cuestiones materiales de la cultural institucional.

El interés instrumental por la cultura institucional provoca ciertos riesgos. Por ejemplo, el turismo empieza a poner en cuestión el rol de los espacios culturales, que, de ser templos de conservación o archivo, corren el riesgo de convertirse en escaparates para el consumo rápido. En 2005 la Diputación de Barcelona promociona los "Centros de Interpretación del Patrimonio para crear productos atractivos y de calidad que no sólo sean un sitio que visitar sino instrumentos de conocimiento e investigación científica continuada, y fomentar actividades destinadas a la formación y sensibilización" (HICIRA 2005: 29). El mismo año, se publica el 1r Conveni Col·lectiu del Sector del Lleure Educatiu i Sociocultural de Catalunya 2005-2007 (AEISC; ACELLEC; ACCAC; CCOO; UGT 2005), que regulará a partir de ese momento las relaciones laborales en las empresas y/o entidades privadas que tengan como actividad principal la prestación de este tipo de servicios para terceros en Catalunya. A la vez, en el plano internacional la proximidad cultural se fortalece a través de la Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales (UNESCO 2005), que, como indica la profesora María Trinidad García Leiva del Instituto Interuniversitario par la Comunicación Cultural de la Universidad Carlos III, contiene:

⁷⁴ "La presente Ley consta de tres capítulos, que comprenden los aspectos que son objeto de regulación para alcanzar los objetivos descritos. El capítulo primero establece la creación del Fondo de fomento del programa de barrios y áreas urbanas de atención especial, que se concibe como un instrumento de colaboración institucional y financiera de la Generalidad con los proyectos de intervención integral que quieran elaborar y emprender los diferentes municipios para el tratamiento de los problemas de estas áreas. Asimismo, este capítulo fija los objetivos del Fondo, y el número y la duración de las actuaciones financiables. Una vez establecido este marco general, el capítulo segundo define los ámbitos urbanos susceptibles de ser considerados objeto de atención especial a los efectos de esta Ley, y determina los que se estiman prioritarios a la hora de asignar los recursos. Y, finalmente, establece las actuaciones que pueden ser financiadas. El régimen jurídico del Fondo es fijado por el capítulo tercero y último" («BOE» núm. 163 2011: 2).

“Cinco referencias explícitas al plano local: en su texto introductorio y en los Artículos 1, 2, 4 y 14. Tales menciones ponen de manifiesto que no es posible pensar la diversidad de las expresiones culturales sin considerar su dimensión de proximidad, ya que las alusiones a la articulación entre los planos local, nacional e internacional son sistemáticas.... La idea de que la proximidad es una dimensión insoslayable de materialización de la diversidad cultural. Consecuentemente, la efectiva protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales de proximidad debe enmarcarse en la definición e implementación de políticas apropiadas” (García Leiva, Ma. T. 2016: 41).

Interpelando a las instituciones a desarrollar las dimensiones sub-estatales relativas a la necesidad de desplegar una política y legislación cultural efectiva en la proximidad orientada a los derechos culturales. En este sentido, conviene atender a la conclusión que llega el documento Comunicación De Proximidad: Cada Vez Más Lejos. Marcos, Experiencias y Regulación, editado por la Universidad del País Vasco, cuando relaciona la Convención Unesco (2005), la proximidad, los asuntos escalares de la gestión cultural y los derechos culturales:

“Se concluye, en primer lugar, que, aunque la Convención no sea un tratado de derechos culturales, es posible hacer una lectura en tal dirección, con lo que su mención en los fundamentos de la legislación de proximidad es esencial. En segundo lugar, se sostiene que en tanto el acuerdo reconoce el derecho soberano a formular y aplicar políticas culturales que protejan y promuevan la diversidad de las expresiones culturales, tal ejercicio es incuestionable y legítimo en cualquiera de las dimensiones sub-estatales. Finalmente, en tanto la Convención contiene obligaciones de cooperación internacional a favor de la diversidad cultural, se demuestra que su cumplimiento avala tanto la acción de las regiones en la materia, como su colaboración con otros espacios territoriales para prestarse asistencia mutua en situaciones de grave peligro para las expresiones culturales” (Nekaran Amaia, U. et al. 2015: 42).

El mismo año (2005) en la ciudad de Barcelona se estrena lo que será “uno de los futuros iconos de la ciudad marca: el festival Primavera Sound” (GRUP Desbordes de la Cultura 2017: 56). Y se remueve la política urbanística con el Decreto Legislativo 1/2005, de 26 de julio, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de urbanismo de Catalunya, que en el artículo 9.7 ordena: “Las administraciones urbanísticas deben velar para que la distribución en el territorio de los ámbitos destinados a espacios libres y equipamientos se ajuste a criterios que garanticen la funcionalidad en beneficio de la colectividad” (DOGC núm. 4436 2005: 23.361). Criterios que están en línea con la publicación del Pla d’Equipaments Culturals de Catalunya, PECCAT (Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació 2010; Generalitat de Catalunya 2010). Aunque en aquellos momentos era un proyecto aún por nacer.

Comprobamos como por un lado la institución pública recibe mandatos y demandas sobre la necesidad de articular la proximidad cultural como eje troncal de los derechos culturales. Por otro, la propia administración pública hace acopio de dispositivos administrativos que ponen condiciones para el control empresarial del desarrollo de la cultura comunitaria.

Aproximación histórica a las escalas de gestión pública cultural VII

La gestión pública la participación cultural como problema

“La política cultural se ha construido como un espacio administrativo poco permeable a la participación de la sociedad civil”

(Sanchez, V. M 2015: 134)

A mediados de la primera década del XXI las calles de la ciudad de Barcelona demandaban participar. Los colectivos auto gestionados proliferan. Aún no saben que serán devorados por la precariedad (ROWAN, J 2010). En los escenarios de la ciudad se lanzan melodías que reclaman el “derecho a techo por derecho” (RAMOS, S. 2007). La promesa pública intenta articular promesas de atención a aquellas demandas sociales. Paradójicamente, entre las respuestas institucionales a las demandas de participación ciudadana, en 2005 el Ajuntament de Barcelona impulsa la Ordenanza de Civismo (Ajuntament de Barcelona 2005). Una de las reacciones al orden cívico institucional, por ejemplo, es la creación de la Associació de Víctimes del Civisme (AVC 2005). Al año siguiente las escalas superiores de la gestión pública acotan las condiciones para la participación cultural, insistiendo en el carácter servicial de la cultura institucional. En 2006 la Ley 28/2006, de 18 de julio, de Agencias estatales para la mejora de los servicios públicos (BOE, núm., 171 2006), modifica la Ley 6/1997, de 14 de abril, de Organización y Funcionamiento de la Administración General del Estado (BOE, núm. 90 1997), aprobando la clasificación de los organismos públicos en organismos autónomos, entidades públicas empresariales, y agencias estatales. Lo cual ahonda en el giro gerencialista de las políticas culturales. Al tiempo, el Estatut d’Autonomia de Catalunya de 2006 (Parlament de Catalunya 2016) en su artículo 22 elimina literalmente la tutela institucional sobre el derecho al acceso a la cultura, que mantiene el art. 44 de la CE (BOE, núm. 311 1978), y entre las medidas relacionadas con la estructura territorial confirma los municipios y las vegueries como una nueva escala de descentralización que pretende sustituir las Diputaciones locales (Departament de Presidència. 2010; 2017).

Mientras, el Àrea de Cultura de la Diputació de Barcelona inicia el Programa de Cultura y Proximidad basado en una convocatoria de ayudas para la formación de profesionales y ciudadanía, proyectos de memoria local, arte comunitario y planes locales. Y el CERC publica el documento Políticas Culturales de Proximidad, a partir del artículo, Why Urban Cultural Policies (Skot-Hansen, D. 2005) y el “modelo de las cuatro E (... Enlightenment, Empowerment, Economic impact, Entertainment) (que) sintetiza de forma gráfica y elocuente lo que se podría considerar como las cuatro dimensiones fundamentales de las políticas culturales contemporáneas, la dimensión artística, la dimensión social, la dimensión lúdica y la dimensión económica” (Diputación de BCN 2006: 2). Es el momento en que desde la Generalitat de Catalunya se promueve el lema “ningún municipio sin equipamiento cultural; ningún equipamiento sin actividad, ninguna actividad sin público” (Barbieri, N. 2012: 208). El mismo año (2007) el Ajuntament de Barcelona publica el documento La Barcelona del Barris, Nou Impuls Per Una Ciutat Més Pròxima

(Ajuntament de Barcelona 2006). Donde se hace referencia a la necesidad de replantear las Normas Reguladoras de la Participació Ciutadana de 2002, y sus normativas asociadas, pretendiendo fomentar la participación en los barrios impulsando “los Consells de Barri, que serían el máximo órgano de participación territorial de todas las cuestiones que les afecten” (Ajuntament de Barcelona 2006: 4).

El discurso institucional de la proximidad cultural se consolida y se expande, evidenciándose que las cuestiones institucionales de la proximidad cultural no son exclusivas del Departamento de Cultura de turno. Ejemplo de ello es que el Pla d'equipaments Juvenils de Barcelona 2008-2015 (PEJB) (Joventut 2008) realizado por el Ajuntament de Barcelona, establece su propia red de espacios de proximidad orientados a la juventud, definiendo el modelo de servicios y programas funcionales en tres tipos de equipamientos juveniles básicos para la promoción social y asociativa: Punt InfoJOVE⁷⁵, Casals de Joves y Espai Jove, equipamientos especializados que se dirigen a la población adolescente (12-15) y a la población joven (16-29) de la ciudad de Barcelona, y que actuarán como agentes de la proximidad cultural para un grupo concreto de población. Conviene apuntar que el Pla d'Equipaments Juvenils de Barcelona establecía que “la diferencia entre Casal de Joves i EJ era una cuestión dotacional en cuanto a superficie y recursos” (Direcció de Servèis d'Infància, Joventut i Gent Gran. Departament de Joventut 2019: 22). Siendo el modelo de Espai Jove el más dotado de entre los diferentes equipamientos institucionales especializados en la juventud.

Por otro lado, la cultura institucional estatal refuerza su estructura con, por ejemplo, la Ley de la Memoria Histórica (BOE núm. 310. 2007), la Comisión de Normas Españolas de Descripción Archivística (BOE núm. 131 2007), la nueva Ordenación de las Enseñanzas Universitaria Oficiales (BOE núm. 260. 2007), la regulación del Observatorio de Lectura y el Libro (Real Decreto 1574/2007, de 30 de noviembre), el Reglamento del Consejo de Cooperación Bibliotecaria (Real Decreto 1573/2007, de 30 de noviembre), o la constitución de la Comisión General de Coordinación de Bibliotecas de la Administración del Estado (Real Decreto 1572/2007, de 30 de noviembre). O en el año 2008, la aprobación del Código de Buenas Prácticas del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música elaborado por un comité de expertos convencidos de que “la cultura debe ser expresión de dignidad democrática, de convivencia, de crecimiento colectivo, de aprendizaje, de encuentro, de integración y de pluralidad, de participación ciudadana que amplía el ejercicio de las libertades y la igualdad, y cuyo primer principio es la protección, fomento y difusión a nivel nacional de la música, la danza, el teatro y el circo, con especial atención al patrimonio histórico y a la creación española” (BOE núm. 292 2008: 3).

⁷⁵ “Els Punts InfoJOVE són serveis on la persona jove pot trobar tota la informació que l'interessi mitjançant una atenció personalitzada i gratuïta per part de professionals. No només són la porta d'entrada a la informació i l'orientació juvenil, sinó també el lloc des d'on s'impulsen accions per a l'ocupació juvenil (de qualitat), activitats a demanda, serveis d'assessorament especialitzats en àmbits com l'educació, el lleure, la mobilitat internacional i l'habitatge, entre d'altres, i des d'on l'atenció rebuda es canalitza vers altres serveis especialitzats que té la nostra ciutat. Aquest model de servei es redefineix d'acord amb la legislació vigent, els estàndards aplicables als serveis que ha d'oferir els Punts infoJOVE i el dimensionament dels recursos requerits per a la prestació d'aquest servei. Segons les especificitats i les necessitats del districte o barri on es localitza” (Direcció de Servèis d'Infància, Joventut i Gent Gran. Departament de Joventut 2019: 87).

En 2007, la Ley 55/2007, de 28 de diciembre del Cine, modificada por el Real Decreto-ley 6/2015, de 14 de mayo (BOE 15-05-2015) (Ministerio de Cultura y Deporte 2020), "aúna en su articulado la dimensión dual de la actividad audiovisual: si por una parte pondera su valor cultural como expresión de creatividad, la identidad y la diversidad de nuestra sociedad y nuestro país, por otra dedica parte fundamental de sus previsiones a la ordenación de los recursos económicos privados y públicos que moviliza como sector profuctivo de creciente importancia estratégica" (BOE núm., 116 2015: 41712). Motivando instrumentos que sirven para establecer la calificación por grupos de edad de películas para su comercialización, difusión o publicidad que no estén destinadas, en primer término a su exhibición en salas de cine. Siendo el órgano que resuelve la Dirección General del Institucion de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales. Donde las calificaciones se basan en recomendaciones excepto la categoría "X" que establece una prohibición para menores. Comprobamos como el Estado ordean la circulación de contenidos culturales, en este caso, los contenidos cinematográficos. Conviene apuntar que la Resolución de 16 de noviembre de 2011 establece los criterios de la categoría "especialmente recomendada para el fomento de la igualdad de género". Y en 2014, "el Real Decreto-ley 8/2014, de 4 de julio, de aprobación de medidas urgentes para el crecimiento la competitividad y la eficiencia, actualizó y ajustó la Ley del Cine a las exigencias de la Ley 20/2013, de 9 de diciembre, de garantía de la unidad de mercado, que exige la evaluación y revisión permanente de los medios de intervención de la Administraciones Públicas para garantizar el libre acceso al mercado y la igualdad en el ejercicio de las actividades económicas en todo el territorio nacional" (BOE núm., 116 2015: 41.712).

Esta batería de acontecimientos institucionales nos da una idea aproximada del planteamiento complementario o diferenciado, según el caso, de las distintas escalas de la gestión pública de la cultura en cada momento. Que tanto se estructura hacia la consolidación de la centralización. Como intenta articular espacios de participación institucional descentralizada, y en sentido democrático. Evidenciando que las políticas culturales de proximidad emergen como estrategias institucionales en construcción permanente, no exenta de contradicciones, y cuya expansión se manifiesta históricamente de manera no lineal, afectada por las condiciones sociales y políticas de cada momento.

En 2008 la Generalitat de Catalunya presenta una nueva categoría de equipamiento cultural (GENCAT 2008). La Casa de la Música (GENCAT 2008) se presenta como "un nuevo modelo de gestión cultural, dedicado a la formación, la creación, la exhibición y la difusión de la música popular... tiene el propósito de transformar la realidad musical de una Ciudad y de su entorno" (Cases Música 2008). Se trata de una nueva red de equipamientos privados que consiguen el reconocimiento institucional y territorial al representar un modelo de gestión cultural singular. 2008 es el año de la crisis y del fenómeno de la austeridad que vendrá a dinamitar la gestión pública. La austeridad se acelera, la neoliberación aumentaba el cerco sobre los sistemas públicos estatales. En esta coyuntura los sistemas locales tomarán protagonismo. Como indica el investigador y profesor del Centro de Diseño de Barcelona (BAU) Rubén Martínez:

“Los procesos de neoliberalización que *exacerban las relaciones escalares asimétricas* y erosionan la capacidad para producir acciones de apoyo supralocales (Peck, 2015: 22). García y Vicari Haddock (2016: 396) resaltan algunos efectos de la reestructuración del bienestar sobre los entornos locales. Para reducir costes y mejorar el control financiero de los Estados, se promueven dos estrategias: (1) descentralizar la implementación del bienestar otorgando más responsabilidad a los sistemas locales; (2) promover la activación y la responsabilidad de la ciudadanía en la construcción de sus propias condiciones sociales” (Martínez, R. 2018: 193).

Los recortes presupuestarios evidenciarán la debilidad del discurso de la proximidad cultural, y del derecho a participar en la vida cultural. A nivel Internacional, el Consejo de Derechos Humanos de la ONU establece la figura de la experta independiente en la esfera de los derechos culturales (Barreiro, B 2016) que denuncia la incompatibilidad de la estrategia europea de la austeridad con la proclama de los derechos culturales (Comite DESC 2012). En este sentido, el Comité DESC se muestra preocupado “en relación con las medidas adoptadas por el gobierno español ante la crisis económica de 2008... Así, recomendaba el Comité en 2012 al Estado que revise las reformas adoptadas en el contexto de la (...) crisis económica y financiera para garantizar que todas las medidas de austeridad implementadas mantengan el nivel alcanzado de protección de los derechos económicos, sociales y culturales, y sean en todos casos temporales, proporcionales y no perjudiciales para los derechos económicos, sociales y culturales” (Barreiro, B 2020). En relación con el DPVC al Comité le preocupaba que “los recortes presupuestarios pongan en peligro la protección y la promoción de la capacidad creativa e investigativa del Estado parte, así como las oportunidades de acceso efectivo de todas las personas y comunidades a participar en la vida cultural (art. 15)” (Barreiro, B 2020).

La crisis económica de 2008 obligó a los ayuntamientos a redoblar los esfuerzos culturales. Entre 2008 y 2016 el Gasto Público Cultural Local (GPCL) en el Estado español superaba porcentualmente al gasto estatal y al de las Comunidades Autónomas (CC. AA.). El texto coordinado por Catedrático Enrique Bustamante es clarificador:

“En 2008, el gasto público cultural local (GPCL) era un 54,8% sobre el total del gasto público cultural en España, pero pasó en 2015 a ser el 63,2% y en 2016 un 64,2%. Se acerca así al nivel de los dos tercios sobre el total, a costa de los porcentajes de la Administración del Estado y de las comunidades autónomas (CC. AA.), que redujeron fuertemente su contribución. Sin embargo, ese peso creciente del GPCL no es el reflejo de una mejora, sino de un deterioro de las políticas culturales en su conjunto en esa época y que ha conllevado una redistribución interna de roles, tocándole a la Administración local –por su proximidad– la función de intentar ser mínimamente compensatoria y la institución de gestión cultural por antonomasia” (Cood. Bustamante, E. 2019: 45).

El mensaje de aquella situación es clara, a pesar de los déficits estructurales y conceptuales instalados en el sistema público cultural, la proximidad cultural aspira a ser el epicentro de las políticas culturales. Los municipios intentan resistir.

En 2008, ante la perspectiva de la crisis económica, en la Diputación de Barcelona toma impulso la pregunta por la relación entre proximidad y convivencia. La situación demanda plantear un horizonte de reconstrucción de las ciudades, atendiendo a las necesidades sociales y la transformación y mejora social de los barrios abocados a la degradación. Se empieza a tomar conciencia institucional de que las políticas culturales necesitan emprender un nuevo camino, "frente al pronóstico pesimista generalizado, aunque la sociabilidad parece fundarse cada vez menos en la proximidad y más en la movilidad, habría que intentar analizar cómo se está gestando la nueva urbanidad a partir de esta densificación de flujos. La fragmentación social no significa que cada uno se ensimisme, se cierre en sí mismo, sino que nuevas formas de convivencia se reconstruyen mediante principios (tal vez no tan nuevos como pretenden hacernos creer) que habría que tratar de desvelar" (Diputació de Barcelona. 2008: 204). El futuro cultural se revela incierto.

La respuesta social a la crisis y la austeridad en el Estado español pasa por la proliferación de proyectos alternativos que demandan nuevas maneras de hacer cultura. En este sentido, el profesor Rubén Martínez nos advierte sobre los estudios que demuestran dos polos estratégicos públicos en competencia, señalando, por un lado, la capacidad innovadora de la producción comunitaria, por otro, la tendencia revisionista sobre el emprendimiento institucional:

"Investigaciones recientes sobre gobernanza e innovación social centradas en el contexto español han analizado la capacidad de comunidades, movimientos y políticas urbanas para formular respuestas a la crisis o prefigurar cambios institucionales (Subirats y García Bernardos, 2015; Pradel y García, 2018; Nel-lo y Blanco, 2018). También se ha señalado la tendencia a reflotar políticas neoliberales que buscan reactivar la especulación urbana (Peck y Theodore, 2015) con estrategias de «innovación financiera» o «emprendedoras» ensayando experimentos de regulación locales" (Martínez Moreno, R. 2018: 195).

Por otra parte, el año 2009 la Generalitat de Catalunya crea el Sistema Públic d'Equipament Escènic i musical de Catalunya (SPEEM); y el Sistema Públic d'Equipaments d'Arts Visuals de Catalunya (SPEAV) antes denominada Xarxa Pública de Centres i Espais d'Arts Visuals de Catalunya. Es un momento de reorganización y racionalización institucional de lo público. La estrategia pretende garantizar el derecho de la ciudadanía a acceder en condiciones de igualdad a la cultura como establece el artículo 22 del Estatut d'Autonomia. Los equipamientos culturales empiezan a ser ordenados sistémicamente por la Administración con el objetivo de "coordinar todos los diferentes niveles de equipamientos culturales (nacionales, territoriales y locales) en la prestación del servicio público, además de asegurar que haya una distribución de los equipamientos culturales territoriales equilibrada y un nivel de actividad cultural ajustada a las necesidades de cada población y de su área de influencia" (Generalitat de Catalunya 2020b). Para comprender esta nueva ordenación de equipamientos, precedente inmediato del Pla d'Equipaments Culturals de Catalunya 2010-2020 (Generalitat de Catalunya 2010), conviene atender lo que publica la Generalitat de Catalunya sobre los sistemas de equipamientos SPEEM Y SPEAV:

“El Sistema Públic d’Equipaments Escènics i musicals de Catalunya (SPEEM), ordena el conjunto de teatros y auditorios en equipamientos escénicos y musicales nacionales, locales multifuncionales, básicos y otros espacios escénico musicales; estableciendo los mecanismos de relación entre la administración y los equipamientos e impulsa la cooperación entre los miembros del denominado sistema. El Sistema Públic d’Equipaments d’Arts Visuals de Catalunya (SPEAV)..., se configura como el sistema propio de entidades titulares de equipamientos de artes visuales participados por la Administración de la Generalitat y de los entes locales que promueven y gestionan programaciones de artes visuales en equipamientos de titularidad pública y privada” (Generalitat de Catalunya 2020b).

El SPEEM y el SPEAV ilustra la prioridad de las políticas culturales del momento en Catalunya, que ahonda en la concepción institucional sectorializada de los espacios culturales. En 2010 el Pla d’Equipaments Culturals de Catalunya 2010-2020, PECCAT (Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació 2010), establece una norma para el ordenamiento planificado de los equipamientos culturales públicos de Catalunya, a estela del sistema público de salud. En este sentido, y fiel a la orientación de Servicio Público de la Administración, el PECCAT indica los diferentes estándares relativos a los espacios culturales, incluyendo los orientados a la proximidad cultural. Esta relación se hace teniendo en cuenta el funcionamiento del despliegue de espacios del servicio público sanitario, donde el Centre d’Atenció Primària (CAP) es concebido como el centro de salud (CS) más cercano a la ciudadanía. Así, en el propio PECCAT, consecuentemente, se manifiesta que “con la denominación CAP cultural se realiza una similitud con el sistema de salud, con el que se pretende definir el Servicio público cultural mínimo y de proximidad” (Generalitat de Catalunya 2010: 65). Al tiempo que se potencia la figura del tercer sector cultural, poniendo en valor que “la proximidad y la interacción entre los agentes favorecen las sinergias relacionales, creativas, productivas, de recursos y de usos (Zallo y Miguel, 2011)” (Cood. Bustamante, E. 2019: 41), señalando la relevancia del concurso de las agencias culturales en la promesa de la descentralización. Es el momento en que la crisis económica aprieta y el “análisis del caos” apuntan que “las organizaciones del tercer sector cultural recuperan el núcleo central y tradicional de lo que se entiende por prácticas de proximidad y excelencia cultural, pero al mismo tiempo apelan a una evolución de este tipo de intervención” (Barbieri, N; Partal, A; Fina, X (Dir.); Subirats, J (Dir.). 2011: 21).

Por otro lado, la Ley Metropolitana de 2010 («BOE» núm. 231 2010) consolida una nueva escala de gestión pública. El Área Metropolitana de Barcelona (AMB), fusión de las tres administraciones precedentes Mancomunitat de Municipis del Àrea Metropolitana, Entidad Metropolitana de Transporte y la Entidad de Residuos, desarrollará diferentes competencias institucionales, no específicamente en materia cultural pero sí por ejemplo en infraestructuras o urbanismo. Por lo que el AMB utiliza el propio Plan de Inversiones para desarrollar las peticiones sobre obras y servicios culturales de los ayuntamientos miembros. Y, no conteniendo una catalogación específica de espacios culturales, ejerce funciones de diseño y ejecución de obra relativos a los espacios culturales de proximidad que se realizan conjuntamente con otras administraciones, principalmente con la Diputación de Barcelona y los propios municipios, política cultural que incide principalmente en el llamado cinturón rojo de Barcelona, y que se rige por Plan General Metropolitano, siguiendo el Régimen del Suelo y Ordenación Urbanística vigente en cada momento.

También en 2010, la escala comunitaria europea de la gestión pública de la cultura estructura su discurso jurídico, el artículo 3 del Tratado de la Unión Europea, recoge el mandato para la Unión de velar por la conservación y el desarrollo del patrimonio cultural europeo. Además, el artículo 167 del Tratado de Funcionamiento de la Unión Europea, y por lo que respecta sólo a la protección del patrimonio, afirma que la acción de la Unión completará la acción de los Estados miembros en el ámbito de la conservación y protección del patrimonio cultural de importancia europeo (Moret, V; Rastrollo, A. 2017). Comprobamos como la cultura institucional sigue anclada en la gestión patrimonial de la cultura, más orientada a la gestión de bienes materiales que de bienes actividad. La participación cultural ciudadana se abrirá paso a partir de la segunda década del siglo XXI.

Aproximación histórica a las escalas de la gestión pública cultural VIII

Proximidad, gestión cultural comunitaria y derechos culturales, nuevo horizonte

“¿es posible una regeneración de los equipamientos culturales frente a la parálisis permanente?”

(Rubio Arotegui, J.A. 2019: 155).

En el X Congreso Español de Ciencia Política y de la Administración, celebrado en Murcia en 2011, organizado por el Departamento de Ciencia Política y de la Administración de la Universidad de Murcia, se planteó la posibilidad de explorar un Nuevo Servicio Público para caminar hacia la administración compartida, “este enfoque entiende que la Administración postmoderna debe promover actuaciones que refuercen la cohesión social con el objeto de prestar servicios públicos más democráticos que contribuyan a mejorar la vida de los ciudadanos. De este modo, la Administración Pública se concibe como el principal instrumento articulador del interés común. Un interés colectivo que surge a partir del diálogo sobre valores compartidos entre ciudadanos y grupos de la comunidad” (Pastor, G (Coord.) 2011). Así, la nueva manera de entender la prestación de servicios públicos, bajo una perspectiva más democrática y apuntando a mejorar la vida de la ciudadanía, venía a potenciar la colaboración subsidiaria en el diseño de las políticas culturales, y enfatiza la relevancia de la proximidad cultural, y la gestión de los servicios públicos comunitarios. Así, en el mismo Congreso de 2011 se manifiesta que:

“Las administraciones locales españolas han vivido un importante desarrollo institucional en paralelo al crecimiento urbano que ha generado un nuevo escenario de relación con la ciudadanía, así como con otros niveles de gobierno y actores implicados en el diseño, la gestión y el aprovisionamiento de servicios públicos. En la dinámica de transformar su marco de actuación y adaptar sus estructuras funcionales se han convertido en la principal referencia de la proximidad entendida desde el punto de vista de la provisión de recursos y servicios. Es así como durante la última década se viene adaptando a su vez el concepto de política y servicio de proximidad, tomando como referencia su papel en la relación entre lo público (y sus productos) con la ciudadanía” (Mairal, P. 2011: 3).

Por otra parte, la actividad cultural autónoma de las querellas contemporáneas concebía el campo comunitario como un espacio donde no sólo actúa la acción pública. Así, fueron progresando diferentes proyectos comunitarios que establecían conciencia sobre la diversidad de agencias que intervienen en el campo de la proximidad cultural (PROCURA 2016). Iniciándose un interés institucional por caminar hacia la Administración Compartida y de los Bienes Comunes (Tornos, J. 2017a).

En este contexto, la proximidad cultural institucional empieza a ser estigmatizada por las diferentes agencias culturales alternativas autónomas que surgen en el territorio urbano en forma de querellas

culturales. Se empieza a poner en duda la concepción de los servicios públicos y la propia política cultural institucional. En este sentido, en la ciudad de Barcelona, en el PAM 2016 (Ajuntament de Barcelona. 2016) se observa como las cuestiones de la participación, en parte, relegan a la proximidad cultural a la dimensión estética del ámbito cultural, emergiendo la concepción comunitaria como una dimensión institucional relacionada con la participación ciudadana, que pretende agenciarse los asuntos orientados a la dimensión antropológica de la cultura, y, en cierta manera, se alza como alternativa institucional a la proximidad cultural, apoyándose en nuevos instrumentos de gestión administrativa, como por ejemplo, el enfoque institucional de la Gestión Comunitaria de la cultura en Barcelona (ICUB 2018) aplicada a los asuntos de los espacios culturales de proximidad. En este sentido, conviene apuntar que el Eje 4 del PAM 2016-2019 pretende contribuir a desarrollar una "Barcelona participativa que garantice el buen gobierno" (Ajuntament de Barcelona. 2016: 3) relacionando los asuntos de la Participación ciudadana y la Acción Comunitaria. Y el Eje 1 del mismo PAM 2016-2019 busca desarrollar "una Barcelona diversa que asegure el buen vivir" (Ajuntament de Barcelona. 2016: 3) a partir de la estimulación de la proximidad cultural, tradicionalmente ubicada en el ámbito de gestión del ICUB. Así, quedan sectorializadas las estrategias institucionales orientadas por un lado a la proximidad cultural, y por otro a la participación ciudadana. Con lo que el derecho a participar en la vida cultural podría quedar teóricamente reforzado, pero la ausencia de mecanismos de transversalidad en la gestión pública no hace más que difuminar la potencia del mensaje de los derechos culturales. Conviene apuntar que el PAM 2016-2019 detecta que "Barcelona sufre un exceso de institucionalización cultural que se manifiesta en un exceso de protagonismo público en el conjunto de su acción cultural" (Ajuntament de Barcelona. 2016: 97).

La segunda década del siglo XXI se inicia proponiendo un nuevo enfoque de la gestión de la cercanía institucional que apunta a nuevas formas de entender la acción comunitaria, la construcción de la ciudadanía y el desarrollo cultural comunitario. En este sentido, se inicia un nuevo ciclo de comprensión sobre la proximidad cultural. Que toma conciencia de que la proximidad cultural no es un lugar exclusivo donde sólo actúa la administración pública. Sino que es un campo donde se ponen en juego "la dimensión sustantiva, que opera como conjunto de criterios rectores de las transformaciones comunitarias; la dimensión relacional y metodológica, que opera como conjunto de pautas de trabajo" (Gomà, R. 2007). Se trata de cambiar el sentido de la acción comunitaria haciendo entender a la institución pública que "la acción comunitaria adquiere sentido cuando se desarrolla a partir de un colectivo humano que comparte un espacio y una conciencia de pertenencia, que genera procesos de vinculación y apoyo mutuo, y que activa voluntades de protagonismo en la mejora de su propia realidad" (Gomà, R. 2007). Se trata de entender que las dinámicas que se producen en el ámbito comunitario se pueden entender como flujos culturales legítimos, producto de la diversidad. Donde "el desarrollo cultural comunitario contempla la cultura como eje vertebrador de procesos colaborativos, como el camino para vehicular nuevos proyectos de base social, como vehículo para dinamizar, transformar y dialogar" (Casacuberta, J. 2007). Así, la proximidad cultural institucional empieza a sentir la presión de tener que modular su perspectiva, centrada hasta ahora en la gestión de bienes materiales y servicios culturales, para entender la relevancia de la acción pública cultural como una oportunidad para abrir espacios de comunicación institucional con las diversas agencias que inciden el desarrollo en la vida cultural comunitaria. Lo cual levanta el interés por los derechos de participación, y en concreto por el

derecho a participar en la vida cultural. En este sentido, conviene mencionar que ya en 2009 se creó la Plataforma d'Entitats per la Gestió Cívica de Barcelona (Plataforma de Gestió Ciutadana 2012). Plataforma que en 2012 hizo pública la reivindicación de “un marco regulador específico para las organizaciones sociales en los concursos públicos, ya que, si bien, la Carta Municipal y las Normas de Participación Ciudadana contemplan la denominada gestión cívica ésta no está desarrollada ni traspuesta a la regulación de licitaciones y adjudicaciones municipales” (Sanchez Belando, M.V. 2015: 142). El campo de la proximidad cultural demandaba una nueva manera de hacer política cultural. Aunque la irrupción de esta nueva mirada sobre la proximidad cultural no detuvo el ritmo de las políticas culturales institucionales.

Es el momento en que se preparan los caldos de cultivo del debate producido entre los años 16 y 20 en el ámbito de las políticas culturales en el Estado español, que levantarán el sentido de las políticas culturales dedicadas a la democracia cultural, el interés por la innovación normativa local relativa a los asuntos culturales, y el debate sobre el rol de la función pública de la cultura local, intentando abrir procesos institucionales de gobernanza compartida en el ámbito cultural, para dar cabida a otras agencias alternativas no habituales en el ámbito institucional, dejando atrás el clásico proyecto institucional de instrucción y ordenamiento cultural jerarquizado. Lo cual vuelve a visualizar la clásica diferencia entre las políticas públicas dedicadas a la democratización cultural y las orientadas a la democracia cultural que encumbraron a la proximidad cultural como espacio institucional. Aunque el camino recién comienza, y los logros aún esperan. En este sentido, conviene volver a las palabras escritas por el profesor Nicolás Barbieri:

“Los ayuntamientos del cambio han conseguido sólo parcialmente superar la dinámica tradicional de las políticas de acceso... La promoción de la equidad en cultura se limita a ideas como el desarrollo de *nuevos públicos* o la *verdadera accesibilidad*. Difícil es pensar que estas políticas hayan conseguido superar las lógicas tradicionales de generación de valor en el ámbito de la cultura, también marcadas por importantes desigualdades. No parece que las políticas desplegadas permitan superar dicotomías enquistadas (y poco fértiles) en el sector cultural, como por ejemplo excelencia-proximidad o calidad-cohesión” (Barbieri, N. 2018: 184).

Aproximación histórica a las escalas de la gestión pública cultural IX

Sospechas razonables sobre la proximidad cultural institucional

“El fin de la historia ofrece un plácido reposo a todo poder presente. Le garantiza sin falta el éxito del conjunto de sus empresas, o cuando menos el ruido del éxito”

(Debord, G. 2010: 26).

Continuamos situados a inicios de la segunda década del siglo XXI. La crisis azota la realidad social y cultural. El reconocimiento de las estructuras del tercer sector cultural en relación con la dinamización de la cultura de proximidad, y los sistemas institucionales para apoyar o facilitar su desarrollo, levanta el problema de la ausencia de profesiones certificadas oficialmente para actuar en el campo. En este sentido, en 2011 se publica el Real Decreto 1697/2011, de 18 de noviembre, por el que se establecen cinco certificados de profesionalidad de la familia profesional Servicios socioculturales y a la comunidad que se incluyen en el Repertorio Nacional de certificados de profesionalidad (BOE, núm. 309 2011). Donde en el artículo 1. Se dispone el objeto y ámbito de aplicación. Estableciendo “cinco certificados de profesionalidad de la familia profesional Servicios socioculturales y a la comunidad”. Y en el artículo 2., por el que se establecen los certificados de profesionalidad: “Familia Profesional: Servicios Socioculturales y a la Comunidad. Anexo I. Gestión de Llamadas de tele asistencia – Nivel 2. Anexo II. Dirección y coordinación de actividades de tiempo libre educativo infantil y juvenil. – Nivel 3” (BOE, núm. 309 2011: Sec. I. 141.360). Quedando oficializadas las profesiones ligadas a la dinamización, programación y desarrollo de acciones culturales. Dentro de la familia profesional: Servicios Socioculturales y a la Comunidad. Donde se detallan las competencias y actividades profesionales en el ámbito público y privado del área profesional actividades culturales y recreativas, ligadas a las actividades del tiempo libre. Por lo que, lo sociocultural comunitario y lo recreativo comparten nivel de acreditación. Las profesiones de la cultura de proximidad continúan la senda institucional orientada al acceso y al disfrute de la cultura. El mismo día se publica también el Real Decreto 1684/2011, de 18 de noviembre, por el que se establece el título de Técnico Superior de Animación Sociocultural y Turística y se fijan sus enseñanzas mínimas (BOE, núm. 311 2011). Comprobamos como se van estructurando las categorías profesionales de la acción cultural de la proximidad. La intervención subsidiaria del tercer sector de la cultura, además de necesitar recursos, levanta el interés por las profesiones culturales que actúan en la proximidad cultural.

En cuanto a los recursos “la mayoría de organizaciones coinciden en afirmar que la concesión de subvenciones es un aspecto importantísimo para poder desarrollar los procesos de proximidad y excelencia cultural” (Barbieri, N; Partal, A; Fina, X (Dir.); Subirats, J (Dir.). 2011: 60). Aunque, la disposición de recursos institucionales levantará la duda de la neutralidad institucional, en relación, por ejemplo, con el método de la subvención directa en materia cultural, y la necesidad de que la subsidiariedad en la gestión cultural atienda al principio de pluralidad, para evitar monopolios (Ministerio de Educación,

Cultura y Deporte 2017), asuntos más desarrollados en la jurídica italiana⁷⁶. Conviene apuntar que los primeros años de la segunda década del siglo XXI, en el Estado español se publican evidencias sobre la privatización de los servicios públicos camuflados como estrategia de externalización (ATTAC-ESPAÑA 2012). Es decir, sospechas sobre la aplicación del modelo de subsidiariedad. En el ámbito cultural, por ejemplo, se desarrolla el fomento del consumo cultural en demerito de la participación plena. A pesar de que en aquel momento se sentenciaba que “la proximidad en teatro no funciona” (INAEM 2016: 36), dando a entender que el consumo teatral era una empresa institucional perdida en el campo de la proximidad cultural. Conviene apuntar que el tercer sector, incluyendo el cultural, es una categoría frágil, cuya definición más aceptada, y que circula a principios de la segunda década del siglo XXI, es la del “conjunto de organizaciones con personalidad jurídica, de titularidad privada, sin ánimo de lucro y con una marcada participación voluntaria” (Barbieri, N; Partal, A; Fina, X (Dir.); Subirats, J (Dir.). 2011: 25). Y, podríamos añadir, susceptible de ser coaptada y convertida en una red clientelar (Grup Desbordes de la Cultura 2017).

En este contexto aumenta el debate pro bienes comunes, y la exigencia democrática sobre la gestión institucional de la cultura para iniciar la facilitación del paso de lo público institucional a lo público comunitario, impulsando “la cuestión de los bienes comunes”⁷⁷. Paradójicamente, es el momento en que la ciudad de Barcelona experimenta un cambio político, “en 2011, con el triunfo electoral de Xavier Triás (Convergencia i Unió) se produce un giro determinante en la instrumentalización y visión economicista de la cultura y la creatividad, que se expresa en Plan Estratégico Metropolitano 2020 (Asociación Plan Estratégico Metropolitano de Barcelona, 2010) ... En este marco se reconfiguran las Direcciones del ICUB, donde se crean nuevas direcciones como la Creatividad e Innovación y la Cultura de Proximidad, en la que por primera vez se incluye a los Centros Cívicos” (Sanchez, V. M 2015: 145). El mismo año se recorta un 15% el presupuesto cultural de la Generalitat de Catalunya, y se elimina la Subdirección General de Equipamientos Culturales. Por otro lado, en 2012 el Ministro de Cultura del Estado español declara el interés por “españolizar” (Ángel Sanz, L. 2012), visión centralizadora propia de la “formación del espíritu nacional” (EFE 2012) retrotrayéndose a las políticas culturales originales.

⁷⁶“El artículo 6.3 del Código (“La República favorece y apoya la participación de particulares, de manera individual o asociados, en la valorización del patrimonio cultural”) es aplicación directa del principio de subsidiariedad horizontal (art. 118, párrafo 4, de la Constitución). Así pues, se produce una interrelación recíproca entre la subsidiariedad vertical y la subsidiariedad horizontal, que se entrelazan y se apoyan mutuamente (Manganaro, 2014), porque el principio de subsidiariedad horizontal se basa sobre el reconocimiento de la capacidad de la sociedad civil para lograr los intereses generales, sin olvidar la necesidad de que las entidades públicas, de acuerdo con el principio de subsidiariedad vertical, garanticen, en todo caso, los niveles esenciales de la prestación” (Rescigno, 2002; Sorace, 2012). (D’Orsogna, D.; Iacopino, A. 2020: 91-92).

⁷⁷“La cuestión de los bienes comunes se impone en el momento en que se pasa de las privatizaciones de primera generación que tenían que ver con activos que, en una economía capitalista, están naturalmente destinados a particulares (bancos, empresas) a las denominadas privatizaciones de segunda generación, que marcan el cambio en relación con la soberanía del mercado de los bienes que, tradicionalmente, habían sido considerados más por su valor de uso que por su valor de cambio. De este modo, la doctrina propia de derecho privado encuentra una categoría de bienes que fue fijada previamente por la ciencia jurídica de derecho público: *res communes omnium* (Ranelletti, 1897); “cosas comunes” (Cammeo, 1960); hasta el punto de inflexión marcado por Giannini (1963), “bienes para uso colectivo”, y que, desde la segunda mitad del siglo XX, fue objeto de un estudio en profundidad, especialmente en los ámbitos la ciencia económica y política (Hardin, 1968; Heller, 1998; Fennel, 2004; Ostrom, 1990; Hess; Ostrom, 2009). La intervención en recursos básicos y de carácter vital como el agua (Cris- Mani, 2016), o de carácter identitario, como el patrimonio cultural, junto con la privatización de varios servicios públicos locales y las reacciones que estos hechos han producido en la sociedad, ayudan a explicar el gran desarrollo del debate italiano sobre los bienes comunes (Cortese, 2017). De este modo, hemos encontrado una primera conexión o nexo, en cierto modo “genético”, entre el patrimonio cultural y la teoría de los bienes comunes” (D’Orsogna, D.; Iacopino, A. 2020: 81).

Por otra parte, tras el 15M las políticas culturales municipales se ven obligadas a virar su atención hacia las prácticas culturales autónomas, que proliferan en la proximidad cultural. El aumento de las manifestaciones de nuevos usos de la cultura alternativa autónoma, y un impulso institucional por encauzar proyectos compartidos de colaboración con colectivos no institucionales que actúan en la proximidad, alienta las iniciativas surgidas desde dentro de la administración pública en diferentes ciudades del Estado español que intentarán proyectar un nuevo impulso sobre la gestión de los asuntos de la proximidad cultural, para que la gestión de la cultura pública y común pueda convertirse en un laboratorio de legitimación cultural y democrática. Se trata de casos particulares que van configurando una red, sumando un nuevo modelo de uso cultural a los clásicos espacios de experimentación denominados laboratorios⁷⁸, esta vez en sentido comunitario. Así, surgirán diferentes propuestas alternativas para transformar las relaciones de poder en el entorno de las ciudades, apuntando a la necesidad de instituir cambios significativos en los modelos de gobernanza (Jessop, R. 2008; Martínez, R. 2018). Paradójicamente, al mismo tiempo se aumenta la presión gerencialista en el ámbito de la administración pública. En este sentido, en ocasiones el pulso de la proximidad cultural puede chocar incluso con las estrategias municipales de otros departamentos. O con la planificación de las escalas superiores de gestión pública.

En 2013 la modificación de la Ley 27/2013, de 27 de diciembre, de Racionalización y Sostenibilidad de la Administración Local (BOE núm. 312 2013), define las competencias de los Gobiernos locales, sin excluir la cultura, y modificando la Ley 7/1985, de 2 de abril, reguladora de las Bases del Régimen Local, quedando:

“La Ley 7/1985, de 2 de abril, reguladora de las Bases del Régimen Local, queda modificada como sigue: Uno. El apartado 1 del artículo 2 redactado del siguiente modo: 1. Para la efectividad de la autonomía garantizada constitucionalmente a las Entidades Locales, la legislación del Estado y la de las Comunidades Autónomas, reguladora de los distintos sectores de acción pública, según la distribución constitucional de competencias, deberá asegurar a los Municipios, las Provincias y las Islas su derecho a intervenir en cuantos asuntos afecten directamente al círculo de sus intereses, atribuyéndoles las competencias que proceda en atención a las características de la actividad pública de que se trate y a la capacidad de gestión de la Entidad Local, de conformidad con los principios de descentralización, proximidad, eficacia y eficiencia, y con estricta sujeción a la normativa de estabilidad presupuestaria y sostenibilidad financiera” (BOE núm. 312 2013: 106.434).

