

CCC: ¿Centro de Cultura Contemporánea o cultura en circuito cerrado?

**Una aproximación a los centros culturales de nueva generación en
la España de *entrecrisis* (2015-2020)**

Autor: Miguel Calero Raventós

Directora: Cristina Llorca García

TFG del Grado de Humanidades

Estudios Interdisciplinarios

Enero de 2023



Índice de contenidos

Resumen

Palabras clave

1. Introducción	5
1.1. Presentación.....	5
1.2. Tema y objetivos	6
1.3. Estado de la cuestión y marco teórico.....	7
1.4. Metodología y técnicas de investigación.....	11
2. Cultura en circuito cerrado	12
2.1. Breve genealogía del centro cultural.....	12
2.2. La carrera española de los centros culturales.....	13
2.3. El otro lado: lo popular y las instituciones de proximidad.....	19
2.4. El público, ¿qué público?.....	22
3. Conclusiones.....	27
4. Bibliografía y Webgrafía	29
4.1. Bibliografía.....	29
4.2. Webgrafía.....	35

RESUMEN

El trabajo plantea un estudio crítico de los espacios culturales en la España reciente (2015-2020) a partir de la moderna institución Centro de Cultura Contemporánea (CCC), consagrada en nuestro país por el CCCB de Barcelona y reformulada a lo largo del territorio estatal con distintos apelativos. Esta figura conflictiva, por su importante incidencia en el hábitat urbano y su tendencia a la autorreferencialidad, permite analizar las distintas tensiones que orbitan alrededor de las ideas de cultura y políticas culturales, siendo fundamental su relación con los equipamientos de proximidad y las manifestaciones artísticas populares, al tiempo que invita a identificar un determinado cambio de paradigma que deja atrás el proyecto democratizador de la segunda mitad del siglo xx.

PALABRAS CLAVE

Políticas culturales, capitalismo cultural, centros culturales, cultura de élite, cultura popular.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Presentación

El MACBA es básicamente una pista de patinaje increíblemente cara.
¿Y si intentamos hacerlo al revés?
Construimos una pista de patinaje barata y luego intentamos
que los que pasan por allí se interesen por el arte contemporáneo.
(Rendueles, 2015)

Lo que era esencialmente un bastión aristocrático se ha convertido
en nuestros días en un lugar de encuentro para la gente de la calle.
(Bourdieu y Darbel, 2012, p. 87)

Este trabajo nace, en primera instancia, de un interés personal por la brecha que las políticas culturales y la propia concepción de *cultura* acostumbran a imponer entre lo erudito y lo popular, lo culto y lo plebeyo, una cesura ampliamente estudiada (Bourdieu, 1998; Teixeira Coelho, 2009; Williams, 2001) que, sin embargo, continúa dando lugar a nuevas preguntas sobre los usos culturales de las sociedades europeas contemporáneas (en nuestro caso, la española). Algunos ejemplos: ¿qué nos dice la proliferación de centros de cultura contemporánea sobre la concepción actual de las políticas culturales y la idea de cultura? ¿Existe una relación entre la apuesta pública por los nuevos contenedores culturales y el estado de salud de los tradicionales equipamientos culturales de proximidad? ¿Qué prácticas culturales se desarrollan *dentro* y *fuera* de esos contenedores culturales? ¿Qué papel se reservan el fenómeno turístico y la especulación inmobiliaria en esta red de relaciones?

En este trabajo trasladamos esta inquietud personal al ámbito académico e indagamos en las posibles tensiones que parecen habitar entre los muros de los modernos centros culturales, herederos de una serie de dicotomías profundamente ideológicas: culto y popular, minorías y mayorías, público y audiencias, cultura y ocio.

1.2. Tema y objetivos

Como objetivo principal de nuestra investigación planteamos estudiar los centros culturales de nueva creación en España durante el periodo que hemos dado en llamar *entrecrisis* (2015-2020), dada su ubicación temporal entre la recuperación de la crisis económica de 2008, que puso en cuestión la pertinencia de ciertas inversiones millonarias de dudosa necesidad, y el impacto de la SARS-CoV-2, que ha afectado de manera extraordinaria al sector industrial de la cultura y al desarrollo de actividades públicas. Se trata de un lustro de una naturaleza particular, por constituir un paréntesis entre hitos globales enormemente condicionantes y por coincidir, casualmente, con una etapa de cambios relevantes en la arena política española.

Tomamos los centros culturales como exponentes de un determinado paradigma de política cultural que tiende a circunscribir el discurso crítico y la vocación experimental a los estrechos límites de dichos contenedores, relegando los equipamientos de proximidad (bibliotecas, centros cívicos y otros espacios de participación popular) a una mera función de ocupación y gestión del tiempo de ocio.

De forma más específica, con vistas a argumentar esta hipótesis de partida, el trabajo aborda los siguientes objetivos:

- Analizar las dinámicas comunes a los centros culturales españoles activos en el periodo 2015-2020.
- Estudiar el estado actual de las instituciones culturales de proximidad en términos globales, con atención a su financiación y a su valoración social.
- Explorar la relación existente entre los centros culturales y fenómenos socioeconómicos paralelos como el turismo o la gentrificación, vinculados a las ideas de *marca urbana* y *ciudad creativa*.
- Investigar en el sustrato teórico que acompaña y avala a los nuevos paradigmas de cultura y política cultural, planteando su relación con las dinámicas mercantilizadoras de la cultura.

1.3. Estado de la cuestión y marco teórico

Comencemos parafraseando a Raymond Williams para afirmar, convencidos, que *cultura* es una de las palabras más problemáticas del diccionario. Por su complejo devenir histórico, por su exigente polisemia y por la consecuente variedad disciplinar en que es usada como elemento capital del pensamiento contemporáneo (Williams, 1983).

Para lo que nos ocupa, partiremos del acercamiento al término sugerido por Marina Garcés en su opúsculo sobre ilustración, credulidad y servidumbre, donde se describe el sistema de la cultura como un puntal de dominación social netamente moderno, resultado de la caída de otros poderes de largo recorrido (estamental, teocrático): «frente a los vínculos por obligación, el sistema de la cultura es el encargado de forjar al ciudadano libremente obediente» (Garcés, 2017, p. 40). Es este enfoque crítico de la cultura y sus instituciones el que nutre este texto, tratando de convertir la inevitable polisemia de la noción *cultura* (que desgranaremos más adelante) en una concepción abierta del propio concepto, una definición dispuesta al disenso y la tensión que podemos formular como «el modo en que una sociedad se reproduce y crea una copia de sí misma» (Broncano, 2018, p. 18) o, incluso con más concreción, como «un régimen generalizado de la representación» que solo a veces se *exterioriza* en forma de *documento* o *monumento* (Brea, 2009, p. 17).