⁷⁸ “Por un lado, está el laboratorio científico, ese lugar cerrado en el que el empirismo y la observación de fenómenos reproducidos artificialmente generan verdades (Latour, 1986a). Por otro, tenemos el aula, un lugar de disciplinamiento del cuerpo y de obediencia donde se generan relaciones de poder con jerarquías claras entre el que enseña y el que aprende (Foucault, 2009; Recalcati, 2016). Por otro, está el taller artesanal, ese espacio productivo donde el trabajo y la vida se entrecruzan en relaciones de autoridad y autonomía entre maestros, oficiales y aprendices (Sennett, 2009). Y también está el estudio del artista, donde la puerta se cierra para una puesta en escena privada en un gran ejercicio de subjetividad. Todos reordenan formas de entender las relaciones, las prioridades, las realidades, las posibilidades materiales, los aprendizajes, las transferencias y las producciones. Todos aportan pistas de cómo reconstruir nuevas redes de legitimación. (Rowan, J; Camps, M. 2017: 5).

La modificación ahonda en la concepción de una administración eficaz y eficiente, en línea con la visión gerencialista de las administraciones locales, que facilita la comprensión institucional de la proximidad cultural como espacio institucional orientado básicamente al consumo. Conviene, ahora, volver al texto coordinado por el Catedrático Enrique Bustamante, en concreto al momento en que describe como quedan las competencias en cultura de los gobiernos locales tras las modificaciones de la Ley 27/2013, de 27 de diciembre, de Racionalización y Sostenibilidad de la Administración Local, manifestando que:

“Tras su modificación por la Ley 27/2013, de 27 de diciembre, de Racionalización y Sostenibilidad de la Administración Local (LRSAL), el artículo 25 LRBRL atribuye a los Gobiernos locales, en materia de cultura, las siguientes competencias: «[...] m) Promoción de la cultura y equipamientos culturales. [...] ñ) Promoción en su término municipal de la participación de los ciudadanos en el uso eficiente y sostenible de las tecnologías de la información y las comunicaciones». El artículo 27 de la LRBRL de 1985 establecía que «La Administración del Estado, de las comunidades autónomas y otras entidades locales podrán delegar en los municipios el ejercicio de competencias en materias que afecten a sus intereses propios, siempre que con ello se mejore la eficacia de la gestión pública y se alcance una mayor participación ciudadana. La disposición o el acuerdo de delegación deben determinar el alcance, contenido, condiciones y duración de esta, así como el control que se reserve la Administración delegante y los medios personales, materiales y económicos que esta transfiera». Por último, el artículo 28 de aquella LRBRL –hoy derogado por la LRSAL de 2013– abría la puerta a la actuación discrecional de los municipios en materia de cultura al disponer: «Los municipios pueden realizar actividades complementarias de las propias de otras Administraciones públicas y, en particular, las relativas a la educación, la cultura, la promoción de la mujer, la vivienda, la sanidad y la protección del medio ambiente»” (Cood. Bustamante, E. 2019: 81).

La estrategia para reforzar el control estatal continua con la aprobación de la Ley 18/2014, de 15 de octubre, de Aprobación de Medidas Urgentes para el Crecimiento, la Competitividad y la Eficacia (BOE núm. 18 2015).

Al año siguiente la Ley 39/2015, de 1 de octubre, del Procedimiento Administrativo Común de las Administraciones Públicas (BOE núm. 236 2015a) aprueba la regulación unificada de los requisitos de validez y eficacia de los actos administrativos. La visión economicista y organizativa de la gestión pública es asumida plenamente en el ámbito de la proximidad cultural. Conviene apuntar que en 2014 la gestión empresarial es mayoritaria en la gestión de los Centros Cívicos de Barcelona. “En 1998, de 38 Centros Cívicos, el 8% era de gestión empresarial, el 79% de gestión municipal directa, el 8% co-gestionados y el 5% de gestión cívica.... En 2014 de los 51 equipamientos culturales de la ciudad de Barcelona, el 63% eran de gestión empresarial, el 22% de gestión directa, el 10% de gestión cívica, el 4% cogestionados, y el 2% integran asociaciones y empresas” (Sanchez Belando, M.V. 2015: 142).

A pesar de todo, la planificación de la proximidad cultural institucional no cesa. En 2015 el Pla de Treball 2015/2019 de la Xarxa de Centres Cívics de Barcelona, en cuya elaboración trabajan técnicos

de la Direcció de Cultura de Proximitat de l'Institut de Cultura, lo que indica que en 2015 la proximidad cultural es una realidad institucional, declara la corresponsabilidad institucional para la coordinación transversal para potenciar "el principio de proximidad" (Ajuntament de Barcelona 2015: 13). Un año antes, en 2014, se puso en marcha la Estrategia de Desarrollo Urbano Sostenible e Integrado del Ayuntamiento de Barcelona que se implementa en los 10 barrios del Eje Besos, en el marco del Programa Operativo Pluri regional de España (POPE) 2014-2020, gestionado por el Ministerio de Hacienda y Función Pública que cuenta con la participación del Fondo de Desarrollo Regional (FEDER) (Generalitat de Catalunya 2020b). Pero en 2015 la proximidad cultural recibirá un mazazo inesperado, "el documento final de Naciones Unidas Transformar Nuestro Mundo: La Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible establece 17 objetivos (ODS) y 169 metas....(pero) no incorpora ningún objetivo relacionado con la dimensión cultural para el desarrollo" (Martinell, A. 2015).

Aproximación histórica a las escalas de la gestión pública cultural X

La proximidad cultural comunitaria se abre paso

“El poder de la estandarización me interesa menos esta vez que la astucia técnica.... Aunque enorme, el umbral entre lo local y lo global puede traspasarse”
(Latour, B. 2017: 258).

El año 2015, la Ley 18/2014, modificación de la Carta de Barcelona (BOE núm. 18 2015), mantiene viva la proyección de la participación ciudadana con la posibilidad de la gestión cívica de competencias, servicios o equipamientos municipales por parte de entidades, organizaciones o asociaciones ciudadanas, sin ánimo de lucro (Art. 34). Aunque, la “Carta al servicio de un administración ágil, moderna, atenta y amable” (BOE, núm., 28. 1998: 2), en 2015 no parece demostrar lo que predica, si se atiende a la percepción ciudadana. Los datos evidencian la tendencia negativa sobre la valoración de las políticas culturales de proximidad. En este sentido, “el 14,2% de la población española realizó prácticas artísticas amateur con frecuencia al menos semanal, frente al 29,7% de Alemania, el 27,5% de Suecia o el 21,7% del Reino Unido.... El 32% de la población española dice que es difícil o muy difícil acceder a los servicios culturales (bien por los horarios de apertura, la distancia u otros motivos). Esta cifra es 4 puntos mayor que la media europea (UE-28: 28%)” (Observatorio Social «La Caixa» 2018: 12-14).

Es el momento en que aparece en Catalunya el planteamiento de la Administración Compartida propuesta por académicos y expertos en la administración pública, que deviene de la reflexión relativa al derecho subjetivo de la ciudadanía a la prestación de servicios públicos (Tornos, J; Galán, A. 2017; TornoS, J. 2017a), propuesta que pretende ligar los asuntos de la contratación pública con la promoción y protección de los Derechos Humanos (TornoS, J; Fernández de Losada, A; Calvete, A, Ambrós, J. 2017), que pone en el tapete la viabilidad sobre la gestión pública y los procesos de remunicipalización de los servicios públicos (Tornos Mas, J. 2016) que formaran parte de los debates de la legislatura municipal de 2015 a 2019. Donde se plantean aspectos de la administración pública relativos a las políticas culturales de proximidad, dispuestos a compaginar el clásico proyecto ilustrado centrado en llevar la cultura a cada rincón del territorio, con el fomento de la concepción de la acción pública como una estrategia de facilitación de la cultura autónoma que brota en el territorio municipal. Lo cual visualiza el intento institucional por articular un discurso sensible con el valor social y democrático de la cultura. En este sentido, en 2015 el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, a través de la Dirección General de Política e Industrias Culturales y del Libro, abre un proceso de debate, diálogo y colaboración alrededor del papel sustantivo que ha de asumir la cultura en los procesos contemporáneos, simbólicos y materiales, iniciando la serie de encuentros anuales “Ciudadanía y Cultura” (Ministerio de Cultura y Deporte 2015), que junto con Las Jornadas sobre Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas (INAEM 2009), iniciadas en 2009 y organizadas por el INAEM, proponen un escenario institucional de

diálogo permanente⁷⁹ donde reflexionar sobre nuevas maneras de concebir y hacer cultura, que incluyen aspectos institucionales relacionados con la relevancia de la escala de la proximidad cultural.

Por otro lado, y situados en el plano local, en 2015 el análisis de debilidades sobre la Xarxa de Centres Cívics de Barcelona diagnosticó déficits relevantes en el modelo de proximidad cultural (Ajuntament de Barcelona 2015). Tras diagnosticar problemas de coordinación administrativa, que impiden establecer líneas de actuación y metodologías compartidas entre los distritos de la ciudad en aspectos “de planificación, gestión y evaluación” (Ajuntament de Barcelona 2015: 14). Y explicitando los problemas a resolver sobre la implantación de métodos efectivos de transversalidad institucional administrativa para que los proyectos culturales públicos no se tensionen, o las políticas de los diferentes departamentos institucionales entren en competencia. El Plan de Centres Cívics de 2015 en relación con la red de centros cívicos en la que están implicados el Área de Derechos de Ciudadanía, Participación y Transparencia, y la Dirección de Cultura de Proximidad del ICUB advertía:

“La doble relación de la red de centros cívicos dentro del Área de Derechos de Ciudadanía, Participación y Transparencia, con la Dirección de Cultura de Proximidad del ICUB (donde está orgánicamente situada la Red) como con el Departamento de Red de Equipamientos de Proximidad de la Dirección de Servicios de Actuación Comunitaria del Área de Derechos de Ciudadanía, Participación y Transparencia obliga a una coordinación transversal entre los dos organismos. De hecho, es durante los próximos años que el triple pivote sobre lo que se basa la esencia de los centros cívicos como los principales equipamientos de proximidad tendrán que funcionar de forma más fluida. Estos tres ejes serían: 1) Cultura, 2) Participación y Comunidad, y 3) Proximidad. Se trata de tres ejes con lógicas diferentes, en ocasiones contrapuestas pero que cuando se retroalimentan y actúan de forma complementaria sitúan a estos equipamientos como actores centrales de la dinámica sociocultural de un territorio. Como auténticos espacios de generación de saber y de experimentación ética y estética” (Ajuntament de Barcelona 2015: 67).

El diagnóstico institucional realizado sobre los Centros Cívicos de 2015 visualizaba diferentes problemas, relativos al desarrollo de los servicios culturales y los equipamientos para la comunidad en los barrios. Problemas que muestran, por ejemplo, el desajuste entre los perfiles de los directores de centros cívicos y sus categorías profesionales; el mal estado de algunas infraestructuras culturales; o, el peligro de la pérdida del rol de los centros cívicos. En este sentido, el propio Pla de Treball 2015-2019. Xarxa Centres Cívics de Barcelona publicado en 2015 por el Ajuntament de Barcelona reconoce que:

“Durante la puesta en marcha de los primeros centros, estos fueron concebidos como los principales equipamientos de servicios a la comunidad en los diferentes Barrios de la Ciudad. En un momento de gran déficit de infraestructuras de proximidad los centros cívicos acaban

⁷⁹ En la edición del año 2020 fui invitado a participar en uno de sus conversatorios desarrollando la introducción para enmarcar el tema del debate sobre la relación entre la actividad cultural y los derechos culturales (INAEM 2020b).

aglutinando diferentes Servicios como, por ejemplo, bibliotecas, espacios para entidades, Servicios sociales, espacios para jóvenes, gente mayor o infancia. En definitiva, eran auténticos contenedores de servicios para la comunidad. En determinados casos estos conjuntos de Servicios sí que se desarrollan bajo una concepción común y coordinada. Pero, en otros casos, adolecen de una perspectiva global y compartida que les otorgue coherencia al conjunto” (Ajuntament de Barcelona 2015: 6).

El diagnóstico visualiza la necesidad de afrontar una nueva perspectiva para las políticas culturales locales, y “asumir a fondo el modelo de centro cívico como centro cultural de proximidad y de los elementos para articular una red y programas funcionales” (Ajuntament de Barcelona 2015: 14). Además de paliar la “confusión entre el concepto de proximidad territorial y aceptación, sin demasiado filtraje, de las demandas” (Ajuntament de Barcelona 2015: 16). El Plan de Centros Cívicos de 2015 aspiraba a transformar las políticas culturales orientadas a los equipamientos de proximidad, y cambiar la concepción institucional sobre el rol de la ciudadanía. Pues, “el ciudadano, por tanto, actualmente es protagonista activo e implicado en la construcción de los relatos culturales de la ciudad, en los debates sociales y culturales sobre las principales cuestiones urbanas y sociales. Los Centros Culturales de Proximidad han de ser espacios de referencia de la ciudad de esta tendencia” (Ajuntament de Barcelona 2015: 70). Se trata de un momento importante porque el discurso hegemónico de la cultura como servicio público se pone en cuestión al considerar que hace falta “considerar al público no tanto como consumidor y receptor pasivo de propuestas sino como generador de nuevos discursos y relatos. Un agente activo y participativo culturalmente hablando. Esta dinámica posibilita la influencia que tiene la irrupción progresiva de nuevos Canales de generación y acceso a contenidos culturales y las nuevas formas de trabajo de forma colaborativa y horizontal, rompiendo las fronteras y estereotipos” (Ajuntament de Barcelona 2015: 6). Momento que se entiende como una oportunidad institucional que otorga “vigencia al proyecto, en la situación actual, que vela por una proximidad práctica y necesaria. Fomento de la vida comunitaria y de una mirada humana del barrio” (Ajuntament de Barcelona 2015: 17). Aunque el documento redunda en la necesidad de una nueva ordenación y creación de infraestructuras en el sentido tradicional, dedicada a la programación cultural para la generación de nuevos públicos: “consolidar la red de centros cívicos de Barcelona como centros culturales de proximidad exige una mejora de las instalaciones. Todo y que los distritos de Barcelona tienen cuidado del mantenimiento de las instalaciones se observa que muchas salas de actos están lejos de ser espacios con buena dotación para la programación de artes escénicas, música, etc. Hace falta trabajar para dotar a estos espacios de unas infraestructuras adecuadas para poder ofrecer una programación atractiva en el territorio” (Ajuntament de Barcelona 2015: 68). A la vez, se evidencia el peligro de que las políticas culturales recaigan en el síndrome del mal de piedra. Es decir, que hacer políticas culturales se limite a construir infraestructuras (Barbieri, N. 2015). A pesar de todo, en el diagnóstico de 2015, de los Centros Cívicos de la ciudad de Barcelona, se puede observar un momento de inflexión institucional hacia un nuevo tipo de políticas públicas de lo común en relación con la proximidad cultural (Barbieri, N. 2018a; D’Orsogna, D.; Iacopino, A. 2020), orientadas a las interrelaciones agenciales, no tan concentradas en las infraestructuras y la gestión institucional de objetos culturales. Así, se pretende renovar la mirada institucional sobre la participación cultural.

En la ciudad de Barcelona en 2015 se visualiza el problema de la gestión transversal de la proximidad cultural entre agentes institucionales, que, en ocasiones, prefieren renunciar a las relaciones de colaboración mutua, para actuar en competencia, como refleja la aproximación etnográfica asociada a la investigación. Lo que certifica que las políticas culturales de proximidad cultural aún no tienen pendiente consolidar su protagonismo en el ámbito de las políticas públicas. Y visualiza que los derechos culturales tienen aún mucho camino por recorrer. Se trata de un viaje que presenta retos de calado: “si el objetivo es desarrollar políticas públicas que conciben la cultura como parte de los bienes comunes, habrá que ir más allá del derecho a acceder a recursos. Hacer frente a las desigualdades que las políticas tradicionales de acceso no han podido resolver implica hacer efectivo el derecho a acceder también a las comunidades que gestionan los recursos y a las normas que las regulan” (Barbieri, N. 2018: 190).

En este sentido conviene apuntar que las batallas culturales producidas por la llegada de los llamados *ayuntamientos del cambio* no parecen haber ofrecido cambios drásticos a las lógicas institucionales habituales (Barbieri, N. 2018b). En sentido parecido, y volviendo al texto de los autores Joaquim Rius Ulldemolins, Santiago Martínez Illa y Mariano Martín Zamorano, quienes manifiestan que:

“La transformación de los objetivos de una política cultural pasa necesariamente por la transformación también de los organigramas y presupuestos, y en este punto estos nuevos Gobiernos se han enfrentado a grandes organismos producto de fusiones anteriores que imponen una complejidad e inercia con la gestión cultural pública, y que no han sabido redimensionar y reenfocar hacia sus objetivos de favorecer una mayor participación ciudadana. Los discursos críticos hacia la ciudad creativa y por la creación de espacios procomún, por innovadores y potencialmente transformadores que fueran, no han ofrecido una alternativa a las lógicas de la promoción de la alta cultural, a la promoción de las industrias culturales o la lógica de la redistribución y difusión de la política cultural anterior” (Rius-Ulldemolins, J., & Gisbert, V. 2018: 116).

La abertura institucional esperada en las políticas culturales no acababa de reflejarse en la materialización de políticas culturales de proximidad, ni en sus derechos asociados. A pesar de esta percepción la acción cultural institucional no cesa. En este sentido el periodo institucional 15-19 presenta una novedad relevante, pretende pasar “de la “proximidad a la nueva defensa de la gestión comunitaria” (ICUB 2018: 26), apostando por la participación de las agencias autónomas alternativas implicadas en el desarrollo cultural de la ciudad de Barcelona, y abriendo la posibilidad a la estructuración de nuevas concepciones del patrimonio y del valor cultural, en sentido democrático (Plataforma de Gestió Ciutadana 2012; Barba, O; Subirats, A 2015; Cultura Viva Barcelona 2016; ICUB 2018; Ajuntament de Barcelona 2019a).

Como novedades institucionales que inciden en la proximidad cultural de la ciudad de Barcelona entre los años 2015-2019 podemos destacar, por ejemplo, la aprobación en 2017 de las Normes Reguladores de la Participació Ciutadana, derecho reconocido en la Carta de Barcelona, que pretende definir los elementos para el desarrollo de la democracia participativa en la ciudad de Barcelona. Y que entre sus aportaciones está la definición de “equipamientos de proximidad: edificios o espacios con cierto grado

de polivalencia que, al ser de titularidad pública municipal y, en general, de un ámbito de influencia limitado dentro del término municipal de Barcelona, prestan servicios con cierto nivel de integración, de carácter educativo, cultural, social, de atención al ciudadano, deportivo o de participación ciudadana, con independencia del modelo organizativo” (Ajuntament de Barcelona 2017: 15).

Pero, las normas reguladoras de la participación ciudadana encuentran un problema inesperado, serán anuladas por el Tribunal Superior de Justicia (TSJ) en 2019 por considerar que “no respeta aquello aprobado en el artículo 71 de la Ley 7/1985 reguladora de las Bases del Régimen Local y sólo contempla la aprobación de la iniciativa ciudadana por parte del consejo municipal sin necesidad de la aprobación por parte del gobierno de la nación (TSJ 2019). Y aunque el Ajuntament de Barcelona recurrirá la sentencia, y mantiene la vigencia del Reglamento, al considerar “en garantía de una mayor seguridad jurídica, ..., iniciar la tramitación de la elaboración y aprobación de un nuevo Reglamento de participación ciudadana que constituya el marco regulatorio claro y seguro para todo el sistema de Democracia Activa que se ha comenzado a implementar en la ciudad en los últimos años, que preserve el sistema y que asegure el funcionamiento adecuado de los mecanismos de democracia directa en Barcelona” (Ajuntament de Barcelona 2020p).

Otra novedad de la legislatura 15-19 es el impulso de la Gestión Comunitaria (ICUB 2018; Ajuntament de Barcelona 2019a), modelo que venía siendo avalado por diferentes colectivos desde tiempo atrás. Por ejemplo, “según un estudio de la Federació d’Ateneus de Catalunya (FAC, 2013), la gestión comunitaria ofrece beneficios sociales y más eficiencia económica que la de los centros cívicos municipales, a menudo externalizados a entidades privadas. Encontramos una doble explicación a esta mayor eficiencia, Por un lado, el papel del Trabajo voluntario. Por otro, el papel de los conocimientos considerados no expertos. De hecho, son elementos correlacionados” (ICUB 2018: 103). Otra novedad fue la catalogación institucional, en 2017, de una nueva tipología de actividad recreativa denominada *Espais Cultura Viva*, iniciativa secundada por todos los partidos del Plenario Municipal “diseñada para espacios que realicen actividades culturales de pequeño formato, ordenar el marco normativo que los regula, y diseñar estrategias de impulso de este tipo de actividades garantizando la convivencia” (Serveis de Premsa 2017).

En otro sentido, en 2016 en el área metropolitana de Barcelona existen 2.41 equipamientos por cada 1.000 habitantes, de los cuales 21% corresponden a equipamientos culturales, los denominados *espais buits urbans* eran señalados por la ciudadanía por sus efectos perjudiciales para caminar y relacionarse, y los barrios seguían siendo el núcleo básico de convivencia social, y los espacios cubiertos eran señalados por su valor como espacios relacionales (González, C; Murrià, M; Ordà C. A. 2017). El mismo año 2016, el Ajuntament de Barcelona presenta un plan para bares, cafeterías y restaurantes para que puedan ofrecer conciertos acústicos, reconocer el valor cultural y social de la música en vivo, y fomentar la actividad cultural profesional y el consumo cultural de pequeña escala, destinando una subvención de 400.000€ para adecuar a la normativa de seguridad, aislamiento y garantizar el descanso de los vecinos a aquellos espacios que quieran ofrecer música en directo. En palabras del primer teniente alcalde de Drets de Ciutadania, Participació i Transparència: “durante muchos años la música en vivo se ha tratado como una cuestión de orden público, y nosotros queremos valorar la dimensión cultural de la música en vivo” (Navarro, R. 2016).

Y en 2017 la Junta de Govern de la Diputació de Barcelona en 2017 aprueba el Programa Complementario de Reforma i Mejora de Equipamientos Locales y su Régimen Regulador, en el marco del plan Xarxa de Governos Locals 2016-2019 (Diputació de BCN 2017), facilitando diferentes líneas de asistencia y cooperación local para actuar en la reforma, mejora y mantenimiento de equipamientos culturales, bienes o elementos culturales: por ejemplo, museos, archivos, teatros, centros culturales, salas polivalentes y ateneos, siguiendo los patrones institucionales estándar sobre los espacios culturales de proximidad.

En 2017 se aprueba la Ley 9/2017, de 8 de noviembre, de Contratos del Sector Público, por la que se transponen al ordenamiento jurídico español las Directivas del Parlamento Europeo y del Consejo 2014/23/UE, de 26 de febrero de 2014 (BOE núm. 272 2017), dando un paso más en la unificación de criterios administrativos sobre la gestión de los contratos públicos, fortaleciendo las cuestiones técnico administrativas, que, aunque permite introducir criterios técnicos subjetivos para que el acceso a la contratación pública no se rija únicamente por un criterio económico, aún representa un paso centrado básicamente en el valor económico y la especialización administrativa, que de alguna manera no deja de lastrar la participación cultural de la ciudadanía. Hay que tener en cuenta que en cuestiones administrativas, la dificultad en el ámbito institucional radica principalmente en la definición de la especificidad institucional que representa la actividad cultural, y sus derechos asociados, que en este tipo de procedimientos recaen en el técnico encargado de la redacción del pliego de condiciones en cuestión, que en muchas ocasiones, y a pesar de poseer conocimientos para su labor, adolece de argumentos suficientes para motivar la especificidad del servicio cultural y superar los chequeos habituales de los servicios jurídicos institucionales, los cuales suelen ser muy exigentes con la redacción del pliego, y poco proclives a admitir argumentos que visualicen los elementos diferenciadores de la cultura respecto a otro tipo de servicio público.

Por otra parte, vemos que el asunto institucional de la proximidad cultural se consolida como un asunto transversal en el plano local. En este sentido, en 2017 el Pla d'Adolescència i Joventut 2017-2021 elaborado por el Àrea de Drets Socials del Ajuntament de Barcelona (Coord. Direcció de Serveis d'Infància, Joventut i Gent Gran. Departament de Joventut 2017) establece en el eje estratégico 2. Transformación. 2.3 Participación cultural i creación. Objetivo: "promover la actividad de los y las jóvenes como creadores y creadoras y organizadores/as de la creación cultural a través de la oferta de espacios de creación e intercambio", y sus referentes municipales son el "Departament de Joventut, ICUB, Dept. de Comunicació, districtes, centres cívics i centres culturals de proximitat" (Coord. Direcció de Serveis d'Infància, Joventut i Gent Gran. Departament de Joventut 2017: 102). Así, los Espais Joves y los Casals de Joves se plantean como infraestructuras públicas alternativas relativas a la cultura de proximidad orientadas a la juventud, que generan su propia Xarxa d'Espais Joves i Serveis como "un espacio donde definir formaciones y capacidades para el desarrollo de una buena tarea" (Coord. Direcció de Serveis d'Infància, Joventut i Gent Gran. Departament de Joventut 2019: 134). Conviene apuntar que, a pesar de que "el Pla d'Adolescència i Joventut 2017-2021 tiene como misión fomentar un principio universal para las personas adolescentes y jóvenes: la autonomía. Este concepto se refiere a la capacidad para desarrollar en libertad y en disponibilidad de recursos necesarios de manera igualitaria, teniendo también en cuenta las necesidades del entorno. Así, proponemos un plan que tenga como eje central el logro de la libertad

individual y de la responsabilidad hacia el colectivo” (Coord. Direcció de Serveis d’Infància, Joventut i Gent Gran. Departament de Joventut 2017: 63). Los Espais Joves son espacios públicos con una vocación de servicio público basada en el sesgo por edad, matiz que se revela como un tema polémico, como se puede comprobar en las entrevistas realizadas en la aproximación etnográfica de la investigación. El motivo es que, al condicionar por sesgos de edad las posibilidades de participación, algunos sectores entienden que la estrategia pública mantiene la impronta de una institución paternalista. En este sentido, en 2016 el mismo Pla d’Actuació Municipal de Barcelona (Teseu, SLP 2016) confesaba diferentes problemáticas relativas a las dificultades de uso de acceso al espacio público, que están relacionadas con cómo los jóvenes hacen uso del espacio público, quienes, al ir en grupo, “se percibe como una vía de conflicto; las normativas no se adaptan a las maneras de hacer de los jóvenes: mucha burocracia y relaciones poco horizontales, poca cultura colaborativa entre las entidades y entre éstas y la administración; son habituales los conflictos de competencia por subvenciones o por los derechos de usos de los espacios públicos y equipamientos; poca diversidad cultural: es difícil llegar a jóvenes de otras culturas en términos de igualdad y sin paternalismos” (Teseu, SLP 2016: 54). Situaciones que se concluyen en que “en general, el diseño del espacio público no legitima las formas de usos de los jóvenes” (Teseu, SLP 2016: 54). Además, los datos sobre el fracaso en la superación de las competencias básicas por Distritos de la ciudad apuntan a que en 2017 un joven de Ciutat Vella tiene ocho veces más riesgo de fracaso escolar que uno de Sarriá (Ibañez, M. J. 2017), señalando carencias sistémicas en éste tipo de políticas públicas.

Aproximación histórica a las escalas de la gestión pública cultural XI

Encuentros institucionales que ayudan a forjar la proximidad cultural comunitaria

“El contexto social hace referencia a quien habita el hábitat”
(Sennet, R. 2014: 27).

El año que se aprueba el nuevo Reglamento de participación ciudadana del Ajuntament de Barcelona (2017), el cual pretende impulsar la iniciativa ciudadana, fomentar los canales de democracia directa, apostar por una participación híbrida entre el mundo digital y el presencial, y prestar especial atención a garantizar una participación inclusiva que tenga en cuenta la diversidad y las necesidades de toda la población de Barcelona (Ajuntament de Barcelona 2020g). También, en 2017, el Informe institucional sobre los Casals de Barri, definidos por los planes de Acción Comunitaria del Ajuntament de Barcelona como: “Espacios de encuentro y de interrelación de los vecinos y vecinas del barrio, donde se promueven valores democráticos, se fomenta el dialogo, la solidaridad, el asociacionismo y la colaboración, siempre pensando en el desarrollo del barrio y en la mejora de la convivencia. Uno de sus principales retos es dar respuesta a las necesidades y demandas del vecindario de manera participativa e inclusiva ... elaborando una programación de actividades socioeducativas, socioculturales y de formación” (Ajuntament de Barcelona. 2020e). Focalizando en este tipo de equipamientos públicos el rol orientado a la participación activa y democrática. Que dibuja una línea diferenciadora en cuanto equipamiento público que rompe la hegemonía de los tradicionales centros cívicos como instrumentos espaciales públicos orientados a la participación cultural i ciudadana. Donde “la participación ciudadana, el voluntariado y la colaboración mutua acontecen ejes vertebradores Los casales de barrio son como una segunda casa, un espacio para encontrarnos, conocer, compartir y crecer” (Ajuntament de Barcelona. 2020e). Aunque, el Informe del Ajuntament de Barcelona de 2017 reconocía que “la relación que las personas usuarias establecen con los Casals es más de consumo que de participación” (El Riscell SCCL 2017: 14).

Dicho informe, también revela problemas relativos a la cohabitación de diferentes tipologías de servicios y actividades según el barrio en el que estén ubicados estos equipamientos. Por ejemplo, “en los casos en que los Casales se encuentran en barrios acomodados de alto nivel formativo, las actividades que se ofrecen tienden a estar más relacionadas con las artes y la cultura y no se hacen talleres o actividades de capacitación o de niveles de iniciación. En Casales de Barrios con menor nivel formativo encontramos cursos de catalán y de iniciación en la informática, cursos que no se encuentran en los Casales de los Barrios más acomodados” (El Riscell SCCL 2017: 13). Lo que proyecta en el territorio diferentes posibilidades de materialización del derecho a la participación en relación con este tipo de espacios que interfieren en los procesos de participación, y también en cuanto a las consecuencias profesionales que tienen tales procesos. En este sentido el Informe de 2017 Casals de Barri de Barcelona: Estudi de Cas i Anàlisi en Clau Comunitària publicado por la Direcció d'Acció Comunitària. Àrea de Drets de Ciutadania,

Cultura, Participació i Transparència del Ajuntament de Barcelona, detecta diferentes aspectos a mejorar, en relación este tipo de equipamientos, por ejemplo:

“Hace falta abordar la carga de horas que supone la participación en diversos espacios y la coordinación con diversos agentes y, también, sobre quién recae esta labor, si sobre el equipo técnico o sobre la entidad gestora. En algunas ocasiones se observa que la participación en espacios de coordinación fuera del Casal no está reconocida como atribución del equipo técnico y, por tanto, queda fuera del horario laboral. Por otro lado, sobre todo en casos donde es una entidad quien gestiona el equipamiento, las labores de representación de carácter político en diversos espacios corren a cargo del personal técnico. Definir mejor todo esto ayudaría a aclarar si esta labor más política la ha de asumir el personal técnico o han de ser personas de la entidad las que lo hagan” (El Riscell SCCL 2017: 29).

Con tal diagnóstico la Direcció d'Acció Comunitària Àrea de Drets de Ciutadania, Cultura, Participació i Transparència del Ajuntament de Barcelona en noviembre de 2017 se disponía a articular un tipo de política participativa que no relegara la participación cultural a la dimensión estética. A la par visualizaba algunos problemas en relación con el funcionamiento administrativo y la gestión de los espacios culturales de proximidad. Por ejemplo, los casales de barrio emergían como un tipo de espacio de proximidad institucional competencia del Àrea de Drets de Ciutadania, por lo que los asuntos relacionados con el derecho a participar en la vida cultural se repartían en este caso entre la citada Àrea de Drets de Ciutadania y el ICUB, aunque la comunicación entre departamentos fuera significativamente mejorable. Pues como ya he mencionado la transversalidad en la gestión administrativainterdepartamental era un problema detectado por los servicios culturales de proximidad (Ajuntament de Barcelona. 2016).

El mismo año 2017 se publicaba el Informe Sobre la Programació Cultural 2016-2017 de l'Ajuntament de Barcelona des d'una Perspectiva de Gènere (Cabó, A; Sánchez J. M. 2017), apuntando que de los 368 puestos de trabajo relacionados con los Centros Cívicos, 238 eran ocupados por mujeres y 130 por hombres, indicando que en el caso de los Centros Cívicos, “podemos afirmar que, tal y como sucede en el caso de las Bibliotecas, éstos son equipamientos con una plantilla muy feminizada, pero a diferencia de aquellos, son equipos de trabajo con baja remuneración y reconocimiento, y un nivel de precariedad mucho más elevada, debido a los sistemas de gestión y de las categorías profesionales reconocidas” (Cabó, A; Sánchez J. M. 2017: 34). En otro sentido conviene mencionar el Análisis y Orientaciones Para la Mejora de la Participación en los Distritos de Barcelona de 2018, cuyo documento concluye la deficitaria estructura organizativa de los Distritos para la gestión de los asuntos relacionados con los derechos de participación, recomendando “clarificar responsabilidades y liderazgos de los actores institucionales (distritos, áreas, ayuntamiento) en las diversas fases/herramientas de participación de los procesos. Hibridar las metodologías y herramientas de participación: individual-colectiva y presencial-digital. Profundizar en la vertiente deliberativa y la capacidad propositiva de la participación en el proceso a través de metodologías de dinamización” (IERMB 2018: 65). Y para mejorar la transversalidad en la arquitectura institucional orientada a facilitar la participación de los distritos de la ciudad de Barcelona,

se recomienda entre otras medidas: “clarificar, simplificar y racionalizar la arquitectura de la participación ciudadana territorial, para evitar duplicidades y hacerlo más funcional y eficaz. Diseñar un modelo integrado de participación que vincule y coordine órganos, procesos, sectores y territorios (gobernanza horizontal y vertical). Avanzar hacia un modelo de participación en los distritos con capacidad de incidencia sobre las políticas públicas del distrito, que fomente la corresponsabilidad y la coproducción” (IERMB 2018: 65-66). Propuestas de mejora que revelan que a las puertas de la Pandemia provocada por el virus COVIC 2019, los asuntos de los derechos de participación en la ciudad de Barcelona manifestaban una necesidad institucional de mejora estructural.

Mientras, la acción institucional y los diferentes departamentos públicos continuaban su propia estructuración de los equipamientos orientándolos a su particular negociado. Por ejemplo, el Pla d’Equipaments i Serveis Juvenils de Barcelona 2018-2028 aporta como novedades la formalización de la Xarxa d’Equipaments Juvenils, el reconocimiento de los proyectos de iniciativa juvenil, o la concreción de servicios para adolescentes (Coord. Direcció de Serveis d’Infància, Joventut i Gent Gran. Departament de Joventut 2019). Ejemplo que sirve para ilustrar que la acción pública sobre los equipamientos culturales en la ciudad de Barcelona funciona con asiduidad a golpes de entusiasmo sectorial.

En cuanto a la gestión comunitaria, en 2018 el Ajuntament de Barcelona reconocía que se trataba de un modelo de gestión en proceso de desarrollo. Con un amplio margen de mejora para atender al contexto social y las demandas ciudadanas relacionadas. Por ejemplo, con el campo cultural institucional comunitario. En este sentido, en el documento Gestión Comunitaria de la Cultura en Barcelona. Valores, Retos y Propuestas, edición del Institut de Cultura de Barcelona, se manifiesta:

“La gestión comunitaria de la cultura es un modelo que, todo y haberse mostrado como una alternativa sólida y un buen complemento respecto de las instituciones públicas y las denominadas industrias culturales, aún no ha consolidado su relación con el Ayuntamiento. Hace falta, por lo tanto, reconocer las prácticas y formas en que la gestión comunitaria se expande y se experimenta en la ciudad en el complejo campo de la cultura, y mejorar las políticas públicas relacionadas con estos ámbitos ... fomentar la gestión comunitaria de la cultura no responde solo a una voluntad política del ICUB o del Consell de Cultura, sino sobre todo a una demanda creciente por parte de entidades y colectivos que reclaman más reconocimiento institucional, respetando siempre los márgenes de autonomía necesarios” (ICUB 2018: 11).

Por otra parte, la escala estatal de la gestión pública de la cultura movía ficha en 2019 para blindar de nuevo los derechos de propiedad cultural. La Ley 2/2019, de 1 de marzo, por la que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, y por el que se incorporan al ordenamiento jurídico español la Directiva 2014/26/UE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 26 de febrero de 2014, y la Directiva (UE) 2017/1564 del Parlamento Europeo y del Consejo, de 13 de septiembre de 2017, incidiendo en los asuntos de la cultura material, la propiedad intelectual y sus derechos asociados.

En otro sentido, en 2019 el Ajuntament de Barcelona ampliaba la circular de 2016 destinada a “llenar el vacío normativo y reconocer e impulsar las actividades culturales de pequeño formato” (Ajuntament de Barcelona 2019b), adaptando la Ordenanza municipal relativa a los Espacios Cultura Viva, reconociendo su papel como cultura de proximidad, reconociendo el valor de la proximidad cultural en relación con los equipamientos públicos o privados que promueven la interacción entre diferentes instituciones, entidades o colectivos, que tienen por objeto la participación cultural descentralizada por toda la ciudad. Y que impulsan procesos creativos y artísticos que se desarrollan de manera próxima al público. Y con un papel de articulación social y capacidad de generar un contexto adecuado para la cohesión social y la participación ciudadana impulsada desde el ámbito cultural, que tenga en cuenta la diversidad y la perspectiva de género. Ligando la proximidad, la catalogación de espacios musicales, el proyecto de descentralización y la participación ciudadana mediante un procedimiento administrativo, para ello, con el fin de justificar la función de articulador social y de proximidad, el proyecto deberá incluir un documento (contrato o convenio) donde se demuestre la colaboración con un mínimo de dos entidades asociativas de diversa índole de Barcelona. Así, la normativa municipal se adapta a la música en directo de pequeño formato (Ajuntament de Barcelona 2019b).

También el año 2019 Barcelona presenta el Programa de Patrimonio Ciudadano de Uso y Gestión Comunitaria (Ajuntament de Barcelona 2019a), modelo con el que las políticas culturales de proximidad de la ciudad de Barcelona pretenden dar el salto definitivo hacia el cuidado de la vida comunitaria, donde el carácter activo de los derechos culturales toman protagonismo. Pretende ahondar en la dimensión antropológica de las políticas culturales, estableciendo mecanismos de participación que fomenten nuevos valores culturales, en sentido democrático. Por otra parte, las políticas culturales de capacitación estética toman un nuevo rumbo en 2020, cuando se publica el Anàlisi Institucional Itineraris Artístics i Realitat Social (Aragonés Jové, E. 2020), preludio para establecer en la ciudad de Barcelona una agenda institucional para emprender el camino hacia la materialización de los derechos culturales incidiendo en el valor de la práctica artística y la relación estratégica entre las políticas educativas y culturales. Ahondando en la dimensión estética de las políticas culturales, y el carácter práctico y activo de sus derechos culturales asociados.

El mismo año, 2020, el Ajuntament de Barcelona publica el documento Fortalezcamos las Artes Comunitarias. Un análisis Exploratorio de las Prácticas Comunitarias en la Ciudad de Barcelona (Coord. Artibarri; Rodrigo J; Zegrí, M. 2020), que pretende la elaboración de un marco conceptual sobre las prácticas culturales comunitarias, las políticas culturales de proximidad, la relación entre cultura y desigualdad social, elaborar un mapeo de entidades y proyectos, equipamientos e instituciones vinculadas a la práctica artística de tipo comunitario, que posibilite una radiografía de las actividades de artes comunitarias en la ciudad de Barcelona con el objetivo de formar un futuro grupo de trabajo sobre el enfoque artístico comunitario. Lo que podría significar un punto de encuentro entre el carácter doblemente activo de las dimensiones estética y antropológica de las políticas culturales. El Anàlisi entiende las artes comunitarias como “prácticas que desbordan los marcos convencionales de la práctica cultural” (Coord. Artibarri; Rodrigo J; Zegrí, M. 2020: 10), poniéndolas en relación con la materialización de los derechos culturales y los procesos institucionales para generar nuevas centralidades en la ciudad.

Y establece una relación entre las políticas culturales, el valor público de la cultura, el capital social como cohesión e inclusión social, y como participación ciudadana y acción colectiva, los procesos de reconocimiento institucionales y la corresponsabilidad en la toma de decisiones en el ámbito de la comunidad y la democracia local. Enfocando las artes comunitarias como prácticas que activan los derechos culturales convirtiéndolos en apuestas óptimas para paliar la desigualdad en los barrios.

Por otra parte, el mismo año 2020, en el ámbito académico, y en plena pandemia Covid 2019, se insiste en la necesidad de comprender las políticas culturales como estrategias institucionales que transitan de la gestión de objetos hacia la de sujetos. Lo que afecta a la comprensión tradicional del patrimonio cultural. Animando a revisar los conceptos y los métodos de gobierno e institucionalización que basculan alrededor de la gestión pública de la cultura. Poniendo el foco de atención en las demandas sociales y culturales contemporáneas que ponen en circulación algunas de las claves que relacionan los bienes comunes, la acción comunitaria y la democracia cultural con los derechos culturales, en sentido contemporáneo (Burgos Barrantes, B. 2020).

También en 2020 se publica la Carta de Roma 2020, con un subtítulo donde se manifiesta que El Derecho a Participar Libre y Plenamente en la Vida Cultural es Vital Para Nuestras Ciudades. La publicación aparece en un momento incierto y oscuro, la crisis del COVID-19 provoca incertidumbre, apuntando a que los modelos públicos y sus supuestos básicos necesitan ser replanteados. La Carta, impregnada de municipalismo, traslada la idea de que “un verdadero espíritu de democracia cultural debe dar forma a los nuevos modelos para que sean inclusivos y sostenibles. La Carta es una promesa para el pueblo de Roma –y para todas las ciudades del mundo. Situar nuestras culturas comunes y dinámicas en el centro de la definición de los nuevos modelos no será fácil, pero es así como recuperaremos y reconstruiremos nuestras vidas, juntos” (CGLU 2020: 1). Con todo, los procesos de cambio institucional que se observan en el campo de las políticas culturales entre las diferentes escalas de la gestión pública de la cultura apuntalan la idea de la existencia de cómo mínimo dos gubernamentalidades institucionales en colaboración y conflicto permanente. Una intentando ordenar y facilitar desde arriba, otra intentando obedecer, y en ocasiones reorganizar y dialogar desde abajo. Dicho de otra manera, “ciudad y Estado no son para nada lo mismo” (Deleuze, G. 2017: 33).

CAPÍTULO 6

La práctica de la investigación

“La persona que lee está lista en todo momento para volverse una persona que escribe, es decir, que describe o que prescribe”

(Benjamin, W. 2004: 30).

“El método consiste en volver a describir muchas cosas de una manera nueva hasta que se logra crear una pauta de conducta lingüística que la generación en ciernes se siente tentada de adoptar, haciéndoles así buscar nuevas formas de conducta no lingüística: por ejemplo, la adopción de nuevo equipamiento científico o de nuevas instituciones sociales”

(Rorty, R. 1991: 29).

El siguiente capítulo está dedicado a la práctica de la investigación. Primero ahondaré en algunos aspectos concretos sobre la génesis estructural de los espacios culturales de proximidad. Para ello voy a mostrar una breve historia institucional de los espacios culturales de proximidad que aporta detalles de sus funciones originarias centradas en la productividad y la capacitación, el disfrute y la emancipación social y cultural. Se trata de una aproximación que muestra la evolución de los espacios culturales institucionales donde la actividad cultural fue pasando de enseñar lo que hay que leer, a proyectar lo que se quiere hacer. Es decir, voy a mostrar algunos aspectos de los espacios que permiten entender el paso del oyente aplicado al prescriptor colectivo. Tránsito en el cual la población modula hacia la categoría de “ciudadanía activa”, que conecta con la historia de los espacios culturales de proximidad.

Para finalizar aportaré detalles generales, metodológicos relativos a la aproximación etnográfica realizada para la investigación, estudio de campo sobre algunos espacios de la proximidad cultural relevantes de la ciudad de Barcelona. Acabaré con la conclusión de la investigación.

Breve historia institucional de los espacios culturales de proximidad

De la productividad y la capacitación a la instrucción, disfrute y emancipación cultural

“Las infraestructuras... son políticas materializadas... Pueden por tanto segregar como articular comunidades”
(Rowan, J 2016: 55).

Como hemos visto, la combinación entre la formación productiva y los contenidos estético culturales fueron los elementos recurrentes en el mundo de los Ateneos decimonónicos. Por ejemplo, el “Ateneu Obrer de Badalona, creado en 1884, impartía instrucción a los obreros y a sus hijos en clases diurnas y nocturnas. En 1914 se planteó crear una escuela de artes y oficios que abarcara todas las etapas, desde párvulos a la formación profesional” (Monés i Pujol-Busquets, J. 2010: 119). Aquellos originales espacios sirvieron para alejar a los obreros de las tabernas y los cafés que crecían en las aceras de los teatros de las ciudades, y que rápidamente se convirtieron en centros de gran influencia política y revolucionaria. En este sentido, los historiadores no se ponen de acuerdo en establecer donde se inauguró el primer café en el territorio europeo, si fue en Marsella (1644 o 1671), Venecia (1640 o 1690) o en Londres (1652). Lo cierto es que “fue sin lugar a duda en el Londres del siglo XVII donde los establecimientos públicos de café llegaron a tener más importancia social, cultural y económica, además de adquirir identidad propia” (Villar, P. 2008: 17). También sabemos que, en la ciudad de Barcelona, en 1750 “el italiano Andreu Caponata abrió el primer café de Barcelona en una casa situada al lado del Teatro de la Santa Creu, en la Rambla núm. 29” (Villar, P. 2008: 49). Y que partir de los inicios del siglo XIX los cafés se politizan. Como indica el escritor Paco Villar:

“Con la invasión francesa del 1808 los cafés barceloneses comenzaron a adquirir una verdadera dimensión política ... Las primeras clases de la sociedad y las familias más cristianas no tan solo se mostraban contrarias a ir, sino que además hablaban mal: la gente que iba a los cafés era muy mal vista. La última etapa absolutista de Fernando VII aumentó la diferencia entre dos grupos sociales que estaban representados por dos bebidas: los que tomaban chocolate eran los eclesiásticos y realistas, mientras que los que tomaban café eran los laicos y liberales. La actuación política de los cafés barceloneses volvía a ponerse de manifiesto” (Villar, P. 2008: 121).

Comprobamos que los cafés y las tabernas fueron los primeros espacios sociales y culturales de las ciudades modernas. Aquellos lugares provocaron cierto malestar y sensación de riesgo entre las elites de las ciudades. Por lo que, los cafés y las tabernas decimonónicas, en tanto que lugares de encuentro social y cultural, pronto encontraron espacios rivales. Así, la historia moderna sobre la emergencia e institucionalización de los espacios culturales de proximidad está relacionada con el ordenamiento disciplinario de la población que habitaba las ciudades del siglo XIX. En este sentido, la instrucción

estético ideológica y la capacitación productiva motivaron la proliferación de aquellos originales espacios culturales de proximidad que en Catalunya representan los Ateneos. La Iglesia y la burguesía por un lado y el movimiento obrero por otro fueron sus principales impulsores. Para los ateneos obreros “la cultura se convertiría en una necesidad ineludible pues la falta de escolarización constituía una de las principales causas de indefensión de los obreros frente a la burguesía” (Monés i Pujol-Busquets, J. 2010: 111). En este sentido, como indica el número extraordinario del año 2010 de la Revista Cuatrimestral del Consejo Escolar del Estado. De la Educación Popular al Aprendizaje a lo Largo de la Vida, actualmente accesible en la sede electrónica Publicaciones del Ministerio de Educación y Formación Profesional del Gobierno de España:

“Los ateneos obreros se desarrollaron a partir de la segunda mitad del siglo XIX con finalidades cooperativas y educativas y dieron especial importancia a la enseñanza de la lectura, la escritura y las cuatro reglas... (y) las primeras preocupaciones por la elevación cultural de los obreros provienen del movimiento coral impulsado por Anselm Clavé que sacaba a los obreros de las tabernas para enseñarles a cantar. Sus actividades comenzaron en 1845. Fundó en 1850, Fraternidad, la primera agrupación coral que se creó en el Estado español. Su lema era progreso, virtud y amor, de reminiscencias masónicas. Durante la Revolución de 1868 formó parte de la Junta Revolucionaria y en 1871 fue nombrado presidente de la Diputación provincial de Barcelona” (Consejo Escolar del Estado 2010: 113).

Conviene tener en cuenta que a finales del siglo XIX y principios del siglo XX la desigualdad cultural tenía profundas consecuencias clasistas, condicionando la vida social. Por ejemplo, “en 1907 España era todavía el único gran país europeo sin un diputado obrero en el parlamento” (CAR, R. 1985: 421). La relevancia de la educación en aquellos originarios ateneos los ha convertido en portadores de los valores de la educación popular, y en la actualidad funcionan como una referencia histórica para entender la progresión, hasta llegar a la actualidad, de la relación vital que existe entre la educación, la participación y el aprendizaje a lo largo de la vida (Consejo Escolar del Estado 2010).

Por otra parte, las escuelas de formación profesional de los Ateneos funcionaron como complemento de las iniciativas públicas pues “el Estado había abdicado de sus obligaciones en este terreno, el cual, al margen de algunas iniciativas puntuales, dejaba a los ayuntamientos y diputaciones, organismos con posibilidades económicas limitadas, el establecimiento y mantenimiento de este tipo de centros públicos” (Monés i Pujol-Busquets, J. 2010: 112). Así, instrucción y capacitación, disfrute y emancipación fueron funciones de aquellos primeros espacios culturales de proximidad. Mostrando que “la escuela es en el campo cultural, lo que la iglesia en el campo religioso” (Bourdieu, P. 2014: 317). En esta línea se enmarca la creación de la primera universidad popular en Dinamarca (1844), espacio cultural que se convertirá en referente institucional de las políticas culturales de proximidad en la segunda mitad del siglo XX (Miralles, E; Saboya, M. 2000). Más tarde, la II República española fomentó las tipologías de espacios culturales con vocación de poblar el ámbito institucional de la proximidad cultural, la descentralización de los archivos

históricos, las bibliotecas y el impulso de las Casas del Pueblo⁸⁰, los Ateneos y los Casales de Juventud fueron sus principales estrategias políticas, en relación con los asuntos de los espacios culturales de proximidad, para vertebrar la que puede ser considerada la primera gran oleada institucional para el fomento de la participación de la ciudadanía en el Estado español. Conviene mencionar, por ejemplo, el artículo del profesor de Historia Contemporánea de la Universidad de Salamanca y el Doctor en Historia Luis Arias González, quienes, al escribir sobre la función de las Casas del Pueblo, manifiestan que acababan sirviendo:

“Como lugar de encuentro social y de esparcimiento, a imagen y semejanza de cafés y casinos, así como de alternativa a la taberna proletaria tradicional o a las nuevas formas de los cafés-cantantes y cabarets. Frente a esto, el Socialismo se decantó a menudo por el modelo de café burgués con su mobiliario pretencioso, sus grandes espejos en las paredes, los camareros uniformados, las veladuras de mármol, las novedosas máquinas exprés niqueladas, el higienismo –presencia de escupideras, moderación en el consumo alcohólico, etc.–, la disponibilidad de periódicos y revistas... Puede decirse, que no hubo Casa del Pueblo, por muy humilde que fuera, que no se sintiera orgullosa de su Café” (Luis Marín, F; Arias González, L. 2010).

El mejor momento de los Ateneos sucede durante la Segunda República española, cuando en Catalunya habían unos 200 (THEROS, X 2015). En cuanto a los Casales de Juventud, durante la Segunda República en la ciudad de Barcelona se convirtieron en espacios de organización social y política al servicio de la estructura de defensa en la ciudad de Barcelona. Como señala la escritora Teresa Pàmies (1919-2012):

“En los Casals de Joventut (ya no los llamábamos “radios”; porque nos habíamos modernizado, teníamos que hacer nuestro “aggiornamento”), ya solo quedaban chicas, algún “peoner” o mutilados, como Leopoldo Cebrián o Pinós, el famoso Pinós del Casal Trigón Medrano. Los dos habían perdido un brazo en el frente y los dos tenían una autoridad bien ganada. Siempre arriba y abajo se les veía noche y día, organizando brigadistas de todo tipo: de ayudas al campesinado, en los servicios auxiliares, en la sanidad de guerra, en el comité de refugiados” (Pàmies, T. 1974: 148).

Con el triunfo de la dictadura, los ministros franquistas impulsaron una red de espacios culturales para el control social, primero denominándolos Casas de Cultura, más tarde Teleclubs, y por último Aulas de Cultura. Las Casas de Cultura fueron creadas por el ministro de educación Joaquín Ruiz Jiménez en el año 1951, y a partir de 1956 pasan a conformar una red provincial que en el año 1971 cuenta con

⁸⁰ “El término Casa del Pueblo no fue exclusivo del entorno socialista, también lo utilizaron para sus sedes, en ocasiones, los anarquistas, los radicales lerrouxistas y sus escindidos seguidores de Marcelino Domingo -Partido Radical Socialista- junto con grupos republicanos de izquierda y hasta por los católicos de la órbita social-cristiana del P. Vicent y de Maximiliano Arboleya, pero es en el Socialismo donde se consolida y adquiere mayor peso y entidad; andando el tiempo se convertiría en un lugar común -tanto para militantes como para no militantes- identificar el nombre únicamente con el domicilio social de las organizaciones obreras exclusivamente socialistas mientras que en el ámbito católico social no cuajó en ningún momento como tal denominación, consecuencia de las escasísimas muestras que se dieron, y en los ambientes republicanos fue paulatinamente perdiéndose el término, mientras se consolidaban los títulos de “círculo”, “casino”, “ateneo” o, simplemente, “centro republicano”, dominando entre los libertarios el de “ateneo libertario” (Arias González, L. 2010).

50 equipamientos. Después se crearían los “inefables” Teleclubs, adjetivados así por el especialista en políticas culturales de proximidad Eduard Miralles (1961-2018), quien describió con precisión el siguiente eslabón relativo a la creación de espacios culturales de proximidad, y sus promotores fundamentales:

“Los inefables Teleclubes postulados a partir del año 1962 por Manuel Fraga Iribarne, el no menos inefable ministro de información y turismo o, finalmente, las Aulas de Cultura creadas mediante la Orden Ministerial del 3 de julio de 1974 por Ricardo de la Cierva, en aquel entonces director general de cultura popular bajo el mandato del ministro de información y turismo Pío Cabanillas, con el objetivo de ser centros de convivencia y de difusión cultural, constituidas por entidades públicas o privadas con la participación del estado mediante convenio e implantadas preferentemente en zonas suburbanas, según transcripción literal de su texto fundacional. Los equipamientos de proximidad existentes en poblaciones como Cartagena o Hospitalet de Llobregat, gestados al amparo de aquella orden ministerial, todavía son hoy un claro exponente de aquel impulso inicial de las llamadas Aulas de Cultura” (Miralles, E; Saboya, M. 2000).

Los teleclubs gozaron de una gran implantación territorial en los años 70, llegando a “4.500 teleclubes. Algunos estudiosos del tema no desvinculan este curioso fenómeno de la pasión que el caudillo profesaba por lo audiovisual en general y la televisión en particular” (Miralles, E; Saboya, M. 2000). Por otra parte, en Europa, el modelo de espacios culturales de proximidad a partir de la década de 1950 inicia un ciclo positivo. Las Universidades Populares del primer tercio del siglo XX, la primera fundada en 1919 en Alemania, sirvió de referente, instalando en la acción pública institucional de la segunda mitad del siglo XX los modelos de equipamientos culturales de proximidad tales como las Maisons de la culture en Francia, los Community Centers en Reino Unido, o los Centri Civici en Italia, producto de la reflexión “sobre el papel de la cultura y la educación como vehículo para la cohesión social y nacional” (Miralles, E; Saboya, M. 2000).

Por otra parte, en la ciudad de Barcelona los procesos de okupación de espacios para la cultura proliferan entre finales de los años 70 y principio de los años 80. Por ejemplo, el caso del actual Ateneu Popular de 9Barris, que en la actualidad se considera un espacio socio-cultural público que funciona según el modelo de gestión comunitaria, y que nace de la ocupación vecinal el año 1977 (Ateneu Popular 9Barris 2020). Son tiempos en que en los barrios de la ciudad de Barcelona se reivindica el modelo de los originarios ateneos, proyectando una visión un tanto idealizada de aquellos ateneos obreros y libertarios, “impulsados entre fines del S. XIX y principios del S. XX como organismos de gestión autónoma del proletariado urbano para la formación y la divulgación científica y artístico-cultural permanecía en el imaginario del movimiento vecinal de los años 70 y era lo que inspiraba y movilizaba las demandas vecinales en el ámbito socio-cultural” (Sanchez, M.V. 2015: 135). Así, la respuesta institucional a las movilizaciones y demandas sociales de los años 70 y 80 relativas a los espacios culturales fue la creación de la primera generación de equipamientos institucionales de proximidad cultural en el Estado español (Miralles, E; Saboya, M. 2000). Aquellas demandas tuvieron “la okupación como estrategia de presión sobre el gobierno. El Ayuntamiento tenía que hacer algo... Frente a los ojos de los vecinos, los

Centros Cívicos aparecían como una caricatura o una mala copia de los Ateneos, como una versión institucionalizada de los Ateneos Populares” (Sanchez, M.V. 2015: 139).

Con todo, en 1982 se inaugura el primer centro cívico de Barcelona. En este sentido “la emergencia de los Centros Cívicos debe entenderse así, como el resultado de la acción e interacción de la sociedad civil y del gobierno local, en el marco de un frágil equilibrio entre los objetivos de bienestar de la agenda socialdemócrata local y las transformaciones y desafíos sociales, políticos y económicos que experimentan las ciudades desde los años ’80 frente a la crisis de los Estados Nacionales de Bienestar Keynesianos” (Sanchez, M.V. 2015: 136). El interés institucional por los espacios culturales de proximidad instauró el fomento de un tipo de participación institucionalizada, controlada. Aunque la rápida irrupción de las políticas del marketing urbano y el viraje hacia el paradigma creativista, como hemos visto, desactivará en la ciudad de Barcelona la dimensión política de la participación ciudadana, transformando “los Centros Cívicos en equipamientos subvalorados” (Sanchez, M.V. 2015: 146). A principios del siglo XXI los espacios culturales de proximidad se enmarcan como infraestructuras institucionales relacionadas con las políticas de lo social, de lo educativo, de lo cultural y de lo político (Miralles, E; Saboya, M. 2000). Dimensiones a las que tendrán que responder los espacios culturales de proximidad. A nadie se le escapará que la dimensión política era la más controvertida.

Hemos visto que la noción de equipamiento cultural institucional que desarrolla la FEMP (Coord. Figueras, E; Camps, P. 2002; Comisión de Cultura FEMP 2003) proyecta una tipología determinada de espacios culturales, que apunta a la prestación de servicios públicos. En el mismo momento, entre finales del siglo XX y principio del siglo XXI, la ciudad de Barcelona experimenta la proliferación de una nueva oleada de espacios dedicados a la actividad cultural, que se reivindica autónoma, y que no se mueve en el clásico eje binario público/privado. Se trata de espacios sociales que venían a plantear innovaciones y retos respecto la creación, producción, distribución y gestión cultural comunitaria. Por lo general espacios okupados, que pronto fueron sometidos a la fórmula del desalojo policial. Por ejemplo, el mismo año que se publica el informe UNESCO Nuestra Diversidad Creativa (UNESCO 1996), donde se proyecta el derecho a la libertad cultural para decidir sobre las propias necesidades culturales. En la ciudad de Barcelona se okupa el centro social auto gestionado HAMSA (1996), desalojado por los Mossos d’Esquadra en 2004 (Grup Desbordes de la Cultura 2017). Otro ejemplo es el caso Can Batlló (Martinez Moreno, R. 2018: 258).

Coincidiendo con el crecimiento de las inquietudes culturales autónomas en las calles de la ciudad de Barcelona, se inicia un nuevo impulso institucional para relacionar las políticas de recuperación urbana y las políticas culturales, que inciden en los asuntos de la gestión institucional de los espacios culturales desplegados en el territorio. En este sentido, en 2007 el Ajuntament de Barcelona inicia el proyecto de las Fábricas de Creación⁸¹. Pero la crisis económica de 2008 y el posterior fenómeno del 15M (2011) provocaran la revisión de las propuestas participativas. Agudizándose las dudas sobre la concepción de la gestión de la cultura como servicio público y sus formas de gestión institucional. La dureza de la crisis y los cambios políticos en el Ajuntament de Barcelona modularán el rumbo de las políticas culturales. En 2012 se impulsa en la ciudad de Barcelona el programa institucional Pla Buits⁸² desarrollado por el Departament de Participació del Àrea Hàbitat Urbà, que, como indica el profesor Rubén Martínez:

“Plantea un cambio en la conceptualización y orientación de la participación, aunque no del todo nuevo. Se adhiere a la trayectoria de iniciativas de cogestión o gestión directa como el reglamento de Gestió Cívica o la cesión de equipamientos municipales a AAVV, que ha funcionado bajo un notable grado de discrecionalidad. La principal diferencia coincide con el principal problema detectado por técnicos y usuarios: la falta de un marco legal específico. En términos administrativos, la cesión temporal de los solares funciona como una gestión privada sin recursos asignados cuya sostenibilidad depende de subvenciones y trabajo voluntario. También se señalan los problemas de coordinación entre Distrito y Ayuntamiento que ha creado algunos episodios de burocratización y de ventanilla duplicada” (Martinez Moreno, R. 2018: 257).

A pesar de todo, los años 2015 y 2016 mantuvieron el ritmo del programa Pla Buits, “en abril de 2015, se inició la 2ª edición de este programa, con 11 nuevos espacios a disposición de las entidades y agrupaciones para la realización de actividades de interés público o utilidad social de forma temporal. En febrero de 2016 se resolvió el concurso con la cesión de seis de estos solares” (Ajuntament de Barcelona 2020). 2017 es el año que aparece la catalogación institucional de una nueva tipología de actividad recreativa denominada Espais Cultura Viva (SERVEIS DE PREMSA 2017), que pretende facilitar la actividad musical y el consumo cultural. Aunque ni los espacios incluidos en el Pla Buits o los Espais Cultura Viva no serán considerados por el Observatori de dades de Barcelona (Barcelona Cultura 2019b). Así, en 2019 la catalogación de los principales espacios institucionales que actúan en la proximidad cultural de la ciudad de Barcelona según el Observatori de dades Barcelona son: Bibliotecas, Fábricas de Creación, Centros Cívicos, Ateneos y Casals de Barri (Barcelona Cultura 2019b). Conviene subrayar la incorporación institucional del catálogo de los ateneos, a pesar de que sean espacios culturales privados. Y aunque este tipo de espacios culturales acostumbra a presentarse con diferentes nombres: Centros Culturales, Círculos Católicos Orfeones, Reales Círculos, Sociedades, Corales, Sociedades Culturales, Fomento, etc. Forman parte de los análisis institucional incluidos en el Observatori de Dades Barcelona (Barcelona Cultura 2019b). En este sentido, conviene apuntar que, a la lista de los espacios culturales institucionales que intervienen en la proximidad cultural, también habría que añadir los espacios institucionales responsabilidad de otros departamentos y políticas públicas como por ejemplo los Casals de Barri o los Espais Joves (Ajuntament de Barcelona. 2020a), sin duda inciden en la proximidad cultural y en los procesos de participación pero no están bajo los organismos especializados en el ámbito cultural institucional de la ciudad de Barcelona.

⁸¹ “Fàbriques de Creació és un programa municipal basat en la transformació d’antics edificis industrials en desús per convertir-los en nous espais destinats a la cultura i l’expressió artística... són espais reservats per l’experimentació, l’intercanvi, el diàleg i, fins i tot, l’equivoc i el dubte, com a parts indispensables d’un procés creatiu necessari en tota disciplina artística... les Fàbriques de Creació garanteixen un espai allunyat de les pressions de la indústria, els mitjans de comunicació i el mercat, sense perdre mai de vista el rigor, l’exigència i la qualitat dels projectes. Les Fàbriques de Creació actuen, per una banda, en cooperació amb els diversos sectors culturals, aportant idees, projectes i talent a la ciutat. I, per altra banda, ofereixen eines i suport al treball dels i les artistes. D’aquesta manera, es preserva i es dona continuïtat a la tradició artística que ha caracteritzat sempre Barcelona... compta amb onze centres distribuïts per diversos barris de Barcelona. Un total de 30.000 metres quadrats d’antics edificis industrials han sigut reconvertits en espais reservats a la creació i la innovació artística” (Ajuntament de Barcelona. 2020b).

⁸² “El programa municipal Pla de Buits Urbans amb Implicació Territorial i Social (Pla BUIITS) té l’objectiu de dinamitzar terrenys en desús de la ciutat de Barcelona, a través d’activitats d’interès públic de caràcter provisional, impulsades per entitats públiques o privades sense ànim de lucre, afavorint la implicació de la societat civil en la regeneració i dinamització del teixit urbà. Les activitats i usos de cadascun dels espais, d’un any prorrogable a tres anys màxim, tenen consideració d’interès públic o d’utilitat social, caràcter temporal i llurs instal·lacions són fàcilment desmuntables” (Ajuntament de Barcelona 2020).

Concluyo. Por un lado, tenemos que el ámbito cultural institucional de la ciudad Barcelona posee una amplia red de espacios culturales de proximidad. Por otro, el ámbito cultural no institucional de la ciudad Barcelona, durante las primeras décadas del siglo XXI ha experimentado una continua proliferación de iniciativas culturales colectivas orientadas a generar maneras de hacer cultura alternativa, jugando con los límites institucionales de la cultura pública. Levantando la inquietante relación entre el ámbito cultural institucional, la innovación social y los asuntos de la gobernanza. De la que resulta la nueva capa institucional público comunitaria. Que pone a prueba las estructuras, los márgenes y los procesos institucionales relativos a la materialización del derecho a participar en la vida cultural. Conviene apuntar que en 2020 al hablar de desigualdad cultural se apelará a la conveniencia de hablar más de derechos culturales y menos de innovación cultural (INAEM. 2020). Este es el breve viaje sobre la emergencia y articulación de los espacios culturales de proximidad institucional de la ciudad de Barcelona. Un relato breve que va de los cafés y las tabernas a los ateneos y las Universidades populares decimonónicas. Pasando por las Casas del Pueblo, los Casales de Juventud, las Casas de Cultura, los Teleclubs, las Aulas de Cultura, las Maisons de la Culture, los Community Centers, los Centri Civici. Hasta llegar a los espacios okupados, los Centros Cívicos, los Casales de Barrio, los Espais Joves, los Espais Buits, los Espais de Cultura Viva, las Fábricas de Creación o los laboratorios ciudadanos alternativos del siglo XXI. Se trata de una historia en constante construcción y articulación. Donde la historia de los espacios culturales de proximidad se entremezcla con la historia de la lucha por los márgenes de autonomía cultural y los juegos de interdependencia institucional. Con momentos de expansión y de regresión. Se trata de un recorrido sintético por las políticas culturales de proximidad, que en ocasiones se despliegan para continuar la vocación de control institucional. Y que, en otras, las menos, se despliegan más sensibles con las condiciones institucionales para materializar los derechos culturales de acceso, disfrute y participación cultural. Se trata de un relato que navega entre la táctica, la ingenuidad y la ética de un tipo de políticas culturales con mucho margen de desarrollo.

A continuación, la aproximación etnográfica, estudio de campo sobre algunos espacios de la proximidad de la ciudad de Barcelona.

Aproximación etnográfica

Un estudio de campo para una investigación analítica

“Presten atención a cosas duras: irán suavizándose, ablandándose o humanizándose. Presten atención a humanos: verán cómo se vuelven eléctricos, automáticos o informáticos”
(Latour, B. 1993: 58-59).

La aproximación etnográfica presentaba dos retos principales. Por un lado, entender la posición del entrevistador como parte del estudio de campo. El otro, conectar con la situación actualizada de los propios espacios protagonistas. Para ello pronto decidimos realizar entrevistas a algunos equipos de gestión de los espacios culturales de proximidad. Para captar el latido de la proximidad cultural de la ciudad de Barcelona. Además, para completar el registro, decidimos contactar con agentes relacionados con la planificación de las políticas de proximidad cultural de la ciudad. Buscaba una perspectiva amplia de la actividad cultural de proximidad, no circunscrita a un campo concreto. Parecía interesante. Por lo mismo optamos por contar con algunas voces académicas especialista en la materia. Hablo en plural. Ya lo he dicho antes. Una investigación es un trabajo personal que se realiza en equipo. Sin la colaboración de la dirección de la tesis, y de todos los contactos, espacios, entrevistados, compañeras, dispositivos y demás cosas y no cosas que intervienen en la investigación nada hubiera sido igual.

Dicho esto, mi dedicación profesional como director de un espacio cultural de proximidad me convertía en una especie de “entrevistador-productor” que, similar al desarrollo de mi carrera musical como “artista productor” (Benjamin, W. 2004), me aportaba un plus diferencial respecto a alguien que pretendiera introducirse en el mundo de la gestión de la proximidad cultural sin experimentarla previamente. En este sentido, partía con cierta ventaja para captar el pulso de ese tipo de espacios, y la intención de las opiniones de sus gestoras y agencias implicadas en su especulación o planificación.

Se trataba de encontrar consecuencias actuales: (a) de la descentralización cultural, y la irrupción de las escalas multinivel de gobernanza en la gestión pública de la cultura local; (b) de la concepción del capital simbólico institucional, en relación con los métodos de la gestión pública de la proximidad cultural contemporánea; (c) del rastro de la herencia de las políticas culturales, y la capilaridad de la proximidad cultural; (d) de las nuevas maneras de entender el valor cultural institucional, en relación con los procesos alternativos de patrimonialización cultural comunitaria; (e) del impacto institucional de las corrientes contemporáneas alternativas, y la posibilidad de transformar la gubernamentalidad de las políticas culturales en el ámbito de la proximidad cultural comunitaria; (f) del sentido contemporáneo de los derechos culturales, y sus métodos de materialización público comunitaria.

Con todo, el objetivo concreto fue realizar 20 entrevistas para obtener patrones o discontinuidades que aportaran información en relación con los puntos citados.

Por otra parte, las sesiones de doctorado me nutrían de lecturas sobre temas especulativos contemporáneos que trataban sobre cuestiones objetuales, relacionadas con el diseño de los espacios, con el funcionamiento y la agencia de las cosas en el mundo. Las posiciones poshumanas venían a poner en duda las formas tradicionales de aproximarme a un espacio. No basta con estudiar los datos estadísticos de un espacio para entenderlo, sólo son una parte mediada de su realidad. Variable que estimulaba la pregunta sobre la neutralidad de los propios espacios de las políticas culturales de proximidad. Y ponía en cuestión el rol de las viejas categorías modernas de las políticas culturales, planteando su revisión.

La aproximación etnográfica se transformó en una red donde pescar viejas categorías institucionales relacionadas con las políticas culturales de proximidad. Para comprobar su actualidad, utilidad o grado de oxidación. Los diferentes perfiles de academia, planificación o gestión de las entrevistas servirían para desvelar algunos aspectos relativos a la relación entre los espacios y los derechos culturales. El objetivo era comprobar cómo funciona dicha relación, si incidía en el desarrollo de los derechos culturales. Y en caso afirmativo, ¿cómo?

Ya tenía la parte analítica de la investigación casi resuelta. En ella fijaba la información teórica necesaria para entender la relación entre espacios y derechos dentro del contexto de las políticas culturales de proximidad. Pero el listado de leyes, hitos históricos o catalogaciones de espacios culturales no resultaba suficiente. Parecía conveniente investigar la perspectiva y la inquietud de lo institucional contemporáneo, en relación con los espacios culturales y sus derechos asociados. En el campo. En el día a día. Y en esa búsqueda, captar la perspectiva de la academia, la planificación o la gestión diaria, aportaría una perspectiva enriquecedora. Se trataba de agencias que proporcionan la energía institucional necesaria para convertir aquellos espacios en lugares de vida cultural. O al menos eso parecía. Por ello, era relevante averiguar el objeto al que se dedicaban en la actualidad.

Las lecturas de la investigación habían levantando diferentes perspectivas relativas a la relación entre los espacios, los derechos culturales y las políticas de proximidad. En este sentido, cuando llegaba a un espacio para realizar una entrevista, lo hacía con una carga especulativa profunda. Miraba el espacio desde la distancia, ubicándolo visualmente en su contexto. De fondo resonaba el ruido rosa⁸³ de la teoría de los bienes culturales; la historia del capital simbólico y del patrimonio cultural institucional; el desarrollo de la dimensión estética y antropológica de las políticas culturales; el despliegue administrativo de la descentralización de la gestión pública de la cultura; los procesos institucionales de producción, acumulación, reconocimiento y distribución de los diferentes tipos de valor cultural, incluyendo el valor social y democrático de la cultura; las formas de patrimonialización y circulación de la cultura pública y de los métodos de los listados institucionales; la consolidación de las políticas culturales de proximidad y de sus espacios asociados; o la emergencia y desarrollo de los derechos culturales, en sentido pleno.

⁸³ El ruido rosa es un sistema habitual que utilizan los técnicos para comprobar el comportamiento sonoro de salas o equipos de sonido.

Aquel ruido rosa se intensificaba cuando lo cruzaba con algunos detalles especulativos generales. Por ejemplo, al cruzar los procesos de la sectorialización institucional de la cultura con la construcción moderna de las relaciones de poder y el interés por la estructura frente a la verdad (Foucault, M. 2003).

Antes de cada entrevista, cuando observaba y tomaba fotografías de los espacios, en ocasiones rondaban por mis circunvalaciones cerebrales temas históricos como los que narran la dicotomía que establece el desarrollo jurídico romano entre las cosas y las personas (Esposito, R. 2017).

O sobre el interés por la tecnología y la relación entre lo humano y lo no humano que reinterpreta el instrumento del laboratorio como espacio de conocimiento. Donde la materia nunca es muda (Latour, B. 1983). Y los espacios culturales emergen como laboratorios sociales (Medialab-Prado 2016).

Al llegar a cada espacio, a cada oficina, aquel ruido rosa imaginario testeaba discretamente la relación del espacio en cuestión con la construcción jurídico administrativa de la cultura institucional (Prieto, J. 2013; VAQUER, M 1998), desvelando asuntos relacionados con la construcción y encaje administrativo de la cultura pública, y las críticas a los procesos de descentralización institucional (Fumaroli, M. 1991).

A lo que se sumaba la influencia de los actuales procesos de desestructuración obrera en relación con las infraestructuras culturales institucionales (Marrero Guillamón, I. 2008). Y el cuestionamiento sobre la necesidad y función de los espacios culturales para la práctica cultural sin Estado (Rowan, J 2016). Los fenómenos de innovación social aplicados al ámbito institucional de la proximidad cultural (Martínez, R. 2018). O los procesos de desigualdad cultural en la ciudad de Barcelona (INAEM. 2020).

El ruido rosa invertía las frecuencias para captar el comportamiento material de aquellos espacios que al visitarlos se abrían ante mi. De esta manera los impactos epistémicos chispeaban en mi mente cuando entraba en cada espacio o despacho para realizar cada entrevista. Convirtiendo la aproximación etnográfica en una herramienta crítica, y personal, sobre el funcionamiento contemporáneo de los espacios culturales de proximidad de la ciudad de Barcelona.

Por todo, era oportuno averiguar el grado de conciencia de los agentes implicados en la política cultural institucional sobre algunos de los temas apuntados. Y averiguar la repercusión, si existía, de las maneras de planificación y gestión institucional en el campo de la cultura de proximidad en relación con la materialización de los derechos culturales. Me dispuse a ello con la ilusión de un periodista en prácticas.

En cuanto a la relación entre los espacios culturales de proximidad y los derechos culturales, la impresión general, en la mayoría de las entrevistas, fue la ausencia de un idea clara y compartida de la misma. Aunque lo cierto es que cuando desplegaba el Juego de la Proximidad Cultural, entonces, la mayoría, fueran aportaciones de los equipos de los espacios culturales de proximidad o del grupo de planificadores y académicos, los dos grupos, mostraban una impresión similar sobre la relación entre los espacios culturales de proximidad y los derechos culturales.

Aunque, encontré, sobre todo entre los representantes de planificadores y académicos, diferentes concepciones de los derechos culturales, lo cual parece relevante pues incide en la comprensión, planificación y materialización efectiva de las políticas culturales de proximidad contemporánea. Revelaba que la proximidad cultural es un campo de acción cultural complejo y en cierto modo enmarañado.

Por una parte, Xavier Marcé, quien ha ocupado diferentes cargos institucionales, director del ICIC de la Generalitat de Catalunya, director de Recursos y de Acción Cultural del ICUB, actualmente, concejal de Turismo e Industrias Creativas del Ajuntament de Barcelona, manifestaba⁸⁴ que “el concepto de derecho es un concepto equivoco porque es un concepto que nos lleva a un doble juego muy complejo, es un derecho la cultura en la medida que consideramos que ser culto es una mejora, un progreso, en este sentido es un poco complejo. Si entramos en los matices te diría que otro objetivo que tienen los espacios culturales de proximidad es favorecer una idea más o menos difusa del derecho de la accesibilidad cultural. Es decir, acceder a disponer de los instrumentos de la cultura, que pueden ser instrumento de producción creativa, instrumentos de cierto entretenimiento alrededor de la cultura. Es decir, de alguna manera de difusión cultural”. Marcé establecía una relación entre el acceso a la cultura, la producción y creación cultural y la difusión cultural. Además, concebía el valor social de la cultura ligado a la educación: “Si no tengo una coordinación con el sistema educativo que me inculque la voluntad cultural hablar de derecho se convierte en una cosa relativamente inocua”. Por otro lado, para Marcé, la cultura no era una problemática básica de la ciudadanía: “si tuviera algún problema de trabajo, de vivienda, de salud, de qué me iba a preocupar del problema de ir al teatro”. Así, Marcé parecía ligar el derecho de acceso a la cultura sobre todo al entretenimiento y la difusión cultural.

Daniel Granados, asesor del Comisionado de cultura del Ajuntament de Barcelona, nombrado Delegado de Derechos Culturales para la legislatura 2019-2023, presentaba otra manera de entender la política cultural, más interesada por “detectar las singularidades”. Se refería a que “la singularidad no pasa por, digamos, favorecer un tipo de programación singular sino en reconocer las que ya hay ahí”. Y aún reconociendo que “la cultura va mucho más allá de la programación cultural”, se apoyaba en la idea de que la labor de la “administración es reconocer en ese tejido cultural el valor público que ya están creando e implementarlo, y apoyarlo y generar recursos, y luego, favorecer sinergias”. Señalando una de las claves de los espacios culturales bajo su punto de vista: “serán realmente nuevas centralidades cuando estén favoreciendo procesos de codiseño y de co-programación”. Granados no parecía plantear una renuncia absoluta al consumo cultural. Sino más bien a la concentración institucional y monopolística de la oferta. En este sentido emergía la idea de un tipo de consumo cultural prescrito por la participación ciudadana: “para mi durante mucho tiempo las políticas y los equipamientos han estado programando exclusivamente sin generar espacios digamos de codiseño de esa programación, ofertando una lista de servicios, que yo creo que está bien que exista eso. Pero el problema es cuando sólo existe eso”. Granados se mostraba partidario de los procesos participativos para generar contenidos de difusión cultural en el ámbito de la proximidad cultural.

⁸⁴ Algunas entrevistas se realizaron en catalán las traduzco al castellano para facilitar la lectura.

Marcé aclaraba la concepción de la difusión cultural en relación con los mecanismos de oferta pública y consumo cultural: “una expresión ineludible de la vida cultural es el contraste de la relación entre aquel que tiene una idea, y por tanto la ha producido como producto, y aquel que la mira. Es decir, un pintor quiere que su cuadro sea visto, un músico quiere que su música sea escuchada, una persona que hace teatro quiere que su obra sea vista. Por tanto, existe un momento de comunión donde la cultura se encuentra, aquí, en la calle, donde sea, que es la difusión cultural. Esto sucede en el centro cívico, sucede en el teatro, sucede en la calle... Por tanto, la difusión no ha de demonizarse, es un hecho consustancial a la existencia de una cosa que se llama creación y producción de un contenido sea profesional, sea amateur o sea puramente espontáneo”. Marcé, se apoyaba en la clásica categoría relacional productor/espectador para señalar las consecuencias de una política cultural de proximidad que concebía la participación, principalmente, como una suerte de acceso a contenidos basada en el consumo cultural, descartando en parte la dimensión política de la participación ciudadana. Visualizando la función de los espacios culturales de proximidad públicos, básicamente, como lugares para la difusión cultural, y el acceso a la cultura a través del consumo. Lo que recordaba al momento en que el “paradigma de la creatividad transformó los Centros Cívicos en equipamientos subvalorados y desarticulados tanto del giro creativista como de los objetivos de dinamización territorial y promoción de la participación para la que fueron concebidos. Esta situación se ha resultado con la adscripción de los equipamientos al Instituto de Cultura de Barcelona en 2011, que ha apostado por convertirlos en espacios de consumo cultural en detrimento de su dimensión social” (Sanchez, V. M 2015: 146).

En este contexto se puede entender la preocupación de Granados por facilitar espacios de participación ciudadana para generar listados de oferta cultural. En el momento de situar espacios culturales de proximidad en el eje de los derechos culturales, en el Juego de la Proximidad Cultural, Granados señaló que uno de los elementos que convierten a los centros cívicos de gestión comunitaria en espacios donde se genera un “alto grado de participación”, superior a otros equipamientos culturales de proximidad, es porque existen métodos de participación en relación con la programación: “hay centros cívicos que te ofrecen un catálogo y tu consumes, y entonces sería un 1, realmente te ofrecen un servicio, vas allí, te apuntas, te imparten la clase o te explican una historia. Y luego hay otros como el Ateneu Harmonia, que realmente se desarrolla de una manera absolutamente buena absolutamente no pero con un alto grado de participación comunitaria, dentro hay más de 20 entidades que co-programan el espacio, tienen una implicación con el territorio muy grande, y lo calificaría en torno al 9, por decirlo de alguna manera” (l’Harmonia 2020).

Laia Forné, asesora de la Regiduría de Participación y Democracia Activa del Ajuntament de Barcelona, y en relación con las posibilidades de participación ciudadana en el campo de la proximidad institucional, parecía estar más centrada en el problema jurídico administrativo relativo a las cesiones de espacios, que en el tema concreto de los contenidos culturales y sus mecanismos de prescripción. Es decir, Forné no se preocupaba tanto del problema del tipo qué contenido a programar, o quién decide el tipo de contenido cultural a poner en circulación en un espacio cultural de proximidad, como sobre el asunto relativo a las posibilidades de la gestión integral del propio espacio. La idea de partida era que el método de gestión condiciona las posibilidades de participación de la ciudadanía. Por ello, primero era necesario esclarecer las condiciones técnico administrativas que facilitaban, o no, el acceso a la gestión de un

espacio. En este sentido Forné se manifestaba preocupada: “¿Cómo justificas la cesión de un patrimonio a una entidad? Por eso hemos creado el marco conceptual del tema del balance comunitario”. El objetivo del Departamento de Participación era, obviamente, fomentar la participación de la ciudadanía. Pero más en su sentido político que en su manifestación estrictamente cultural. En este sentido, el modelo de la gestión comunitaria emergía como indicador institucional, “cuanto más estén gestionados de forma comunitaria querrá decir que la ciudadanía tiene más músculo, esto es un buen indicador, pero no conviene forzar. Se ha de poner el escenario para que pueda suceder, pero sin forzar porque sino podemos acabar ahogando a las comunidades en la propia gestión”. Recordé la máxima que avisaba sobre los límites de la acción pública: “Hace falta reconocer pero sin cooptar” (Cultura Viva Barcelona 2016). Forné parecía establecer una diferencia clara entre los espacios de gestión comunitaria y los centros cívicos, por tanto, entre los gradientes de los derechos culturales que se materializan en cada tipo de espacio: “hay un tipo de Centros Cívicos que sí que son ICUB, que son estos centros cívicos que son más talleres, actividades, tal...”. Proyectando la idea de que la prestación institucional que ofrece el Ajuntament de Barcelona en cuanto a la participación varía entre departamentos, y según en el método de gestión que utiliza el espacio en cuestión.

Así, de momento se presentaban tres posiciones más o menos compatibles:

Una perspectiva se orientaba al consumo cultural, tendente al fomento de la cultura sobretodo profesional. Optando por ligar el sentido social de la actividad cultural a la educación: “la educación es un hecho intrínsecamente cultural, lo que está pasando en estos momentos es que los departamentos de cultura se han dedicado cada vez más a la cultura del espectáculo”, decía Marcé.

Otra perspectiva de la proximidad cultural, sin renunciar a la vía del consumo como acceso a la cultura, contemplaba, además, la vía de la actividad cultural como empoderamiento a través de la generación de proyectos impulsados por la ciudadanía. “El problema es si sólo favorecemos una relación de oferta con los espacios de proximidad a partir de una oferta de servicios. Cuando en realidad debería ser un espacio más de empoderamiento, de capacitación, de reflexión conjunta, de punto de encuentro, social”, apuntaba Granados. Quien, sin obviar la importancia relativa a la gestión comunitaria, pivotaba su discurso principalmente sobre el objetivo de asegurar la circulación de la diversidad de contenidos culturales, públicos o coproducidos por la ciudadanía, o *simplemente* prescribiendo la oferta cultural en procesos participativos, proyectando de alguna manera la idea de una ciudadanía activa desde el punto de vista cultural.

En este sentido, las dos miradas compartían el interés por los contenidos de la actividad cultural y los medios de circulación y distribución institucionales. Uno apuntaba a la importancia de la difusión cultural. El otro la relevancia de la coproducción o coprogramación de la oferta cultural.

Además, aparecía otra pauta institucional más orientada a los asuntos relativos a los modelos públicos de gestión de los espacios culturales de proximidad. Esta posición era más presente en el modelo de Forné, que entendía la gestión comunitaria como un instrumento institucional de las políticas de participación,

como una estrategia pública de fomento del empoderamiento ciudadano. En este sentido la cuestión de la actividad en la proximidad cultural se convertía en una cuestión menos orientada a la circulación de contenidos estético culturales, y más centrada en aspectos técnico administrativos relacionados con la gestión de los espacios culturales de proximidad. En este caso, se trataba de ahondar en la neutralidad de la administración pública, limitando su monopolio, mejorando las condiciones técnicas de la participación ciudadana directa. Inclinando la mirada institucional de la coproducción y coprogramación de contenidos culturales al interés por la co-gestión pública comunitaria de los espacios.

La perspectiva sobre los modelos de gestión en relación con la participación ciudadana parecía aspirar a generar un cambio en la comprensión de las políticas públicas, y consecuentemente, una modulación en la gubernamentalidad tradicional de la gestión pública de la cultura. Lo que estaba pasando es que se estaba desplazando la concepción de lo público, centrada en la Administración pública como principio de autoridad cultural, para orientarla hacia la producción y la participación ciudadana. Lo cual modificaba los métodos habituales de la gestión institucional y el rol de la Administración en los asuntos de la gestión pública de la cultura. Esto estaba ocurriendo en la proximidad cultural de la ciudad de Barcelona durante el periodo 2016-2020. Las políticas culturales de proximidad estaban experimentando un cambio que afectaba a cuestiones de calado institucional. Por ejemplo, categorías como *patrimonio cultural*, *bien actividad* o *la evaluación de políticas culturales* eran interpeladas por estos nuevos enfoques de la gestión institucional que incidían en la actividad cultural del campo público comunitario.