Resulta inevitable, desde esta óptica inquieta y escéptica, establecer una cierta genealogía teórica de la cultura en la que destacan pensadores y escuelas de vocación y carácter punzante, afilado. A saber: la Escuela de Frankfurt (por su denuncia de la *industria cultural* como sistema de dominación), la Escuela de Birmingham (por sus relecturas del hecho cultural como hecho social vinculado al poder), la sociología de Pierre Bourdieu (por desentrañar las sombras del *gusto* cultural) o la idea contemporánea, a medio camino entre Michel Foucault y la herencia de Antonio Gramsci, del poder como organismo reticular, dinámico y mutable, dotado de autoridad por su capacidad para generar hegemonía y realidades comunes de consenso (objetos, espacios, saberes, discursos). Revisemos más despacio esta genealogía.

En su seminal texto de 1944, Max Horkheimer y Theodor W. Adorno advierten ya con contundencia la perversión de un «denominador común “cultura”» que «contiene ya

virtualmente la captación, la catalogación y clasificación que entregan a la cultura en manos de la administración», un mero dispositivo de control destinado a «cerrar los sentidos de los hombres, desde la salida de la fábrica por la tarde hasta la llegada, a la mañana siguiente, al reloj de control» (Horkheimer y Adorno, 1998, p. 176). Y aún más: para la gestión inofensiva del tiempo libre, afirman los alemanes, la industria cultural inventa un determinado «arte ligero» que «ha acompañado como una sombra al arte autónomo» como una suerte de «mala conciencia», conciliando ambos lenguajes para arrinconar cualquier forma de estética emancipadora: «la excentricidad del circo, del museo de cera y del burdel con respecto a la sociedad le fastidia [a la industria cultural] tanto como la de Schönberg y Karl Kraus» (Horkheimer y Adorno, 1998, p. 180).

Habrá que esperar a Richard Hoggart y Raymond Williams, al calor del desastre posterior a la Segunda Guerra Mundial, para encontrar una visión más compleja de los mecanismos de la cultura, una perspectiva emancipadora que matice la implacable vehemencia de Horkheimer y Adorno. Rememorando el nacimiento de los Estudios Culturales, Stuart Hall recupera una idea fundamental de Hoggart a propósito de la clase trabajadora inglesa de la segunda mitad del siglo XX, una idea que marca el análisis de lo cultural hasta nuestros días y que integra también la base teórica de este texto: «sus vidas [las vidas de los obreros] constituían un modelo de cultura: no la configuración de cultura autenticada, valorizada o dominante, no la configuración de cultura literaria y “cultura”, sino algo, sin embargo, que Hoggart quiere llamar “cultura”» (Hall, 2017, p. 32). Dicho de otro modo: el analista cultural debe *leer* a las gentes y sus modos de vivir como quien lee un texto en prosa (Hall, 2017)¹. Williams, por su parte, ya desentrañó en su obra de referencia el tremendo alcance del hecho cultural, que impregna gran parte de los ámbitos de la vida social: la palabra cultura, así, concentra «cuestiones directamente planteadas por los grandes cambios históricos que, a su modo, están representados en los cambios en *industria, democracia y clase*, y a los cuales son una respuesta íntimamente relacionada las modificaciones sufridas por el *arte*» (Williams, 2001, p. 15).

¹ No podemos evitar, frente a este *leer* impuro, disonante, pensar en Walter Benjamin y su lectura de la historia «a contrapelo» como modo de recordar que «no hay documento de cultura que no lo sea al tiempo de barbarie» (Benjamin, 2008, p. 309).

No es sorprendente que todo este bagaje crítico dé lugar pronto, en el ámbito de la sociología del arte, a un análisis impugnador de los espacios que la cultura habita, los verdaderos protagonistas de las líneas que vendrán. La figura de Pierre Bourdieu sobresale en este sentido como referente esencial. Tras desvelar la falsa inocencia de los usos culturales y la relación que estos guardan con las cuestiones de clase (Bourdieu, 1998), el francés aborda junto a Alain Darbel un análisis sociológico del museo de arte contemporáneo en pleno auge del proyecto democratizador de André Malraux (que comentaremos enseguida), descubriendo una línea de absoluta coherencia con el dominio del *capital cultural* estudiado previamente (Bourdieu, 1998) que puede resumirse en una afirmación elemental, un vector que atraviesa las políticas culturales desde la Francia de los años sesenta hasta los más recientes espacios culturales de nuestro entorno: «en directa proporción con el aumento del nivel de instrucción, la frecuentación de los museos es un hecho casi privativo de las clases cultas» (Bourdieu, 2012, p. 106).

No es el enfoque puramente sociológico, sin embargo, el único que se ha ocupado de los espacios del arte y la cultura. En la década de los ochenta el historiador Pierre Nora acuña el concepto de *lieux de mémoire* (Nora, 1998) para glosar aquellos puntos de cristalización de una determinada herencia nacional, lugares que en sí mismos encarnan y dotan de fisicidad a la memoria colectiva. Tal vez siguiendo esta noción de los lugares que, en terminología *foucaultiana*, podríamos llamar generadores de discurso, productores de verdad, Gilles Lipovetsky apuesta tres décadas más tarde por el concepto *lieux de l'art*. Agrupando museos, centros de arte, galerías, salas o espacios de creación, Lipovetsky advierte una dinámica inflacionista de los espacios creativos en lo referente a su contenido, una pauperización y mercantilización del arte inscrita en un proceso de *estetización del mundo*: «es lo que llamamos *capitalismo artístico* o *creativo transestético*, y que se caracteriza por el peso creciente de los mercados de la sensibilidad y del proceso diseñador» (Lipovetsky, 2015, p. 9).

Como Lipovetsky, otros nombres del pensamiento contemporáneo recogen en nuestro siglo esta línea histórica contestataria con los consensos industriales de la cultura y sus espacios. De Chin-tao Wu a Marina Garcés, de Hito Steyerl a César Rendueles, de Zygmunt Bauman a Fernando Broncano, el desciframiento de los mecanismos y contradicciones de los lugares públicos de cultivo intelectual

constituye la premisa sobre la que construimos, aquí, un estudio que se ve enriquecido con las voces dedicadas, desde un ámbito más técnico, a las políticas culturales públicas: Teixeira Coelho, Joaquim Rius-Ulldemolins, Juan Arturo Rubio Arostegui, María Victoria Sánchez Belando o Xan Bouzada Fernández proporcionan una perspectiva analítica fundamental para comprender las dificultades de desarrollar un modelo de política cultural adecuado para el intrincado mundo actual.