Pronto empecé a observar diferentes interpretaciones de los derechos culturales, unos más orientados al acceso y fruición de la cultura, vía el fomento del consumo cultural, sobretodo promocionando el campo profesional de la cultura. Otros orientados a los distintos gradientes de la participación ciudadana y cultural. Por la vía de la coprogramación y codiseño de contenidos culturales, ensanchando las posibilidades de la producción y el consumo cultural al ámbito no profesional. O por la vía de la gestión, que no se preocupaba tanto de la producción y programación de los contenidos culturales como de las formas de co-gestión participada entre la administración y la ciudadanía. Lo cual me recordaba a los intentos de instaurar una Administración compartida al hilo del discurso de los bienes comunes (Mairal, P. 2011a; TornoS, J. 2017b; Ajuntament de Santa Coloma de Gramanet 2017).

Todo apuntaba a que había localizado distintas maneras de entender las políticas públicas de la proximidad cultural, que repercutía en el organigrama y el funcionamiento diario de la administración pública, generando algunos problemas que apuntaban a la poca consistencia y definición de las propias políticas culturales de proximidad. Aquellas diferentes interpretaciones de la acción pública en el campo de la proximidad visualizaban anomalías en la coordinación institucional. Por ejemplo, entre los diferentes departamentos públicos que intervienen en la gestión de los espacios culturales de proximidad. En este sentido, intentar coordinarse entre el Departamento de Participación, los Distritos e ICUB, por ejemplo, manifestaba un problema: "A mi me crea muchos problemas. A mi personalmente, interlocutar con 3 personas. Yo necesitaría una política pública de equipamientos culturales de proximidad", reclamaba Forné. Por ello, tal vez, cuando le comenté a Forné que los equipos de gestión de los centros cívicos parecían tener muy clara su relación con el Distrito, y, aunque algo más difusa, también su relación con

ICUB, pero no tanto la conexión con el Área de Participación, manifestó: “No, centros cívicos puramente, como los que cuelgan de Sergi Díaz, con estos no hemos entrado”

Sergi Díaz, actualmente Director de Cultura de Proximidad perteneciente a la Dirección de Ciudad Educadora y Cultura en los Barrios del Ajuntament de Barcelona, dependiente de la Gerencia del Instituto de Cultura de Barcelona, confesaba que “muchas veces decimos, claro, programar menos y cuidar más todo lo otro. Y cuidar más todo lo otro significa relacionarte con las escuelas, con otros servicios, con todo. El problema no es tanto el número de programaciones, sino que lo estamos haciendo sin planificar, sin intención”. Y en cuanto al rol de los centros cívicos: “Los centros cívicos como espacios culturales de proximidad, deberíamos ser una puerta de entrada para un público que a lo mejor no tiene interés o no se siente apelado para ir a los grandes equipamientos de la ciudad, diciendo: *Oye! Lo que aquí apelamos es a algo que creemos que te puede interesar*. Y lo debemos hacer desde la proximidad y desde la diversidad. Proximidad en el sentido de poder tener un contacto muy directo con el artista”. Lo cual incidía en la línea del derecho de acceso y el valor de consumo como prioridades de los espacios culturales de proximidad. Así, por ejemplo, se desarrollaba el discurso alrededor del programa Distrito Cultural (Ajuntament de Barcelona 2020n), en el que estaba trabajando Sergi Díaz “para poder programar una programación de medio formato, de calidad, de diferentes disciplinas, en 22 espacios de la ciudad”. Conviene apuntar que la apuesta por “la calidad” estaba en relación con una oferta profesional, o con vocación profesional. En este sentido se pronunciaba Alex Serra ex director del Centre Cívic Besós (GREDITS 2016) y actual responsable del área social de la Fundación del Taller de Músics: “Ahora hay un proyecto que se llama Barcelona Distrito Cultural que funciona muy bien, que coge todas las líneas, desde escénicas, música, circo, video. Y los Centros Cívicos que están dentro de este proyecto participan en comisiones y eligen los espectáculos que quieren programar. Cuando se coge un grupo, este grupo no viene toca y se va, sino que ese grupo la semana antes, o dos semanas antes, se hacen actividades con la gente del barrio que interactúan con el grupo. Tuvimos por ejemplo un ciclo de conciertos muy variados, con estilos totalmente diferentes, desde clásica, funk a folk, y eran conciertos comentados, la gente podía comentar con los artistas”. El comentario de Serra sobre la interacción del público como una forma de participación me hizo recordar las formas en como el futurismo de principios del siglo XX fomentaba la participación de las audiencias, permitiendo su interacción durante el espectáculo. Claro que a principios del siglo XX todo parecía más provocativo. No se limitaban a conversar con los artistas. Recordé la experiencia citada de Vasili Vasillevich Kandinski (1866-1944) en Múnich en 1910 “el dueño de la galería protestó porque tras el cierre de la exposición, él tenía que limpiar cada día los lienzos en los cuales el público había escupido... Pero no cortaron los lienzos, como me sucedió en una ocasión en otra ciudad durante mi exposición” (Bishop, Claire 2012: 78). O a la idea del dramaturgo Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) quien “comprendía la participación como el final de la espectaduría tradicional” (Bishop, C. 2012: 80).

En cuanto a los modelos de participación que generan los diferentes métodos de gestión, Díaz apuntaba que: “yo ahora, que estoy en Centros Cívicos, me estoy encontrando que hay equipamientos gestionados por gestión cívica, que dicen que son gestión comunitaria, que después rascas y dices, joder es que sois cuatro, que acabáis cortando el bacalao, y tampoco veo demasiada porosidad o demasiada obertura a implicar a nueva ciudadanía. Y me estoy encontrando empresas y directores de gestión, pues como el

Iñaki, como la Vero del Barri de Viver, que, ostia tu, entras allí y ves gente diversa, gente del barrio que esta entrando, una relación muy familiar con ellos. Y dices, ¿qué es más auténtico lo uno o lo otro?”. Esta manera de entender la gestión de los espacios culturales de proximidad, las posibilidades de participación y el desarrollo de los derechos culturales se enfrentaba a la manifestada por Forné. Por lo que estaba ante, como mínimo, dos direcciones públicas relacionadas con la proximidad cultural y los derechos de participación, que parecían revelar posiciones diferentes. Conviene apuntar que Nicolás Barbieri profesor de diferentes universidades (UAB, UOC, ...) y asesor para instituciones como el Ajuntament de Barcelona, el Consorcio de Bibliotecas Públicas de Barcelona, la Secretaría de Cultura de Bogotá o el Ministerio de Cultura de Salta, en relación con el tema de la Gestión Comunitaria, manifestó: “Yo creo que hay muchos espacios culturales de proximidad de Gestión Comunitaria que trabajan claramente desde la equidad y desde la promoción activa o desde la participación activa, pero hay otros que les cuesta, que les cuesta mucho más. Ellos mismos lo están pensando y creo que es un debate que tenemos que tener”.

En cuanto a la percepción de los equipos de gestión, existe un patrón reiterado, los espacios gestionados por el modelo de gestión comunitaria manifiestan que es un modelo mejor que los de gestión directa o indirecta. En cambio, los de gestión indirecta manifiestan que no existen diferencias sustanciales en la manera de gestionar un espacio, entre otras cosas porque los objetivos los ordena un pliego de condiciones. Por lo que, en cuanto a la efectividad en la gestión, la idea general de los espacios de gestión directa o indirecta es que no es tan importante el modelo como el equipo que va a gestionarlo. En este sentido he podido detectar algunos problemas de la gestión cívica que se han resuelto con un cambio de gestión, por ejemplo, optando por la gestión indirecta. Y también he detectado que los espacios de gestión comunitaria tienen la posibilidad de mejorar la gestión, por ejemplo, mejorando las condiciones laborales de sus trabajadores.

Por ejemplo, Iñaki Wendell, director del Centre Cívic de la Sagrera La Barraca (Ajuntament de Barcelona 2020b), manifiesta que la antigua gestión comunitaria del centro cívico tenía problemas: “de una Gestión Ciudadana donde lo que había aquí, había problemas. Todo el mundo tenía llave de aquí, solo se hacían 9 talleres, el propio barrio pensaba que era casi... Bueno la asociación de vecinos tenía privatizado el centro cívico. Sólo de uso exclusivo para ellos. Entonces cuando llegas aquí, pones la pancarta fuera, y lo abres al barrio, el barrio hace ¡pum!”. Y, en cuanto a su relación con los distintos departamentos públicos, Iñaki Wendell señaló: “Si, yo creo que con el Distrito de Sant Andreu si que estamos muy en línea, si hablamos del ICUB igual estamos más lejos”. En sentido parecido, cuando le pregunto a Alamanda Matlló directora técnica del Espai Jove Garcilaso Sant Andreu (Ajuntament de Barcelona 2020o) ¿cómo crees que son percibidos los Espais Joves desde el Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona? Contesta: “no creo que ni nos vean”. Lo cual visualizaba un problema de mapeo y coordinación de recursos institucionales. En este sentido, una de las claves era la gráfica respuesta de Marcé: “cada Distrito va a su bola, y en segundo lugar, cada externalización va a su bola. Lo cual quiere decir que la capacidad de un centro cívico de sentirse dentro de una Red es prácticamente casual”.

Parecía como si la descentralización cultural hubiera generado un cúmulo de departamentos actuando unilateralmente en el territorio, presentando notables problemas de coordinación institucional. Situación que obviamente influía negativamente en la efectividad y eficiencia de la acción público comunitaria. Y consecuentemente en el desarrollo de los derechos culturales. En este sentido, en el caso de la ciudad de Barcelona encontramos tres vectores institucionales que incidían en las políticas públicas de la proximidad cultural: la acción comunitaria del Departament de Participació; las estrategias culturales del ICUB y la acción directa de los Distritos sobre los espacios culturales de proximidad. Cada una con sus estrategias, métodos y objetivos. Así, la sensación que manifestaban algunos centros cívicos de más lejanía con los programas ICUB parecía ser debida a varias circunstancias. Tenía que ver con el complejo organigrama institucional, donde cada Departamento actúa sobre un tipo de espacios culturales de proximidad. También influía el tener la infraestructura desactualizada. No tener las condiciones mínimas para poder programar la oferta cultural del ICUB, por ejemplo, se convertía en un hándicap relacional entre centro cívico/ICUB. En este sentido Marta, informadora del Centre Cívic de La Sagrera La Barraca manifiesta: "si el centro fuera de otra manera a lo mejor si que encajaríamos más con la línea de ICUB". Lo que indica que la planificación cultural de la proximidad cultural en la ciudad de Barcelona en ocasiones no encaja con los recursos y posibilidades materiales que ofrecen las actuales infraestructuras pública de la proximidad cultural. Apuntando a una desigual circulación de contenidos públicos para el acceso cultural en el territorio. Y el consecuente perjuicio para el desarrollo de la relación entre la equidad cultural y los derechos culturales.

La sensación de necesitar una mejora en las infraestructuras es una cuestión recurrente en las entrevistas. En este sentido se manifestaba Chus Ruiz, directora del Centre Cívic Sant Martí (Ajuntament de Barcelona 2020e), "por aquí pasa mucha gente y todo está anticuado". En cambio, Oscar García, director del Centre Cívic Baró de Viver (Ajuntament de Barcelona 2020c), fue el único entrevistado que se mostró satisfecho por las condiciones del espacio que gestionaba. Parecía que la excepción confirmaba la regla. Claro, su espacio había sido rehabilitado recientemente. Lo cierto es que la mayoría de los espacios visitados mantenían las condiciones del siglo XX. Situación conocida y motivo de preocupación de la propia Administración. Así se manifestaba Díaz, quien se quejaba, por ejemplo, de que en los ocho centros cívicos del Distrito de Sarrià i Sant Gervasi, el Distrito más dotado de la ciudad de Barcelona: "Pero en ninguno de ellos podemos programar". Situación confirmada por Natàlia Oliè directora del Centre Cívic Casa Orlandai Sarrià-Sant Gervasi (Ajuntament de Barcelona 2020d): "no formamos parte del Barcelona Distrito Cultural porque no tenemos unas infraestructuras que lo permitan". El comentario señalaba las condiciones de las infraestructuras de la proximidad cultural. Además, reflejaba el interés por programar contenidos culturales para el acceso y el disfrute de la cultura. Lo cual manifestaba la tendencia de las políticas culturales al consumo cultural y la promoción de la cultura profesional y las industrias culturales y creativas, instalada en la proximidad cultural institucional. Mostrando que seguimos pensando la proximidad cultural con categorías clásicas, basadas en la perspectiva del fomento de la creación artístico cultural profesional como productora de contenidos para el acceso y disfrute de la ciudadanía, puestos en circulación por la acción pública por la vía del consumo, bajo el influjo de la relación de la oferta/demanda. Por otra parte, la precaria situación de las infraestructuras ligadas a la proximidad cultural evidenciaba un problema de planificación: "Con esto quiero decir que no ha habido una planificación, y por tanto, en muchas ocasiones,

esto que parece que unos están más dotados que otros a respondido más a, pues bueno, oportunidades, circunstancias, un político de Distrito que haya querido apostar por un tipo de equipamiento más que por otro, excepto en el caso de las bibliotecas, que si que ha habido ahí una planificación”, comentaba Díaz.

En cuanto a la mejora de las condiciones laborales en relación con los espacios culturales de proximidad de gestión comunitaria, Oliète, directora del Centro Cívico Casa Orlandai Sarrià-Sant Gervasi, precisamente de gestión comunitaria, manifestaba: “Lo que sí te he de decir es que nosotros desde 2016 hemos firmado internamente trabajadores, asociación y junta, una carta de acuerdos laborales, es una carta que recoge toda una serie de mejoras respecto el Conveni de Lleure socioeducatiu”. Lo cual señala que, en cuanto a las condiciones de los trabajadores de la proximidad, la gestión comunitaria aportaba gestos que no se veían en la gestión indirecta. Pues en las entrevistas con los equipos de gestión indirecta empresarial no se manifestó gesto alguno de mejora de las estrictas condiciones salariales que ordena el criterio del Conveni de Lleure socioeducatiu (AEISC; ACELLEC; ACCAC; CCOO; UGT 2005). En este sentido, Xavi, director del espacio de gestión directa, compartida con una empresa de servicios, del Centre Cívico Matas i Ramis Horta Guinardó (Ajuntament de Barcelona 2020f), en relación con las diferencias laborales entre la gestión directa e indirecta se manifestó contundente: “la diferencia entre un format i l'altra és com abismal”. A lo que Germà Maurici, director del Centre Cívico Besós añadía entre la perplejidad y la ironía: “si tu quieres un nivel de excelencia en estos procesos, y estas pidiendo procesos que no son fáciles de hacer ni entender y al final los equipos de trabajo están formados por varios profesionales cobrando según Convenio de Tiempo Libre...” Lo cual me hizo pensar en la paradoja de una política pública que pretende extender derechos precarizando.

Por otra parte, el asunto de la prescripción de contenidos emergía como un tema importante en la proximidad cultural. Reportaba información sobre el tipo de derechos culturales que desarrollaba preferentemente el espacio cultural de proximidad en cuestión. Si se trata de contenidos para la creación y la producción cultural profesional. Para el consumo cultural. O sobre si existían métodos de participación. O ¿cuál es el límite de la participación? En este sentido, el estudio de campo muestra que por lo general los equipos de gestión son las personas que deciden los contenidos a partir de la oferta cultural del ICUB, o a partir de contenidos que programan los propios equipos de gestión de los espacios. Y aunque la idea general es que la participación en los procesos de decisión aún no está del todo extendida en la proximidad cultural. Pues, incluso en los casos de la gestión cívica o comunitaria las decisiones de la programación muchas veces se limitan al grupo que conforma la gestora. Si se podía localizar la inquietud por abrir la programación a la ciudadanía. Y, aunque por lo general, la norma continuaba siendo una decisión final no participada, encontré casos de todo tipo. Algunos recordaban a antiguas metodologías. Por ejemplo, el caso de la Fábrica de Creación Hangar, situada en el distrito de Sant Martí (Ajuntament de Barcelona 2020i), concretamente en Poble Nou, es el único espacio donde se manifestaba abiertamente que la orientación al consumo cultural y la captación de público no era el objetivo del espacio. En este sentido, su director Lluís Nacenta me explicaba que: “Aún no tiene público porque nosotros no tenemos sala de exposiciones, no tenemos sala de conciertos, nosotros tenemos espacios de trabajo, espacios de ensayo, de experimentación. Nos gusta que venga mucha gente por aquí, nunca es público propiamente del todo. De hecho, nosotros no tenemos licencia de concurrencia

pública. Todo el que viene aquí está participando, está participando de un ensayo, de una discusión, de una prueba, de un proceso, de una performance, de un seminario... Entonces, viene mucha gente, pero no contamos público propiamente, número de asistentes no contamos". Resulta interesante resaltar la conciencia y diferenciación entre las categorías *público consumidor* y *participación cultural* en relación con los espacios culturales de la proximidad en la ciudad de Barcelona. Toda una declaración de principio que abría una puerta a la comprensión contemporánea de los derechos culturales. A pesar de que Hangar reconocía ser un espacio orientado a la cultura profesional. Al respecto, la sinceridad de Nacenta era clarificadora: "Yo ahora te engañaría si te dijera que Hangar es un espacio radicalmente abierto. Es un espacio que quiere ser espacio de profesionales del arte". En cierta manera, la participación quedaba cercada al ámbito profesional. Entonces, al preguntar a Nacenta sobre los procesos de selección de los contenidos creativos que se producían en Hangar me contesta que eran cinco personas las que deciden sobre los proyectos que se presentan: "Es verdad que esta convocatoria es abierta. Es decir, se puede presentar absolutamente todo el mundo. Pero también es verdad que los criterios de la Comisión de Programas, esto es un tema muy, muy, muy delicado y difícil. Es decir, es verdad que el contexto del arte contemporáneo es un contexto enormemente endogámico, y que Hangar no está libre de esta endogámica". El método de Hangar me recordó la citada Real Orden de 13 de junio de 1844 del Ministerio de la Gobernación que establecía: "Habrá en cada provincia una comisión de Monumentos Históricos y Artísticos compuesta por cinco personas inteligentes y celosas por la conservación de nuestras antigüedades" (Ministerio de Cultura y Deporte 1973).

En sentido parecido, al preguntar sobre los procesos de decisión para configurar los contenidos de los espacios, la respuesta habitual ha sido que el equipo de gestión es quien actúa como responsable último de la oferta cultural del equipamiento. En ocasiones con la colaboración de programadores profesionales, o incluso con la participación de gestoras ciudadanas. Por ejemplo, en relación con el Auditori gestionado desde el Centre Cívic Sant Martí, su directora Chus Ruiz aclaraba que "hay una programadora y nosotras nos coordinamos con ella, si, es entendido como un espacio del centro cívico. Pero tiene su propio equipo". En sentido parecido se mostraba García, director del Centre Cívic Baró de Viver (Ajuntament de Barcelona 2020c): "las entidades, en muchos casos, son las que organizan el ciclo festivo del barrio". Sin renunciar a la programación de comisariados especializados o del propio equipo de gestión del espacio. En este sentido se pronunciaba Oriol Nieto, director del Espai Jove La Bàscula Sant Montjuïc (Ajuntament de Barcelona 2020j): "Mis ocupaciones van más allá de las funciones estrictas de un director. Teniendo en cuenta que sólo somos tres personas en el equipamiento a la semana. Mi función es, por un lado, el tema de programación, por otro el control del presupuesto que marca el concurso público". Otro ejemplo se encuentra al preguntar por el tema de la oferta cultural y sobre quién marca la línea programática del espacio. Así, Matlló, del Espai Jove Garcilaso Sant Andreu, responde: "el Distrito es un poco quien nos marca, pero desde Joventut no desde Cultura. Es decir, aún no se concibe que las cosas de jóvenes sean cultura. Y esto es un gran error" Le pregunto las causas del "gran error", y contesta: "Porque es así, porque se considera que cultura es aquello que hacen los centros cívicos y lo hacen las bibliotecas, y no se considera cultura aquello que hacen los jóvenes. Y esto es un gran error porque socialmente también es un estigma que se ha de romper". Visualizando que en la proximidad cultural actúan diferentes lógicas públicas, que no parecen demasiado coordinadas.

Siguiendo con los mecanismos de participación cultural, Serra, ex director del Centre Cívic Besós (GREDITS 2016), me habló del Consejo del Equipamiento, un organismo de control abierto a la ciudadanía, confesando que “no funcionaba, venía poca gente de las asociaciones del Consejo, y tampoco había una molestia muy... no había un interés”. Así, los métodos participativos de los centros cívicos apuntaban a una hegemónica función programática de contenidos orientada al consumo cultural. Lo que reflejaba el problema sobre los límites de la participación en los espacios culturales de proximidad de la ciudad de Barcelona. Para, Maurici, actual director del Centre Cívic Besós: “los centros cívicos tendrían que ser una fábrica de masa crítica”. Levantando la duda sobre su función. Y sobre la posible instalación de la falacia de la participación cultural en la proximidad cultural institucional. O al menos señalando el estrecho límite de participación cultural que se manejaba en el entorno de la gestión pública de la cultural en la ciudad de Barcelona.

A estas alturas estaba claro que el asunto de la programación cultural, qué programar y quién lo ha de hacer, especialistas o ciudadanía, levantaba diferentes debates y posiciones. En este sentido, Xavier Fina, profesor en diferentes universidades (UB, UOC, ESMUC,...) y consultor cultural, manifestaba: “Si coges programaciones, no de todos, pero de los centros cívicos, de los que yo más conozco que son de Barcelona, y te encuentras cantidad de cursos que tienen que ver con la autoayuda, que tienen que ver con la cocina, con bailes de salón, que a mi me parece absolutamente respetable, pero que no tiene nada que ver con aquello que era el principio fundacional y su misión, vinculada a la idea de democracia, democracia cultural. Pero, claro, como la gente lo quiere. Se confunde que la gente lo... Es entender que dar un buen servicio público es dar aquello que quiere la gente. Cosa que no hacemos en ningún otro orden de estos tipos de servicios públicos”. Parecía claro que las lógicas consumistas de la programación arrastraban la política pública de la proximidad cultural, lastrando el desarrollo de los derechos culturales, en sentido pleno. Así, la ligereza en la programación cultural pública en la escala local de la gestión pública de la cultura parecía indicar una despreocupación institucional insólita por los asuntos del capital simbólico. Como si las escalas infraconstitucionales adolecieran de conciencia sobre los asuntos que tratan, limitándose a confeccionar una oferta institucional para el consumo cultural *inocua*. Esto se podía deducir de la política cultural de los municipios que acumulan programaciones de oferta cultural sin criterios claros.

Desde esta perspectiva, se podría argumentar que la política cultural de las Comunidades Autónomas suele actuar más consciente de la potencia del capital simbólico que gestionan. La Comunidad Autónoma de Catalunya es un buen ejemplo. Siempre ha manejado un porcentaje de su gestión cultural institucional como si fuera propia de un Estado. Bandera, idioma y patrimonio cultural han sido sus líneas de acción principales. Además, la perspectiva federalizante y diferencial de la cláusula constitucional de las Comunidades Autónomas, en cierto sentido las dota con ciertos atributos estatales, o tendentes a la estatalización. En cambio, la gestión pública de la cultura de la escala local, la política cultural de la proximidad cultural, la que manejan los municipios, aún manteniendo estrategias basadas en la identidad diferencial y el poder local, como son, por ejemplo, la celebración de las fiestas patronales o algunos eventos señalados ligados al territorio que refuerzan sus propias estructuras de poder productivas y simbólicas. Suelen tender a manejar y potenciar el sentido de la política cultural orientándola hacia la

perspectiva del valor social de la cultura, incidiendo en el consumo cultural, y basándose en las lógicas de la educación, los servicios sociales, y los derechos de prestación. Aunque, como estaba comprobando, esas mismas lógicas, en la actualidad, parecían manifestarse como estrategias públicas cansadas, sino caducas, poco efectivas para el desarrollo contemporáneo de los derechos culturales, en sentido pleno.

Las entrevistas se sucedían. La impresión era que la inercia de la actividad programática en los espacios de proximidad se convertía en un continuo que impedía la reflexión y la orientación estratégica de las políticas culturales de proximidad, en sentido contemporáneo. García, director del Centre Cívic Baró de Viver (Ajuntament de Barcelona 2020c), reconocía que la programación de contenidos se podía convertir en un peso que puede incidir en otras funciones del espacio: “una cosa a mejorar sería tener más tiempo para madurar los proyectos. A veces hemos de tirar porque acabas uno y haces otro, y, estás haciendo una actividad y ya estás pensando en la siguiente, y no tienes suficiente tiempo, poder, para comenzar un camino, que dices, bien esto siempre se ha hecho así, pero ahora vamos a estudiar un nuevo proyecto, vamos a darle un giro a los proyectos, pero dices, *es que tengo tantas cosas antes*”. En sentido parecido, Xavi, director del espacio de gestión directa compartida con una empresa de servicios Centre Cívic Matas i Ramis Horta-Guinardó (Ajuntament de Barcelona 2020f) manifestaba: “El acceso activo a la cultura yo creo que requiere mucho tiempo, me refiero a que si trabajáramos bien, nuestra función tendría que ser como activadores comunitarios, cosa que es impensable porque hemos de cumplir unos proyectos. Claro, si mi Plec recoge esto, que he de generar un, lo que hablamos del gallinero, has de generar una asociación de usuarios o lo que sea, que decida o marque un poco las líneas, o lo que sea. Bueno, entonces ya tienes una directriz clara y has de dedicar esfuerzos a esta línea. Pero, lo que nos dicen ahora no tiene nada que ver con esto”.

Las diferentes miradas mostraban una posición matizada frente a los derechos culturales. Una más orientada a los derechos culturales de acceso y disfrute, en línea con el valor del consumo cultural. Otra más proclive al valor de la participación cultural, pero que no parecía acabar de resolverse en proyectos efectivos. La primera más extendida que la segunda en la proximidad cultural. En ocasiones se presentaban como posiciones encontradas. Como si existieran dos bandos enfrentados donde: o se presta atención a la participación cultural en relación con la dimensión estética de la cultura y sus derechos asociados y restringidos al acceso y el disfrute a la cultura; o se atendía a la participación desde la perspectiva política, que parecía entender la participación cultural como una herencia institucional burguesa prescindible, relegando la política cultural a una suerte de sectorialización institucional basada en la estética, la industrialización y el consumo cultural. Así, ninguna de las partes parecía atender al actual dictado del derecho a participar en la vida cultural, obviando la potencia de las políticas culturales en relación con el discurso institucional de los derechos culturales, en sentido contemporáneo.

Con todo, la proximidad cultural de la ciudad de Barcelona, en cuanto a la actividad pública desarrollada en los espacios culturales de proximidad, mostraba una polarización que parecía batirse entre la orientación institucional de la política cultural hacia los derechos de acceso y disfrute, discriminando o desplegando parcialmente los derechos de participación cultural. Lo cual revela una comprensión institucional sesgada de los derechos culturales.

En este sentido, Xavier Cubeles, profesor de economía de las industrias culturales de la Facultad de Comunicación de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona y de diferentes cursos universitarios de posgrado en gestión y políticas culturales y en comunicación. Miembro del equipo de cultura y turismo de la Unidad de Consultoría Tecnológica de la Fundación Eureca - Centro Tecnológico de Cataluña desde su fundación en 2015, al hablar de participación cultural diferenciaba entre capital de consumo cultural y capital de participación cultural: "El consumo cultural no depende solo de lo que tu sabes sino de lo que hace la gente de tu entorno. Según la gente que te rodea tu consumes cultura de una manera o de otra. Esto está estudiado a nivel de consumo. Hay bibliografía académica. Hay dos tipos de capital de consumo cultural, el individual, lo que tu sabes, lo que tu has adquirido y acumulado al largo del tiempo. Pero después, está el capital de consumo cultural colectivo, lo que hace la gente de tu entorno. Según la gente de tu entorno tu consumes cultura de una manera o de otra. Por tanto, según si estás en Gràcia, Sarrià o en el Besòs, haces unas cosas u otras. Según si estás en Londres, Madrid o Sevilla haces unas cosas u otras. Siendo la misma persona. La invención sería no hablar de capital de consumo cultural sino de capital de participación cultural". Para, Xavier Cubeles uno de los problemas del sector cultural es pues no saber poner en valor el potencial de la cultura, anclado en la relevancia del consumo cultural.

La dicotomía entre la comprensión de la participación pasiva fomentada por la relevancia del consumo cultural en las políticas culturales de proximidad frente a la participación cultural orientada hacia la participación política y el empoderamiento social y cultural, presentaba diferentes concepciones de lo que implica el derecho de acceso a la cultura, levantando cuestiones de calado como, por ejemplo, sobre la crónica desigualdad cultural en las políticas culturales. En este sentido Barbieri, manifestaba: "Lo que necesitamos es trabajar la desigualdad y a partir de aquí ver qué significa acceso". Y al tratar el tema de la acción pública y la proximidad señalaba: "La proximidad no tiene un lugar central en la agenda. No tenemos unos marcos muy claros de qué queremos conseguir con las políticas de proximidad. Por el hecho de tener como apellido *comunitario*, no siempre se asegura la equidad y el componente activo". Barbieri enfocaba el problema desde la desigualdad cultural para evitar "la sensación de que lo único que condiciona la participación en cultura es la oferta". Y teniendo en cuenta que "es muy importante que eso sea equitativo, porque sino sólo pueden acceder a esta participación cultural activa aquellos que otra vez, tienen un capital cultural previo muy importante".

Por otra parte, para Xavier Segura, arquitecto y director de Serveis d'Espai Públic hasta julio 2019 de la AMB reincidía sobre la relevancia de los métodos de gestión en los espacios culturales para materializar los mandatos políticos: "La gestión lo es todo". Lo que implicaba que la materialización de los derechos culturales está en relación con los métodos de planificación y gestión de los espacios culturales. En este sentido, Segura confesaba: "Uno de nuestros objetivos que no estamos cumpliendo es intentar conseguir datos de gestión de los equipamientos para ver cómo funcionan y ver cómo rediseñar de alguna manera los siguientes para que sean más útiles". Lo que confirmaba algunos problemas relativos a la planificación de las infraestructuras culturales de proximidad.

Las distintas maneras de entender las políticas culturales y la acción pública en la proximidad enfatizaban la dicotomía entre el fomento del consumo cultural frente a optar por la facilitación en el ámbito de la

gestión. La polarización se evidencia cuando, por ejemplo, Fina manifestaba: “Yo creo que hay gente que lee poco sobre todo esto, me explico. Que cuando le hablas de democracia cultural... Para mi hay un fenómeno de adanismo, de pensar que ellos son los primeros que piensan determinadas cosas. Y dices, *chicos que esto de la democracia cultural, sí, esto que se dice democracia cultural. Eso se llamaba sociocultura, y algunos que tenemos cierta edad todo esto ...*, *Eduard Miralles, que en paz descanse*⁸⁵, *estuvo muchos años hablando de estas cosas, no me vengáis ahora diciendo que esto es una cosa nueva*”. Por otro lado, Fina señala lo que puede ser un punto de encuentro: “Lo público se ha de reivindicar sin que sea en oposición de lo común”. Manifestación que, paradójicamente, confirmaba la existencia de una polaridad en el seno de las políticas culturales de proximidad.

En cuanto al impacto de los procesos de descentralización detecté rápidamente los problemas ya conocidos de falta de coordinación entre departamentos y escalas de gobierno en la ciudad de Barcelona. Por ejemplo, entre las estrategias culturales del ICUB y la acción pública de los Distritos en materia cultural. En este sentido Forné reconocía que el organigrama y funcionamiento administrativo y las competencias en relación con los espacios culturales de proximidad era un asunto complejo y mal resuelto: “Sí. Esto no está bien pensado. En el tema de los equipamientos piensa que entre ICUB, Distritos, Acció Comunitària con todo el tema de los Casals de Barri. Y sí, sobre todo Distritos, quien acaba haciendo todos los convenios de Gestió Cívica son los Distritos, no es el Área”. En sentido parecido se manifestaba Díaz: “Es que la transversalidad dentro de la institución cuesta mucho”. O Marcé, que en relación a los espacios culturales de proximidad señalaba que “los hemos dejado en manos de servicios de proximidad más asociados a Distritos o a Serviciso Sociales. Y, en estos momentos, en la mayor parte de las ciudades importantes las políticas de centros cívicos, aulas de cultura o de acontecimientos culturales ni tan sólo se lleva desde cultura, y, por tanto, en estos momentos yo creo que hay un lamentable abandono de las políticas de proximidad por parte de los departamentos de cultura”. Y cuando le pregunto a Matlló, directora técnica Espai Jove Garcilaso (AJUNTAMENT DE BARCELONA 2020o) ¿cómo se percibe desde el Centre Cívic el Espai Jove? Contestó con cautela, “como competencia probablemente”. Y respecto a la percepción que mostraba la propia Administración pública respecto de los espacios de proximidad cultural, y concretamente de los centros cívicos, Xavi del Centre Cívic Matas i Ramis fue contundente: “nosotros estamos en el grado más bajo”.

La proximidad cultural institucional comunitaria presentaba dudas en cuanto a la concepción del servicio público. En este sentido, Díaz se preguntaba sobre la vigencia de la concepción de la prestación institucional: “La gran pregunta, esta si que es la gran pregunta, porque yo tengo muchas contradicciones sobre este tema. Yo cuando estaba en el Ateneu 9Barris, y no había trabajado en los Centros Cívicos, pensaba: *¡Claro! es que son los típicos gestores puestos por empresas. Y, ¡Claro! realmente lo auténtico es salir de una asociación, participación a tope. Esto si que es*. Y realmente cuando estaba en el Ateneu, yo lo que pensaba, realmente, a las comisiones que iba, yo pensaba, o el reto era demostrar que se puede gestionar un equipamiento con vocación de servicio público desde una asociación y de forma participativa. Este

⁸⁵ “És a la primera meitat dels anys vuitanta, quan Miralles contribuirà a la posada en marxa dels centres cívics de Barcelona, potenciant-ne la relació amb el moviment associatiu. També aleshores dirigirà el programa de cultura de la Universitat Politècnica de Catalunya” (Tornaveu 2018).

era para mi el gran reto. Y ahora muchas veces, con compañeros que están en el Ateneu me dicen, *es que nosotros no somos un servicio público, nosotros somos un proyecto comunitario*. Bueno y es que a veces me cuesta a mi diferenciar entre servicio público y proyecto comunitario. Porque al fin y al cabo todos buscamos una mejora de las condiciones de vida de la ciudadanía". En este sentido, en la entrevista con Oliète, directora del Centre Cívic Casa Orlandai Sarrià Sant Gervasi (Ajuntament de Barcelona 2020d) de gestión comunitaria, al comentarle por la denominación de Centre Cívic Casa Orlandai, que colgaba de la web del Ajuntament, a la pregunta ¿Algún problema con la denominación? Oliète me contestó, "yo te diría que nosotros y que muchos hubieran preferido ser un Ateneu Popular antes que un centro cívico. ¿Por qué? Un centro cívico te limita, porque desde la administración un centro cívico es... es municipal. ¿Qué quiere decir? *Que yo, Distrito, tengo estos centros cívicos y quiero hacer esto, y quiero que se gestione así, y esto no se puede hacer y tal y cual*. Y lo que se hace aquí no deja de ser una oferta cultural diversa, y claro que se asimila y es lo que hacen los centros cívicos, pero se hace diferente". Oliète evidenciaba cierta cautela a ser cooptados por la Administración. El nombre de *centre cívic* levantaba reticencias. Cuando hablamos sobre la relación con la Administración, Oliète reconocía que era inevitable y necesario rendir cuentas pero no convertirse en un instrumento de la Administración. Y aún reconociendo que: "en una relación con la administración de tu a tu, hay cierto paternalismo" puntualizaban que "el control es necesario, el control es necesario desde la perspectiva que nosotros trabajamos también con recursos públicos. ¡Sí!". Quien tampoco se sentía cómodo con la catalogación del espacio era el director de la Fábrica de Creación Hangar (Ajuntament de Barcelona 2020i). En este sentido, Nacenta manifestaba: "Hangar nunca se ha sentido cómodo ni ha acabado de aceptar del todo la categoría *Fàbrica de Creació*. Por tanto, si que existen elementos de tensión y de negociación". Comprobamos como el nombre de las cosas genera elementos de tensión en la proximidad cultural. Subyace la idea de que tras la denominación venía la carga de toda una gubernamentalidad, clásica, gravada con categorías modernas, verticalista, monopolista y prescriptora, que continuaba influyendo en la proximidad cultural, y en el desarrollo de los derechos culturales.

Con todo, y a modo de resumen de lo detectado hasta el momento, se observaba que uno de los problemas que se reproduce en la proximidad cultural es el encaje entre la concepción del derecho de prestación de servicios públicos frente a los derechos de participación. Así, los derechos de prestación que han de garantizar los derechos culturales y focalizar la función pública de la cultura, se vuelcan en las estrategias institucionales orientadas a los derechos de acceso y disfrute de la cultura. Fomentando el consumo cultural y los métodos de subsidiariedad y externalización de la gestión pública de la cultura. Pero presentaban problemas para satisfacer el derecho a la participación cultural, en sentido pleno. Ante tal situación, en la proximidad cultural de la ciudad de Barcelona encontramos diferentes posiciones. Una era la vía de volcarse en el fomento del consumo cultural, garantizando la participación cultural del nivel profesional. Otra, facilitar la actividad cultural y los proyectos culturales abriendo la prescripción de la oferta a la participación de la ciudadanía interesada en los asuntos culturales, rompiendo así el cercamiento habitual de la cultura profesional. Otra apuntando hacia los métodos de gestión para facilitar la garantía de autonomía de la actividad social y cultural, orientando las infraestructuras al empoderamiento de la comunidad.

La duda sobre la función de los derechos de prestación en el ámbito cultural, mostraba la fragilidad de los criterios con los que se han de manejar los trabajadores públicos. Así, la comprensión de los derechos culturales de prestación entendidos desde la lógica asistencial de los servicios sociales parecía chocar con la promesa de los derechos culturales en sentido pleno. Dicho de otra manera, la asistencia sanitaria despliega una lógica asistencial clara. Los equipamientos sanitarios ofrecen el servicio de procura asistencial estableciendo estrategias estándares contra las enfermedades. Un hospital público tiene la función de salvaguardar la salud pública. Pero la cultura no tiene porqué funcionar igual. No es tan claro que un espacio cultural tenga que salvaguardar la cultura pública. Eso puede funcionar en la lógica cultural estatal institucional y verticalista. Donde los espacios culturales como, por ejemplo, los archivos o los museos nacionales conservan y fomentan el acceso, y el disfrute, a la verdad cultural institucional. Pero desde la perspectiva de la descentralización, las políticas de la proximidad cultural no tienen porqué mantener la misma lógica. Los espacios culturales de proximidad pueden adoptar una lógica distinta, una lógica pluralista que fomente los derechos de creación y producción, haciéndolos compatibles con los derechos de libertad y participación, todos ellos contenidos en los derechos culturales. En este sentido, las perspectivas detectadas en la aproximación etnográfica, que incidían en la comprensión de la cultura de proximidad, en relación con las estrategias públicas orientadas a asegurar cierta dotación de servicios culturales para garantizar los derechos de acceso y disfrute, bajo la lógica de la asistencia pública, a través del fomento institucional del consumo cultural, lastraba de alguna manera el desarrollo de los derechos culturales en sentido contemporáneo. Desvelando los límites de los derechos culturales, autoimpuestos por el sistema cultural institucional, en relación con determinada comprensión de los derechos de prestación, devenida de la lógica asistencial de los servicios sociales.

Uno de los problemas que surgía era que si todos los espacios culturales de proximidad se centraban en definir una oferta cultural orientada al consumo cultural. Entonces ¿para qué diferenciar entre modelos de gestión? Si el consumo cultural era el objetivo público principal. Entonces las nuevas modalidades de gestión no representaban más que un intento de apaciguar la inquietud comunitaria. Las entrevistas revelaban ciertas disonancias entre equipos de gestión, académicos y planificadores. Es decir, distintas tendencias sobre la comprensión de la participación cultural.

La hegemonía de la programación cultural como misión principal de los espacios culturales de proximidad proyectaba el valor del consumo cultural, fomentando la participación contemplativa o pasiva de la cultura. Las tendencias más proclives a la participación cultural activa, se presentaban aún frágiles y por desarrollar. Lo que visualizaba distintas líneas relativas a la comprensión de los derechos culturales, diferentes formas de entender la participación cultural por parte de la Administración pública. En este sentido, la acción pública de la cultura, en cuanto al fomento del componente activo o pasivo de la cultura, proyectaba diferentes políticas culturales. Respecto a la gestión de los bienes y servicios en relación con los espacios culturales de proximidad, el componente pasivo de la cultura, el valor de consumo cultural, ganaba por mucho a las oportunidades activas de la cultura institucional, al valor de la participación cultural.

Ante estas posiciones encontradas, conviene apuntar que si atendemos a las diferencias de lo que se ha denominado la "participación creativa o receptiva" (UNESCO-UIS 2014) que visualiza los diferentes grados de participación que se establecen entre "asistir a un concierto (de música) y tocar un instrumento musical como aficionado o profesional" (UNESCO-UIS 2014: 52), hasta llegar al sentido interactivo ligado a las "aptitudes de empoderamiento" (UNESCO-UIS 2014: 75). Así, la participación cultural institucional manifiesta la relación de la cultura tanto con los valores "políticos, emocionales y socioculturales" (UNESCO-UIS 2014: 75). Donde la actividad cultural se puede entender como una perspectiva de acceso a la cultura que no está encerrada en el marco relacional de la cultura profesional y el consumo cultural. En este sentido, en el Marco de Estadística Culturales "de la UNESCO de 2009 expresa que la participación se refiere principalmente a tomar parte en una actividad aficionada o no remunerada, a diferencia del término consumo, normalmente usado para referirse a una actividad por la cual el consumidor entregó algún pago monetario" (UNESCO-UIS 2014: 19). Posición que revela el ámbito cultural como un campo de participación y empoderamiento social no limitado al mercado.

Por otra parte, Marcé manifestaba: "Hay un criterio, que cada vez es más difícil de rebatir, que es que la cultura puede funcionar sola. Tiene un mercado, y, en todo caso, lo que hemos de hacer son políticas de carácter industrial. Es decir, dando créditos, dando tal, dando pascual. I dedicar los recursos públicos a recuperar la vieja socio-cultura, los espacios más sociales, la educación, etc. Esto tendría cierto sentido, pero querría decir americanizar la vida social de este país. Pero los lobbies culturales, es decir, el mundo empresarial, el mundo del teatro, el mundo del cine, y tal, morirá antes de dejárselo hacer". Marcé subrayaba la relevancia e influencia del tejido empresarial de la cultura en el campo de la cultura institucional, mostrando la fuerza del componente activo de la cultura en sentido profesional. Por tanto, manifestando la hegemonía del valor del consumo cultural sobre otro tipo de valoraciones. Subrayando la fuerza de los lobbies empresariales de la cultura, frente a la ausencia de grupos similares en el campo de la participación cultural no profesional. Visualizando que, en la práctica, el campo de la proximidad cultural carecía de lobbies que puedan defender con firmeza el valor social de la cultura, y los gradientes más radicales de la participación cultural. Lo que apuntalaba la concepción del "acceso y la proximidad justamente pensándola como algo que complementa la visión más tradicional y decimonónica de acceso", dicho en palabras de Barbieri. Y que contrastaba, o en cierta manera cargaba de causas y razones al intento de Forné para empoderar a las comunidades de la ciudad por la vía de la gestión institucional. De manera parecida, ante la pregunta sobre la importancia de los espacios culturales de proximidad para la comunidad, los equipos de gestión de los propios espacios respondían unánimemente a favor. Por ejemplo, García, director del Centre Cívic Baró de Viver, reivindicaba: "Aquí, de hecho, se hace mucho Trabajo comunitario". O, el equipo del Centre Cívic La Barraca: "Es un elemento clave. Todo lo que pasa en el barrio aparece aquí, de alguna manera". En línea con la opinión de Ruiz, del Centre Cívic Sant Martí: "Es un lugar de relación súper importante".