Así, habremos de tener presentes algunas ideas fundamentales surgidas del pensamiento actual. La primera de ellas tiene que ver con la artificialidad consustancial al espacio cultural, que invariablemente «implica una desterritorialización de la cultura o de los modos culturales», una apropiación de «las prácticas que inicial u originalmente eran ejercidas en un determinado lugar» con el que, a diferencia del espacio cultural, sí guardan relaciones de tipo histórico o social (Teixeira Coelho, 2009, p. 137). El riesgo de que la museificación del hecho cultural se convierta en su desnaturalización (incluso en su momificación, como veremos) se nos presenta, por tanto, como un factor esencial de tipo asincrónico, independiente del entorno y el contexto, una fuente de tensión con la que nos topamos constantemente y que nos obliga a preguntarnos, finalmente: ¿a qué, a quién y a dónde pertenece un determinado hecho cultural?

De naturaleza contraria, en estrecha sincronía con la coyuntura social e histórica de la cultura, es la idea de *politizar* las políticas culturales (la redundancia es deliberada) defendida por Joan Subirats, acuñando una dicotomía reveladora en cuanto a la galopante mercantilización de sus espacios: la «cultura del evento», que «no deja legado» pero resulta fundamental para el dinamismo del sector, frente a la «cultura con lógica de distrito», una reivindicación actualizada de la clásica idea de servicio público o Estado social, vinculada con la proximidad, la participación y la educación (Cervantes, 2018). Este conflicto entre la inercia *estetizada* y la vocación cívica del espacio cultural nos lleva a una segunda pregunta estructural: ¿para qué sirve y ha de servir un espacio cultural?

Finalmente, tras el qué y el cómo de los espacios culturales, hemos de reparar en el quién: el público. Cuestión íntimamente ligada al fenómeno turístico, a los procesos de gentrificación y (en suma) a la sociología de Bourdieu, no podemos ignorar, con el sociólogo Paul Dimaggio, el hecho de que los bienes culturales «se consumen por lo que dicen sobre quienes los consumen a los propios consumidores y a otros, como

inversión en la producción de relaciones e identidades sociales» (Wu, 2007, p. 21). Así que: ¿a quién se dirige y se abre un espacio cultural?

1.4. Metodología y técnicas de investigación

Para el desarrollo de este trabajo nos aproximamos a un enfoque crítico racional con vistas a dilucidar el cómo y el porqué de los fenómenos estudiados desde una perspectiva crítica. Así, utilizamos aquí técnicas de tipo cuantitativo y cualitativo que abarcan la observación participante (sostenida en el tiempo en virtud de un largo y profundo interés personal), el uso de encuestas y estadísticas y, especialmente, el análisis de fuentes documentales: artículos de prensa, entrevistas y obras de referencia del ámbito intelectual.

La observación de los distintos espacios culturales se enriquece gracias a las posibilidades ofrecidas por las TIC: webs corporativas, memorias institucionales *online*, herramientas interactivas de consulta de datos (INE) o plataformas sociales para medir la respuesta del público a los proyectos culturales. Estas herramientas nos permiten acceder no solo al histórico de intervenciones urbanas (nuevos centros culturales) y actividades realizadas (programación pasada y vigente), sino también a las justificaciones que de esos espacios exponen sus responsables en entrevistas, presentaciones, informes, etc.

Tal como se puede observar en nuestra bibliografía, nos apoyamos en una selección de fuentes primarias y secundarias que incluye la obra de investigadores de referencia presentes y pasados, así como datos agregados ofrecidos por distintas instituciones como el Ministerio de Cultura y Deporte, el Ajuntament de Barcelona o la Federación de Gremios de Editores de España.

2. CULTURA EN CIRCUITO CERRADO

2.1. Breve genealogía del centro cultural

Toda genealogía de las políticas culturales nos remite (Gómez de la Iglesia, 2007) a André Malraux, su Ministère des Affaires culturelles (1959) y sus Casas de la Cultura, instrumentos cruciales para el proyecto democratizador francés de los años sesenta basado en el acceso popular a las manifestaciones artísticas.

Empresa de clara motivación didáctica e inquietud social, revisada con el tiempo como un ineficaz intento de popularizar las artes eruditas (Teixeira Coelho, 2009), las Casas de la Cultura constituían para el célebre ministro una auténtica misión pedagógica con tintes casi evangelizadores: «nada semejante ha acontecido jamás en el mundo, bajo ningún régimen. Jamás el 10% de una nación se encontró reunido en el campo del espíritu», afirmó, refiriéndose a su amplia implantación territorial (Bouzada Fernández, 2001a, p. 55). Su propia construcción física revela, en algunos casos, la ambición integradora del arte de las élites en la vida de las clases populares: para la Casa de la Cultura en Firminy, población de Loira con unos 25.000 habitantes en 1968 (INSEE, s.f.), el proyecto fue encomendado al prestigioso arquitecto Le Corbusier, siendo el edificio posteriormente declarado Patrimonio de la Humanidad por la Unesco.

La evolución de aquel paradigma popularizador, que alcanza una categoría consensual representada por la segunda cita que abre este trabajo², nos lleva al nacimiento del parisino Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou (1977), primer gran centro cultural contemporáneo europeo en la medida en que cumple ciertas características fundamentales:

1. La consagración de un contenedor multiusos (en el Centro Pompidou conviven iniciativas museísticas tradicionales con espacios-incubadora de nuevo cuño) a la difusión del arte y el pensamiento de vanguardia.

² La proclama, reproducida por Bourdieu y Darbel con una irónica intención impugnadora que compartimos, proviene del informe de la Unesco *El museo como centro cultural y su rol en el desarrollo de la colectividad* (Bourdieu y Darbel, 2012).

2. El protagonismo del proyecto arquitectónico (Gómez de la Iglesia, 2007), convirtiendo dicho contenedor en un edificio-marca con una fuerte incidencia en la fisonomía de la ciudad histórica.
3. El fomento de una determinada clase creativa *distinguida* (Bourdieu, 1998) que celebra la actividad del espacio como un territorio liberador y lo habita más allá de su condición de público (MACBA, 2011).
4. La consagración de todo un cuerpo profesional dedicado a la construcción de un relato para el propio centro: gestores culturales, curadores, programadores, técnicos artísticos, mediadores, dinamizadores, diseñadores, etc.

2.2. La carrera española de los centros culturales

El eco de este modelo contemporáneo tarda en llegar a España y lo hace en el contexto de la desindustrialización y el impacto de los eventos internacionales de 1992 (Rendueles, 2017), siendo el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (1994) y el Guggenheim de Bilbao (1997) un doble pistoletazo de salida para una tendencia que no ha dejado de desarrollarse a partir del año 2000.

A propósito de aquella eclosión fundacional, Josep Subirós, primer director general del CCCB, confirmaba la filiación del proyecto respecto al Centro Pompidou (Rius-Ulldemolins, 2006), mientras Manuel Borja-Villel, aún en su etapa como director del MACBA (inaugurado en 1995 junto al CCCB, creando una poderosa isla cultural), reconocía el giro conceptual de los centros de creación y cultura a partir de su experiencia en el campo de las *bellas artes*, «área principal de la cultura y la fuente inagotable de su dinámica» (Bauman, 2013, p. 91). Detectaba ya entonces Borja-Villel (Rius-Ulldemolins, 2006) una renuncia a la linealidad histórica en favor de nuevos relatos fragmentados, flotantes, dispuestos para el encuentro con el conjunto de las subjetividades, al tiempo que anunciaba el fin de la idea del público como sujeto protagonista de un descubrimiento estético elevado: «aquí es donde se habla de audiencias, no de público, con lo que es más perverso. El vínculo de relación no es el acceso, sino el marketing. La cultura acaba convirtiéndose en una mercancía» (Rius-Ulldemolins, 2006, p. 13).

A partir de aquel momento, comienza en España una suerte de carrera comparativa y competitiva alrededor de los centros de cultura contemporánea: Domus Artium 2002 (Salamanca, 2002), Matadero (Madrid, 2006), LABoral (Gijón, 2007), Bòlit (Girona, 2008), La Virreina (Barcelona, 2008), La Alhóndiga (Bilbao, 2010) o ECCO (Cádiz, 2012). El lustro que nos ocupa no hace más que confirmar la dinámica competitiva, especialmente perceptible en las ciudades de tamaño medio-alto (Rubio Arostegui, 2019): a la reurbanización de Matadero (2015), el relanzamiento de Medialab Prado (Madrid, 2015), el replanteamiento de La Alhóndiga como Azkuna Zentroa (2015) y el impulso a las Fàbriques de creació (Barcelona, 2017) se une la creación de Tabakalera (San Sebastián, 2015), C3A (Córdoba, 2016), CCCC (Valencia, 2017) o la explosión cultural malagueña (Centre Pompidou, 2015; La Malagueta, 2020), además de otras iniciativas híbridas como la sevillana Factoría Cultural (2018).

En lo relativo a la actividad de estos centros, se ha bautizado acertadamente como *giro curatorial* (Ramos Pérez, 2020) la dinámica de superación del mesiánico proyecto humanista de Malraux en favor de un nuevo modelo en el que lo principal pasa a ser la construcción de relatos culturales (de *producción de verdad*, en conveniente terminología *foucaultiana*) desde la propia institución como resultado de un determinado ánimo de innovación, investigación y cruce de subjetividades. En palabras de José Luis Brea: «la cultura mira ahora menos hacia el pasado (...) y más hacia el presente y su procesamiento. Menos hacia la conservación (...) y más hacia la gestión heurística de *nuevo conocimiento*» (Brea, 2009, p. 1).

La lectura crítica de este vuelco en el universo cultural es más que conocida. Marina Garcés habla de un momento de esterilidad en que «las instituciones globales de la cultura se han convertido en la sede permanente de la crítica cultural», reduciendo la cultura a la crítica de la cultura y condenando su autonomía a una inerte autorreferencialidad que al cabo se convierte en servidumbre, a la manera de un circuito de agua cerrada que, a pesar de aparentar movimiento, no hace más que girar en un bucle destinado a la putrefacción. Remata Garcés: «la denuncia de las relaciones entre el saber y el poder no tiene interés por sí misma, sino que solo adquiere valor en sus efectos de emancipación» (Garcés, 2017, p. 42).

César Rendueles, acaso la figura actual más crítica con los espacios culturales de vanguardia (Rendueles, 2020), denuncia la existencia de ciudades con edificios de firma «a menudo muy por encima de sus posibilidades económicas y muy por debajo

del sentido común», instrumentos legitimadores de los procesos de gentrificación que convierten los centros históricos en «la versión amable y cosmopolita de los aeropuertos internacionales», un fenómeno enmarcado en la competencia por adquirir una determinada imagen de dinamismo en consonancia con el mundo globalizado del nuevo siglo. La clave para la supervivencia local en este nuevo mundo —amplía Rendueles— se asentaría, así, en la idea de innovación, cuyo semillero social no puede ser otro más que «un entorno urbano culturalmente sofisticado que atraería a las clases creativas» (Rendueles, 2017, p. 22).

Joaquim Rius-Ulldemolins, que ha dedicado gran parte de su labor investigadora al impacto social de las políticas culturales contemporáneas, incorpora al análisis la motivación *higienizadora* de los barrios incómodos (Rius-Ulldemolins, 2006) para, finalmente, coincidir en un diagnóstico que apunta a un irresponsable «optimismo del paradigma de la ciudad creativa, basado en la idea de los efectos benéficos de la cultura para la planificación urbana, el desarrollo social y la cohesión local», un paradigma —puntualiza— que finalmente «ha dejado un rastro de proyectos fallidos, despilfarro de dinero público y barrios gentrificados» (Rius-Ulldemolins y Gisbert, 2018, p. 114).