La valoración positiva de los equipos de gestión de los espacios culturales de proximidad sobre su incidencia para la comunidad, llevaba necesariamente a comentar la realidad diaria del proyecto cultural y sus condicionantes principales. Así, emergía rápidamente el tema de los sistemas concursales por los que se concedía la gestión a determinada empresa o colectivo, y que contenían el encargo institucional

del proyecto cultural. Conviene tener en cuenta que el periodo en que realizaba las entrevistas estaba condicionado por la inminencia de la nueva Ley de Contratación pública (BOE núm. 272 2017). Por lo que los límites y problemas del sistema concursal aparecían en todas las entrevistas. En este sentido, Oliete de la Casa Orlandai confesaba que: “En algún momento si que hemos tenido que coger el Plec y hemos dicho *vamos a ver dónde estamos*”. O del Centre Cívic Sant Martí, Ruiz: “El tema es que en los Plecs salent los proyectos fijos, que desarrollamos y que cada año pasan. Entonces, el presupuesto responde a estos proyectos fijos. ¿Qué pasa? Si quieres hacer algo nuevo no hay presupuesto porque te han hecho un presupuesto muy cerrado”. El equipo de gestión de *La Barraca* lo tenía claro: “Es el Ajuntament quien dicta las funciones, la empresa ha de hacer lo que dice el Pliego de Condiciones del Concurso Público”. En sentido parecido se manifestaba Maurici del Centre Cívic Besós aclaraba que: “Quien redacta el proyecto del concurso, quien redacta la plica es Distrito, y con quien tenemos este tipo de tratos es con la Sede del Distrito, con el gerente y su equipo”. En línea con lo que había dicho Forné: “El que acaba haciendo todos los convenios de Gestió Cívica son los Distritos, no es el Área”.

Las partes implicadas en la gestión administrativa indicaban una unanimidad respecto al protagonismo de los contratos públicos para el desarrollo del proyecto cultural en cuestión. Así, las condiciones del servicio descritas en el pliego de condiciones emergían con posibilidades para condicionar y evaluar los proyectos de proximidad relativos a los espacios culturales de proximidad. En este sentido: “Si tu en los pliegos de un concurso de Centro cívico pones una serie de prioridades que tiene que ver con la conexión con otras entidades o con otros espacios públicos y equipamientos culturales, tu luego, que conoces la evaluación, le puedes decir *pues mira, aquí en los plecs ponía esto que es lo que tienes que hacer y no lo has hecho*” apuntaba Granados. La idea general es que las condiciones de los concursos públicos podrían estar condicionando demasiado el desarrollo de los proyectos culturales, por lo que la generación de mecanismos para ampliar derechos culturales, por ejemplo, ligados al derecho a participar en la vida cultural, parecía un asunto complicado. En este sentido, el asunto de los derechos culturales no aparecía explícitamente en los concursos públicos.

Por otro lado, hubieron entrevistados que no veían problema con la cuestión del encargo público, más allá del riesgo de la privatización. En este sentido se manifestaba Marcé: “Cuando a mi me dicen, *miré usted ha ganado este concurso, haga lo que quiera*. Estoy privatizando de facto. Si yo te digo, *no, no usted ha ganado el concurso para hacer esto, y esto, y le evaluate por esto, esto, esto*. Es simplemente un modelo de gestión pública. Punto. No le veo ningún problema”. En sentido parecido se mostraba Xavier Fina: “Hay una parte de función pública que ha de trascender, ha de ir más allá de dar estos espacios para estas comunidades, que estos bienes comunes se auto gestionen, todo esto me parece muy bien, pero la realidad, quiero decir, esto es una parte de la realidad, que no ha de implicar la retirada de lo público. Yo creo que, desde un punto de vista transformador progresista o de izquierdas, digámoslo claramente y sin eufemismos, yo creo en el papel de vocación transformador de lo público, aunque sea con cierto intervencionismo. Yo creo que es importante porque tiene que ver con acabar con las desigualdades. Por tanto, con luchar con aquello que tradicionalmente ha sido el papel de la izquierda que tiene que ver con la igualdad”. Fina parecía entender el discurso sobre la participación de los últimos años como un ataque a lo público. A pesar de los discursos institucionales que abrían la puerta a la Administración

compartida, motivadas en el seno de la Administración pública local (Tornos, J. 2017a; Ajuntament de Santa Coloma de Gramanet 2017), que se presentaba alejada de la polarización entre los bienes públicos y los comunes, pues no mostraba una visión institucional de los bienes comunes como un ataque a lo público, más bien como una tercera vía institucional para encontrar puntos de encuentro. La muesa de la gubernamentalidad moderna en el entorno especulativo de la cultura de proximidad en la ciudad de Barcelona parecía instalada como un guante para defender lo público por encima de cualquier argumento, incluso por encima del desarrollo de los derechos culturales. Aunque, los discursos sobre lo cultural público comunitario se pudieran entender al hilo de la comprensión de la participación cultural sin oponer contra lo público institucional (UNESCO-UIS 2014; Barbieri, N. 2018a; La Hidra Cooperativa 2020; D'OrsognA, D.; Iacopino, A. 2020). Como una posibilidad de ensanchar el margen institucional de los derechos culturales, y como un aviso de los riesgos institucionales que corría la gestión público-privada frente al fenómeno de la privatización de los servicios públicos, y los consecuentes efectos perjudiciales para el desarrollo de los derechos culturales.

Así, a mediados de la segunda década del siglo XXI se había planteado la necesidad de que: "las instituciones han de rediseñarse para facilitar el consumo productivo de cultura. Las licencias han de garantizar que lo público no se pueda privatizar. No podemos perder la función pública de las instituciones culturales, pero eso no puede coartar el deseo de una explotación de la cultura del bien común. Sin duda, esto no es una tarea fácil, pero no hay mejor momento para hacerlo, aunque se necesiten ganas, audacia, voluntad política y valor" (Rowan, J 2015). Por otro lado, Fina continuaba su argumento: "Yo creo que en su libro *Cultura libre de Estado* (Rowan, J 2016), viene a decir algo más de lo que dice cuando después va por ahí, y dice lo que dice, porque, no sé si le cogió un ataque de sinceridad con el libro, porque, claro, yo cogí el libro y le dije: *Jaron, estamos de acuerdo*. Y me dijo: *Bueno, Bueno, no tanto*. Y le volví a decir: *Bueno, perdona, pero sí*. Yo creo que el libro es un reconocimiento de decir, *Bueno lo común está bien, pero tiene sus límites*".

La aproximación etnográfica revelaba una polarización entre la comprensión de los bienes públicos y los bienes comunes que interfería en la comprensión de los derechos culturales en sentido contemporáneo. Parecía claro que, entre algún sector influyente en el discurso de la proximidad cultural de la ciudad de Barcelona, como es el caso de Fina, se apuntaba a las estrategias públicas sobre los derechos de prestación en su sentido más clásico, defendiendo una determinada concepción de los servicios públicos, sin obviar su carácter intervencionista. Lo cual no parecía encajar con el discurso contemporáneo de los derechos culturales, que venía a potenciar el derecho a participar en la vida cultural.

La aproximación etnográfica mostraba un debate muy interesante sobre la vigencia de las formas institucionales de la gestión pública de la cultura, y el margen e instrumentos de participación con los cuales estamos dispuestos a dotarnos para ampliar las lindes de la sociedad, en sentido democrático. Lo que incluía la pregunta sobre cuáles deberían ser en la actualidad los mecanismos institucionales para facilitar las posibilidades de la materialización de los derechos culturales. Si los procedimientos públicos habituales servían para emprender la ampliación de las condiciones de materialización de los derechos culturales. O era necesario establecer nuevas estrategias institucionales para complementar las

existentes. Dicho de otra manera, el debate sobre los bienes públicos y comunes abría la pregunta sobre el cuidado comunitario democrático, desde el punto de vista de la interrelación entre la gestión pública de la cultura, los derechos culturales, y los espacios culturales de proximidad.

Durante las entrevistas fui detectando que los procedimientos administrativos se inmiscuían en la acción cultural de la proximidad cultural. El sistema abierto de concurrencia pública generaba un patrón administrativo que ligaba el valor cultural del proyecto ajustado a la mejor oferta económica. Lo cual muestra la huella gerencial inscrita en los sistemas públicos destinados a materializar los derechos culturales. Influyendo decisivamente en los proyectos culturales institucionales. En este sentido, el procedimiento parecía afectar o desatender la singularidad de la cultura. Y, aunque la normativa vigente permitía la introducción de criterios subjetivos en la redacción técnica de los pliegos de condiciones de los proyectos culturales. Se seguía primando el sesgo económico sobre cualquier otro parámetro. Indicando que las políticas culturales de la proximidad cultural en la ciudad de Barcelona funcionaban con parámetros que no se correspondían con el discurso contemporáneo de los derechos culturales. Visualizando que pensamos lo cultural y las políticas culturales con categorías clásicas. Donde términos como “consumo”, “oferta”, “competencia”, o “precio”, por citar unos ejemplos, dominan las estrategias de la gestión pública de la cultura, y condicionan el desarrollo de los proyectos culturales, visualizando algunos déficits estructurales que impiden el desarrollo y la materialización de los derechos culturales, en sentido pleno. Todo por la institucional y poética confusión entre valor y precio, cultural.

Parecía que los procedimientos administrativos endurecían a los equipos gestores de la proximidad cultural, limitando su iniciativa, amordazando su voluntad humana, convirtiéndolos en piezas automáticas. Por otro lado, la expectativa sobre los mismos procedimientos administrativos, donde algunos veían en ellos la oportunidad de convertirse en parte de la solución, por ejemplo, introduciendo nuevas maneras de evaluación que permitieran la emergencia de nuevas formas para materializar derechos culturales, medidas que provocaran un cambio en el seno de las políticas culturales de proximidad, suavizaba la percepción de aquellos *duros* procedimientos administrativos, quitándoles electricidad, ablandándolos, humanizándolos. La sentencia latourniana con la que he encabezado la aproximación etnográfica parecía tomar sentido.

Menciono el tema de los pliegos de condiciones porque fue un tema recurrente en las entrevistas. Hay que tener en cuenta que estábamos ante la in flujo inminente de los cambios que iba a provocar la citada Ley 9/2017 de Contratos del Sector Público (BOE núm. 272 2017), en relación con los proyectos culturales de la proximidad cultural de la ciudad de Barcelona. Su relevancia en la proximidad cultural merecería un estudio a parte, pendiente para futuros trabajos. En este sentido, conviene apuntar que la aproximación etnográfica también localizó algunos aspectos relacionados con posibles motivos de la desigualdad cultural entre barrios, cronicificada en la ciudad de Barcelona, en relación, por ejemplo, con el despliegue de las infraestructuras culturales de proximidad en el territorio. Y, aunque he tratado de mostrar algunos apuntes sobre el tema, el asunto de la desigualdad cultural es también otro tema que merecerá otro estudio a parte. Tampoco he tratado con la profundidad que merecería los asuntos relacionados con la libertad cultural, y, aunque se puede intuir en los aspectos referidos a las querellas culturales, queda

pendiente para futuros trabajos. Lo mismo ocurre con la cuenta pendiente que deja la aproximación etnográfica sobre los problemas de las políticas culturales en relación con los espacios culturales de proximidad desde una perspectiva de género (Cabó, A; Sánchez J. M. 2017).

Cito estos asuntos como temas pendientes para posibles investigaciones. Reconociendo que se trata de aspectos que sin duda tendría que haber tenido más en cuenta al principio de la investigación. Son temas que fueron tomando relevancia a medida que avanzaba el estudio de campo. Dejo constancia siguiendo las indicaciones de la profesora Elisenda Ardèvol en las sesiones de doctorado, y de la dirección de la tesis. Consecuente con el retorno de la investigación, y relativo a las consideraciones éticas de toda investigación.

Conclusiones de la aproximación etnográfica

Recapitulación y resolución del estudio de campo de la investigación

“En vez de recaer en los hábitos de pensamientos sedimentados que el pasado humanista ha institucionalizado, la condición posthumana nos exhorta a ponernos a prueba con un salto hacia la complejidad y las paradojas de nuestros días. Para cumplir con esta tarea, necesitamos una nueva creatividad intelectual”
(Braidoti, R. 2015: 70).

Para finalizar el estudio de campo, las entrevistas de la aproximación etnográfica detectaban la consolidación de la proximidad cultural como un campo de acceso a la cultura. Dejando claro que los nuevos usos de la cultura contemporánea venían a estimular la necesidad de (1) revisar los mecanismos institucionales de planificación y gestión de la cultura de proximidad, (2) generar nuevos indicadores para evaluar el sentido comunitario de las políticas culturales de proximidad, y (3) actualizar las infraestructuras donde materializar el sentido contemporáneo de los derechos culturales. Lo cual planteaba la reorientación de la acción público comunitaria hacia la senda de los derechos culturales, en sentido pleno.

Las entrevistas mostraban algunas paradojas que circulan por el campo de la proximidad cultural. Tensiones entre conceptos, luchas por las metáforas institucionales. Visualizando que pensamos la proximidad cultural con categorías clásicas, binarias, dicotómicas. Lo que apunta a la necesidad de redefinir o actualizar aquellos conceptos que actúan en la proximidad cultural, y por tanto en el desarrollo de los derechos culturales. En este sentido, la revisión de la conceptualización de la cultura en relación con los derechos de prestación y la lógica de los servicios sociales abre la cuestión sobre ¿cuáles han de ser los límites de la participación cultural? Proyectando retos de futuro sobre el tipo de participación que puede soportar la democracia (Biennal Ciutat Oberta BCN 2020). La matización del acceso a la cultura, como un gradiente que bascula entre la materialización pasiva, activa o radical de los derechos culturales, puede ayudar a clarificar el mapa conceptual de la cultura de proximidad. Motivo por el cual decidimos poner en marcha el experimento del Juego de la Proximidad Cultural.

El trabajo es complejo. Hay que atender a que una de las preguntas que ha tenido que contestar este investigador es ¿qué es la proximidad cultural?

Hemos visto que con el advenimiento del ciclo democrático del último tercio del siglo XX en el Estado español se reinicia un proceso de descentralización cultural basado en la transferencia de competencias del Estado a las escalas infraconstitucionales. Competencias que fueron configurando, con más ilusión que recursos, una infraestructura cultural institucional puesta al servicio de la acción pública, basada sobretudo en la generación de infraestructuras públicas. Así desde finales del siglo XX y sobretudo durante la primera década del siglo XXI, la concepción de la proximidad cultural se irá conformando como

un campo de acción público comunitario, donde desarrollar los derechos asociados a la cultura. En este sentido los espacios culturales de proximidad emergen como cruciales. Conviene tener en cuenta, lo escrito por la profesora María Victoria Sánchez Belando, cuando describe que:

“El primer Plan Estratégico Cultural (1999) toca de manera tangencial la problemática de los Centros Cívicos y a diferencia de lo que ocurre con el Plan de Bibliotecas... *Nadie quería hablar de los Centros Cívicos*, que eran *tierra de nadie*... El discurso de la creatividad a los Centros Cívicos a través de las líneas estratégicas del Programa de Acción Municipal 2004-2007 y del Plan Estratégico de Cultura 2006 en los que se refuerzan dos objetivos clave para la adaptación culturalista de los equipamientos, ya sugeridos en el periodo anterior (1) la especialización en un sector cultural (2); la compatibilización entre cultura de proximidad y de ciudad. Con esto se produce, cierto acercamiento entre el ICUB y los equipamientos, al mismo tiempo que los objetivos culturales de proximidad se vuelven más difusos” (Sanchez, V. M 2015: 143-144).

Tras la crisis económica de 2008, se inicia un proceso de interés por la innovación social y cultural que pone en cuestión los métodos de la proximidad cultural institucional, focalizando en las nuevas prácticas culturales comunitarias, preguntándose por la posibilidad efectiva del desarrollo de la innovación social y cultural, que proyecta la especulación sobre una cultura sin Estado, no sin instituciones, que topa con los problemas de la excelencia cultural a nivel institucional, y comunitario. Lo cual deriva en el interés por las cuestiones relativas a la desigualdad cultural. Y la proyección del sentido democrático de los derechos culturales. Que vienen a plantear aspectos relativos a la necesidad de revisar algunas categorías que actúan en las políticas culturales. Orientándolas hacia una nueva manera de entender la gestión cultural institucional, enfocada en las cuestiones público comunitarias de la cultura, que contemple mecanismos propios de una Administración compartida, entre la Administración y la ciudadanía. Lo que apunta a la emergencia de un cambio de gubernamentalidad, más sensible con el diálogo social, la práctica co-cultural, y el cuidado comunitario, en relación con la materialización contemporánea de los derechos culturales.

Durante las entrevistas se han tratado múltiples temas, de los cuales conviene destacar:

La precariedad laboral de la proximidad cultural. El tema de los perfiles definidos para el trabajo de la proximidad cultural es una cuestión pendiente y compleja porque entre otros asuntos apunta a las condiciones laborales de los trabajadores. Así, la precariedad laboral parte de la referencia de los convenios laborales peor valorados económicamente.

En algunas entrevistas se apunta que uno de los problemas de esta precariedad surge de los sistemas concursales para optar a la gestión de los espacios culturales de proximidad en la ciudad de Barcelona. Pues al priorizar la oferta económica sobre el proyecto cultural, mina el propio proyecto desde su inicio. Visualizando déficits estructurales que cronifican los problemas de precariedad laboral de la proximidad cultural, ahondan en el desprestigio de este tipo de espacios, e impide la orientación y evolución del proyecto de la proximidad cultural comunitaria hacia el ámbito de la materialización de los derechos culturales, en sentido pleno. Así, los proyectos culturales están limitados institucionalmente con

mandatos demasiado definidos, que impiden márgenes de acción cultural que no se centren en la clásica estrategia de la generación de audiencias. En relación con los métodos institucionales de externalización, el modelo genera cadenas de mando a diferentes niveles administrativos que actúan sin coordinación. Descoordinación que en los proyectos culturales de los espacios culturales de proximidad de la ciudad influye negativamente en la relevancia de los derechos culturales.

La política pública de la proximidad cultural ha perdido relevancia institucional por una pérdida en la definición de su proyecto político. Aunque se puede comprobar que la inversión para espacios y actividades ha aumentado en los últimos años. Entre los problemas hay que contar con la tendencia a la gerencialización y los procesos de externalización institucional que acostumbran a primar las cuestiones económicas del proyecto sobre sus valores comunitarios.

Por otra parte, en la actualidad (hasta 2020) el concepto de *Red* en la proximidad cultural manifiesta problemas estructurales. Hemos comprobado que en la actualidad las coordinaciones entre administraciones y entre departamentos siguen padeciendo desajustes propios de un mal sistémico.

Comprobamos que la transversalidad en el ámbito de la cultura institucional no funciona. Las interrelaciones e interdependencias entre las distintas administraciones no parecen funcionar con total eficacia. Lo cual influye en toda la cadena de relaciones que se producen en la proximidad cultural, incluyendo las relaciones entre el poder público y la ciudadanía activa. Fenómeno que revela los déficits que existen en los modelos de gestión y gobernanza de los equipamientos culturales de proximidad. Y en ocasiones, provoca la renuncia institucional del proyecto político orientado a desarrollar todo el potencial de los espacios culturales de proximidad. Consolidando un sistema cultural desigual en el territorio que impide el desarrollo de los derechos culturales, en sentido contemporáneo.

La cada vez menos relevante proximidad cultural también afecta, paradójicamente, a los procesos del activismo cultural y político. Lo cual manifiesta el problema de que la proximidad cultural comunitaria no tenga ni genere grupos de presión fuertes y organizados que la defiendan. En este sentido, la indefinición de las políticas culturales de proximidad, paradójicamente, silencia la posibilidad de nuevos relatos estéticos y políticos, que pongan en cuestión o maten al poder institucional. La disidencia cultural siempre brilla más si es alentada por un poder superior.

La no inclusión de la cultura en 2015 en la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible ha influido en la caída del interés por la proximidad cultural. Entre sus debilidades está la consideración de que la cultura es un derecho de tercera. Además, la hegemonía institucional por los asuntos de la cultura profesional como centro tonal de la gestión pública de la cultura, no ayuda. Así, entre la indefinición y la indefensión camina en la actualidad lo que se puede denominar *proximidad cultural comunitaria*, como política cultural público comunitaria orientada a la materialización de los derechos culturales, en sentido democrático.

He mostrado detalles de la aproximación etnográfica que visualizan algunos aspectos relevantes sobre el tono, el método, el desarrollo y algunas técnicas institucionales utilizadas por la Administración para

lograr la materialización de los derechos culturales en los espacios culturales de la proximidad cultural de la ciudad de Barcelona entre los años 2016-2020.

He viajado a algunos rincones de la proximidad cultural de la ciudad. Faltan muchos. Pero los visitados dan una visión situada y actual de algunos espacios culturales de proximidad donde se revela el peso de la historia de las políticas culturales sobre este tipo de espacios. Donde permanece el latido continuado de las decisiones institucionales del pasado, instaladas en la dinámica contemporánea de los espacios culturales de la ciudad.

El relato en parte se rebela contra la historia institucional. Y en parte postula su necesidad.

El estudio de campo ha mostrado aspectos relacionados con la actualidad de las estrategias institucionales, relativas al campo de la proximidad cultural. Se trata de aspectos relacionados con la gestión del capital simbólico, el patrimonio y el valor cultural, que se juegan en el campo de la proximidad cultural. Y sobre las condiciones actuales para la materialización de los gradientes de los derechos culturales en relación con los espacios culturales de proximidad. Comprobando que la hegemonía del consumo cultural como estrategia de las políticas culturales es prioritaria en la acción pública de la cultura institucional. Por lo que los asuntos relativos a la gestión del capital y el valor de la participación cultural plantean dudas para permitir pensar que el futuro de los derechos culturales esté garantizado. Visualizando una gestión de la cultura institucional con mucho margen de mejora.

Hemos visto que las formas institucionales que desarrollan la acción cultural en los espacios culturales de proximidad públicos y comunes de la ciudad de Barcelona muestran una concentración en la programación y el consumo cultural generalizado. Lo cual provoca un ambiente de competencia entre los espacios culturales para captar audiencias, y proyecta una visión sesgada de los derechos culturales. Así, las estrategias actuales de las políticas culturales de proximidad parecen actuar ancladas en las estrategias de democratización cultural del siglo XX, aquellas que dispusieron las prácticas culturales institucionales al servicio de la captación de nuevos públicos. En este sentido, comprobamos como, en la actualidad, los procesos de selección de contenidos de las programaciones continúan volcados en la materialización de los derechos de acceso y disfrute de la cultura. O en la participación cultural profesional, y sus derechos asociados. Pero desatienden el potencial de los derechos de participación no profesional, limitándose a una comprensión de la participación pasiva o contemplativa, contenida en el acceso a la cultura, a través de la estrategia institucional del fomento del consumo cultural. En este sentido, la sobre concentración de la programación en el valor del consumo cultural, omite el valor de la participación cultural. Comprobamos que el discurso de los derechos culturales es un asunto aún difuso en el ámbito de la proximidad cultural. Adolece de un interés prioritario en la acción cultural de los espacios culturales de proximidad.

El estudio de campo realizado, sobre la relación de los espacios culturales de proximidad y sus derechos asociados, concluye que el resultado de la acción pública y comunitaria de la cultura en el campo de la proximidad cultural, mediado por el sistema concursal de contratación pública, muestra las estrategias

de la programación cultural como la función más habitual de los espacios culturales de proximidad durante el periodo 2016/2020. Método que se ha consolidado como la forma de listar contenidos institucionales para generar puentes para el acceso a la cultura. Así, el derecho de prestación en el campo de la proximidad cultural funciona como un vehículo institucional para la materialización de los derechos de acceso y disfrute de la cultura. Utilizando la programación de los espacios culturales de proximidad de gestión directa, indirecta o comunitaria, indistintamente. Por lo que, las programaciones de la proximidad cultural enfocan principalmente hacia un tipo de acceso pasivo a la cultura, orientando la oferta institucional al consumo cultural, como se puede comprobar en los diferentes observatorios de datos culturales públicos o privados (Observatorio Social «La Caixa» 2018; Barcelona Cultura 2019a; 2020). Perpetuando una política cultural que cronifica la desigualdad cultural en la ciudad de Barcelona (ICUB 2020b). Lo que indica que existe un déficit institucional sobre la comprensión del discurso de los derechos culturales. Que condiciona la planificación y la gestión cotidiana de los espacios culturales de proximidad. Por tanto, las condiciones contemporáneas para materializar los derechos culturales.

Ya he señalado algunos problemas que contiene la aproximación etnográfica. Por un lado, no haber enfocado el tema con más precisión sobre el asunto de la desigualdad cultural, la libertad cultural o la discriminación por razones de género en relación con los espacios culturales de proximidad. Por otro, no abarcar con profundidad el arduo asunto de los concursos públicos. Queda el apunte para futuras investigaciones.

Otro de los problemas de la aproximación etnográfica siempre fue la duda de si las entrevistas eran suficientes, o no. Pero, al ser una aproximación, parecía suficiente la muestra que presento. Permite destilar una primera secuencia aproximativa de la situación de los espacios culturales de proximidad en relación con los procesos de materialización de los derechos culturales en la ciudad de Barcelona, entre el periodo 2016/2020. En este sentido he seguido, nuevamente, la línea marcada por la profesora Elisenda Ardevól, quién nos advirtió sobre la importancia de situar la investigación. Y de que a partir de cinco muestras del mismo colectivo las respuestas empezaban a repetirse.

En todo caso, la aproximación etnográfica que presento es eso, una aproximación. Sirve para aproximarse a la idea. Y encauzar futuros estudios.

Por otra parte, y en relación con el *juego de la proximidad cultural*, ya he señalado al principio, en el apartado metodológico de la investigación, que el carácter científico del juego de la proximidad cultural se presenta en fase beta. Se trata de un dispositivo que fue mejorando con el paso de las entrevistas. Y posee margen de mejora. A pesar de ello, conviene detallar algunos aspectos concluyentes del experimento relativos a la investigación:

Las conclusiones del **juego de la proximidad cultural** son:

Los espacios culturales mejor valorados desde el punto de vista de la materialización activa de los derechos culturales son los Casals de Barri. Seguidos de los Espais Joves.

Las Fábricas de Creación son los siguientes equipamientos culturales públicos más valorados desde el punto de vista de la materialización de los derechos culturales.

Los Ateneos se suelen colocar entre los Centros Cívicos y las Bibliotecas, por un lado, y los Espais Joves y los Casals de Barri, por otro.

Los Centros Cívicos se entienden como espacios que no llegan al 50% de las expectativas para la materialización activa de los derechos culturales.

Las bibliotecas en ocasiones mejoran la percepción de los Centros Cívicos, pero en general comparten espacio como los equipamientos públicos que ofrecen menos posibilidades de materialización activa de los derechos culturales.

En relación con el resultado del Juego de la proximidad cultural obtenido en la aproximación etnográfica realizada, si ahora cruzamos la percepción de los entrevistados con los datos oficiales del Observatori de Dades Culturals Barcelona (Barcelona Cultura 2020) se aprecia que:

En 2019, los datos aportados por el Observatori de dades culturals Barcelona, muestran que en los 52 Centros Cívicos en la ciudad de Barcelona se supera con creces la asistencia a actividades al número de las inscripciones a actividades. Probando que la oferta de actividades en la proximidad cultural institucional se concentra principalmente en el fomento del consumo cultural. Por otra parte, el impulso de los últimos años en la ciudad de Barcelona por el modelo de Gestión Comunitaria presenta una oportunidad para la elevar los datos de la participación cultural en la proximidad cultural. En este sentido la aproximación etnográfica muestra que a pesar de que los modelos de gestión comunitaria están diseñados para mejorar las oportunidades de participación cultural, en sentido pleno, éste modelo tampoco logra superar la presión del proyecto cultural por programar actividades de consumo cultural. Es decir, la asistencia a actividades de consumo cultural son las experiencias más explotadas en los Centros Cívicos de la ciudad, lo cual indica el índice de oportunidades para materializar el derecho cultural en sentido clásico, independientemente del tipo de gestión del Centro Cívico. Lo que indica que seguimos pensando la proximidad cultural con categorías clásicas.

Respecto a la inversión en los centros cívicos en la ciudad de Barcelona, la dotación presupuestaria ascendió en 2020 a un total de 19.977.793 M€, y significa un aumento progresivo desde 2016. Aunque en las dos últimas legislaturas el gasto en personal se ha dividido por 3. Esto es debido a las ventajosas condiciones que representa el modelo de externalización para las arcas institucionales. Y un motivo de precariedad laboral que sufre la proximidad cultural, a la que se ha de unir la manifiesta discriminación por razones de género (Cabó, A; Sánchez J. M. 2017).

Las Fábricas de Creación son un tipo de equipamiento cultural dedicados a la experimentación artística con vocación profesional, su acceso y participación está condicionada por el nivel de capacitación de los aspirantes. Este tipo de equipamientos pueden ser muy efectivos para el desarrollo profesional y productivo de la cultura. Pero no tanto para el despliegue de oportunidades para la participación cultural en sentido no profesional. Además, este tipo de espacios culturales no pueden ser considerados plenamente espacios culturales de proximidad porque su implantación es escasa en el territorio, y el tipo de actividad cultural al que se orientan requiere una elevada especialización.

En cuanto a la distribución de los espacios culturales de proximidad institucionales en el territorio. Conviene apuntar que los dos Distritos que poseen mayor dotación en cuanto a número de Centros Cívicos, en relación con su población y el número de barrios por Distrito, son los Distritos con más renta per cápita, menos población migrante, y una sólida oferta de actividad cultural. Los Distritos con menos renta poseen menos Centros Cívicos, y son los que menos inscripciones a actividades culturales generan.

Los tres Distritos que poseen las mejores condiciones en cuanto a número de Ateneos privados en relación con su población se corresponden con los Distritos de media y baja renta per cápita, donde existe más población migrante. El dato del número de butacas, más elevado en este tipo de Distritos, indica que la actividad cultural de los Ateneos muestra una vocación significativa por el consumo cultural con el objetivo de consolidar su atracción. Si tenemos en cuenta que muchos Ateneos presentan connotaciones religiosas, se entiende que tales actividades culturales están orientadas a la instrucción, evangelización/captación o al consumo de contenidos relativos a su orientación ideológica. La excepción la presenta el Distrito de 9Barris donde la presencia de este tipo de equipamientos privados es muy baja.

Los Espais Joves y Casals de Joves poseen una vocación de servicio público basada en el sesgo por la edad del participante, condicionando las posibilidades de participación. Asunto de cierta polémica, como se puede comprobar en las entrevistas realizadas en la aproximación etnográfica de la investigación.

Comprobamos una mayor dotación de Casals de Barri en los Distritos con menos renta per cápita. Conviene apuntar que se trata de la infraestructura cultural con menos necesidades de inversión de las que actúan en la proximidad cultural. Se trata de espacios muy bien valorados por los agentes institucionales de la proximidad cultural de la ciudad de Barcelona. Poseen márgenes de autonomía más amplios que otros espacios. Es muy posible que esta autonomía este relacionada con no tener objetivos concursales prescriptos, ni márgenes comerciales sobre el logro de audiencias. A pesar de todo, en este tipo de espacios culturales de proximidad también se detecta que la relación que “las personas usuarias establecen con los Casals es más de consumo que de participación” (El Riscell SCCL 2017: 14) .

Teniendo en cuenta que los Centros Cívicos son equipamientos que requieren una inversión pública más importante que los Casals de Barri. Y que los Ateneos son iniciativas privadas, a pesar de obtener recursos públicos y por ello computar institucionalmente. Concluyo que la atención pública en cuanto a las infraestructuras y servicios culturales en la proximidad cultural en la ciudad de Barcelona en el periodo 2016/2020 manifiesta problemas de distribución territorial producto de una planificación que presenta déficits estructurales que potencia la desigualdad cultural en el municipio, y que afectan a la calidad institucional de la proximidad cultural comunitaria, y a las condiciones de materialización de los derechos culturales, en sentido pleno.

A continuación, voy a mostrar las conclusiones de la investigación.

CAPÍTULO 7

“Las democracias están ahora en condiciones de desprenderse de los andamios utilizados en su construcción”
(Rorty, R. 1991: 212)

Estoy a punto de acabar.

Conclusiones

El camino de las políticas culturales tiene pasado presente y futuro

“La música se organiza en capas no subordinadas”
(Deleuze, G. 2005: 11).

Cada una de estas modalidades de Estado que hemos visto, que desde el siglo XVI van mutando en el tiempo como crisálidas del Poder, fueron diseñando sus propios dispositivos de seguridad, y concretando la gestión pública de la cultura de cada momento. Abriendo o cerrando distintas posibilidades de autonomía cultural para las ciudadanías. Y según el modelo de Estado al que se sometían, modulaba la concepción institucional del valor cultural, y el diseño de las tecnologías administrativas propias, de cada modelo de Estado, dedicadas a la gestión pública de la cultura. Modalidades de gestión cultural que se han descrito sintéticamente como cultura como recurso, cultura como derecho y cultura como bien común. Cuyo relato indica que al principio la gestión pública de la cultura se despliega como un recurso para consolidar el Estado. Con el tiempo se convierte en un derecho de la ciudadanía. Y en la actualidad, una demanda para el cuidado del bien común.

Las tres perspectivas de la cultura como recurso, derecho o bien común, despliegan diferentes modalidades administrativas de gestión pública de la cultura, y distintas tipologías y problemáticas sobre el acceso a la cultura y la materialización de los derechos culturales, según cada modelo de Estado. Lo que indica que el proceso de las políticas culturales no ha acabado. Y que el actual Estado social y democrático de Derecho no puede entenderse aún como una realidad plenamente consolidada. Lo que visualiza la necesidad contemporánea de una Administración relacional, que pueda mediar entre partes para materializar el derecho a participar en la vida cultural, conectando la gestión pública de la cultura con las posibilidades democráticas de la sociedad. Presentando el reto contemporáneo de conjugar la concepción de los bienes culturales, los bienes comunes y la posibilidad de una Administración Compartida que transforme la gestión pública de lo cultural en un espacio de mediación y diálogo constante.

Los inicios estructurales del Sistema cultural institucional, momento en que se ponen las bases para consolidar una sociedad de vigilancia y control de la población, que activan los métodos institucionales de coerción fueron experimentando insumisiones que proyectaron ventanas de oportunidad cultural

en las sociedades europeas. Así, los métodos de instrucción cultural que moldeaban las mentes y las maneras de entender la cultura empezaron a ponerse en cuestión. El control cultural institucional fue mutando de algo coercitivo a algo más sigiloso, cargado de promesas de igualdad cultural y universalidad. Los instrumentos jurídicos aportarían nuevas herramientas para forjar el nuevo orden estético cultural burgués. Mientras, las viejas estructuras culturales seguirán condicionando las relaciones sociales, acumulando diferentes capas institucionales que conformarán el campo de la gestión pública de la cultura. Donde los derechos de libertad y de propiedad se convertirán en peones de la cultura institucional. Lo que fomentará que la desigualdad cultural arraigue en el mundo social.

He estableciendo una relación entre los derechos culturales y la propuesta del Estado relacional. Donde los derechos culturales se presentan como aportación del Estado social, desarrollados por el Estado del bienestar. Aunque sólo una apuesta por los mecanismos postulados por el Estado relacional, como posible respuesta evolutiva del Estado contemporáneo democrático, permite pensar el desarrollo material de los propios derechos culturales en toda su potencia. Planteando la posibilidad de atender a la comprensión del acceso activo y radical de la cultura, que emerge con la proliferación contemporánea de los nuevos usos y prácticas culturales, que plantean nuevas formas de acceso a la cultura, alternativas a las formas clásicas institucionales. Y que en los últimos años han convertido el campo de la gestión pública de la cultura en un espacio de debate entre agentes, que ha abierto la posibilidad de pensar en el diseño compartido de las políticas culturales entre la Administración y el concurso de otras agencias que hasta ahora no habían sido reconocidas institucionalmente, y que desde hace unos años intervienen con su práctica cultural en el desarrollo del derecho a participar en la vida cultural.

El viaje de los derechos culturales ha sido una historia que ha tenido que superar diferentes modelos de poder cultural institucional. Donde se cruzan intereses económicos, sociales y culturales. Donde en un principio las políticas culturales se dedicaron a gestionar los asuntos culturales como cuestiones patrimoniales de dominio estético institucional y propiedad pública. Donde el mecanismo de la patrimonialización cultural transforma *mágicamente* las cosas en objetos culturales, como si una suerte antigua y procedimental continuara insuflando en los objetos patrimoniales institucionalizados de la cultura un don en forma de valor añadido que no se agota en su valor económico. Fenómeno del que emerge la relevancia del valor social de la cultura como derecho. Iniciando una nueva aventura de las políticas culturales. Con destino al desarrollo de la autonomía cultural, personal y comunitaria. A través de la prestación de servicios y actividades culturales institucionalizadas. Hasta llegar a la última y actual aventura de las políticas culturales. Que plantea el reto democrático y radical de la gestión pública de la cultura de lo común. Que propone una posibilidad para escapar de la dicotomía binaria entre los juicios institucionales y los deseos alternativos, siguiendo el curso democrático de la gestión pública de la cultura de un siglo XXI que presenta un futuro tan problemático y enigmático, como inspirador.

El primer capítulo lo he dedicado a observar como las funciones de la gestión pública de la cultura se fueron modulando y ampliando o recortando, en la medida en que el Estado moderno evolucionaba, mutando de una Administración coercitiva y estricta, a una más sofisticada y prestacional. Que fue configurando un campo de gestión pública de la cultura ocupada básicamente en el reconocimiento y la distribución de diferentes capitales culturales, a través de los mecanismos de gestión sobre el Patrimonio cultural institucional.

En el segundo capítulo he presentado el espacio de la gestión pública de la cultura como el lugar de gestión especializada en los asuntos público institucionales de la cultura. Donde se articulan las distintas políticas culturales que funciona como un medio burocrático para controlar y cribar entre las diferentes maneras de producir cultura que se dan en el contexto social. Y que, al reconocer oficialmente, mediante los procesos administrativos de patrimonialización cultural que diseña el propio campo de la gestión pública de la cultura, se van fijando los modelos de producción y prácticas culturales oficiales, y consecuentemente limitando o ampliando el discurso oficial de lo que se permite hacer en cada momento en el ámbito cultural institucional.

Las tendencias gubernamentales de la gestión pública de la cultura, según el modelo de Estado y el tipo de políticas culturales que desplieguen, proyectará en el ámbito de la gestión pública de la cultura primero (1) una Administración coercitiva, con vocación vertical y cuyo objetivo original será el control sobre la población a través de la monopolización del discurso cultural institucional. Con el tiempo, y el forjado social de las nuevas políticas culturales, las cuales emergen desde finales del siglo XIX, irá configurando un nuevo tipo de (2) Administración asistencial más permisiva y sensible con las demandas sociales y con los procesos de legitimación y materialización de los derechos culturales. Esto presenta una tendencia administrativa de la gestión de pública de lo cultural más horizontal, respecto de los procesos de diseño y toma de decisiones institucionales, menos celosa con la concentración de poder, y más comprometida con los procesos de descentralización, subsidiariedad y circulación cultural. Mostrando una visión más generosa de la gestión pública de la cultura, que determina, por ejemplo, nuevas formas de materialización del derecho a participar en la vida cultural.

La presentación del campo de la gestión pública de la cultura como un espacio de administración y gestión de políticas públicas especializada en los asuntos culturales sirve para entender (1) la relevancia de los procesos de reconocimiento institucional de la cultura, dispuesta para consolidar el Poder de cada momento; (2) las distintas lógicas y estructuras administrativas del campo de la gestión pública de la cultura que se va desarrollando la emergencia de la Razón de Estado desarrollada; (3) la coincidencia contemporánea de diferentes tipos de políticas culturales activas y simultaneas que se despliegan en la actualidad en las distintas escalas de la gestión pública de la cultura; (4) las distintas posibilidades efectivas de generar reconocimiento cultural, e incidir en el diseño estructural de la cultura institucional desde las afueras de la Institución. Camino argumental que nos ha llevado a entender el destino de las prácticas alternativas contemporáneas como producciones culturales no institucionales, las cuales generan un tipo de capital sub-cultural basado en el valor democrático de la cultura. Visualizando un nuevo tipo de prácticas colectivas sensibles con el cuidado democrático de la cultura, que en la

actualidad empiezan a formar parte del actual campo de la gestión pública de la cultura. Y que pueden sufrir el problema de la cooptación institucional.

Con todo, las políticas culturales se entienden como estrategias públicas que sirven para establecer sistemas de reconocimiento, circulación y distribución institucional de los diferentes tipos de capital simbólico cultural que conforman el material base del campo de la gestión pública de la cultura, con sus problemas, sus oportunidades y sus conflictos.

Todos estos procesos y acontecimientos culturales inciden en que parte del discurso Unesco, desde la segunda mitad del siglo XX, se oriente a organizar los asuntos culturales con el propósito de construir una verdadera democracia cultural. Piedra angular del proyecto de descentralización cultural institucional que provocará un nuevo ciclo de las políticas culturales. Dicho de otra manera, las políticas culturales contienen la información necesaria para construir sociedades democráticas. Permiten la construcción de un sistema de valores culturales consecuente con las necesidades sociales y democráticas. Y, concretamente, las políticas culturales de proximidad, la posibilidad de hacerlo posible en comunidad.

Al enmarcar conceptualmente la gestión pública de la cultura como campo, acepto que el ámbito de la cultura institucional pública determina los pasos de lo prohibido a lo legítimo, y a lo legal. A base de procesos administrativos. Por ello el campo y el procedimiento van de la mano. Y se reconfiguran con cada evolución del Estado, donde la aplicación de las diferentes políticas culturales, como estrategias públicas sobre el patrimonio institucional y la población, van ampliando o reduciendo los agentes del campo de la gestión pública de la cultura. Y diseñando diferentes procedimientos administrativos para hacer posible en cada momento el dictado de las políticas culturales de cada modelo Estatal.

En el capítulo tres se establece una breve síntesis del fenómeno de las Querellas contra-institucionales entendidas como movimientos contraculturales que plantean pulsos al Poder cultural de turno. Se trata de movimientos sociales y culturales que, al convertir la actividad cultural en acción política, logran el reconocimiento institucional de sus prácticas alternativas autónomas, ganando espacio (a veces) y voz (en ocasiones) en el campo de la gestión pública de la cultura, situación que les permite participar activamente en la articulación de las políticas culturales. La comprensión de este tipo de fenómenos culturales contra institucionales apunta a la comprensión de las políticas culturales como procesos de capitalización y distribución de capital simbólico/cultural, lo que ahonda en el concepto de *valor cultural institucional*. La relación conflictual entre las querellas, como las hemos visto, y la construcción del discurso cultural institucional tiene como objetivo profundizar en la idea de que el corazón de la gestión pública de la cultura se basa en articular procesos de reconocimiento y distribución de capital simbólico cultural.

En el capítulo cuatro hemos visto como el siglo XVIII fue el gran momento de la conversión de los valores públicos, los cuales articularon un nuevo sistema de valores que se desarrollan y se imponen hasta la actualidad, y que tienen en el patrimonio y el dominio público sus principales vectores. Además, hemos visto que el valor cultural institucional, además de que puede ser entendido como el resultado de complejos trámites basados en las técnicas administrativas de listado y registro institucional, que

funciona en paralelo al valor económico, facilitando una distancia vital y necesaria para entender, atender y extender derechos y cuidados culturales, y democráticos, relativos a la participación en la vida cultural. Lo cual nos muestra la actual relevancia de la diversidad de agencias que actúan en el ámbito de la cultura institucional. En este sentido, los derechos sobre la actividad cultural, y la renuncia a la posesión en pro del hacer y el compartir, son algunas de las claves y retos del futuro institucional, democrático y sostenible de las políticas culturales contemporánea por venir.

He planteado la pregunta: ¿quién define los valores culturales institucionales? Dicho de otra manera ¿desde dónde se legitima algo cultural como valioso en la actualidad? Mostrando que toda esta historia de las políticas culturales parte de la mágica creencia de que los objetos culturales poseen un valor intrínseco que no depende de su valor económico. Y que descansa en el valor simbólico provisto por la Institución, mediante los procesos de reconocimiento y patrimonialización sobre aquellos objetos y actividades culturales elegidas como baluartes culturales por el Estado, los convierte en especiales, en bienes desde el punto de vista cultural. Que en los orígenes sirvieron como relato institucional social y político para construir y vehicular el discurso estético de la ideología burguesa. Y que fueron ampliando los significados del valor cultural público hasta llegar a la actualidad.

La ampliación de valor cultural producto de la aplicación de los procesos institucionales de patrimonialización cultural, en la actualidad, visualizan el choque entre el proyecto político de la igualdad cultural y su desarrollo material, y las demandas relativas a la comprensión de la acción, desarrollo y mandato jurídico de la diversidad cultural en los contextos contemporáneos comunitarios. Lo cual proyecta el problema de cómo articular en la actualidad políticas culturales de proximidad sensibles con la acción cultural de las agencias culturales particulares y no profesionales, y actuar consecuentemente con el problema de la cronificación social en el territorio de las ciudades de la desigualdad cultural. Lo que plantea la coexistencia contemporánea de diferentes maneras de entender el rol de las políticas culturales y la función actual de la administración cultural institucional, que impiden el avance social de la cultura, y la extensión de los derechos culturales.