Los efectos socioeconómicos de esta apuesta por los refulgentes centros de arte y cultura contemporánea pueden observarse más allá del juicio subjetivo, observando la manera en que son vistos desde fuera. El caso de Bilbao y el Guggenheim nos brinda un buen ejemplo, por más que no hablemos estrictamente de un centro cultural: *The New York Times* no dudaba en calificar la reconversión industrial vasca (de la industria pesada a la industria *estética* de Lipovetsky, coronada por la carísima franquicia museística de Frank Gehry) como una «historia de Cenicienta» que convertía un «adefesio» en un «lugar de interés en el que es fundamental hacer una parada» (Wu, 2007, p. 333). La virtud de un proyecto cultural se mide a veces, como vemos, en función de aquello que pueda ofrecer al turismo³, recordándonos las

³ Ya en 2007 el 13,2% de los turistas extranjeros visitaba España con una motivación cultural, siendo los museos los lugares más visitados, lejos del interés por los monumentos históricos (Giménez Raurell y Vacas Guerrero, 2007).

preguntas formuladas en la introducción a este texto: ¿para qué y para quién construimos centros culturales?⁴

La cultura, decíamos al principio, es al cabo poco más que el modo en que una sociedad se reproduce a sí misma. Lo expuesto confirma que, en la sociedad de nuestros días, los espacios culturales caminan amenazados por el riesgo de convertirse en un reflejo de una vida *estetizada*, asumiendo (cuando no buscando deliberadamente) una inoperancia que nos recuerda inevitablemente al arte ligero de Horkheimer y Adorno, como una extensión de aquello que Garcés llama «las Humanidades ZERO que, como los refrescos actuales, acompañan nuestro ocio con un simulacro de dulce frescor». La pregunta consecuente vuelve a resonar: ¿para qué sirven los centros culturales? Responde Garcés, desencantada: «para entretenerse, para distinguirse, para consumir, para producir, para ganarse (mal) la vida, para hacer turismo, para especializarse, para sumar puntos en el currículum...» (Garcés, 2018, p. 14). Bien podríamos rememorar aquí, ampliando sus horizontes, el debate abierto por Garrett Hardin en el último tercio del pasado siglo a propósito de los bienes comunes (Rendueles y Subirats, 2016): si entendemos el acervo cultural como un bien común, resulta inevitable advertir la amenaza de un agotamiento (o adocenamiento, siguiendo a Garcés) de sus recursos como consecuencia de la sobreexplotación, incluso si esta se articula desde la más emancipadora de las premisas conceptuales.

Ya hemos avanzado también que la etimología de *cultura*, como subrayó Williams, nos invita a contemplar lo cultural como un fenómeno conflictivo: si el latín *colere* hace referencia al cuidado y el trabajo (de ahí *cultivo*), no deja de implicar también la veneración (nuestro sustantivo *culto*) y el hecho de habitar u ocupar un determinado espacio (el *colono* y la *colonia*), como se ha señalado convenientemente (Broncano, 2018). Resulta revelador que el propio término sea capaz de evocar ideas tan disímiles y al mismo tiempo tan coherentes: todas ellas están dominadas por «la noción de un proceso que se orienta a un objetivo valioso a través de una serie de prácticas eficientes» (Broncano, 2018, p. 28), todas ellas están, dicho de otro modo, dominadas por la práctica productiva racional. Cerrando

⁴ Un vistazo a las memorias publicadas por el fundacional CCCB permite comprobar que el número de no residentes que visitan actualmente el centro triplica aproximadamente el de los visitantes barceloneses (CCCB, s.f.).

el círculo lingüístico, de nuevo con Broncano y a partir de las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla, podríamos concluir (Broncano, 2018) que la cultura no es cosa de la *civitas* (los vínculos comunes de la sociedad, el organismo compartido, el *ser* colectivo) sino más bien cosa de la *urbs* (la ciudad productiva, la fábrica de una sociedad optimizada y convertida en vector de progreso). Así lo expresa Jordi Oliveras desde la llamada *cultura social* (Palau, 2021), así lo sugiere el lamento de Ingrid Guardiola respecto al mantenimiento de unas estructuras burocrático-logísticas de corte industrial (Frisach, 2022) y así, finalmente, se extrae de ciertas reflexiones expresadas desde el entorno más técnico de la gestión cultural: «por detrás de la construcción de nuevas viviendas (...), el ámbito cultural es el principal motor de transformación del espacio urbano en España» y «el único (...) con la capacidad de poner en valor (...) dicho espacio urbano» (Gómez de la Iglesia, 2007, p. 101).

Pero sin duda lo definitorio y transversal de los CCC, más allá de las diferencias que imponen el espacio, la ciudad o la dirección puntual de la entidad, es su apuesta por las líneas estético-políticas de vanguardia del mundo *occidental*⁵, en detrimento de una mera función asistencial y unidireccional del saber. Se suceden, así, las actividades dedicadas a *habitar espacios inclusivos no productivos*, a *examinar las dinámicas territoriales de los centros metropolitanos*, al carácter político de los *entrelazamientos entre organismos y ecosistemas*, a las *bibliotecas de materiales sostenibles manipulativos*, a la exhibición de *obras-flujo*, *obras-situación* y *arte cinético*, al *análisis sobre los usos políticos y sociales de las imágenes* o a las *lecturas decoloniales de la enemistad*⁶. Esta compleja politización e intelectualización de la actividad cultural, sin duda cargada de interés, sitúa a la cultura en un «rol de guardiana de la emancipación en el entorno postmoderno» (Rendueles, 2017, p. 21), corroborando el vaciamiento discursivo de otros (los tradicionales) centros de efervescencia política e intelectual no académicos:

Hoy es mucho más probable oír hablar de desigualdad, cooperación o respeto a la diferencia en un museo que en un centro laboral. Sólo a modo de ejemplo, en las dos últimas décadas los principales teóricos de la izquierda radical que han visitado nuestro país —Toni Negri, David Harvey, Immanuel Wallerstein, Angela Davis...— han

⁵ Por una cuestión de espacio no podemos detenernos aquí a comentar el carácter conflictivo del término.

⁶ Los conceptos mencionados han sido extraídos de la reciente programación de media docena de CCC: Matadero, CCCB, Tabakalera, CCCC, La Virreina e Institut d'Humanitats de Barcelona.

hablado mucho más a menudo en museos y centros culturales que en sindicatos, sedes de partidos o centros sociales.

(Rendueles, 2017, p. 21)

La cultura se convierte, pues, en depositaria de los cimientos impugnadores de la condición posmoderna. O quizás, más bien, de la *condición póstuma* de Garcés, aquella que sucede al posmodernismo y que se encuentra ya despojada de utopías que perseguir, entregada a un afectado fetichismo *consensual* (Santamaría, 2018). Enfrascada en la articulación de una *conciencia hipercrítica* del presente (Garcés, 2018), sostenida por un sistema de absoluta precariedad laboral maquillado de voluntarismo (Domènech y Martínez, 2020; Palau, 2021), la cultura —cabría pensar— acepta un rol suavizador de fricciones (lejos de su apariencia impugnadora) y subsidiario al orden de las cosas, asume que su lugar es un pequeño pero vistoso refugio en la *urbs*, lejos de la vulgaridad de la *civitas*. «La cultura es una cristalización de la ideología», proclama Marta Sanz. «De la dominante, de la hegemónica que no se siente como tal ideología» (Sanz, 2014, p. 29), añade, recordándonos que el poder normativo de la hegemonía reside justamente en su naturaleza invisible.