El valor cultural institucional no sólo depende de grandes procesos de patrimonialización, para fijar el valor cultural institucional. El valor cultural institucional también depende de pequeñas decisiones. Por ejemplo, cuando una trabajadora de la administración pública dedicada al campo cultural decide la programación de un teatro, el precio de una entrada, el comisariado de la próxima exposición, o el horario de un espacio cultural, ese tipo de decisiones ponen en marcha un proceso administrativo que determina y concreta el valor público de la cultura, y consecuentemente, los márgenes institucionales para la materialización del derecho a la participación en la vida cultural. Por ello, una manera de averiguar qué tipo de cosas son evaluadas por la administración pública como objetos o actividades con valor cultural institucional es examinar el tipo de acción cultural que fomenta o facilita la propia Administración pública.

El capítulo quinto lo he dedicado a comprender los motivos por los cuales la proximidad cultural se convierte en el Estado español en un ámbito institucional de gestión pública a partir del último cuarto del siglo XX. He mostrado una aproximación histórica sobre algunos de los elementos estructurales que

ayudaron a definir el ámbito de la escala local de la gestión pública de la cultura. El objetivo ha sido comprender algunas aportaciones institucionales singulares y algunos conflictos y críticas que ayudaron a configurar o ralentizar según el caso, la instauración de la proximidad cultural como un espacio para la acción pública. Para ello he tratado de localizar algunas de las anclas jurídicas que fueron definiendo el ámbito de la proximidad cultural institucional. Lo he realizado escavando en algunos acontecimientos institucionales que fomentaron la génesis estructural de la escala local de la gestión pública de la cultura en el Estado español. Mostrando como fueron definiéndose las políticas culturales municipales en la ciudad de Barcelona. Para ello, he vuelto a emprender un nuevo viaje, partiendo de finales del siglo XVIII y principio del XIX, para, a partir de localizar las bases estructurales de la gestión pública de la cultura estatal, navegar por los acontecimientos institucionales donde se anclan aquellos primeros movimientos de descentralización cultural institucional, que ayudaron a conformar lo que con el tiempo se denominará la *proximidad cultural*, entendida como espacio de acción pública.

La ruta ha continuado mostrando algunos momentos relevantes de la escala local de la gestión pública de la cultura, que durante el siglo XX alimenta a las políticas públicas municipales. En el mismo sentido, he acabado el viaje visualizando algunos acontecimientos institucionales relevantes que nos ayudan a entender la progresión, y algunas dudas que se levantan sobre la propia proximidad cultural institucional, como ámbito de gestión pública en el siglo XXI, sospechas en relación con los procesos contemporáneos para la materialización de los derechos culturales, en sentido democrático. Se trata de una historia que ayuda a entender distintas estrategias públicas y procesos institucionales que fueron proyectando diferentes tipos de equipamientos y espacios culturales hasta llegar a la catalogación actual de los espacios y equipamientos culturales institucionales que han influido decisivamente en la materialización de los derechos culturales de la ciudadanía en cada momento, y siguen haciéndolo. Todo este viaje nos ha llevado a la comprensión de la *proximidad cultural comunitaria* como un campo institucional donde se desarrolla un tipo de política pública y común en construcción permanente. Un espacio institucional público comunitario para la producción y materialización de nuevos valores y derechos culturales. Un lugar institucional de experimentación social y cultural. Un laboratorio democrático.

Como vemos el principio de proximidad aplicado a la cultura institucional es un invento reciente, que en la ciudad de Barcelona cumple poco más de 40 años. Llegar a posicionar el principio responde a un largo periplo de descentralización de poder. Y que, desde la segunda mitad del siglo XXI, podemos intuir la preocupación institucional y democrática por facilitar la participación de las múltiples agencias que actúan en la proximidad cultural. En este sentido, en la ciudad de Barcelona desde 2015 se visualiza el problema de la gestión transversal de la proximidad cultural entre agentes institucionales, que en ocasiones lejos de establecer relaciones de colaboración mutua, actúan en competencia, como se muestra en la aproximación etnográfica asociada a la investigación. Lo que certifica que las políticas culturales de proximidad cultural aún no han conseguido un verdadero protagonismo en el ámbito de las políticas públicas, sea por la fuerza inercial de la gestión cultural institucional, los organigramas y presupuestos institucionales, o las normas que los regulan. Lo cual nos ilustra que el desarrollo de los derechos culturales tiene mucho camino por recorrer.

El capítulo sexto lo he dedicado a la práctica de la investigación. Contiene información sobre los problemas actuales de la gestión pública de los espacios culturales de proximidad. Revela problemas crónicos relativos a la coordinación institucional, la permanencia del pulso de diferentes capas de las políticas culturales cohabitando en la organización institucional. Además de la coexistencia de diferentes maneras de comprender los derechos de prestación en relación con los servicios culturales que visualizan diferentes maneras de entender la materialización de los derechos culturales. Y que la instalación del método del consumo cultural es hegemónica en las estrategias públicas de la proximidad cultural.

La apuesta por la democracia cultural supera el patrón de la democratización cultural como prescriptora cultural. El campo de la gestión pública de la cultura empieza a visualizar la tensión entre la gestión cultural del Estado, y la nueva visión de la Administración como facilitadora. Estamos en un nuevo momento inicial, el centralismo no parece alternativa democrática solvente. Pero la desmembración de la conectividad institucional resulta complicada y peligrosa desde el punto de vista democrático.

La proximidad cultural como jurisdicción está ligada a los procesos internacionales que dictaminaron el principio jurídico de la diversidad cultural. Las cuestiones de la diversidad cultural no se pueden desligar de los fundamentos de la legislación de proximidad. El acuerdo entre partes parece necesario.

La crisis del Estado Social está motivada por dos fuerzas que empujan hacia sí, una es la vuelta al Estado de Derecho vaciado. La otra proyecta un Estado Social y democrático de Derecho más ambicioso con los nuevos procesos institucionales de distribución del valor cultural actualizado. En este pulso se encuentra la duda sobre el futuro de las políticas culturales contemporáneas. En este sentido queda abierta una pregunta inquietante que desborda esta investigación. Sobre la definición institucional del interés general. En la respuesta se dibujan los posibles límites democráticos de la gestión público comunitaria de la cultura. Una posible respuesta es que el derecho cultural es un derecho humano y por tanto los límites los marcan los propios derechos humanos. Pero en el contexto poshumano técnico-eficiente, donde los derechos se amplían, por ejemplo, a los seres sintientes, y la acción autónoma de los logaritmos nos plantea incógnitas sobre el rol de las nuevas subjetividades, por ejemplo, sobre la comprensión del sujeto digital, la referencia a los derechos humanos parece corta de miras. Se abre otra investigación, que vale otra moneda.

El camino de las políticas culturales tiene pasado presente y futuro. Al emprender este viaje no tenía idea de la dimensión de la aventura. Acabo. Cansado pero contento. Bajo este aguacero de ideas. Mi sensación es buena. Me gustaría que esta tesis sirviera como un instrumento de mediación, en lo posible. Que sus conexiones muestren caminos. A mí me ha servido para situarme en el tema. Para entender algunos problemas que heredamos, y algunos milagros que compartimos, relativos a la estructuración de la concepción de la cultura compartida. El final es siempre un principio. Abrir puertas ajenas una incógnita. Espero poder seguir ahondando en estos temas, y otros colindantes. Para intentar aportar en lo que pueda. Para mezclarme. Para acceder, disfrutar y participar en la vida cultural. Asunto tan frágil como vital.

Muchas gracias por llegar hasta aquí.

Bibliografía

a324, 2004. Manifestació nocturna a Barcelona en contra del desallotjament del festival alternatiu D-Form. TV3 [en línea], Disponible en:

<https://www.ccma.cat/324/manifestacio-nocturna-a-barcelona-en-contra-del-desallotjament-del-festival-alternatiu-d-form/noticia/76015/>.

ADORNO, T., 1954. Televisión y cultura de masas. [en línea]. [Consulta: 3 abril 2019]. Disponible en: <https://www.marxists.org/espanol/adorno/1954/0001.htm>.

AEISC; ACELLEC; ACCAC; CCOO; UGT, 2005. *1r CONVENI COL·LECTIU DEL SECTOR DEL LLEURE EDUCATIU I SOCIOCULTURAL DE CATALUNYA 2005-2007* [en línea]. 2005. S.l.: COPLEFC. Disponible en: https://www.coplefc.com/documents/conveni_lloure_educ.pdf.

AGUILERA PORTALES, R; ESPINO TAPIA, D. R., 2010. Repensar a Leon Duguit ante la Actual Crisis del Estado Social. *Universitas. Revista de Filosofía, Derecho y Política*, no 12, pp. 49-71. ISSN 1698-7950.

AJUNTAMENT DE BARCELONA, 1987. *Descentralització i Participació Ciutadana*. [en línea]. 1987. S.l.: Papers. Disponible en: <https://bcnroc.ajuntament.barcelona.cat/jspui/bitstream/11703/99981/4/prebas.pdf>.

AJUNTAMENT DE BARCELONA., 1992. *Programa d'Actuació Municipal 1992-1995* [en línea]. 1992. S.l.: s.n. Disponible en: https://ajuntament.barcelona.cat/estrategiaifinances/sites/default/files/Documents/PDF/pam_bcn_1992-1995.pdf.

AJUNTAMENT DE BARCELONA., 1996. *Programa d'Actuació Municipal 1996-1999* [en línea]. 1996. S.l.: s.n. Disponible en: https://ajuntament.barcelona.cat/estrategiaifinances/sites/default/files/Documents/PDF/pam_bcn_1996-1999.pdf.

AJUNTAMENT DE BARCELONA., 1998. Carta Municipal. *Transparència Ajuntament de Barcelona* [en línea]. Disponible en: <https://ajuntament.barcelona.cat/transparencia/es/carta-municipal-0>.

AJUNTAMENT DE BARCELONA., 2000. *Programa d'Actuació Municipal 2000-2003* [en línea]. 2000. S.l.: s.n. Disponible en: https://ajuntament.barcelona.cat/estrategiaifinances/sites/default/files/Documents/PDF/pam_bcn_2000-2003.pdf.

AJUNTAMENT DE BARCELONA, 2004. *Programa d'Actuació Municipal 2004-2007. Document aprovat definitivament al plenari del Consell Municipal de 6 d'abril de 2004* [en línea]. 2004. S.l.: s.n. Disponible en: https://ajuntament.barcelona.cat/estrategiaifinances/sites/default/files/Documents/PDF/pam_bcn_2004-2007.pdf.

AJUNTAMENT DE BARCELONA, 2005. *Projecte d'Ordenança de mesures per fomentar i garantir la convivència ciutadana a la ciutat de Barcelona. Aprovació inicial. Comissió de Presidència, Hisenda i Equilibri Territorial 9 de novembre*. [en línea]. 2005. S.l.: s.n. Disponible en: http://www.bcn.cat/conselldecitatat/pdf/plenari_22novembre_projecte_ordenanca.pdf.

AJUNTAMENT DE BARCELONA., 2006. *Polítiques culturals y la Agenda 21. Plan Estratégico de Cultura de Barcelona* [en línea]. 2006. S.l.: Ajuntament de Barcelona. 06 nous accents. Disponible en: http://www.bcn.cat/plaestrategicdecultura/castella/contexto_politicas.html.

AJUNTAMENT DE BARCELONA, 2006. *Proposta de mesura de govern. La barcelona dels barris*. [en línea]. 2006. S.l.: s.n. Disponible en: <https://bcnroc.ajuntament.barcelona.cat/jspuibitstream/11703/111224/1/18623.pdf>.

AJUNTAMENT DE BARCELONA, 2008. *Agenda 21 de la cultura* [en línea]. 2008. S.l.: Comisión de cultura -Ciudades y Gobiernos Locales Unidos - CGLU. Disponible en: http://www.agenda21culture.net/sites/default/files/files/documents/multi/ag21_es_ok.pdf.

AJUNTAMENT DE BARCELONA, 2015. *Pla de Treball 2015-2019. Xarxa Centres Cívics de Barcelona*. [en línea]. 2015. S.l.: Ajuntament de Barcelona. Disponible en: http://www.bcn.cat/cultura/docs/plaestrategicCC_5Def.pdf.

AJUNTAMENT DE BARCELONA., 2016. *Programa d'Actuació Municipal 2016-2019* [en línea]. 2016. S.l.: s.n. Disponible en: <https://ajuntament.barcelona.cat/estrategiaifinances/ca/programa-dactuació-municipal-pam-2016-2019bp>.

AJUNTAMENT DE BARCELONA, 2017a. *Programa de Patrimoni Ciutadà d'ús i gestió comunitàries. Jornada Comuns Urbans*. [en línea]. 2017. S.l.: Ajuntament de Barcelona. Disponible en: https://ajuntament.barcelona.cat/participaciociutadana/sites/default/files/documents/comunsurbans_doc_sm_0.pdf.

AJUNTAMENT DE BARCELONA, 2017b. *Reglament de Participació Ciutadana*. [en línea]. 2017. S.l.: Ajuntament de Barcelona. Disponible en: https://ajuntament.barcelona.cat/participaciociutadana/sites/default/files/documents/reglament_participacio_catala.pdf.

AJUNTAMENT DE BARCELONA, 2019a. Barcelona presenta el programa de patrimonio ciudadano de uso y gestión comunitaria. *Ecología, Urbanismo, Infraestructuras y Movilidad*. [en línea]. Disponible en: https://ajuntament.barcelona.cat/ecologiaurbana/es/noticia/barcelona-presenta-el-programa-de-patrimonio-ciudadano-de-uso-y-gestion-comunitaria_779812.

AJUNTAMENT DE BARCELONA, 2019b. La normativa municipal se adapta a la música en directo de pequeño formato. *Info Barcelona* [en línea]. Disponible en: https://www.barcelona.cat/infobarcelona/es/tema/cultura-y-tiempo-libre/la-normativa-municipal-se-adapta-a-la-musica-en-directo-de-pequeno-formato_807813.html.

AJUNTAMENT DE BARCELONA, 2019c. Patrimoni ciutadà. *Participació ciutadana* [en línea]. [Consulta: 20 febrero 2020]. Disponible en: <https://ajuntament.barcelona.cat/participaciociutadana/ca/patrimoni-ciutada>.

AJUNTAMENT DE BARCELONA, 2020a. Barcelona, memoria de un siglo. La década de la Reforma. *www.bcn.cat* [en línea]. Disponible en: http://www.bcn.cat/publicacions/bmm/45/cs_reforma.htm.

AJUNTAMENT DE BARCELONA, 2020a. Centre Cívic Besòs. *www.barcelona-cat* [en línea]. Disponible en: <https://ajuntament.barcelona.cat/ccivics/besos>.

AJUNTAMENT DE BARCELONA, 2020b. Centre Cívic la Sagrera «La Barraca». *www.barcelona-cat* [en línea]. Disponible en: <https://ajuntament.barcelona.cat/ccivics/lasagrera/p/11540/normativa-tallers-culturals>.

AJUNTAMENT DE BARCELONA, 2020c. Centre Cívic Baró de Viver. *Ajuntament de Barcelona* [en línea]. Disponible en: <https://ajuntament.barcelona.cat/centrescivics/es/centre-civic/centre-civic-baro-de-viver>.

AJUNTAMENT DE BARCELONA, 2020d. Centre Cívic Casa Orlandai. *Ajuntament de Barcelona* [en línea]. Disponible en: <https://ajuntament.barcelona.cat/centrescivics/es/centre-civic/centre-civic-casa-orlandai>.

AJUNTAMENT DE BARCELONA, 2020e. Centre Cívic Sant Martí. *Ajuntament de Barcelona* [en línea]. Disponible en: <https://ajuntament.barcelona.cat/ccivics/santmarti>.

AJUNTAMENT DE BARCELONA, 2020f. Centre Cívic Sant Matas i Ramis. *Ajuntament de Barcelona* [en línea]. Disponible en: <https://ajuntament.barcelona.cat/ccivics/matasiramis/p/22129/direccio>.

AJUNTAMENT DE BARCELONA., 2020b. Com es decideixen els noms dels carrers. *Nomenclàtor dels carrers* [en línea]. Disponible en: <http://www.bcn.cat/nomenclator/catala/welcome.htm>.

AJUNTAMENT DE BARCELONA, 2020g. Cómo lo hacemos. *Participació ciutadana. Ciudad democrática* [en línea]. Disponible en: <https://ajuntament.barcelona.cat/participaciociutadana/es/como-lo-hacemos>.

AJUNTAMENT DE BARCELONA, 2020h. El diccionari virtual. *Nomenclàtor dels carrers* [en línea]. Disponible en: <http://www.bcn.cat/nomenclator/catala/welcome.htm>.

AJUNTAMENT DE BARCELONA., 2020c. Espais Joves. *Joves. Drets Socials, Justícia Global, Feminisme i LGTBI* [en línea]. Disponible en: <https://www.barcelona.cat/barcelonacultura/es/equipamientos-culturales>.

AJUNTAMENT DE BARCELONA., 2020d. Fàbriques de Creació. Què és? *Barcelona Cultura* [en línea]. Disponible en: <https://ajuntament.barcelona.cat/fabriquescreacio/fabriques/fabrica-a-fabrica>.

AJUNTAMENT DE BARCELONA, 2020i. HANGAR. *Ajuntament de Barcelona* [en línea]. Disponible en: <https://ajuntament.barcelona.cat/fabriquescreacio/es/fabriques/fabrica-a-fabrica/hangar>.

AJUNTAMENT DE BARCELONA, 2020j. la bàscula espai jove. *www.barcelona-cat* [en línea]. Disponible en: <https://labascula.cat/equipament/coneix-la-bascula/>.

AJUNTAMENT DE BARCELONA., 2020e. La nostra identitat. *Casals de Barri BCN. Acció comunitària*. [en línea]. Disponible en: <https://ajuntament.barcelona.cat/casalsdebarri/ca/qui-som-i-que-fem/la-nostra-identitat>.

AJUNTAMENT DE BARCELONA, 2020k. Patrimonio ciudadano. *Participación ciudadana. Ciudad Democrática*. [en línea]. Disponible en: <https://ajuntament.barcelona.cat/participaciociudadana/es/patrimonio-ciudadano>.

AJUNTAMENT DE BARCELONA, 2020l. Pla BUIITS. Ecologia, Urbanisme, Infraestructures i Mobilitat [en línea]. Disponible en: <https://ajuntament.barcelona.cat/ecologiaurbana/ca/pla-buits>.

AJUNTAMENT DE BARCELONA, 2020m. Protección del patrimonio arquitectónico. *Ecologia, Urbanisme, Infraestructures i Mobilitat* [en línea]. Disponible en: <https://ajuntament.barcelona.cat/ecologiaurbana/es/servicios/la-ciudad-funciona/urbanismo-y-gestion-del-territorio/proteccion-del-patrimonio-arquitectonico>.

AJUNTAMENT DE BARCELONA, 2020n. ¿Qué es Barcelona Distrito Cultural? *Barcelona Distrito Cultural* [en línea]. [Consulta: 26 octubre 2019]. Disponible en: <https://www.barcelona.cat/districtecultural/es/qué-es>.

AJUNTAMENT DE BARCELONA, 2020o. Qui som? *Espai Jove Garcilaso* [en línea]. Disponible en: <http://espaijovegarcilaso.org/qui-som/>.

AJUNTAMENT DE BARCELONA, 2020p. Tramitación del proyecto normativo del nuevo Reglamento de participación ciudadana. *Transparencia Ajuntament de Barcelona* [en línea]. Disponible en: <https://ajuntament.barcelona.cat/transparencia/es/nuevo-reglamento-de-participacion-ciudadana>.

AJUNTAMENT DE SANTA COLOMA DE GRAMANET, 2017. Jornada sobre la administración compartida para mejorar los procesos participativos de los ayuntamientos. *ajuntament.gramanet.cat* [en línea]. Disponible en: <https://ajuntamentinforma.gramanet.cat/es/archivo/detalle-info/jornada-sobre-la-administracion-compartida-para-mejorar-los-procesos-participativos-de-los-ayuntamie/>.

ÁNGEL SANZ, L., 2012. Wert: «Nuestro interés es españolizar a los niños catalanes». *El Mundo* [en línea]. Digital, 2012. Disponible en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2012/10/10/espana/1349858437.html>.

ANLLO, F., 2018. *Participación y poder en la gobernanza de las políticas públicas: el caso de la política musical del Estado español (1978-2013)* [en línea]. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid. [Consulta: 17 julio 2018]. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/47426/>.

ARAGONÉS JOVÉ, E., 2020. *Itineraris Artístics i Realitat Social. Anàlisi i propostes sobre les polítiques d'extensió de la pràctica artística al Districte de Sants-Montjuïc i a Barcelona* [en línea]. 2020. S.l.: ICUB. Disponible en: http://www.bcn.cat/cultura/docs/ltineraris_artistics_i_realitat_social_Enric_J_Aragones.pdf.

ARCHIVO DEL ATENEO DE MADRID, 1930. Doc. 29c -1930-03-29. Unamuno, socio de honor del Ateneo de Madrid. Presentación de la nueva Junta de Gobierno. [en línea]. Madrid, 1930. Disponible en: <http://archivo.ateneodemadrid.es/index.php/1930-03-29-unamuno-socio-de-honor-del-ateneo-de-madrid-presentaci-n-de-la-nueva-junta-de-gobierno-la-poca-madrid;isad>.

ARIÑO, A., 2009. La Patrimonialización de la cultura y sus paradojas postmodernas. *Tecnología, cultura experta e identidad en la sociedad del conocimiento*. [en línea]. España: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Servicio de Publicaciones, pp. 131-156. ISBN 978-84-9860-265-4. Disponible en: https://www.academia.edu/1198690/La_patrimonializacio_n_de_la_cultura_y_sus_paradojas_postmodernas.

ARIÑO, A (DIR.), 2006. *La participación cultural en España*. Madrid: Fundación Autor. ISBN 84-8048-716-X.

ARNABAT, R; FERRÉ-TRILL, X., 2017. Evolución histórica de los ateneos en Catalunya (1836-1936). *Historia Contemporánea*, no. 55, pp. 383-420. ISSN 2340-0277, 1130-2402. DOI 10.1387/hc.18090.

ARNOLD, M, 2010. *Cultura y Anarquía*. Edición de Javier Alconza y Antonio Lastra. Fuenlabrada (Madrid): Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A). ISBN 978-84-376-2657-4.

ASSEMBLEA DE RESISTÈNCIA AL FORUM 2004; ESPAI EN BLANC; COL·LECTIU ARIADNA PI DE L'INSTITUC CATALÀ D'ANTROPOLOGIA, 2004. *La otra cara del Forum de les Culturas S. A. Deu raons per no anar al Fòrum. Barcelona 2004: EL fascismo posmoderno. Fotut 2004: La globalización como espectáculo*. [en línea]. S.l.: Ediciones Bellaterra. [Consulta: 28 enero 2021]. ISBN B. 17.974-2004. Disponible en: <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-514.htm>.

ATENEU POPULAR 9BARRIS, 2020. *Qui Som?* [en línea]. 2020. S.l.: s.n. Disponible en: <https://ateneu9b.net/qui-som>.

ATTAC-ESPAÑA, 2012. La privatización de los servicios públicos en España [en línea]. 2012. S.l.: Comisión de Servicios Públicos y Comercio Internacional de ATTAC-España. Disponible en: <http://www.pensamientocritico.org/attac0314.pdf>.

AVC, 2005. Associació de Víctimes del Civisme (AVC): Carta de presentació. *imc_barcelona* [en línea]. Disponible en: <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/212895>.

AYUNTAMIENTO DE SAN SEBASTIÁN., 2009. *La participación ciudadana no se improvisa: planificar para actuar. El Ayuntamiento de San Sebastián, una experiencia en proceso*. 2009. S.l.: Donostiako Udala. Ayuntamiento de San Sebastián.

BALTÀ, J., 2016. *El Ejemplo Francés. Cómo Protege Francia la Cultura*. Foro de Industrias Culturales: ¿Salvar la cultura! Por un modelo cultural. Madrid. Fundación Santillana y Fundación Alternativas.

BANDRÉS, J. M., 2003. El desafío democrático de la justicia de proximidad. *Jueces para la democracia*, vol. 48, pp. 88-95. ISSN 1133-0627.

BARBA, O; SUBIRATS, A, 2015. *Gestió Comunitària i Transformació Social*. S.l.: La Verónica Cartonera. Política y Gobierno. ISBN 978-84-608-2311-7.

BARBIERI, N., 2012. ¿Por qué cambian las políticas públicas?: una aproximación narrativa a la continuidad, el cambio y la despolitización de las políticas culturales: el caso de las políticas culturales de la Generalitat de Catalunya (1980-2008). [en línea], [Consulta: 1 mayo 2019]. Disponible en: <https://ddd.uab.cat/record/112802>.

BARBIERI, N., 2014. Cultura, políticas públicas y bienes comunes: hacia unas políticas de lo cultural. *kultur*, vol. 1, no. 1, pp. 101-119. ISSN 2386-5458. DOI 10.6035/Kult-ur.2014.1.1.3.

BARBIERI, N., 2015. De ciudades, infraestructuras y políticas culturales. *eldiario.es* [en línea]. [Consulta: 16 octubre 2019]. Disponible en: https://www.eldiario.es/catalunya/pistaurbana/ciudades-infraestructuras-politicas-culturales_6_384671542.html.

BARBIERI, N., 2018a. Políticas culturales en los ayuntamientos del cambio. ¿Hacia unas políticas públicas de lo común? *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio* [en línea], vol. 0, no. 18. [Consulta: 5 febrero 2018]. ISSN e-2445-2696. Disponible en: <http://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/4199>.

BARBIERI, N., 2018b. Políticas culturales en los ayuntamientos del cambio. ¿Hacia unas políticas públicas de lo común?. *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio* [en línea], vol. 18. Disponible en: <https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/4199>.

BARBIERI, N., 2020. UBICARSE. Políticas y culturas por Nicolás Barbieri. *Sobre el blog* [en línea]. Disponible en: <https://ubicarse.net/sobre-mi/>.

BARBIERI, N; FINA, X; SUBIRATS J., 2012. Cultura y políticas urbanas. Dinámicas y efectos de la acción del tercer sector cultural en Barcelona. *Revue Metropolises*, 11, no. 11, pp. 2-18.

BARBIERI, N; PARTAL, A; FINA, X (DIR.); SUBIRATS, J (DIRC.), 2011. *Proximitat, Cultura i Tercer Sector a Barcelona. Anàlisi del Caos*. [en línea]. Barcelona: Icaria Editorial, S. A. ISBN 978-84-9888-334-3. Disponible en: https://icariaeditorial.com/archivo/pdf_libros/3sector.pdf.

BARBIERI, N; PARTAL, A; MERINO, E., 2011. Nuevas políticas, nuevas miradas y metodologías de evaluación. ¿Cómo evaluar el retorno social de las políticas culturales? *Papers. Revista de Sociología*, vol. 96, no. 2, pp. 477-500. ISSN 2013-9004. DOI 10.5565/rev/papers/v96n2.139.

BARBIERI, N; YUNAILS, S (IGOP), S., Y., 2019. *L'equitat en les polítiques culturals. Estudi de casos amb metodologia de recerca participativa*. [en línea]. 2019. S.I.: Diputació de Barcelona. Disponible en: <http://www1.diba.cat/libreria/pdf/61960.pdf>.

BARCELONA CULTURA, 2019a. *Observatori dades culturals Barcelona. Ateneos con sala de exhibición 2019* [en línea]. 2019. S.I.: Ajuntament de Barcelona. Disponible en: <https://barcelonadadescultura.bcn.cat/ateneos/context/?lang=es>.

BARCELONA CULTURA, 2019b. *Observatori dades culturals Barcelona. La ciudad en datos 2019* [en línea]. 2019. S.I.: Ajuntament de Barcelona. Disponible en: <https://barcelonadadescultura.bcn.cat/barcelona-ciutat-de-cultura/context/?lang=es>.

BARCELONA CULTURA, 2020. *Observatori de Dades Culturals Barcelona* [en línea]. 2020. S.I.: Ajuntament de Barcelona. Disponible en: <https://barcelonadadescultura.bcn.cat/centres-civics/context/?lang=es>.

BARCINA, Y., 2002. La actividad de la Femp en el campo de la cultura local. *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, vol. 3, pp. 105-115. ISSN 1577-1172.

BARREIRO, B, 2016. El derecho a participar en la vida cultural. *Alternativas* [en línea]. [Consulta: 17 septiembre 2017]. Disponible en: <http://blogs.elpais.com/alternativas/2016/05/el-derecho-a-participar-en-la-vida-cultural.html>.

- BARREIRO, B., 2017. La participación ciudadana en el diseño de políticas públicas culturales. *Gabeiras & Asociados* [en línea]. [Consulta: 6 noviembre 2017]. Disponible en: <http://gabeirasyasociados.com/la-participacion-diseno-politicas-publicas-culturales/>.
- BARREIRO, B., 2020. Respuestas a la crisis del Covid-19: una visión desde los derechos culturales. *El País* [en línea]. 2020. Disponible en: https://elpais.com/economia/2020/05/12/alternativas/1589278947_616485.html?fbclid=IwAR0E2L5kuigpz1pMn6y6GjA7aRi1eeKf9br9-zR4Diy2OxYiHT0lydNRm-g.
- BARRIERA G. D., 2012. Justicia de proximidad. pasado y presente. *Dossier Historia Política e Historia del Derecho*, vol. 10, pp. 50-57. ISSN 1853-7723.
- BARTHES, R., 1974. *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del collège de france*. 14 2000. Barcelona: Siglo XXI Editores. ISBN 968-23-1169-1.
- BARTHES, R., 1980. SZ. Argentina: Siglo XXI Editores Argentina. ISBN 987-1105-59-2.
- BARTHES, R., 2002. *Roland Barthes Ensayos Críticos*. Barcelona: Seix Barral. Los Tres Mundos Ensayo. ISBN 84-322-0866-3.
- BENJAMIN, W., 2004. *El Autor Como Productor*. México: Editorial Itaca / David Moreno Soto. ISBN 968-7943-54-8.
- BERLANGA, M. A., 1997. Tradición y renovación. Reflexiones en torno al antiguo y nuevo flamenco. *Trans Revista Transcultural de música* [en línea], ISSN 1697-0101. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/311/tradicion-y-renovacion-reflexiones-en-torno-al-antiguo-y-nuevo-flamenco>.
- BIENNAL CIUTAT OBERTA BCN, 2020. *¿Quanta participació pot suportar la democràcia?* [en línea]. Barcelona: Disponible en: <https://www.biennialciutatoberta.barcelona/es/programa/cuanta-participacion-puede-soportar-la-democracia>.
- BISHOP, C., 2012. *Infiernos Artificiales. Arte Participativo y Políticas de la Espectaduría*. S.I.: Taller de Ediciones Económicas. 2016. ISBN 978-607-96519-5-4.
- BOE NÚM. 18, 2015. *Ley 18/2014, de 23 de diciembre, de modificación de la Carta municipal de Barcelona*. [en línea]. 2015. S.I.: BOE-1-2015-469. Disponible en: https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2015-469.

BOE, NÚM, 28., 1998. *Ley 22/1998, de 30 de diciembre, de la Carta Municipal de Barcelona. Comunidad Autónoma de Cataluña* «dogc» núm. 2801, de 98 de enero de 1999 «BOE» núm. 28, de 2 de febrero de 1999 Referencia: BOE-A1999-2518 [en línea]. 1998. S.l.: BOE-A.1999-2518. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/pdf/1999/BOE-A-1999-2518-consolidado.pdf>.

BOE, NÚM 31., 2004a. Real Decreto 119/2004, de 23 de enero, por el que se reorganiza el Museo Nacional de Antropología. *de 5 de febrero*, pp. 4862 a 4863.

BOE, NÚM 31., 2004b. Real Decreto 120/2004, de 23 de enero, por el que se crea el Museo del Traje, Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico. *de 5 de febrero*, pp. 4863 a 4862.

BOE NÚM. 48, 1980. Orden de 15 de febrero de 1980 por la que se regula el régimen de visitas gratuitas a los monumentos histórico-artísticos. *de 25 de febrero*, pp. 4342 a 4343.

BOE, NÚM 69., 2004. Real Decreto 433/2004, de 12 de marzo, por el que se aprueba el Estatuto del Museo Nacional del Prado.

BOE NÚM. 80, 1985. Ley 7/1985, de 2 de abril, Reguladora de las Bases del Régimen Local.

BOE, NÚM, 90, 1997. *Ley 6/1997, de 14 de abril, de Organización y Funcionamiento de la Administración General del Estado*. [en línea]. 1997. S.l.: BOE-A-1997-7878. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1997-7878>.

BOE NÚM. 97, 1996. Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia. *de 22 de abril* [en línea], Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1996-8930>.

«BOE» NÚM. 114, 2003. *Ley 4/2003, de 7 de abril, de Ordenación del Sistema de Seguridad Pública de Cataluña* [en línea]. 2003. S.l.: «DOGC» núm. 3865. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/pdf/2003/BOE-A-2003-9620-consolidado.pdf>.

BOE NÚM., 116, 2015. Real Decreto-ley 6/2015, de 14 de mayo, por el que se modifica la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine, se conceden varios créditos extraordinarios y suplementos de créditos en el presupuesto del Estado y se adoptan otras medidas de carácter tributario. *de 15 de mayo* [en línea], Disponible en: <https://www.boe.es/eli/es/rdl/2015/05/14/6/dof/spa/pdf>.

BOE NÚM. 126, 2015. *Ley 10/2015, para la salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial* [en línea]. 2015. S.l.: s.n. Disponible en: https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2015-5794.

BOE, NÚM 127, 2020. Real Decreto 509/2020, de 5 de mayo, por el que se desarrolla la estructura orgánica básica del Ministerio de Cultura y Deporte. *de 7 de mayo* [en línea], Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2020-4860>.

BOE NÚM 129., 1986. Real Decreto 582/1989, de 19 de mayo, por el que se aprueba el Reglamento de Bibliotecas Públicas del Estado y del Sistema Español de Bibliotecas.

BOE, NÚM, 131, 2004. Decreto Legislativo 1/2004, de 22 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de las disposiciones legales vigentes en materia de ordenación del territorio y urbanismo. *de 31 de mayo*, pp. 19977 a 20042.

BOE NÚM. 131, 2007. Orden CUL/1524/2007, de 25 de mayo, por la que se crea la Comisión de Normas Españolas de Descripción Archivística. *de 1 de junio* [en línea], Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2007-10871>.

BOE NÚM. 143., 2020. *Real Decreto 524/2020, de 19 de mayo, por el que se regula la concesión directa de subvenciones del Ministerio de Cultura y Deporte y sus organismos públicos a diversas entidades e instituciones culturales.* [en línea]. 2020. S.l.: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes. Disponible en: https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2020-5193.

«BOE» NÚM. 144, 1976. Real Decreto 1346/1976, de 9 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley sobre Régimen del Suelo y Ordenación Urbana. *de 9 de abril* [en línea], Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1976-11506>.

BOE NÚM. 148, 1982. Ley 23/1982, de 16 de junio, reguladora del Patrimonio Nacional. *de 22 de junio* [en línea], Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1982-15230>.

BOE NÚM. 155, 1985. Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. *BOE-A-1985-12534* [en línea], vol. BOE núm. 155, de 29/06/1985. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1985-12534>.

BOE, NÚM, 171, 2006. *Ley 28/2006, de 18 de julio, de Agencias estatales para la mejora de los servicios públicos.* 2006. S.l.: BOE-A.2006-1311.

BOE NÚM. 222, 1982. *Orden de 7 de septiembre de 1982 por la que se aprueban las normas reguladoras del funcionamiento de los Centros de Animación Sociocultural* [en línea]. 1982. S.l.: s.n. Disponible en: https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2015-5794.

BOE, NÚM 227, 2004. Real Decreto 1893/2004, de 10 de septiembre, por el que se crea la Comisión Interministerial para la coordinación del uno por cien cultural. *de 20 de septiembre*, pp. 31524 a 31525a 4863.

BOE NÚM. 231, 2010. *Ley 31/2010, de 3 de agosto, del Área Metropolitana de Barcelona* [en línea]. 2010. S.I. «DOGC» núm. 5708, DE 06/09/2010. Disponible en:
<https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2010-14562>.

BOE NÚM. 236, 2015a. *Ley 39/2015, de 1 de octubre, del Procedimiento Administrativo Común de las Administraciones Públicas*.

BOE NÚM. 236, 2015b. *Ley 40/2015, de 1 de octubre, de Régimen Jurídico del Sector Público*. 02 de octubre, pp. 121.

BOE NÚM 260., 2007. *Real Decreto 1393/2007, de 29 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas universitarias oficiales*. de 30 de octubre [en línea], Disponible en:
<https://www.boe.es/buscar/pdf/2007/BOE-A-2007-18770-consolidado.pdf>.

BOE, NÚM. 264, 2003. *Ley 33/2003, de 3 de noviembre, del Patrimonio de las Administraciones Públicas*. [en línea]. 2003. S.I.: Jefatura del Estado. Gobierno de España. Disponible en:
<https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2003-20254>.

BOE, NÚM. 267, 1982. *Real Decreto 2816/1982, de 27 de agosto, por el que se aprueba el Reglamento General de Policía de Espectáculos Públicos y Actividades Recreativas*. de 6 de noviembre, pp. 30570 a 30582.

BOE NÚM. 272, 2017. *Ley 9/2017, de 8 de noviembre, de Contratos del Sector Público, por la que se transponen al ordenamiento jurídico español las Directivas del Parlamento Europeo y del Consejo 2014/23/UE Y 2014/24/UE, de 26 de febrero de 2014* [en línea]. 2017. S.I.: Jefatura del Estado. Gobierno de España. Disponible en:
<https://www.boe.es/eli/es/l/2017/11/08/9/con>.

«BOE» NÚM. 275, 1987. *Ley 22/1987, de 11 de noviembre, de Propiedad Intelectual*. de 17 de noviembre, pp. 34163 a 34176.

BOE NÚM. 283, 2003. *Ley 46/2003, de 25 de noviembre, reguladora del Museo Nacional del Prado*. BOE-A-2003-21539 [en línea], Disponible en:
<https://boe.es/buscar/pdf/2003/BOE-A-2003-21539-consolidado.pdf>.

BOE, NÚM. 292, 1961. *Decreto 2414/1961, de 30 de noviembre, por el que se aprueba el Reglamento de Actividades Molestas, Insalubres, Nocivas y Peligrosas*. de 7 de diciembre, pp. 17259 a 17271.

BOE NÚM. 292, 2008. *Orden CUL/3520/2008, de 1 de diciembre, por la que se aprueba el Código de buenas prácticas del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música*. de 4 de diciembre de 2008 [en línea], Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2008-19644>.

- BOE NÚM. 301, 2003. *Ley 57/2003, de 16 de diciembre, de medidas para la modernización del gobierno local*. [en línea]. 2003. S.l.: s.n. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2003-23103>.
- BOE, NÚM 309, 2011. Real Decreto 1697/2011, de 18 de noviembre, por el que se establecen cinco certificados de profesionalidad de la familia profesional Servicios socioculturales y a la comunidad que se incluyen en el Repertorio Nacional de certificados de profesionalidad. *de 24 de diciembre*, pp. 141359 a 141506.
- BOE NÚM 310., 2007. Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura. *de 27 de diciembre* [en línea], Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2007-22296>.
- BOE, NÚM. 311, 1978. *Constitución Española* [en línea]. 1978. S.l.: Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado. Gobierno de España. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1978-31229>.
- BOE, NÚM. 311, 2011. Real Decreto 1684/2011, de 18 de noviembre, por el que se establece el título de Técnico Superior en Animación Sociocultural y Turística y se fijan sus enseñanzas mínimas. *de 27 de diciembre*, pp. 142168 a 142251.
- BOE NÚM. 312, 2013. *Ley 27/2013, de 27 de diciembre, de racionalización y sostenibilidad de la Administración Local*. [en línea]. 2013. S.l.: s.n. Disponible en: <https://www.boe.es/boe/dias/2013/12/30/pdfs/BOE-A-2013-13756.pdf>.
- BOE, NÚM. 313, 1984. *Ley 50/1984, de 30 de diciembre, de Presupuestos Generales del Estado para 1985*. [en línea]. 1984. S.l.: De 31 de diciembre. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1984-28337>.
- BOE-A-1889-4763, 1889. *Real Decreto de 24 de julio de 1889 por el que se publica el Código Civil*. [en línea]. 1889. S.l.: «Gaceta de Madrid» núm. 206, de 25 de julio de 1889, páginas 249 a 259 (11 págs.). Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1889-4763>.
- BONET, A., 2012. *Real Academia de San Fernando. Madrid. Guía del Museo. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y su Museo*. [en línea]. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. ISBN 978-84-96406-26-1. Disponible en: http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/guia_museo/guia_museo.pdf.
- BORJA, J., 2010. *Luces y sombras del urbanismo de Barcelona* [en línea]. Barcelona: UOC. ISBN 978-84-9788-901-8. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/41764825.pdf>.
- BOURDIEU, P., 1979. Los tres estados del capital cultural. *Sociología, UAM -Azcapotzalco, México*, vol. 5, pp. 11-17.

BOURDIEU, P., 1995. *Las Reglas del Arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama. Colección Argumentos. ISBN 978-84-339-1397-5.

BOURDIEU, P., 2014. *Sobre el Estado. Cursos en el Collège de France (1989-1992)*. Barcelona: Anagrama. ISBN 978-84-339-6369-7.

BRAIDOTI, R., 2015. *Lo Posthumano*. S.I. Gedisa Editorial. ISBN 978-84-9784-930-2.

BRAIDOTTI, ROSI, 2001. *Sujetos Nómades*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. S.A. ISBN 950-12-3806-7.

BURGOS BARRANTES, B., 2020. De los objetos a los sujetos: transiciones del patrimonio cultural. Reconceptualizaciones y reinstitucionalizaciones. *Revista PH Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (especial monográfico)*, vol. 101, pp. 26-47. DOI 10.33349/2020.101.4768.

CABÓ, A; SÁNCHEZ J. M., 2017. *Informe sobre la programació cultural 2016-2017 de l'Ajuntament de Barcelona des d'una perspectiva de gènere* [en línea]. 2017. S.I.: Departament de Transversalitat de Gènere. Gerència de Recursos. Ajuntament de Barcelona. Disponible en: <https://lagroc.com/app/uploads/2018/05/MAQInformeCulturaMaquetat.pdf>.

CABRERA, J. C., 2015. Comisión Franceschini. *patrimoniodetenerife.com* [en línea]. [Consulta: 4 febrero 2020]. Disponible en: <http://patrimoniodetenerife.com/comision-franceschini/>.

CANOSA, R; GONZÁLEZ, Á., 2011. *Sinopsis artículo 23* [en línea]. 2011. S.I.: Congreso de los Diputados. Disponible en: <https://app.congreso.es/consti/constitucion/indice/sinopsis/sinopsis.jsp?art=23&tipo=2>.

CANTERO, J., 2001. Equipamientos culturales de proximidad en España en el siglo XX. Las casas de cultura. *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, vol. 1, no. 2, pp. 51-62. ISSN e-2445-2696.

CANTERO, J., 2005. Los Teleclubs. *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, vol. 1, no. 6, pp. 105-126. ISSN e-2445-2696.

CANTERO, J., 2007. Equipamientos culturales de proximidad en España en el siglo XX. Aulas de cultura y centros culturales. *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, vol. 1, no. 8, pp. 103-111. ISSN e-2445-2696.

CAR, R., 1985. *España 1808-1975*. Barcelona: Ariel. ISBN 84-344-2495-9.

CARRILLO, J., 2009. Amnesia y Desacuerdos. Notas acerca de los lugares de la memoria de las prácticas artístico-críticas del tardofranquismo. *Arte y Políticas de Identidad*, vol. 1, pp. 1-22. ISSN 1989-8452.

CARRILLO, J., 2020. Hacia una nueva institucionalidad cultural. Modelos emergentes de gestión de museos e instituciones desde el diálogo con otros agentes culturales (introducción). *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, vol. 28, no. 101, pp. 342-343. ISSN 1136-1867.

CASACUBERTA, J., 2007. Desarrollo cultural comunitario: presentación en sociedad. *Educación Social y Trabajo con la Comunidad*. [en línea], vol. 7. Disponible en:
<https://eduso.net/res/revista/7/enfoques/desarrollo-cultural-comunitario-presentacion-en-sociedad>.