Mientras tanto, como expone Jordi Martí (exdelegado de Cultura en Barcelona y exgerente del CCCB), la actividad productiva de la ciudad se traslada —por la vía de su terciarización— de la periferia al centro histórico, un fenómeno para el que la sensualidad de los lugares de la cultura sirve de apoyo fundamental. El resultado, dice Martí recuperando a Jordi Borja, es un conjunto social desposeído de su propia ciudad, una *urbs* en la que «el espacio público se coloniza con otros usos que lentamente le incapacitan para ejercer su función principal» (Gómez de la Iglesia, 2007, p. 89). Patricia Ferragud, en su pormenorizado estudio de las políticas culturales valencianas tras la lluvia de inversiones del nuevo siglo, nos ofrece un claro ejemplo de este fenómeno en relación con el histórico barrio del Carme de la capital levantina (Ferragud Noguerón, 2021), escenario —por otra parte— de diversos escándalos de corrupción asociados a la política cultural (Rius-Ulldemolins, Flor Moreno y Hernández i Martí, 2017). Rendueles, amargamente, describe desde su propia experiencia madrileña las contradicciones de este fenómeno:

Viví muy de cerca toda esa eclosión de centros culturales que se llamaban “de nueva generación” (...). Esos centros culturales sirvieron, en un momento muy hostil, de refugio para discursos y prácticas que no tenían muchos más lugares donde

desarrollarse. Pero, de alguna manera (...), lo que no nos decíamos es que éramos la cara amable de la especulación inmobiliaria.

(Rendueles, 2020)

2.3. El otro lado: lo popular y las instituciones de proximidad

La espiral descrita tiene un correlato inevitable en otro tipo de equipamientos culturales, a menudo olvidados en los análisis del estado de la cultura y sin embargo cruciales para la construcción de cualquier proyecto cultural de calado. Hablamos de la *cultura de distrito* de Subirats, aquella formada por los espacios de proximidad en los que la cultura se *desestetiza*, se desprende del peso de la innovación, la exposición mediática y la vanguardia autorreferencial.

Rius-Ulldemolins nos hace ver, a través del ejemplo de Madrid, cómo en ocasiones la audacia innovadora en política cultural lleva consigo, en una relación de vasos comunicantes, una desatención de las necesidades y responsabilidades elementales: en 2017, mientras el nuevo Ayuntamiento de Madrid presupuestaba 3,4 millones de euros para la creación de nuevos espacios dinámicos y diversos, la red de bibliotecas y centros cívicos seguía proyectando un «gasto cultural por habitante (...) muy inferior respecto a otras ciudades como Barcelona» (Rius-Ulldemolins y Gisbert, 2018, p. 107).

Lo chocante de este olvido, quizá producto de una necesidad de desembarazarse violentamente de la anquilosada herencia asistencialista de Malraux⁷, es que el público no parece dejar de demandar más *cultura de distrito*. No sin cierto ánimo alborotador, Rendueles comenta: «lo más parecido que conozco a lo que tendría que ser un centro cultural (...) es la cancha cochambrosa, la biblioteca y el parque infantil que hay en mi barrio», espacios con un enorme seguimiento vecinal y con «un fuerte grado de autoorganización mediada institucionalmente» (Rendueles, 2015). Existe, sin duda, una conexión clara entre la organización política vecinal y la salud de los equipamientos de proximidad, una conexión incómoda para el paradigma de las *ciudades creativas* (Linheira, Rius-Ulldemolins, y Hernández, 2018) que puede llegar

⁷ La necesidad de *matar al padre* puede palpase, creemos, en la provocadora afirmación de José Luis Brea: «ninguna imaginación regresiva, que tienda su mirada hacia el pasado, puede interesarnos: en ella nunca cristalizaría una disposición crítica» (Brea, 2009, p. 89).

a constituirse como un auténtico contrapoder civil, como demuestra históricamente el caso de Barcelona (Sánchez Belando, 2015).

En línea con lo dicho, el Ministerio de Cultura y Deporte (por medio del INE) y otros organismos gremiales certifican con sus informes sociológicos la correlación inversa entre el inagotable interés social por las bibliotecas y su implantación a lo largo del Estado: en el periodo 2015-2019 el número de centros bibliotecarios (en muchos casos también centros cívicos) disminuye o se estanca, normalizando la pauperización instaurada tras la crisis de principios de década (Rubio Arostegui y Rius-Ulldemolins, 2012), simbólicamente observable a través de su presencia en los Presupuestos Generales del Estado. Todos estos datos, reunidos diligentemente por la Biblioteca de Traducción y Documentación de la Universidad de Salamanca (Universo Abierto, 2021), nos ofrecen claros síntomas de retroceso, especialmente si atendemos a las necesidades tecnológicas que las últimas décadas exigen (trámites online, adaptación de fondos y espacios, etc.) y si tenemos en cuenta que la demanda social se mantiene estable: un 31-32% de asistencia y un 8,3/10 de valoración (FGEE, 2021). Los mismos síntomas pueden observarse, por otra parte, desde indicadores más concretos verdaderamente impactantes: Alicante y sus espacios abandonados (Bisquert, 2022), Madrid y su biblioteca de 600.000 volúmenes cerrada durante tres años (*elDiario*, 2022) o, en un caso especialmente llamativo, Sevilla y su cierre temporal de equipamientos culturales de distintos usos (*El Correo*, 2019) paralelo a la inauguración de un gran centro cultural (Factoría Cultural) y a la financiación de un gran contenedor de creación artística (Centro Magallanes). Se da la paradoja, en este caso, de que uno de esos equipamientos clausurados se encuentra en el mismo barrio (el maltratado Polígono Sur) que la lustrosa Factoría Cultural, que carga con un considerable sobrecoste en las arcas municipales (Ruesga, 2016). Da buena cuenta de la precaria situación sevillana el hecho de que en 2017, poco antes de la espiral de cierres e inauguraciones descrita, el Consistorio se enorgullezca de una inversión en los centros cívicos para paliar carencias tan básicas como la climatización, la seguridad y la prevención de riesgos, tras cuatro años de parálisis presupuestaria (EP, 2017).

Se diría, así, que la *cultura de distrito* es vista a menudo como poco más que una obsoleta red de entretenimiento, «algo muy casposo que lo que merece es, en todo caso, un proceso de digitalización acelerado, porque realmente lo que pasa ahí no

importa o no está a la altura de los tiempos» (Rendueles, 2021). Lo relevante de todos estos espacios olvidados, sin embargo, no es solo su tradicional función de transmisión y difusión del saber a los lugares con menor capital cultural acumulado, sino el hecho de que, gracias a su implantación y arraigo comunitarios, consiguen participar de forma crítica y (paradójicamente) innovadora en la construcción de la idea misma de cultura y ciudadanía desde los márgenes del sistema (Rubio Arostegui y Rius-Ulldemolins, 2020), como puede observarse en la consolidación del proyecto sevillano Radiópolis, fruto de la mediación institucional a través de un programa de presupuestos participativos (Baquero, 2016). Porque en el fondo de la dicotomía de Subirats late una cuestión de hondura vinculada a la consideración misma del hecho cultural, una cuestión que Broncano se encarga de formular por nosotros: «el papel activo y creativo de las subculturas de barrio en las grandes ciudades suele quedar ajena a las políticas culturales porque ni siquiera son contempladas como cultura» (Broncano, 2018, p. 42). He aquí la enorme distancia jerárquica entre lo culto y lo popular, entre la cultura y el ocio, palpable en un ejemplo: mientras en la isla barcelonesa formada por MACBA y CCCB (cabe sumar el Institut d'Humanitats) son comunes las reflexiones sobre formas de creación y pensamiento decoloniales y no-normativas, la plaza aneja ha constituido en los años recién vividos un manantial de innovadora cultura multirracial en el ámbito musical, gráfico-audiovisual y también lúdico-deportivo, estableciéndose un silencio atronador entre ambas realidades (Gómez de la Iglesia, 2007), como si la distancia física entre ellas se midiera en kilómetros y no en apenas unos metros. En este sentido, como advierte Rendueles, podríamos concebir la práctica del deporte *amateur*, tremendamente viva en los usos populares y enormemente conectada a distintas disciplinas artísticas contemporáneas, como un verdadero ejemplo de resistencia a la jerarquización que arrastra lo cultural, un espacio en el que todo lo que *es*, también es visto como tal: «llamamos “deporte” con igual legitimidad tanto a las actividades informales cotidianas de millones de personas como a las prácticas intensas de los deportistas de élite» (Rendueles y del Río, 2021, p. 3).

Merece un comentario específico, finalmente, el caso particular de Barcelona y su especial atención a los dos mundos de la política cultural. Rius-Ulldemolins nos desvela incluso que, consciente de la dificultad de hacer convivir ambas realidades

bajo un mismo cuerpo administrativo, el Gobierno surgido en 2015 se planteó la posibilidad de dividir formalmente las dos vertientes de la política cultural:

Un ámbito que reuniera la gestión de promoción cultural y los grandes equipamientos culturales, y otro ámbito orientado a la participación cultural, más próximo al programa del nuevo equipo. Sin embargo, esta división fue duramente contestada por algunos sectores del ámbito cultural y finalmente se descartó.

(Rius-Ulldemolins y Gisbert, 2018, p. 113)

Con todo, el proyecto *Fàbriques de creació* impulsado desde esta administración parece querer abrir una nueva vía intermedia en la concepción de la cultura urbana a través de una cierta apuesta por la participación popular en los espacios de experimentación artística, una ambición que se mantiene en el tiempo y que queda plasmada en el nuevo programa *Fem Cultura*, donde se hace mención explícita a «los sectores de población que no acceden ni participan en la cultura promovida por las instituciones públicas ni otras formas de participación cultural no siempre reconocidas como tales» (Ajuntament de Barcelona, 2022, p. 15).

Los casos de Madrid y Barcelona, con distinto resultado, muestran claramente cómo la implementación de planes de intervención cultural originales, netamente diferenciados de sus antecesores y audaces en cuanto a su incidencia social, exige largos tiempos de planificación y ejecución, cuerpos administrativos especializados, complejos entramados jurídicos y, no pocas veces, espacios de nueva creación. Esta serie de obstáculos deriva en una frustrante realidad: a menudo «el discurso de innovación y excelencia desarrollado (...) entra en conflicto con un objetivo democratizador para todos los públicos», como demuestran los datos recogidos en Madrid durante el mandato ambicioso de Ahora Madrid. El correlato de esta audacia que muta en parálisis se encuentra, de nuevo, en las políticas culturales de base (Rius-Ulldemolins, 2018), que a menudo permanecen en un cierto letargo o estado de espera, atrapadas entre las concepciones clásicas de la política cultural y la ambición de los nuevos paradigmas de innovación.

2.4. El público, ¿qué público?

Apunta acertadamente Jordi Martí (Gómez de la Iglesia, 2007) la importancia de la disposición física de los grandes espacios culturales institucionales, que pueden

aprender mucho de la sencilla manera en que bibliotecas o centros cívicos potencian la participación popular con un simple cambio de ambientes y mobiliario, generando zonas de encuentro y recreo transicionales, menos hostiles o imponentes. Sin embargo, ni la asepsia del ya tradicional “cubo blanco” ni la solemnidad de los grandes edificios históricos reconvertidos (estructuras comunes a gran parte de los museos y CCC) ofrecen demasiadas posibilidades en lo referente a una humanización o suavización de sus espacios (MACBA, 2011). Incluso consiguiendo avanzar en esta dirección, rehuendo la apariencia de templo ascético, el espacio cultural de vanguardia habrá de enfrentarse aún al rechazo visceral de quien se considera a sí mismo un advenedizo, como ya dejó claro Bourdieu en su estudio de campo sobre los museos: «tememos encontrarnos con un conocedor (...). Para estudiar, antes hay que pertenecer a la profesión, ser especialista. No, un obrero como yo, viene anónimamente y se va anónimamente» (Bourdieu, 2012, p. 158). En línea con lo dicho, la investigadora Flora Bacquelaine Vidal de Llobatera trata de dilucidar el reflejo social de las políticas culturales en la ciudad de Girona, completando su estudio con una pequeña pero significativa encuesta: tan solo el 33% de los encuestados considera que «las políticas culturales piensan en un ciudadano como yo», mientras un 74% tiene claro que «las políticas culturales están al servicio de otros sectores sociales (economía, ocupación, promoción turística, etc.)» (Bacquelaine Vidal de Llobatera, 2017, p. 276). Este conflicto de apariencia inevitable puede incluso invitarnos a cuestionar, como sugiere Chin-tao Wu, el término *público* de los CCC y su opuesto natural (privado). En un sentido elemental esta oposición hace referencia a la potencial restricción de acceso, al posible privilegio, construyéndose así una utópica *esfera pública* en la que el acceso se presupone garantizado a todos los ciudadanos. Dado que la sociología ha demostrado una y otra vez (Bourdieu, 2012) que el acceso a esa *esfera pública* (sin excepción de los *lugares del arte*) está considerablemente restringida a individuos varones con cierto patrimonio y educación⁸, ¿podríamos llegar a considerar los CCC como espacios privados? (Wu, 2007)⁹.