CASES MÚSICA, 2008. *Les Cases de la Música* [en línea]. 2008. S.l.: casadelamusica.cat. Disponible en:
https://cultura.gencat.cat/web/.content/sid/documents/documents_vj/arxiu_documents_2006_a_2008/dossier_casesmusica.pdf.

CASTELAO, J; SIERA, S., 2003. *Sinopsis artículo 140* [en línea]. 2003. S.l.: CONGRESO DE LOS DIPUTADOS. Disponible en: <https://app.congreso.es/consti/constitucion/indice/sinopsis/sinopsis.jsp?art=9&tipo=2>.

CÁTEDRA INÉS AMOR, 2020. *Instituciones y comunidades: gobernanza y sostenibilidad ante la pandemia* [en línea]. México: Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Cit7W1tdrdw>.

CEJUDO, R., 2020. Por una ética de la gestión cultural. *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, no. 21, pp. 86-95. ISSN 1577-1172.

CGLU, 2020. La Carta de Roma 2020. El Derecho a Participar Libre y Plenamente en la ida cultural es vital para nuestras ciudades y comunidades. *2020romecharter.org* [en línea]. Disponible en:
https://www.2020romecharter.org/wp-content/uploads/2020/05/2020_RC_spa.pdf.

CIAMIC, 2019. *Presentación CIAMIC en el Seminario Internacional sobre Derecho de la Cultura de Medellín, Colombia* [en línea]. 2019. S.l.: Corte Iberoamericana de Arbitraje y Mediación de las Industrias Creativas. Disponible en: <https://www.ciamic.info/eventos>.

CMIT, 2017. La Protección del Patrimonio antes de la Ley de Patrimonio Histórico Español (Pequeño resumen). *Ayuntamiento de Toledo* [en línea]. [Consulta: 4 febrero 2020]. Disponible en:
<https://www.toledo.es/servicios-municipales/urbanismo/proteccion-del-patrimonio-cultural/bienes-de-interes-cultural/proteccion-del-patrimonio-antes-de-la-ley-de-patrimonio-historico-espanol-pequeno-resumen/>.

COMISIÓN DE CULTURA FEMP, 2003. *Guía de Estándares de los Equipamientos Culturales de España*. [en línea]. 2003. S.l.: Federación Española de Municipios y Provincias. Disponible en:
<http://femp.femp.es/files/566-60-archivo/Gu%C3%ADa%20FEMP%20de%20est%C3%A1ndares%20de%20los%20equipamientos%20culturales.pdf>.

COMITE DESC, 2012. *Examen de los informes presentados por los Estados partes en virtud de los artículos 16 y 17 del Pacto*. 2012. S.I.: Consejo Económico y Social. Naciones Unidas.

COMPAÑÍA NACIONAL DE CLÁSICO, 1986. ¿Qué es la Compañía Nacional de Teatro Clásico? *teatroclasico.mcu.es* [en línea]. Disponible en: <http://teatroclasico.mcu.es/la-comp/que-es-la-cntc/>.

CONGRESO DE LOS DIPUTADOS, 2018. *Informe de la subcomisión para la elaboración de un Estatuto del Artista* [en línea]. 2018. S.I.: BOE. Disponible en: http://www.congreso.es/backoffice_doc/prensa/notas_prensa/61825_1536230939806.pdf.

CONGRESO DE LOS DIPUTADOS, 2020. Los principios de subsidiariedad y proporcionalidad. El cometido de los Parlamentos nacionales. *Gobierno de España* [en línea]. Disponible en: <http://www.congreso.es/portal/page/portal/Congreso/Congreso/CongresoUE/EnlacesCMUE/PrinSubParlNac>

CONSEJO ESCOLAR DEL ESTADO, 2010. Participación Educativa. De la educación popular al aprendizaje a lo largo de la vida. *Ministerio de Educación. Gobierno de España*. [en línea], vol. número extraordinario. ISSN 1886-5097. Disponible en: https://sede.educacion.gob.es/publiventa/descarga.action?f_codigo_agc=14010_19.

COORD. ARTIBARRI; RODRIGO J; ZEGRÍ, M., 2020. *Fortalezcamos las artes comunitarias. Un análisis exploratorio de las prácticas de artes comunitarias en la ciudad de Barcelona*. [en línea]. 2020. S.I.: AJUNTAMENT DE BARCELONA. Disponible en: https://www.barcelona.cat/culturaviva/sites/default/files/2020-10/fortalezcamos_las_artes_comunitarias-1.pdf.

COORD. BUSTAMANTE, E., 2019. *Informe sobre el Estado de la Cultura en España 2019. Cultura local, Democracia, Desarrollo (ICE-2019)* [en línea]. Madrid: Fundación Alternativas. ISBN 978-84-12-02480-7. Disponible en: <https://www.fundacionalternativas.org/public/storage/publicaciones/archivos/36e8ddaea9599809a584485d2c4bbbe8.pdf>.

COORD. DIRECCIÓ DE SERVEIS D'INFÀNCIA, JOVENTUT I GENT GRAN. DEPARTAMENT DE JOVENTUT, 2017. *Pla d'Adolescència i Joventut 2017-2021* [en línea]. 2017. S.I.: Àrea de Drets Socials. Ajuntament de Barcelona. Disponible en: https://ajuntament.barcelona.cat/dretssocials/sites/default/files/arxiu-documents/pla_adolescencia_joventut_2017-2021.pdf.

COORD. FIGUERAS, E; CAMPS, P., 2002. *Guía de estándares de los equipamientos culturales en España* [en línea]. 2002. S.I.: FEMP. Disponible en: <http://femp.femp.es/files/566-60-archivo/Gu%C3%ADa%20FEMP%20de%20est%C3%A1ndares%20de%20los%20equipamientos%20culturales.pdf>.

COORD. IZQUIERDO, I; AMORÓS, A., 2016. *Cien Años de la Administración de las Bellas Artes. Actas de las Jornadas Internacionales Museo Arqueológico Nacional Madrid, 18 y 19 de junio de 2015*. 2016. Madrid, 2016.

SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA Subdirección General de Documentación y Publicaciones. ISBN 978-84-8181-667-9.

COSCULLUELA MONTANER, L., 2007. La Ley de Contratos del Sector Público. *Revista española de control externo*, vol. 27, pp. 15-40. ISSN 1575-1333.

COTIZALIA, 2017. Externalizar no es privatizar lo público, sino «publicar» lo privado. *El Confidencial* [en línea]. Madrid, 2017. Disponible en: https://www.elconfidencial.com/empresas/2017-10-27/libro-servicios-publicos-ideologia-externalizaciones_1466649/.

CULTURA VIVA BARCELONA, 2016. *Gestió Comunitària de la Cultura: Anna Subirats* [en línea]. Cultura. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=_GFY8FGRmI0.

DE SOUSA, B., 2017. *Justicia entre Saberes. Epistemologías del Sur contra el epistemicidio* [en línea]. S.l.: Ediciones Morata. [Consulta: 18 febrero 2020]. ISBN 978-84-7112-837-9. Disponible en: <https://www.edmorata.es/libros/justicia-entre-saberes-epistemologias-del-sur-contr-a-el-epistemicidio>.

DEBORD, G., 2010. *La sociedad del espectáculo* [en línea]. S.l.: Pretextos. [Consulta: 1 febrero 2020]. Disponible en: https://www.pre-textos.com/escaparate/product_info.php?products_id=354.

DEL CAMPO, E; ESTEVÉZ, I., 2020. *Transformaciones institucionales a nivel local: una aproximación hacia las experiencias de innovación social en el municipio de Madrid*. [en línea]. 2020. S.l.: AECPA. Disponible en: <https://www.recp.es/files/view/pdf/congress-papers/14-0/2101/>.

DELEUZE, G., 2005. *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*. S.l.: Cactus Serie Clases. ISBN 978-987-21000-2-5.

DELEUZE, G., 2017. *Derramos II. Aparatos de estado y axiomática capitalista*. Buenos Aires: Cactus Serie Clases. ISBN 978-987-3831-21-8.

DEPARTAMENT DE CULTURA I MITJANS DE COMUNICACIÓ, 2010. *Decret 40/2010, de 16 de març, pel qual s'aprova el Pla d'equipaments culturals de Catalunya 2010/2020*. [en línea]. 16 marzo 2010. S.l.: 21288 Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya. Disponible en: <https://dibaaps.diba.cat/scripts/ftpisa.aspx?fnew%3fcido&dogc/2010/03/20100318/10069025.pdf>.

DEPARTAMENT DE PRESIDÈNCIA., 2010. *Llei 30/2010, del 3 d'agost, de vegueries*. [en línea]. 2010. S.I.: Portal Jurídic de Catalunya. Disponible en: https://portaljuridic.gencat.cat/ca/pjur_ocults/pjur_resultats_fitxa/?action=fitxa&mode=single&documentId=544543&language=ca_ES.

DEPARTAMENT DE PRESIDÈNCIA., 2017. *Llei 2/2017, del 15 de febrer, de modificació de la Llei 30/2010, de vegueries, per a crear la vegueria del Penedès*. [en línea]. 2017. S.I.: Portal Jurídic de Catalunya. Disponible en: <https://portaljuridic.gencat.cat/eli/es-ct/l/2017/02/15/2>.

DEUDE, R., 2019. *En defensa de la libertad de creación*. [en línea]. 2019. S.I.: Gabeiras & Asociados. Disponible en: <https://gabeirasyasociados.com/en-defensa-de-la-libertad-de-creacion/>.

DEVOTO, I., 2014. El Estado del Bienestar. La Ley de Pobres y su camino hasta el desarrollo del Estado del Bienestar. *Creación y Producción en Diseño y Comunicación* no 59 [en línea], ISSN 1668-5229. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=10532&id_libro=507

DIBA, 2020a. INSTITUCIÓ. *Diputació de Barcelona* [en línea]. Disponible en: <https://www.diba.cat/es/web/ladiputacio/institucion>.

DIBA, 2020b. Más de 200 años de historia. *Diputación de Barcelona* [en línea]. Disponible en: <https://www.diba.cat/es/web/ladiputacio/historia>.

DIPUTACIÓ DE BARCELONA., 2008. Ciudades en (re)construcción: Necesidades sociales, transformación y mejora de barrios, pp. 490. ISSN 978-884-9803-3.

DIPUTACIÓ DE BCN, 2006. *Interacció'06 Polítiques culturals de proximitat*. [en línea]. 2006. S.I.: CERC. Disponible en: <http://media.diba.cat/diba/html/cerc/Interaccio06castella/1Bibliografia.pdf>.

DIPUTACIÓ DE BCN, 2017. *Aprovar el Programa complementari de reforma i millora d'equipaments locals i el seu règim regulador, en el mar del Pla «Xarxa de Governos Locals 2016-2019»* [en línea]. 2017. S.I.: ÀREA DE

PRESIDÈNCIA. DIRECCION DE SERVEIS DE COOPERACION LOCAL. Disponible en: <https://www.diba.cat/documents/429356/149587199/Extracte+publicació+BOPB+Programa+complementari+de+reforma+i+millora+d'equipaments+locals/0d7c8bd3-c03a-4972-9585-56659959e46c>.

DIRECCIÓ DE SERVÈIS D'INFÀNCIA, JOVENTUT I GENT GRAN. DEPARTAMENT DE JOVENTUT, 2019. *Pla d'Equipaments i Serveis Juvenils de Barcelona 2018-2028 - PESJove* [en línea]. 2019. S.I.: Ajuntament de Barcelona. Disponible en: <https://ajuntament.barcelona.cat/dretssocials/sites/default/files/arxius-document/pla-equipaments-i-serveis-juvenils-2018-2028.pdf>.

DOCE, 1980. Convenio sobre la ley aplicable a las obligaciones contractuales abierto a la firma en Roma el 19 de junio de 1980. *Diario Oficial de las Comunidades Europeas*, vol. 266, pp. 1 A 19. DOI DOUE-L-1980-80371.

DOGC NÚM. 4436, 2005. *Decreto Legislativo 1/2005, de 26 de julio, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de urbanismo*. [en línea]. 2005. S.l.: BOE. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=DOGC-f-2005-90007>.

D'ORSOGNA, D.; IACOPINO, A., 2020. El patrimonio cultural en la teoría de los bienes comunes. De lo público "institucional" a lo público «común». *REVISTA PH Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, vol. 101, pp. 74-99.

DURAN, T; PÉREZ, P., 2016. *Comuns Urbans Patrimoni Ciutadà. Marc Conceptual Jurídic i propostes normatives*. [en línea]. 2016. S.l.: Ajuntament de Barcelona. Direcció de Democràcia Activa i Descentralització. Disponible en: http://ajuntament.barcelona.cat/participaciociutadana/sites/default/files/documents/patrimoni_ciutada_marc_juridic_v.3.0.pdf.

DURAND, J. M., 2015. Pierre Bourdieu: «Sobre el Estado». *Escabullidos. Vertiente de Noticias Alternativas*. [en línea]. Disponible en: <http://escabullidos.over-blog.com/2015/11/pierre-bourdieu-sobre-el-estado-traducido.html>.

EAGLETON, T., 2001. *La Idea de Cultura: Una Mirada Política Sobre los Conflictos Culturales*. S.l.: Paidós Ibérica. ISBN 978-84-493-1096-6.

EAGLETON, T., 2006. *La estética como ideología*. Madrid: Trota. ISBN 84-8164-827-2.

EAGLETON, T., 2017. *Cultura*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial. ISBN 978-84-306-1836-1.

EFE, 2011. Pérez Andújar descubre la «Internacional de los bloques» en su nueva novela. *elEconomista* [en línea]. Madrid, 2011. Disponible en: <https://ecodiario.economista.es/libros/noticias/3612361/12/11/Perez-Andujar-descubre-la-Internacional-de-los-bloques-en-su-nueva-novela.html>.

EFE, 2012. Wert: el objeto es «españolizar» a los alumnos catalanes. *Público* [en línea]. Digital, 2012. Disponible en: <https://www.publico.es/espana/wert-objetivo-espanolizar-alumnos-catalanes.html>.

EL RISCELL SCCL, 2017. *Casals de Barri de Barcelona: estudi de cas i anàlisi en clau comunitària. Informe d'anàlisi de casos i annex de casos* [en línea]. 2017. S.l.: Direcció d'Acció Comunitària. Àrea de Drets de Ciutadania, Cultura, Participació i transparència. Disponible en: https://ajuntament.barcelona.cat/acciocomunitaria/sites/default/files/documents/informe_analisis_de_casos_cb.pdf

EL SOL, 1910. Don Miguel de Unamuno, socio de honor. *Filosofía en español* [en línea]. Disponible en: <http://www.filosofia.org/hem/dep/sol/9300329b.htm>.

ESPOSITO, R., 2017. *Personas, Cosas, Cuerpos*. Madrid: Editorial Trota, S.A. ISBN 978-84-9879-696-4.

ESTRADA, J. A., 2020. La contratación artística en a la Ley 9/2017 de Contratos del Sector Público: la necesidad del cambio para poder avanzar. *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, no. 20, pp. 98-105. ISSN 1577-1172.

ETXEBERRIA, M., 2008. *Equipamientos municipales de proximidad. Metodologías para la participación ciudadana*. [en línea]. 2008. S.I. Ediciones Trea. Disponible en: <https://rodin.uca.es/xmlui/bitstream/handle/10498/14320/34615805.pdf?sequence=1&isAllowed=>.

FABEIRO, A., 2006. La Carta Municipal de Barcelona Notas sobre sus especialidades. *Revista de Derecho UNED*, vol. 1, pp. 41-61.

FÀBRIQUES DE CREACIÓ DE BARCELONA, 2020. Graner. *Ajuntament de Barcelona* [en línea]. Disponible en: <https://ajuntament.barcelona.cat/fabriquescreacio/es/fabriques/fabrica-a-fabrica/graner>.

FEMP, 1985. Quienes Somos. *Federación Española de Municipios y Provincias*. [en línea]. Disponible en: <http://www.femp.es/quienes-somos>.

FEMP, 2001. *Un perfil para la política cultural de las diputaciones*. [en línea]. 2001. S.I.: FEMP. Comisión de Diputaciones Provinciales, Cabildos y Consejos Insulares. Disponible en: <http://femp.femp.es/files/566-2444-archivo/Un%20perfil%20para%20la%20pol%C3%ADtica%20cultural%20de%20las%20diputaciones.pdf>.

FERNÁNDEZ, A., 2013. *El proceso de gerencialización del Ayuntamiento de Barcelona. Aspectos teóricos y prácticos*. [en línea]. 2013. S.I.: Institut de Ciències Polítiques i Socials (ICPS). Disponible en: <https://www.icps.cat/archivos/Workingpapers/wp314.pdf?noga=1>.

FERNÁNDEZ LIESA, C. R., 2012. *Cultura y Derecho Internacional | Fernández Liesa, Carlos Ramón* [en línea]. diciembre 2012. Madrid: Universidad de Alcalá: Defensor del Pueblo. [Consulta: 10 septiembre 2017]. ISBN 978-84-15595-78-6. Disponible en: <http://www.intercodex.com/libros/cultura-y-derecho-internacional/9788415595786/>.

FERRER, A., 1997. El Pla General Metropolità de Barcelona. *Papers. Regió Metropolitana de Barcelona*, vol. 28, pp. 43-54.

FLORIDA, R., 2009. *Las ciudades creativas. Por qué donde vives puede ser la decisión más importante de tu vida*. 1a. Barcelona: Paidós. ISBN 978-84-493-2204-4.

- FOUCAULT, M., 2003. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* [en línea]. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. S.A. ISBN 987-98701-4-X. Disponible en: <https://www.traficantes.net/libros/vigilar-y-castigar>.
- FOUCAULT, M., 2004. *Seguridad, Territorio, Población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. ISBN 950-557-671-4.
- FRIGO, M., 2004. Bienes culturales o patrimonio cultural: ¿una «batalla de conceptos» en el derecho internacional? *CICR* [en línea]. Disponible en: <https://www.icrc.org/es/doc/resources/documents/misc/63hkc3.htm>.
- FULLER, M., 2007. *Media Ecologies: Materialist Energies in Art and Techno-culture*. New Ed edition. Cambridge, Massachusetts London, England: The MIT Press. ISBN 978-0-262-56226-3.
- FUMAROLI, M., 1991. *El Estado cultural* [en línea]. 2007 Quaderns Crema, S. A. Barcelona: Acantilado. ISBN 978-84-96834-02-6. Disponible en: <http://www.acantilado.es/catalogo/el-estado-cultural/>.
- FUNDACIÓN KALEIDOS, 2015. *Las políticas y servicios de proximidad en el ámbito local: una oportunidad para la innovación social, la actividad económica y la gobernanza*. Madrid: Ediciones Trea. S. L. ISBN 978-84-9704-861-3.
- GABARDÓN, J. F., 2014. La regulación del Patrimonio Arqueológico como dominio público a raíz de la promulgación de la ley de 1911: un antecedente de la Ley 16 (1985). *Anuario Jurídico y Económico Escurialense*, vol. XLVII, pp. 263-284. ISSN 1133-3677.
- GACETA, 1901. *Instrucción pública. 1901*. S.l.: Biblioteca Nacional.
- GADAMER, H-G., 1977. *La actualidad de lo Bello*. Barcelona: Paidós (I.C.E-U.A.B. ISBN 84-7509-679-4.
- GARCÍA ARISTEGUI, D., 2014. *¿Por qué Marx no Hablo de Copyrht? La propiedad intelectual y sus revoluciones*. Enclave de Libros. S.l.: Enclave de Libros 2014. ISBN 978-84-942708-3-3.
- GARCIA, J. N., 1960. *El Sindicalismo cristiano en España*. [en línea]. Bilbao: Instituto de Estudios Económico-Sociales Universidad de Deusto. Disponible en: <https://ia800900.us.archive.org/8/items/elsindicalismocr00garc/elsindicalismocr00garc.pdf>.
- GARCÍA LEIVA, Ma. T., 2016. *Comunicación de Proximidad: Cada Vez Más Lejos: Parte Marco. La Convención de la UNESCO sobre diversidad y las políticas de comunicación y cultura de proximidad* [en línea]. 2016. S.l.: Universidad Carlos III de Madrid. Disponible en: https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/23746/proximidad_garcialeiva_2015.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

GENCAT, 2008. Presentació de la xarxa de Cases de la Música. *Departament de Cultura* [en línea]. Disponible en: https://cultura.gencat.cat/ca/detall/Noticies/Cases_musica.

GENERALITAT DE CATALUNYA, 2010. *Pla d'Equipaments Culturals de Catalunya 2010-2020* [en línea]. 2010. S.l.: Generalitat de Catalunya. Departament de Comunicació i Mitjans de Comunicació. Secretaria General. Subdirecció General d'Equipaments Culturals. Disponible en: https://cultura.gencat.cat/web/.content/dgcc/08_Serveis/Publicacions/documents/arxiu/pec_26_01_11.pdf.

GENERALITAT DE CATALUNYA, 2020a. Inventarios en línea. *Patrimoni Cultural* [en línea]. Disponible en: <http://patrimoni.gencat.cat/es/inventarios-en-linea>.

GENERALITAT DE CATALUNYA, 2020b. *Programa Operativo Inversión en Crecimiento y Empleo. Feder Cataluña 2014-2020* [en línea]. 2020. S.l.: Fons Europeus. Disponible en: http://fonseuropeus.gencat.cat/web/.content/80_fons_europeus/arxiu/2014_2020/Programa_Operatiu_FEDER_de_Catalunya_2014-2020_Versio_-6.0_-Agost_-2020.pdf.

GENERALITAT DE CATALUNYA, 2020c. Sistemes d'Equipaments: SPEEM i SPEAV. *Departament de Cultura* [en línea]. Disponible en: https://cultura.gencat.cat/ca/departament/estructura_i_adreces/organismes/dgpc/subdireccio_general_de_promocio_cultural/Equipaments/equipaments_escenicomusicals_i_darts_visuals/.

GIMENO, J., 2018. La colaboración público-privada en el ámbito de los servicios sociales y sanitarios dirigidos a las personas. Condicionantes europeos y Constitucionales. *Revista Aragonesa de Administración Pública*, pp. 12-65. ISSN 2341-2135, núm. 52.

GOBIERNO DE ESPAÑA, 2014. Europa con los ciudadanos 2014-2020. *Punto Europeo de Ciudadanía* [en línea]. Disponible en: <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cooperacion/mc/pec/europa-con-los-ciudadanos-2014-2020.html>.

GOETHE-INSTITUT MADRID, 2017a. *Entrevista con Marcos Vaquer Goethe-Institut Madrid 2017*. [en línea]. Madrid: Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Xda-8z71f7Y>.

GOETHE-INSTITUT MADRID, 2017b. *Goethe-Institut Madrid - Gabinete de Cultura // Ideas y políticas culturales* [en línea]. Madrid: [Consulta: 9 septiembre 2017]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ClgEHu7oUWY>.

GOMÀ, R., 2007. La acción comunitaria: transformación social y construcción de ciudadanía. *Educación Social y Trabajo con la Comunidad*. [en línea], vol. 7. Disponible en: <https://eduso.net/res/revista/7/marco-teorico/la-accion-comunitaria-transformacion-social-y-construccion-de-ciudadania>.

GOMBRICH, E. H., 1997. *Gombrich esencial. Textos escogidos sobre arte y cultura. Edición de Richard Woodfield*. Barcelona: Pahimon Press Limited. ISBN 84-8306-586-X.

GONZÁLEZ, C., 2019. De las 311 obras iniciales a las 1.1714 de ahora: los números del Museo del Prado. *El país* [en línea]. Madrid, 2019. Disponible en: https://verne.elpais.com/verne/2019/11/22/articulo/1574420509_304898.html.

GONZÁLEZ, C; MURRIÀ, M; ORDÀ C. A., 2017. *Espacios Metropolitanos: prácticas de diseño y de uso – IERMB* [en línea]. 2017. S.I.: AMB Área Metropolitana de Barcelona. [Consulta: 3 octubre 2019]. Disponible en: <https://iermb.uab.cat/estudi/espacios-metropolitanos-practicas-de-diseno-y-de-uso/>.

GONZÁLEZ, M, 2017. *La Diversidad Cultural y el tráfico ilícito de bienes. Nuevas Perspectivas Internacionales*. [en línea]. 2017. S.I.: Instituto Interuniversitario Para la Comunicación Cultural UC3M-UNED. Disponible en: https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/24603/diversidad_gonzalez_CDC_2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Cuadernos de Derecho de la Cultura no 10

GRÁVALOS, I; DI MONTE, P., 2019. La gestión de los bienes comunes: cierre del Tema-LAAAB. *Laboratorio de Aragón (Gobierno) Abierto*. [en línea]. Disponible en: <http://www.laaab.es/2019/03/la-gestion-de-los-bienes-comunes/>.

GRUP DESBORDES DE LA CULTURA, 2017. *Desbordar Barcelona* [en línea]. Barcelona: Pol-len Edicions. [Consulta: 14 enero 2018]. ISBN 978-84-16828-20-3. Disponible en: <https://www.racocatala.cat/lilibre/43051/grup-desbordes-cultura-desbordar-barcelona>.

HARAWAY, D., 1995. *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra S.A. Madrid: Universitat de Valencia. ISBN 978-84-376-1392-5.

HARRIS, M., 1989. *Teoría sobre la cultura en la era posmoderna*. California: Editorial Critica.

HERAS, P. (COORD.), 2008. *La acción política desde la comunidad. Análisis y propuestas*. Primera. Barcelona: Editorial GRAÓ, de IRIF, S.L. ISBN 978-84-7827-653-0.

HERRERA, Ma DEL MAR., 2006. La animación sociocultural: una práctica participativa de educación social. *Revista de Estudios de Juventud*, vol. 74, pp. 73-93.

HESS, CH; OSTROM E., 2016. *Los bienes comunes del conocimiento*. [en línea]. S.I.: Traficantes de Sueños. ISBN 978-84-944600-3-6. Disponible en: https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Los%20bienes%20comunes%20del%20conocimiento_Traficantes%20de%20Sueños.pdf.

HICIRA, 2005. *Centros de Interpretación del Patrimonio. Manual Hicira*. [en línea]. 2005. S.l.: Diputación de Barcelona. Disponible en: https://www.diba.cat/c/document_library/get_file?uuid=30255bf9-e4ce-4cbc-97e1-553e184249d1&groupId=99058.

HIJANO, A., 1996. Alcaldes constitucionales y jefes políticos: Bases del régimen local en la primera etapa del constitucionalismo. *Revista de Estudios Políticos* (Nueva Época) [en línea], vol. 93. Disponible en: <https://recyt.fecyt.es/index.php/RevEsPol/article/view/46780>.

HINOJOSA, L., 2011. Jornades Llibertàries Internacional 1977 Barcelona. Parc Güell. *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* [en línea]. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/jornades-llibertaries-internacionals-1977-barcelona-parc-guell-jornadas-libertarias>.

HOLDEN, J, 2006. *Cultural policy is a closed conversation among experts. What culture needs is a democratic mandate from the public...* [en línea]. S.l.: DEMOS. ISBN 1 84180 157 7. Disponible en: <https://www.demos.co.uk/files/Culturalvalueweb.pdf>.

HOMAR, LL., 2019. *Plan director 2019-2024. Compañía Nacional de Teatro Clásico*. [en línea]. 2019. S.l.: INAEM. Disponible en: http://teatroclasico.mcu.es/wp-content/uploads/2019/09/Plan-director-COMPANPIA-NACIONAL-DE-TEATRO-CLAISICO_FINAL.pdf.

HUERTAS, J.M, J.M., 1969. *El Montjuïc del segle XX*. Editorial Pòrtic. Barcelona: s.n. ISBN B 39921-1969.

IBAÑEZ, M. J., 2017. Un joven de Ciutat Vella tiene ocho veces más riesgo de fracaso escolar que uno de Sarrià. *elperiodico* [en línea]. digital. 2017. Disponible en: <https://www.elperiodico.com/es/barcelona/20170412/fracaso-escolar--es--ocho-veces-mayor-ciutat-vella--que--sarria-sant-gervasi-5970054>.

ICOMOS, 1964. *Carta Internacional sobre la conservación y la restauración de monumentos y de conjuntos histórico-artísticos*. [en línea]. 1964. S.l.: UNESCO. Disponible en: https://zh.unesco.org/sites/default/files/guatemala_carta_venecia_1964_spa_orof.pdf.

ICUB, 2006. *Nuevos Acentos. Plan estratégico de cultura de Barcelona*. [en línea]. 2006. S.l.: Ayuntamiento de Barcelona. Disponible en: http://www.bcn.cat/plaestrategicdecultura/pdf/Plan_Estrategico_CulturaBCN.pdf.

ICUB, 2018. *Gestión Comunitaria de la Cultura en Barcelona. Valores, retos y propuestas*. [en línea]. S.l.: Ajuntament de Barcelona. Disponible en: https://bherria.eus/wp-content/uploads/2019/01/gestio_comunitaria_cast_web-1.pdf.

ICUB, 2020a. *Encuesta de participación y necesidades culturales en Barcelona* [en línea]. 2020. S.l.: Ajuntament de Barcelona. Disponible en: https://barcelonadadescultura.bcn.cat/wp-content/uploads/2020/04/EncuestaCultura2019_Informe_ES.pdf.

ICUB, 2020b. Nova encuesta de cultura a Barcelona. *Observatori de dades culturals de Barcelona* [en línea]. [Consulta: 27 febrero 2020]. Disponible en:

<http://barcelonadadescultura.bcn.cat/nova-enquesta-de-cultura-a-barcelona/>.

IERMB, 2018. Análisis y orientaciones para la mejora de la participación en los Distritos de Barcelona – IERMB. [en línea]. [Consulta: 3 octubre 2019]. Disponible en: <https://iermb.uab.cat/estudi/analisi-y-orientaciones-para-la-mejora-de-la-participacion-en-los-distritos-de-barcelona/>.

INAEM, 2009. Jornadas sobre inclusión social y educación en las artes escénicas. *Cultura y Deporte Gobierno de España* [en línea]. Disponible en: <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/artesescenicas/artes-escenicas-e-inclusion-social/jornadas-sobre-la-inclusion-social.html>.

INAEM, 2016. *Acción Formativa Platea. La gestión de los espacios escénicos*. [en línea]. 2016. S.l.: Platea FEMP. Disponible en: http://femp.femp.es/files/566-2102-archivo/Memoria_Platea2016.pdf.

INAEM., 2020. *El derecho a participar en la vida cultural: ¿hablamos de desigualdades? a cargo del investigador Nicolás Barbieri 8IGOP, Barcelona*, realizada en el marco de las XII Jornadas sobre Inclusión Social y Educación en las Artes Escénicas celebradas en formato virtual desde el Centro de Cultura Contemporánea Conde duque de Madrid [en línea]. Video. Madrid: Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=AdJaUWMv-sY>.

INAEM, 2020a. Gestión de las Artes escénicas y la Música del Ministerio. *Cultura y Deporte Gobierno de España* [en línea]. Disponible en: <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/artesescenicas/informacion-general/gestion-en-el-ministerio.html>.

INAEM, 2020b. *XII Jornadas inclusión Social. 08/10. Conversatorio: Los derechos culturales*. [en línea]. Madrid: Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Emidlen_Ze4.

JESSOP, R., 2008. *El futuro del Estado capitalista* [en línea]. Los Libros de la Catarata. Madrid: s.n. ISBN 978-84-8319-402-7. Disponible en: <http://www.catarata.org/libro/mostrar/id/471>.

JOVENTUT, 2008. *Pla d'Equipaments Juvenils de Barcelona 2008-2015* [en línea]. 2008. S.l.: Ajuntament de Barcelona. Disponible en: <https://ajuntament.barcelona.cat/drets-socials/sites/default/files/arxius-documents/Pla%20equipaments%20juvenils%20a%20Barcelona%202008-2015.pdf>.

JUDT, T., 2006. *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945*. Santillana Ediciones Generales, S.L. Madrid: s.n. ISBN 84-306-0610-6.

KIRK, G; RAVEN, J; SCHOFIELD, M., 1987. *Los filósofos presocráticos*. Madrid: Gredos. ISBN 84-249-1249-7.

KÓVACS, M; LÓPEZ, T., 2011. *La conferencia intergubernamental sobre políticas culturales en África (Africacult, ACCRA, del 27 de octubre al 6 de noviembre de 1975): resumen de los debates y de las conclusiones* [en línea]. 2011. S.I.: Universitat de Girona. Laboratorio Iberoamericano de Investigación e Innovación en Cultura y Desarrollo; Universidad Tecnológica de Bolívar. Disponible en:

<https://dugi-doc.udg.edu/handle/10256/4032?show=full>.

KULTURAREN EUSKAL BEHATOKIA, 2018. *Perspectivas de futuro para artistas y profesionales de la cultura* [en línea]. 2018. S.I.: Eusko Jaurlaritzza Gobierno Vasco. Disponible en:

https://www.kultura.ejgv.euskadi.eus/contenidos/informacion/keb_artista_etorkizuneko_2020/es_def/adjuntos/informe-futuro-del-artista-2020.pdf.

KULTURAREN EUSKAL BEHATOKIA, 2019. *Cultura y sostenibilidad* [en línea]. 2019. S.I.: Departamento

de Cultura y Política Lingüística. Gobierno Vasco. Disponible en: https://www.kultura.ejgv.euskadi.eus/contenidos/informacion/keb_argit_kultura_jasangarrita/es_def/adjuntos/cultura_sostenibilidad_2019.pdf.

LA FUNDACIÓN, 2020. *Historia*. Fundació Conservatori Liceu [en línea]. Disponible en:

<https://www.conservatoriliceu.es/es/fundacion/historia/>.

LA HIDRA COOPERATIVA, 2020. *La colaboración público-comunitaria para defender lo común* [en línea].

2020. S.I.: La hidra cooperativa. Disponible en:

<http://lahidra.net/la-colaboracion-publico-comunitaria-para-defender-lo-comun/>.

LA HIDRA COOPERATIVA; ARTIBARRI., 2017. *Fundación de los Comunes. La Revolución jurídica de los bienes comunes*. [en línea]. [Consulta: 5 septiembre 2017]. Disponible en:

<http://lahidra.net/la-revolucion-juridica-de-los-bienes-comunes/>.

LA HIDRA COOPERATIVA; ARTIBARRI., 2018. *Gestió Comunitària de la Cultura a Barcelona. Valors reptes i propostes*. [en línea]. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Institut de Cultura de Barcelona. Disponible en:

<http://lahidra.net/libro-gestion-comunitaria-de-la-cultura-en-barcelona-valores-retos-y-propuestas/>.

LABSUS, 2018. *Reglamento sobre la colaboración entre ciudadanos y la administración para el cuidado, la regeneración y la gestión compartida de los bienes comunes urbanos*. [en línea]. 2018. S.I.: Instituto de

Derecho Público BARCELONA. Disponible en: <http://idpbarcelona.net/docs/recerca/bens/reglamento.pdf>.

LANDA, M, 2015. *Mil años de historia no lineal*. Edición: 1. Barcelona: Gedisa. ISBN 978-84-9784-292-1.

LARA, C., 2017. *Análisis del derecho de acceso a la cultura desde una perspectiva garantista, y de su armonización jurídico - Administrativa en iberoamérica. Propuesta de un modelo de administración pública de la cultura basado en el esquema mexicano*. Director de Tesis Marcos Vaquer Caballería. [en línea]. S.I.: UNED. Facultad de Derecho Administrativo. Disponible en:

http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Derecho-Calara/LARA_GONZALEZ_CarlosAlberto_Tesis.pdf.

LATOURE, B., 1983. *Dadme un laboratorio y levantaré el Mundo. Sala de lectura CTS+I* [en línea]. 1983. S.l.: OEI. [Consulta: 12 noviembre 2019]. Disponible en: http://www.brunolatourenespanol.org/03_escritos_02_laboratorio.pdf.

LATOURE, B., 2004. ¿Por Qué se ha Quedado la Crítica sin Energía? De los Asuntos de Hecho a las Cuestiones de Preocupación. *Convergencia* [en línea], vol. 11. ISSN 1405-1435. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/26418644_Por_Que_se_ha_Quedado_la_Critica_sin_Energia_De_los_Asuntos_de_Hecho_a_las_Cuestiones_de_Preocupacion.

LATOURE, B., 2017. *Lecciones de Sociología de las Ciencias*. Primera edición: julio de 2017. Barcelona 2017: Arpa y Alfil Editores, S. L. ISBN 978-84-16601-38-7.

LENORE, V., 2018. *Espectros de la Movida. Por qué odiar los años 80*. 1. S.l.: Akal. ISBN 978-84-460-4618-g.

LESSING, L., 2004. *Cultura libre: cómo los grandes medios están utilizando la tecnología y las leyes para encerrar la cultura y controlar la creatividad*. S.l.: Peguin.

L'HARMONIA, 2020. Ateneu L'Harmonia Gestió comunitària a Sant Andreu de Palomar. *ateneuharmonia.cat* [en línea]. Disponible en: <https://ateneuharmonia.cat/lharmonia/coneix-lateneu/>.

LITMAER, L., 2017. El lobby de industrias culturales lo creó la embajada de EEUU. *eldiario.es* [en línea]. [Consulta: 3 noviembre 2019]. Disponible en: https://www.eldiario.es/cultura/propiedad-intelectual/Pedro-Farre-entrevista_0_622588607.html.

LOGIC., 2018. Don't Be Evil. *Logic Magazine* [en línea]. [Consulta: 10 enero 2018]. Disponible en: <https://logicmag.io/03-dont-be-evil/>.

LÓPEZ DE AGUILETA, I., 2000. *Cultura y Ciudad. Manual de política cultural municipal*. Gijón: TREA. ISBN 84-95178-59-1.

LÓPEZ, F. J.; VIDARGAS, F. (Editores), 2014. *Los nuevos paradigmas de la conservación del patrimonio cultural. 50 años de la Carta de Venecia* [en línea]. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia. ISBN 978-607-484-533-4. Disponible en: http://openarchive.icomos.org/1523/1/Nuevos_paradigmas_%282014%29.pdf.

LORENTE, I., 2015. Convenio de Roma 1980 y Reglamento Roma I. Ley aplicable a las obligaciones contractuales. el contrato de transporte de mercancías y el tribunal de justicia de la Unión Europea. *Cuadernos de Derechos Transnacional*, vol. 7, pp. 269-276. ISSN 1989-4570.

LORENZO, M, 2016a. *El Derecho a la Autogestión Cultural, ensayos de resistencia (primera parte)*. [en línea]. 2016. S.I.: Gabeiras & Asociados. Disponible en: <http://gabeirasyasociados.com/derecho-la-autogestion-cultural-ensayos-resistencia-primera-parte/>.

LORENZO, M, 2016b. *El Derecho a la Autogestión Cultural, ensayos de resistencia (segunda parte)*. [en línea]. 2016. S.I.: Gabeiras & Asociados. Disponible en: <https://gabeirasyasociados.com/derecho-la-autogestion-cultural-ensayos-resistencia-segunda-parte/>.

LUCAS. A., 2015. Elsa von Freytag, la baronesa dadá. *El Mundo* [en línea]. Madrid, 2015. Disponible en: <https://www.elmundo.es/cultura/2015/04/26/553bb35aca4741d7538b4577.html>.

LUIS MARÍN, F; ARIAS GONZÁLEZ, L., 2010. Las Casas del Pueblo y sus implicaciones geográficas. *Revista bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales. Universidad de Barcelona* [en línea], vol. XV, No 884. ISSN 1138-9796. Disponible en: <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-884.htm>.

LUQUE, A., 2019. «La leyenda del tiempo»: 40 años del disco que nos enseñó a ser libres sin temor al qué dirán. *elDiario.es* [en línea]. 2019. Disponible en: https://www.eldiario.es/andalucia/lacajanegra/cajon_flamenco/camaron-la-leyenda-del-tiempo-aniversario-flamenco_1_1500255.html.

LYOTARD, J. F., 1984. *La Condición Postmoderna*. 2004. Madrid: Ediciones Catedra (Grupo Anaya S.A). ISBN 84-376-0466-4.

MAGALLÓN, R, 2008. Entrevista a Ulrich Beck. Globalidad y Cosmopolitismo. *Revista Internacional de Sociología (RIS)*, vol. LXVI. no 49, pp. 219-224. ISSN 0034-9712.

MAIRAL, P., 2011a. El camino hacia la administración compartida. El nuevo servicio público. *aecpa.es* [en línea]. Disponible en: <https://aecpa.es/files/view/pdf/congress-papers/10-0/405/>.

MAIRAL, P., 2011b. La Política en la Red. Incorporando procesos innovadores en la gestión del territorio. Modelos y casos de colaboración público-privada en el diseño de políticas y la gestión de servicios de proximidad. *aecpa.es* [en línea]. Disponible en: <https://aecpa.es/files/view/pdf/congress-papers/10-0/405/>.

MARCHÁN, S., 2007. *Las «Querellas» Modernas y la Extensión del Arte. Discurso Académico*. [en línea]. 2007. S.I.: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Disponible en: http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursos_ingreso/marchan_fiz_simon-2007.pdf?PHPSESSID=f8400c73223db0b99463c23b11a49e21.

MARCHAN, S., 2008. Las «querellas» modernas y la extensión del arte. *Fabrikart* [en línea], vol. 0, no. 8. [Consulta: 11 diciembre 2019]. ISSN 1578-5998. Disponible en: <https://www.ehu.es/ojs/index.php/Fabrikart/article/view/1478>.

MARCHÁN, S., 2012. *Centro y Periferia en la Modernidad, la Postmodernidad y la época de la globalización*. [en línea]. 2012. S.l.: s.n. Disponible en: https://issuu.com/seminarioatlanticodepensamiento/docs/interior_parte8.

MARCOS, C., 2018. A Vision of Culture from Below and Its Mechanisms of Opposition to the Francoism. *Archivo de historia social. Fundació Friedrich Ebet*, vol. 582018, pp. 279-302. ISSN 0066-6505.

MARÍ, M; PARÉS, M (Coord.), 2009. *Llei de barris: cap a una policia de regeneració urbana participada y integral?* [en línea]. Barcelona: Escola d'Administració Pública de Catalunya i Direcció General de Participació Ciutadana. ISBN 978-84-393-8109-9. Disponible en: https://www.academia.edu/35161653/La_Llei_de_millora_de_barris_viles_i_àrees_urbanes_que_requereixen_una_atenció_especial?auto=download&email_work_card=download-paper.

MARRERO GUILLAMÓN, I., 2008. *La Fábrica del Conflicto. Terciarización, lucha social y patrimonio en Can Ricart, Barcelona*. [en línea]. Barcelona: Universitat de Barcelona. Disponible en: <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/35209>.

MARTÍN, T., T.M., 2016. Vol. 3. No 5. Una introducción al debate sobre experiencias artísticas colectivas y de participación en el contexto urbano. *kult-ur*, vol. 3, no. 5, pp. 17-40. ISSN 2386-5458. DOI 10.6035/Kult-ur.2016.3.5.0.

MARTINELL, A., 2015. ¿Por qué los ODS no incorporan la cultura? *Confluencia* [en línea]. Disponible en: <http://www.alfonsmartinell.com/por-que-los-ods-no-incorporan-la-cultura/>.

MARTINELL, A.; BARREIRO, B., 2020. *Los derechos culturales: Hacia una nueva generación de políticas públicas. Situación y compromisos de España con la comunidad internacional*. [en línea]. Madrid: Fundación Alternativas. ISBN 978-84-12-11186-6. Disponible en: https://www.fundacionalternativas.org/public/storage/cultura_documentos_archivos/f37d95a3db61e7357683c9b526badd94.pdf.

MARTINELL, A. (Coord.), 2010. *Cultura y desarrollo. Un compromiso para la libertad y el bienestar*. [en línea]. S.l.: Fundación Carolina; Siglo XXI de España Editores, S. A. ISBN 978-84-323-1481-0. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=447684>.

MARTÍNEZ, M; RISPOLI, R, 2020. Editorial. Entrelazamientos e hibridaciones entre el posthumanismo y el diseño. *Inmaterial. Diseño Arte y Sociedad* [en línea], vol. 5 no 9. ISSN 2462-5892. Disponible en: <http://www.inmaterialdesign.com/index.php/INM/article/view/79/178>.

MARTÍNEZ, R., 2018. *Innovación social y gobernanza multinivel. Cambio en las relaciones de poder y gestión del conflicto. Los casos de Barcelona y Madrid (1979-2015)* [en línea]. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). Disponible en: https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2018/hdl_10803_664042/rmm1de1.pdf.

MARTÍNEZ, S; RIUS-ULLDEMOLINS, J., 2012. La política cultural de la Diputación de Barcelona. La influencia del contexto político institucional y de la articulación entre administraciones en el desarrollo de un modelo singular de cooperación cultural. RIPS. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas* [en línea], vol. 11, no. 1. [Consulta: 1 agosto 2017]. ISSN 1577-239X. Disponible en: <http://www.redalyc.org/resumen.oa?id=38024605001>.

MARTÍNEZ, Z, MARTORELL, J., ÁLVAREZ PROZOROVICH, F., GARCÍA-ALMIRALL, P, ANDREU, M., BORJA, J., CENICACELAYA, J., BUSQUETS, J., CASELLAS, A., GARCÍA DE LEÓN, A., CORTI, M., CHAVES, N., HOSTENCH, O., ARESO, I., BALIBREA, M.P., BELLAGIO, D., CANAVATI, A., FERRER VIANA, F. y TATJER, M., 2011. *Archivo Crítico Modelo Barcelona. 1974-2004*. S.l.: Ajuntament de Barcelona Departamento de Composición Arquitectónica de la ETSAB-UPC Consejo de Ediciones y Publicaciones del Ajuntament de Barcelona. ISBN 978-84-9850-359-3.

MARZO, J. L., 2014. Jorge Luis Marzo. Documental «MACBA: La derecha, la izquierda y los ricos». *Proyecto Museu* [en línea]. [Consulta: 2 noviembre 2019]. Disponible en: <http://proyectomuseu.org/jorge-luis-marzo-documental-macba-la-derecha-la-izquierda-y-los-ricos/>.

MECD BOE, 2020. Patrimonio Cultural de las Administraciones Públicas. *BOE* [en línea], [Consulta: 12 febrero 2020]. ISSN 978-84-340-2373-4. Disponible en: https://www.boe.es/biblioteca_juridica/codigos/codigo.php?id=175_Patrimonio_Cultural_de_las_Administraciones_Publicas&modo=2. Subdirección General de Patrimonio de Cultura y Deporte Ministerio de Cultural y Deporte

MEDIALAB-PRADO, 2016. *Los Laboratorios 03: El ecosistema cultural institucional de Madrid* [en línea]. Madrid: Principia Films. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=zgN1pJbD-58>.

MERINO, J. L (Coord.), 2013. *Memento Experto Derechos Reales. Civil*. [en línea]. Madrid: Ediciones Francis y Taylor S.A. ISBN 978-84-15446-15-6. Disponible en: <https://www.efl.es/preview-product-free/16263>.

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE, 1973. Comisión Provincial de Monumentos. Área de Contexto. Historia Archivística. *Censo-Guía de Archivos de España e Iberoamérica*. [en línea]. Disponible en: <http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia/fondoDetail.htm?id=826444>.

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE, 2015. Presentación. Encuentro Cultural Local y Construcción de Ciudadanía. *Cultura y ciudadanía* [en línea]. Disponible en: <https://culturayciudadania.culturaydeporte.gob.es/encuentro-cultura-ciudadania/2015-redirige/presentacion.html>.

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE., 2017. *III Encuentro Cultura y Ciudadanía El derecho a la cultura. Acceder, crear, participar. (Debate)* [en línea]. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte - Canal Cultura. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Me5hen0ahm0&index=3&list=PLmAw6SZis81KxQmcMuL7dG0ct2a9O4FjG>.

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE., 2020a. El Gobierno concede ayudas por valor de 7,3 millones de euros a diversas entidades e instituciones culturales. *Cultura y Deporte Gobierno de España* [en línea]. Disponible en: <http://www.culturaydeporte.gob.es/actualidad/2020/05/200519-ayudas-entidades.html>.

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE, 2020a. Historia. Junta Central de Construcciones Escolares. *culturaydeporte.gob.es* [en línea]. Disponible en: <http://www.culturaydeporte.gob.es/giec/la-gerencia/historia.html>.

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE, 2020b. Los cuerpos especiales de la Dirección General. *Gobierno de España* [en línea]. Disponible en: <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/mc/bellasartes/conoce-bellas-artes/profesionales/cuerpos-especiales.html>.

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE, 2020c. Presentación del área de Artes escénicas y Música. *culturaydeporte.gob.es* [en línea]. Disponible en: <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/artesescenicas/informacion-general/presentacion.html>.

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE., 2020b. Relación de beneficiarios. *Cultura y Deporte Gobierno de España* [en línea]. Disponible en: <http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:640049e1-8926-40a0-8b03-8c70ef939bae/200519-beneficiarios.pdf>.

MINISTERIO DE CULTURAL Y DEPORTE, 2020. Calificación de películas y obras audiovisuales para su explotación comercial no cinematográfica. *Servicios al ciudadano* [en línea]. Disponible en: <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/informacion-servicios/in/procedimientos-administrativos/explotacion-no-cinematografica.html>.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE - CANAL CULTURA, 2016. *II Encuentro Cultura y Ciudadanía. Cesión de espacios públicos: Marco jurídico y experiencias. Ponencia Marcos Vaquer*. [en línea]. [Consulta: 31 agosto 2017]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=tes3nBPU67M>.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURAL Y DEPORTE, 2017. *III Encuentro de Educación, Cultura y Deporte - Acceso-Acción. Canal Cultura. Entrevista a Marcos Vaquer* [en línea]. Madrid.: Canal Cultura. [Consulta: 31 enero 2018]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=f_4Qp94_TjI.

MINISTERIO DE GOBERNACIÓN, 1887. *Ley de Asociación* [en línea]. 1887. S.l.: Gaceta de Madrid. Disponible en: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1887/193/A00105-00106.pdf>.

MINISTERIO DE GOBERNACIÓN, 1900. *Reglamento para la aplicación de la ley de 13 de marzo de 1900 acerca del trabajo de mujeres y niños*. [en línea]. 1900. S.l.: Gaceta de Madrid. Disponible en: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1900/320/A00574-00575.pdf>.

MINISTERIO DE GOBERNACIÓN, 1911. *De las juntas para el fomento y mejora de las casas baratas* [en línea]. 1911. S.I.: Gaceta de Madrid. Disponible en: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1911/164/A00755-00758.pdf>.

MINISTERIO DE GOBERNACIÓN, 1935. *Ley Municipal. Título Primero. Entidades Municipales*. [en línea]. 1935. S.I.: Gaceta de Madrid. Disponible en: <http://www.ceice.gva.es/documents/161634402/163727879/1935.+Ley+municipal.pdf/2ee0ebd4-ce9a-4c37-b081-d1b1e05dbe7d>.

MIRALLES, E., 2001. Por unas políticas culturales performativas. Más promesas y menos obras... *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, 1(2), no. 2, pp. 9-21.

MIRALLES, E., 2005. *Las administraciones territoriales intermedias y las políticas culturales para la cultura* [en línea]. 2005. S.I.: Diputación de Barcelona. Disponible en: http://www.izenpe.eus/s15-4812/es/contenidos/informacion/conferencia_politica_culturale/eu_10312/adjuntos/ponencia_miralles_cas.pdf.

MIRALLES, E; SABOYA, M., 2000a. *Aproximación a la proximidad. Tipologías trayectorias de los equipamientos en Europa y en España (1ª parte)* [en línea]. 2000. S.I.: Centre d'Estudis i Recursos Culturals de la Diputació de Barcelona. Disponible en: <http://www.laxarxa.cat/altres/noticia/b-aproximaciones-a-la-proximidad-tipologias-y-trayectorias-de-los-equipamientos-en-europa-y-en-espana-b-1-part>.

MIRALLES, E; SABOYA, M., 2000b. *Aproximación a la proximidad. Tipologías trayectorias de los equipamientos en Europa y en España (2ª parte)* [en línea]. 2000. S.I.: Centre d'Estudis i Recursos Culturals de la Diputació de Barcelona. Disponible en: <http://www.laxarxa.cat/altres/noticia/b-aproximaciones-a-la-proximidad-tipologias-y-trayectorias-de-los-equipamientos-en-europa-y-en-espana-b-1-part>.

MODOLELL, G., 2014. La debida compatibilización del principio de proximidad y la jerarquía en la gestión de los residuos, o el antídoto a los obstáculos a la libre circulación de residuos — *Blog Terraqui. Trabajamos el derecho ambiental* [en línea]. [Consulta: 25 enero 2021]. Disponible en: <http://www.terraqui.com/blog/actualidad/la-debida-compatibilizacion-del-principio-de-proximidad-y-la-jerarquia-en-la-gestion-de-los-residuos-o-el-antidoto-a-los-obstaculos-a-la-libre-circulacion-de-residuos/>.

MOLINER, M., 2002. *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos.

MONÉS, J., 2010. Los ateneos obreros y la formación profesional en Cataluña. *Participación educativa*, vol. Extra, 1., no. Ejemplar dedicado a: De la educación popular al aprendizaje a lo largo de la vida, pp. 108-126. ISSN 1886-5097.

MONTAÑEZ, J., 2015. En defensa de Madame Bovary. *CervantesMileHighCity* [en línea]. Disponible en: <https://medium.com/@CervantesMileHighCity/en-defensa-de-madame-bovary-gustave-flaubert-a94b017e2c69>.

- MORET, V; RASTROLLO, A., 2017. *Sinopsis artículo 46* [en línea]. 2017. S.I.: Congreso de los Diputados. Disponible en: <https://app.congreso.es/consti/constitucion/indice/sinopsis/sinopsis.jsp?art=46&tipo=2.1978>
- MOREY MIGUEL, 1994. *Deseo de ser piel roja* [en línea]. Barcelona: Anagrama. [Consulta: 22 febrero 2020]. ISBN 978-84-339-1382-1. Disponible en: http://www.anagrama-ed.es/libro/argumentos/deseo-de-ser-piel-roja/9788433913821/A_152.
- MORTON, T., 2016. Timothy Morton: una ecología sin naturaleza. *CCCB LAB* [en línea]. [Consulta: 7 diciembre 2017]. Disponible en: <http://lab.cccb.org/es/timothy-morton-ecologia-sin-naturaleza/>.
- MOSCOSO, P., P., 2011. Principios de competencia judicial internacional y de protección del medio ambiente. *Ius et Praxis*, vol. 17, no. 2, pp. 283-304. ISSN 0718-0012. DOI 10.4067/S0718-00122011000200010.
- MOULINIER, P., 1990. *Programa de la Unesco para el Desarrollo Cultural: Presentación de las actividades realizadas desde 1960*. [en línea]. 1990. S.I.: UNESCO, París. Disponible en: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000088090_spa.
- MUSEO DE GUADALAJARA, 2019. Museo de Guadalajara | Portal de Cultura de Castilla-La Mancha. [en línea]. [Consulta: 30 noviembre 2019]. Disponible en: <https://cultura.castillalamancha.es/museos/nuestros-museos/museo-de-guadalajara>.
- MUSEO NACIONAL DEL PRADO, 2020. Bicentenario del Museo. La Institución. *Museo Nacional del Prado* [en línea]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/museo>.
- NAVARRO, R., 2016. Els bars i restaurants podran oferir música en viu amplificada. *Info Barcelona* [en línea]. Disponible en: https://www.barcelona.cat/infobarcelona/es/els-bars-i-restaurants-podran-fer-musica-en-viu-amplificada_311001.html.
- NAVASCUÉS, P., 2020. Historia de la Academia. *realacademiabellasartessanfernando.com* [en línea]. Disponible en: <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/academia/historia>.
- NEKARAN AMAIA, U., A., MORAGAS, M. de, UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO/EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA, y DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD, 2015. *Comunicación de proximidad cada vez más lejos: marco, experiencias y regulación*. Bilbao: Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua = Servicio Editorial; ISBN 978-84-9082-223-4.

OBSERVATORIO SOCIAL «LA CAIXA», 2018. *Participación cultural y bienestar. ¿Qué nos dicen los datos?*. [en línea]. 2018. S.I.: Fundación Bancaria «la Caixa». Disponible en: https://observatoriosociallacaixa.org/documents/22890/112710/Observatorio_Social_laCaixa_Dossier-4_esp.pdf/4cf1940b-f2d9-cb39-7054-37c6bf22c367#page=1&zoom=auto,-115,716.

OBSERVATORIO VASCO DE LA CULTURA, 2015. *El Factor proximidad en las políticas culturales_2015* [en línea]. 2015. S.I.: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco. Disponible en: https://www.kultura.ejgv.euskadi.eus/r46-19803/es/contenidos/informacion/keb_argit_hurbiltasun_fak_2015/es_def/adjuntos/Factor_proximidad_politicas_culturales_2015.pdf.

OJEDA, H; URBANO, X., 2015. Cultura i gestió comunitària. públic significa “de la comunitat, no «del govern». Interacció. *Diputació de Barcelona* [en línea], Disponible en: <https://interaccio.diba.cat/CIDOC/blogs/2015/cultura-gestio-comunitaria-public-significa-comunitat-no-del-govern>.

OLARIETA, J. M., 2011. La separación de poderes en el constitucionalismo burgués. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences.*, vol. 32, núm. 4, pp. 331-469. ISSN 1578-6730.

ORTUZAR, P., 2015. *El principio de Subsidiariedad. 4 claves para el debate*. [en línea]. 2015. S.I.: Instituto de estudios de la sociedad IES. Disponible en: <https://www.ieschile.cl/claves/subsi.pdf>.

OTERO, C. y Carmen, 2001. En torno a los problemas de aplicación de las normas de competencia judicial: reflexiones sobre la admisibilidad del «Forum non conveniens» en el Derecho español. *Anuario español de Derecho internacional privado*, vol. 1, pp. 425-434. ISSN 1578-3138.

PÀMIÉS, T., 1974. *Quan erem capitans (memòries d'aquella guerra)*. Barcelona: Dopesa. ISBN 84-7235-186-6.

PARLAMENT DE CATALUNYA, 2006. *Estatut d'Autonomia de Catalunya* [en línea]. 2006. S.I.: Serveis Jurídics i Serveis d'Assesorament Lingüístic del Parlament de Catalunya. Disponible en: <https://www.parlament.cat/document/cataleg/48146.pdf>.

PARLAMENT DE CATALUNYA, 2016. *Estatut d'autonomia de Catalunya* [en línea]. 2016. S.I.: Generalitat de Catalunya. Disponible en: <https://www.parlament.cat/document/cataleg/48089.pdf>.

PASCUAL, J., 2005. *La Agenda 21 de la cultura: contexto, contenidos, desafíos* [en línea]. 2005. S.I.: Portal Iberoamericano de Gestión Cultural. Disponible en: http://www.gestioncultural.org/ficheros/1_1316765273_bgc11-JPascual.pdf.

PASTOR, G (COORD.), 2011. GT 5.4 El camino hacia la administración compartida. El nuevo servicio público. *aecpa.es* [en línea]. Disponible en: <https://www.aecpa.es/es-es/el-camino-hacia-la-administracion-compartida-el-nuevo-servicio-public/congress-workgroups/35/>

PÉREZ, J. L. (DIR.), 2000. *Centros Cívicos y Servicios de Proximidad. I Jornadas sobre Centros Cívicos y Servicios de Proximidad. Victoria-Gasteiz, 17-19 mayo de 2000*. Vitoria-Gasteiz: Xabide, Gestión Cultural y Comunicación. ISBN 84-921274-3-0.

PERÉZ, M. L., 2015. *El régimen especial del municipio de Barcelona: Claves históricas, constitucionales, administrativa y europeas*. S.l.: Universitat Pompeu Fabra. Disponible en: <https://www.tdx.cat/handle/10803/297429#page=1>

PLATAFORMA DE GESTIÓ CIUTADANA, 2012. *Plataforma gestió ciutadana de Barcelona. Presentació*. [en línea]. 2012. S.l.: s.n. Disponible en: <https://educaciotransformadora.files.wordpress.com/2012/01/presentacic3b3-pgc-1.pdf>.

PONS, F., 2013. Las Cartas del Restauo. *Arte en Conserva* [en línea]. Disponible en: <https://arteenconserva.wordpress.com/2013/12/21/las-cartas-del-restauo/>.

PRAT, I, 2010. El món dels vencedors. *ignasiprat.org* [en línea]. Disponible en: <http://ignasiprat.org>.

PRESIDENCIA DE GOBIERNO, 2018. Autorizado el Convenio del Consejo de Europa sobre el valor del patrimonio cultural para la sociedad. *lamoncloa.gob.ex* [en línea]. Disponible en: <https://www.lamoncloa.gob.es/consejodeminstros/Paginas/enlaces/140918-conveniomarcoce.aspx>.

PRIETO, J., 2002. Cultura, economía y derecho, tres conceptos implicados. *Pensar Iberoamérica* [en línea], vol. 1. Disponible en: <https://rrcfgc.files.wordpress.com/2013/02/prieto-de-pedro-jesc3bas-cultura-economc3ada-y-derecho-tres-conceptos-implicados-pensar-iberoamc3a9rica-nc3bamero-1.pdf>.

PRIETO, J, 2009. El derecho de la cultura. *Lecciones y materiales para el estudio del Derecho Administrativo*, vol. Tomo VIII, II, pp. 261-288. ISSN 978-84-9890-063-7.

PRIETO, J., 2013. *Cultura, culturas y Constitución* | [en línea]. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales. Madrid 2013.: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales. [Consulta: 18 junio 2017]. ISBN 978-84-259-0933-7. Disponible en: <http://www.marcialpons.es/libros/cultura-culturas-y-constitucion/9788425909337/>.

PRIETO, J., 2014. Ricardo de Orueta, un ilustrado patriota del Patrimonio. *Patrimonio cultural y derecho*, nº. 18, pp. 289-294. ISSN 1138-3704.

PRIETO, J; DEDEU R., 2020. *Libertad de Creación Artística y sus límites*. [en línea]. Vimeo. Madrid: Fundación Gabeiras. Disponible en: <https://vimeo.com/388784866?fbclid=IwAR0nywttGs85tf0aixxl858zCXoNtCMZhWdPuZP7uM9slxle5jFekzFwDg>.

- PRO RUIZ, J., 2016. La construcción del Estado en España: haciendo historia cultural de lo político. *Almanak Universidad Federal de São Paulo - UNIFESP* [en línea], Disponible en: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2236-46332016000200001
- PROCURA, 2016. Documento marco: "Hacia una política cultural del Bien Común" (Ayuntamiento de Zaragoza). *Procura* [en línea]. [Consulta: 31 agosto 2017]. Disponible en: <http://www.procura.org/documento-marco-hacia-un-politica-cultural-del-bien-comun-ayuntamiento-de-zaragoza/>.
- PUYOL, J.M., 2011. *La autonomía universitaria en Madrid (1919-1922)*. Madrid: Editorial Dykinson.
- QUAGGIO, G., 2014. *La Cultura en Transición. Reconciliación y Política Cultural en España, 1976-1986*. Madrid, 2014: Alianza Editorial, S. A. ISBN 978-84-206-8369-0.
- QUAGGIO, G., 2018. Social movements and participatory democracy: Spanish protest for peace during the last decade of the Cold War (1981-1986). *Archivo de historia social. Fundación Friedrich Ebet*, vol. 582018, pp. 279-302. ISSN 0066-6505.
- RAMIREZ, N., 2015. Cuando Barcelona «fiesteaba» (ilegalmente) a lo «Mad Max». [en línea]. [Consulta: 11 diciembre 2019]. Disponible en: <https://smoda.elpais.com/moda/cuando-barcelona-fiesteaba-ilegalmente-a-lo-mad-max/>.
- RAMOS, J.R., 2017. La construcción jurídica de la propiedad intelectual: del privilegio a la propiedad. *Teknokultura*, vol. 14, no. 2, pp. 383-396. ISSN 1549-2230. DOI 10.5209/TEKN.55345.
- RAMOS, S. 2007. *Los tripulantes de la nave bruja*. 1a. Barcelona: Ediciones Bellaterra. ISBN 978-84-7290-370-8.
- RAMOS, S., 2019. Explorando los derechos de participación cultural y nuevas maneras de acceso a la cultura. *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, nº. 20, pp. 232-241. ISSN 2445-2696.
- RAMOS, S., 2020. Algunos retos de la nueva normalidad de la cultura institucional contemporánea. *Revista PH* [en línea], vol. 101. ISSN 2340-7565. Disponible en: <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/4720>.
- REAL INSTITUTO EL CANO, 2004. *La Política Cultural en España*. [en línea]. 2004. S.l.: Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos. Disponible en: <http://laciudadhumanizada.civiliter.es/wp-content/uploads/2010/09/La-politica-cultural-en-Espa%C3%B1a-2004.pdf>.
- REALE, G; ANTISERI, D., 2010. *Historia de la Filosofía. III Del Romanticismo a nuestros días*. Barcelona: Herder.

REIAL ACADÈMICA DE BONES LLETRES DE BARCELONA., 2010. Reial Acadèmia / Breu història de l'Acadèmia. *www.boneslletres.cat* [en línea]. Disponible en: <http://www.boneslletres.cat/historia.asp>.

RINESI, E; SOPRANO, G. (COMPS.), 2007. *Facultades Alteradas. Actualidad de El conflicto de las Facultades de Immanuel Kant*. Buenos Aires: Prometeo Libros. Universidad Nacional de General Sarmiento.

RIUS, J; GISBERT, V., 2018. ¿Por qué las políticas culturales locales no cambian? Constricciones del modelo urbano, inercia en la gestión y batallas culturales en los «gobiernos del cambio» en Madrid y Barcelona (2015-2018). *Revista Española de Ciencia Políticas*, vol. 47, pp. 93-122.

RIUS, J; RODRÍGUEZ, A; MARTÍNEZ, S., 2012. El sistema de la política cultural en Cataluña: un proceso inacabado de articulación y racionalización. *RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas* [en línea], vol. 11, no. 3. [Consulta: 1 agosto 2017]. ISSN 1577-239X. Disponible en: <http://www.redalyc.org/resumen.oa?id=38028439008>.

RIUS-ULLDEMOLINS, J, 2014. Modelos de política cultural y modelos de equipamientos culturales: de los modelos nacionales a los modelos locales. Análisis del caso de Barcelona. *Política y Sociedad*, vol. 51, no. 2, pp. 423-446. ISSN 1988-3129. DOI 10.5209/rev_POSO.2014.v51.n2.41582.

RIUS-ULLDEMOLINS, J; MARTÍNEZ ILLA, S; MARTÍN, M., 2018. *Governança cultural, identitat i territori: polítiques culturals a Catalunya, 1980-2016*. Barcelona: Fundació Josep Irla. ISBN 978-84-697-9552-1.

RIUS-ULLDEMOLINS, J; SÁNCHEZ, M.V., 2015. Modelo Barcelona y política cultural. Usos y abusos de la cultura por parte de un modelo emprendedor de desarrollo local. *EURE: Revista latinoamericana de estudios urbanos regionales*, vol. 122, pp. 103-123. ISSN 0250-7161.

RIVERA, R., 2018. A cada época, su arte y su libertad. *Gabeiras & Asociados* [en línea]. Disponible en: <https://gabeirasyasociados.com/acadaepocasuarteysulibertad/>.

RORTY, R., 1991. *Contingencia, Ironía y Solidaridad*. S.l.: Paidós Básica. ISBN 84-7509-669-7.

ROWAN, J, 2010. *Emprendizajes en cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. [en línea]. 2010. S.l.: Traficantes de Sueños. ISBN cc creative commons. Disponible en: <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Emprendizajes%20en%20cultura-TdS.pdf>.

ROWAN, J., 2014. *La cultura como problema #encirc14* [en línea]. 2014. S.l.: Ártica Centro Cultural Online. Disponible en: <https://www.articaonline.com/2014/09/jaron-rowan-la-cultura-como-problema-encirc14/>.

ROWAN, J, 2015. La cultura común no es la cultura de todos. [en línea]. [Consulta: 6 septiembre 2017]. Disponible en: <http://interaccio.diba.cat/node/6022>.

ROWAN, J., 2015. No cerréis los centros de experimentación cultural. *eldiario.es* [en línea]. [Consulta: 2 noviembre 2019]. Disponible en: https://www.eldiario.es/cultura/politicas_culturales/cerreis-centros-experimentacion-cultural_0_342265974.html.

ROWAN, J., 2016. Nuevos materialismos. *Inmaterial. Diseño, Arte y Sociedad* [en línea], vol. 1. Disponible en: <https://www.inmaterialdesign.com/index.php/INM/article/view/74>.

ROWAN, J., 2016. *Cultura libre de estado*. Edición: 1. Madrid: Traficantes de Sueños. ISBN 978-84-944600-8-1.

ROWAN, J., 2017a. *Cultura Experimentación e innovación: Una defensa de las Instituciones Excéntricas*. [en línea]. 2017. S.l.: Cultura y Pensamiento. Gobierno de España. Disponible en: <https://culturayciudadania.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:239fa746-66c0-4eb5-825e-e8cb00e573ac/Jaron-Rowan.pdf>.

ROWAN, J., 2017b. Una economía cultural de la cultura. *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio* [en línea], vol. 17. Disponible en: <https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/3267>.

ROWAN, J., 2020a. El juego de las sillas, o la participación como redistribución de poder. *Revista PH* [en línea], vol. 101. ISSN 2340-7565. Disponible en: <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/4725>.

ROWAN, J., 2020b. Erótica, vínculos e interdependencia. Diseños de cuidado. *Inmaterial. Diseño, Arte y Sociedad. El diseño en Intersección con el mundo*, vol. 5, pp. 41-60. ISSN 2462-5892. Disponible en: <https://www.inmaterialdesign.com/index.php/INM/article/view/81/183>

ROWAN, J.; CAMPS, M., J. y Marta, 2017. Recerca en disseny: suturant cossos, atuells, epistemologies i llunes. *Artnodes* [en línea], [Consulta: 9 enero 2018]. Disponible en: <http://artnodes.uoc.edu/articles/abstract/3133/>.

RUBIO AROTEGUI, J.A., 2019. La política cultural local tras 40 años de democracia: ¿es posible una regeneración de los equipamientos culturales frente a la parálisis permanente? *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, nº. 20, pp. 155-163. ISSN 2445-2696.

RUBIO, J. A.; RIUS-ULLDEMOLINS, J., 2012. La modernización de la gestión pública de la cultura. Análisis comparado del caso de los equipamientos culturales de las comunidades autónomas de Cataluña y Madrid. *Gestión y Análisis de Políticas Públicas*, nº. 8, pp. 11-34. ISSN 1134-6035.

SABIO, B., 2005. *Las escuelas de arte a través de la historia* [en línea]. 2005. S.l.: s.n. [Consulta: 7 febrero 2020]. Disponible en: <https://blogs.elpais.com/alternativas/2016/05/el-derecho-a-participar-en-la-vida-cultural.html>.

- SAN MARTÍN CALVO, M., 2016. La acción normativa de la UNESCO y sus órganos asesores en el ámbito de la protección de los bienes culturales. *Revista Española de Relaciones Internacionales*, nº. 8, pp. 10-50. ISSN 1989-6565.
- SÁNCHEZ, M.V., 2015. Las Políticas culturales de proximidad en el Paradigma de la ciudad creativa: el caso del programa de centros cívicos en la ciudad de Barcelona. *Política y Sociedad*, vol. 52, nº. 1, pp. 125-152-152. ISSN 1988-3129. DOI 10.5209/rev_POSO.2015.v1.n52.45431.
- SÁNCHEZ, R., 2002. La propiedad intelectual en la España contemporánea, 1847-1936. *Hispania*, vol. 62, nº. 212, pp. 993-1019. ISSN 1988-8368, 0018-2141. DOI 10.3989/hispania.2002.v62.i212.247.
- SÁNCHEZ, V. M., 2015. Las Políticas culturales de proximidad en el paradigma de la ciudad creativa: el caso del programa de centros cívicos en la ciudad de Barcelona. [en línea], [Consulta: 5 septiembre 2017]. ISSN 1130-8001. Disponible en: <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/97074>.
- SANZ, D. (COMP.), 2014. *Bourdieu después de Bourdieu*. Madrid.: ARCO/LIBROS S. L. ISBN 978-84-7635-853-5.
- SARGET, M. Á., 2001. Rol modélico del Conservatorio de Madrid (1831-1868). *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, vol. 16, pp. 121-148. ISSN 0214-4842.
- SARRIÓN, J., 1997. La Instrucción de 23 de junio de 1813 para el gobierno económico-político de las provincias y la «rebelión» de sus Diputaciones. *Anuario de historia del derecho español*, vol. 67, pp. 1195-1216. ISSN 0304-4319.
- SENNET, R., 2014. *L'espai Públic. Un sistema obert, un procés inacabat*. Barcelona: Arcadia. ISBN 978-84-942327-1-8.
- SERVEIS DE PREMSA, 2017. *Barcelona protegeix la música en viu als locals de petit format i garanteix la convivència veïnal*. [en línea]. 2017. S.l.: Ajuntament de Barcelona. Disponible en: <https://ajuntament.barcelona.cat/premsa/2019/05/03/barcelona-protegeix-la-musica-en-viu-als-local-de-petit-format-i-garanteix-la-convivencia-veinal/>.
- SIERA, S; RASTROLLO, A., 1978. *Sinopsis artículo 44* [en línea]. 1978. S.l.: Congreso de los Diputados. Disponible en: <https://app.congreso.es/consti/constitucion/indice/sinopsis/sinopsis.jsp?art=44&tipo=2>. 1978
- SKOT-HANSEN, D., 2005. Why urban cultural policies. *Eurocult21*, pp. 21-40.
- SORIA, I., 2015. El amanecer de las bibliotecas como bien público: el caso de Vallecas. *periodistas en español.com* [en línea]. digital. 2015. Disponible en: <https://periodistas-es.com/el-amanecer-de-las-bibliotecas-como-bien-publico-el-caso-de-vallecas-55634>.

STOREY, J., 2001. *Teoría cultural y cultura popular* [en línea]. Barcelona: EUB. Ediciones Universitarias de Barcelona S. L. ISBN 84-8063-567-3. Disponible en:
<https://seminar580.files.wordpress.com/2015/04/storey-john-teoria-cultural-y-cultura-popular.pdf>.

SUBDIRECCIÓN GENERAL DE MUSEOS ESTATALES, 2017. *Historia de los Museos Estatales. Siglo XIX*. [en línea]. 2017. S.l.: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes. Disponible en:
<https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:fa08c047-644a-4947-985d-9f9d3063efa5/historia-museos-estatales-amp.pdf>.

SUBDIRECCIÓN GENERAL DE MUSEOS ESTATALES, 2020. *Historia de los Museos Estatales*. [en línea]. 2020. S.l.: Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Cultural y Deporte. Disponible en:
<https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:fa08c047-644a-4947-985d-9f9d3063efa5/historia-museos-estatales-amp.pdf>.

SUBIRATS, J; GARCÍA, BERNARDOS, Á. (EDS.), 2015. *Innovación social y políticas urbanas en España. Experiencias significativas en las grandes ciudades*. Barcelona: Icaria Editorial, S. A. ISBN 978-84-9888-681.

TALLER DE MÚSICS, 2020. Fundación privada Taller de Músics. *tallerdemusics.com* [en línea]. Disponible en:
<https://tallerdemusics.com/fundacion-privada-taller-de-musics>.

TCE, 1983. SENTENCIA 84/1983, de 24 de octubre. *Tribunal Constitucional de España* [en línea]. Disponible en: <http://hj.tribunalconstitucional.es/es-ES/Resolucion/Show/212>.

TESEU, SLP, 2016. *Pla d'Actuació de Barcelona (PAM) -Joventut i espai públic. Estudi sobre joventut i espai públic a Barcelona*. 2016. S.l.: Ajuntament de Barcelona. Departament de Joventut. Direcció de Serveis d'Infància, Joventut i Gent Gran.

THEROS, X, 2015. Un país d'ateneus. *ara.cat* [en línea]. Barcelona, 2015. Disponible en:
https://www.ara.cat/suplements/diumenge/pais-dateneus_0_1346265372.html.

TOMAS, M., 2010. Gobernabilidad metropolitana, democracia y eficiencia. Una comparación Barcelona-Montreal. *Revista Española de Ciencia Políticas*, vol. 23, pp. 125-148.

TOMAS Y VALIENTE, F., 1978. el proceso de desamortización de la tierra en España. *Agricultura y sociedad*, vol. 7, pp. 11-33. ISSN 0211-8394.

TORNAVEU, 2018. Ha mort Eduard Miralles, arquitecte de la relació entre la gestió cultural i les polítiques públiques. Ha contribuït a definir la relació de col·laboració entre l'associacionisme cultural i les administracions, donant lloc a projectes de cooperació mútua. *Tornaveu. Associacionisme i cultura*. [en línea]. digital. 2018. Disponible en: <https://www.tornaveu.cat/noticia/4129/ha-mort-eduard-miralles-arquitecte-de-la-relacio-entre-la-gestio-cultural-i-les-politiques>.

TORNOS, J., 2017a. *Bienes Comunes y Administración Compartida*. [en línea]. 2017. S.l.: s.n. Disponible en: http://idpbarcelona.net/docs/recerca/bens/admon_compartida.pdf.

TORNOS, J., 2017b. Primeros pasos hacia la administración compartida en la administración local de Cataluña. *Labsus* [en línea]. [Consulta: 5 septiembre 2017]. Disponible en: <http://www.labsus.org/2017/06/primeros-pasos-hacia-la-administracion-compartida-en-la-administracion-local-de-cataluna/>.

TORNOS, J; FERNÁNDEZ DE LOSADA, A; CALVETE, A, AMBRÓS, J., 2017. *Guia per a la protecció i la promoció dels drets humans en la contractació pública* [en línea]. 2017. S.l.: Observatori de Drets Humans i Empreses. Disponible en: https://bcnroc.ajuntament.barcelona.cat/jspui/bitstream/11703/106299/1/Guia%20proteccio%20drets%20humans_contractacioPublica_2017.pdf.

TORNOS, J; GALÁN, A., 2017. *La Configuración de los Servicios Sociales como Servicio Público. Derecho Subjetivo de los Ciudadanos a la Prestación del Servicio*. [en línea]. 2017. S.l.: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales. Secretaría de Estado de la Seguridad Social. Dirección General de Ordenación de la Seguridad Social. Gobierno de España. Disponible en: <http://www.seg-social.es/wps/wcm/connect/wss/bd843947-38e2-4265-bbe8-a57934835273/132.+La+configuracion+de+los+servicios+sociales+como+servicio+publico.+derecho+subjetivo+de+los+ciudadanos+a+la+prestacion+del+servicio%28Castellano%29.pdf?MOD=AJPERES&CVID=>.

TORNOS MAS, J., 2016. Servicios públicos y remunicipalización. *Derecho PUCP*, vol. 76, pp. 51-76.

TORRES, M., 2000. *La Biblioteca de la Universidad de Madrid 1898-1939*. [en línea]. 2000. S.l.: Universidad Complutense. Disponible en: <https://webs.ucm.es/BUCM/descargas//documento4435.pdf>.

TSJ, 2019. *Tribunal Superior de Justicia de Cataluña. Sala de lo Contencioso-Administrativo sección quinta. Recurso no 411/2017* [en línea]. 2019. S.l.: CENDOJ. Disponible en: <http://www.poderjudicial.es/search/openDocument/7044ced54470565b>.

ULRICH BECK, 1997. *¿Que es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. S.l.: Paidós Básica S. A. ISBN 978-84-493-2091-0.

UNESCO, 1954. Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado y Reglamento para la aplicación de la Convención. [en línea]. [Consulta: 11 enero 2020]. Disponible en: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13637&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.

UNESCO, 1968. Recomendación sobre la Conservación de los Bienes Culturales que la Ejecución de Obras Públicas o Privadas pueda poner en peligro. *Instrumentos Normativos* [en línea]. Disponible en: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13085&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.

UNESCO, 1970a. *Conferencia Intergubernamental sobre los Aspectos Institucionales, Administrativos y Financieros de las Políticas Culturales, 1970* [en línea]. 1970. S.l.: UNESCO. Disponible en: https://culturalrights.net/descargas/drets_culturals414.pdf.

UNESCO, 1970b. Convención sobre las Medidas que Deben Adoptarse para Prohibir e Impedir la Importación, la Exportación y la Transferencia de Propiedad Ilícitas de Bienes Culturales. [en línea]. [Consulta: 11 enero 2020]. Disponible en: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13039&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.

UNESCO, 1972. Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural, pp. 16.

UNESCO, 1976a. Recomendación relativa a la Participación y la Contribución de las Masas Populares en la Vida Cultural. *Instrumentos Normativos* [en línea]. [Consulta: 27 enero 2021]. Disponible en: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13097&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.

UNESCO, 1976b. Recomendación relativa a la Salvaguardia de los Conjuntos Históricos o Tradicionales y su Función en la Vida Contemporánea. *Instrumentos Normativos* [en línea]. [Consulta: 27 enero 2021]. Disponible en: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13133&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.

UNESCO, 1976c. Recomendación sobre el Intercambio Internacional de Bienes Culturales. *Instrumentos Normativos* [en línea]. [Consulta: 27 enero 2021]. Disponible en: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13132&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.

UNESCO, 1980. Recomendación relativa a la Condición del Artista. *Instrumentos Normativos* [en línea]. Disponible en: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13138&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.

UNESCO, 1996. *Nuestra Diversidad Creativa*. 1996. S.l.: s.n.

UNESCO, 2000. *Carta de Cracovia. Principios para la conservación y restauración del patrimonio construido*. [en línea]. 2000. S.l.: UNESCO. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/272563225_carta_de_cracovia_2000_principios_para_la_conservacion_y_restauracion_del_patrimonio_construido.

UNESCO, 2001. Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural: UNESCO. [en línea]. [Consulta: 4 agosto 2017]. Disponible en: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.

UNESCO, 2003. Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. [en línea]. [Consulta: 26 octubre 2019]. Disponible en: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.

UNESCO, 2005. Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales. http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=31038&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html [en línea]. [Consulta: 4 agosto 2017]. Disponible en: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=31038&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.

UNESCO., 2013. *Textos fundamentales de la Convención de 2005 sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales*. [en línea]. 2013. S.l.: UNESCO. Disponible en: http://fr.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/convention2005_basictext_es.pdf.

UNESCO., 2015. *Repensar las Políticas Culturales. 10 años de promoción de la diversidad de las expresiones culturales para el desarrollo*. [en línea]. 2015. S.l.: UNESCO. Disponible en: http://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/gmr_es.pdf.

UNESCO, 2020. Patrimonio Cultural Inmaterial. *UNESCO* [en línea]. Disponible en: <https://es.unesco.org/themes/patrimonio-cultural-inmaterial>.

UNESCO-UIS, 2009. *Marco de Estadísticas Culturales (MEC) de la UNESCO 2009* [en línea]. Montreal, Quebec: Instituto de Estadística de la UNESCO. ISBN 978-92-9189-083-5. Disponible en: https://unesdoc.unesco.org/in/documentViewer.xhtml?v=2.1.196&id=p::usmarcdef_0000191063&file=/in/rest/annotationSVC/DownloadWatermarkedAttachment/attach_import_0bf7ada7-820f-4e93-ba01-a2a165f75c79%3F_%3D191063spa.pdf&locale=es&multi=true&ark=/ark:/48223/pf0000191063/PDF/191063spa.pdf#%5B%7B%22num%22%3A123%2C%22gen%22%3A0%7D%2C%7B%22name%22%3A%22XYZ%22%7D%2C-247%2C804%2C0%5D

UNESCO-UIS, 2014. *Cómo Medir la Participación Cultural. Manual del Marco de Estadísticas Culturales de la UNESCO 2009 N°2* [en línea]. UNESCO-UIS 2014. Montréal, Québec HEC 3J7: Instituto de Estadística de la UNESCO. ISBN 978-92-9189-146-7. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0022/002263/226337s.pdf>. UIS/2012/CUL/TD/11

UNIVERSIDAD DE CÁDIZ, 2008. Equipamientos municipales de proximidad. Metodologías para la participación ciudadana. *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio* [en línea], vol. 9. ISSN 1577-1172. Disponible en: <https://revistas.uca.es/index.php/periferica/issue/view/5/14>.

VALADÉS, D, 1994. *El Estado Social de Derecho*. [en línea]. 1994. S.l.: Disponible en: <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/2/994/7.pdf>.

VALADÉS, J. M., 2007. Dependencia administrativa y gestión cultural en un museo provincial. El caso del Museo de Cáceres. *Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*, nº 12. Ejemplar dedicado a: Modelos de Museos y sus profesiones, pp. 109-118. ISSN 1136-601X.

VAQUER, M, 1998. *Estado y Cultura. La función cultural de los poderes públicos en la Constitución española*. Madrid.: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, S. A. ISBN 84-8004-294-X.

VAQUER, M., 2000. *Las relaciones entre administración pública y tercer sector, a propósito de la asistencia social en Italia*. [en línea]. 2000. S.l.: s.n. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5770738.pdf>.

VAQUER, M, 2011. El Criterio de la eficiencia en el derecho administrativo. *Revistas de Administración Pública*, vol. 186, pp. 91-135. ISSN 0034-7639.

VAQUER, M, 2014. La formación de conceptos de Derecho público: un comentario. *Revista Vasca de Administración Pública*, vol. III, no. Especial 99-100, pp. 3005-3023. ISSN 0211-9560.

VAQUER, M., 2015. *Las formas de gestión y los procedimientos de la administración de las Bellas Artes* [en línea]. Madrid: [Consulta: 27 octubre 2019]. Museo Arqueológico Nacional de España. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=L6KWWbKu-_k&t=540s&spfreload=10.

VAQUER, M, 2018. El poder administrativo. *Tirant lo Blanch* [en línea], [Consulta: 12 diciembre 2019]. Disponible en: https://www.academia.edu/35209295/El_poder_administrativo.

VAQUER, M., 2020a. El derecho a la cultura y el disfrute del patrimonio cultural. *Revista PH* [en línea], vol. 101. Disponible en: <https://doi.org/10.33349/2020.101.4715>

VAQUER, M., 2020b. *¿Para qué sirve el procedimiento administrativo?* [en línea]. 2020. S.l.: s.n. Disponible en: https://www.academia.edu/41926985/_Para_qué_sirve_el_procedimiento_administrativo.

VAQUER, M., M., 2013. *La relación entre cultura y mercado en el Derecho de la Unión Europea: de la excepción a la diversidad cultural* [en línea]. Madrid: s.n. [Consulta: 31 agosto 2017]. Disponible en: <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/17617>.

VAZQUEZ, V., 2014. La libertad de expresión artística. Una primera aproximación. *Estudios de Deusto*, vol. 62, nº. 2, pp. 73-92. ISSN 2386-9062. DOI 10.18543/ed-62(2)-2014pp73-92.

VENTURA, P., 2002. *Sabor de barrio. Benjamín Escoriza (por Gato Pérez)* [en línea]. [Consulta: 22 febrero 2020]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=o4BEWBuNufs>.

- VICH, V. 2014. *Desculturar la cultura: la gestión cultural como forma de acción política* [en línea]. S.I.: Siglo XXI Editores. S.A. Disponible en: <https://www.casadellibro.com/ebook-desculturar-la-cultura-la-gestion-cultural-como-forma-de-accion-politica-ebook/9789876294706/3102448>.
- VILLAR, P., 2008. *La ciudad de los cafés, Barcelona 1750-1880*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona i Edicions La Campana. ISBN 978-84-96735-27-9.
- VILLASEÑOR, I., 2010. El valor intrínseco del patrimonio cultural: ¿una noción aún vigente? *Intervención Revista Internacional de Conservación Restauración y Museología*, vol. 1, nº. 1, pp. 6-13. ISSN 2007249X. DOI 10.30763/Intervencion.2011.3.30.
- VILLASEÑOR, I., 2015. Cambio y continuidad en los criterios para la conservación del patrimonio cultural. Un análisis de los documentos normativos. *Tercera Época*, vol. III, pp. 3-14. ISSN 1870-7483.
- WAPSHOTT, N., 2013. *Keynes Vs Hayek. El choque que definió la economía moderna*. Barcelona: Ediciones Deusto. ISBN 978-84-234-1400-0.
- YPRODUCTIONS, 2009a. *Innovación en cultura. Una aproximación crítica a la genealogía y usos del concepto*. Madrid: Traficantes de Sueños. ISBN 978-84-96453-42-5.
- YPRODUCTIONS, 2009b. *Nuevas economías de la cultura. Parte 1. Tensiones entre lo económico y lo cultural en las industrias creativas*. [en línea]. S.I.: Generalitat de Catalunya Departament de Cultural i Mitjans de Comunicació. Disponible en: https://oibc.oei.es/uploads/attachments/87/Nuevas_Economias_de_la_Cultura.pdf.
- YUDICE G., 2002. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: GEDISA.
- YÚDICE, G; MILLER, T., 2004. *Política Cultural*. Barcelona: Gedisa. ISBN 8744329132.