⁸ Afortunadamente, el sesgo de género parece estar disolviéndose, a la vista de los nuevos perfiles sociológicos de visitantes (CCCB, s.f.).

⁹ No entraremos aquí, de nuevo por cuestiones de espacio, a analizar la tendencia a la colaboración público-privada en los centros de arte y creación estatales, un proceso de privatización encubierta que afecta cada vez más a la mercantilización de la cultura y que puede resumirse con el cínico aforismo

Pero, en todo caso, ¿qué ocurre con el público de los CCC? Félix Duque nos brinda el pie de entrada:

El *arte público* (...) no es un arte *para* el público ni *del* público, sino un arte que toma como *objeto de estudio* al público mismo, a la vez que pretende elevar a ese público a *sujeto* consciente y responsable, no sólo de sus actos (último refugio ético del buen burgués), sino de los actos cometidos por otros contra otros.

(Duque, 2001, p. 108)

Efectivamente, frente a la necesidad del espectador (visitante, lector, etc.) de confirmar sus aptitudes descodificadoras (Unesco, 1971), de entrar en diálogo inteligible con la obra propuesta, el espacio cultural contemporáneo parece más bien querer convertir al espectador en una herramienta, una pieza más del engranaje expresivo, instrumentalizando su propio cuerpo para completar el hecho artístico. Si Hito Steyerl se pregunta, en este sentido, «¿es el museo una fábrica?» (Steyerl, 2014, p. 63) a partir de la observación del higienizado “cubo blanco”, Manuel Delgado y Andrea Corachán van más allá y llegan a vincular el centro de arte moderno con la *institución total* de Erving Goffman, un espacio cerrado y aislado dentro del cual vive o pasa la mayor parte del tiempo enclaustrado un colectivo humano (cárceles, asilos, cuarteles, fábricas). Se preguntan los autores: «¿son los centros de arte y pensamiento también como pequeñas o grandes factorías destinadas a la producción de obras e ideas en las que una nueva y singular clase obrera —la llamada “clase creativa”— es puesta a trabajar?»¹⁰ (MACBA, 2011, p. 5). Teixeira Coelho, por su parte, aporta una aproximación a la idea de público que engarza con las reflexiones anteriores y con la célebre noción de *habitus* de la sociología (Bourdieu, 1998), al hablarnos de un «conjunto de personas que no solamente practican reiteradamente *una* determinada actividad sino que frente a ella asumen *un mismo tipo de comportamiento*» (Teixeira Coelho, 2009, p. 265).

Una de las claves para la comprensión de este fenómeno es, sin duda, la respuesta positiva de una parte del público a este desafío que lo convierte ya en productor-consumidor o *prosumer* (Duarte y Bernat, 2009), un hecho que bien podemos explicar a partir de la moderna sublimación del individuo y su subjetividad, explotada

que caracterizó la llegada del neoliberalismo: «Tanto mercado como sea posible, tanto estado como sea necesario» (Broncano, 2018, p. 416).

¹⁰ La investigación en torno al museo como *institución total* forma parte del trabajo desarrollado por el Grup de treball Etnografia dels espais públics (Universitat de Barcelona).

brillantemente por las herramientas del mercado (Bauman, 2002). Brea, en línea con esta idea, llama *capitalismo cultural* al «modo de producción cuyo objeto por excelencia es la *fabricación masiva de subjetividad*», una heterogénea y colosal industria de experiencias destinadas a «*producir* al individuo», a «construirle como personaje» y «proporcionarle argumentos y narrativas (...) de reconocimiento de pertenencia y distinción» (Brea, 2009, p. 60). Siguiendo a Manuel Castells, parafraseado por Broncano, se diría que en la globalizada y reticular sociedad contemporánea, «cuando parecería (y de hecho algo así ocurre) que las formas de habitar se hacen más uniformes, la identidad se ha convertido en la fuerza más poderosa en la producción de conflictos» (Broncano, 2018, p. 61).

Existe un público, en definitiva, abierto a ser interpelado desde códigos marcados por el atractivo de lo inexplorado, un público seducido por el interés enigmático de la indefinición, facultado con una determinada *cualidad omnívora* que Bauman identifica como la forma de elitismo cultural propia de la *modernidad líquida* (Bauman, 2013). Se trata, de hecho, de una suerte de imprecisión productiva que traspasa los bienes o actividades artísticas para convertirse en seña de identidad de los propios espacios. Marcos García, director artístico de Medialab Prado (hoy Medialab Matadero), reivindica la indefinición disciplinar de estos nuevos espacios culturales como una forma de conseguir que «ningún perfil se sienta subordinado a otros». Sin embargo, no tarda en reconocer también los obstáculos que esto impone en cuanto a la fisonomía social de un espacio definido a sí mismo como «lugar de encuentro abierto a la participación de cualquiera», como explica el propio gestor con más detalle:

No formar parte de un ámbito establecido reconocible requiere de un vocabulario propio para nombrar sus modos de hacer, como “convocatorias abiertas”, “talleres de prototipado colaborativo”, “mediación”, “documentación abierta”, “licencias libres” o “procomún”, y esto supone una barrera de entrada.

(Garcés, 2018, p. 195)

Cabe preguntarse, recuperando la aparente ingenuidad de Rendueles en la cita que abre este trabajo: ¿y si lo hacemos al revés? ¿Tiene sentido desarrollar un espacio dedicado a la participación popular sabiendo que su propio lenguaje dificulta o incluso impide esa participación? ¿Por qué no empezar por dotarnos de espacios sin barreras de entrada para intentar después desarrollar proyectos tan ambiciosos y

complejos como la creación colectiva de «bienes comunes digitales» con «perspectiva de género» (Garcés, 2018)? ¿Conoce el ciudadano medio el significado de estos dos conceptos?

Las preguntas anteriores no pretenden devaluar la importancia y la necesidad de apostar por proyectos audaces y experimentales, cruciales tanto para el saludable desarrollo del debate intelectual y estético (Rendueles, 2021) como para la *gramsciana* disputa por la hegemonía (Rius-Ulldemolins y Gisbert, 2018). Sí buscan, sin embargo, dar cuenta de la distancia que se abre entre la realidad social y aquella *conciencia hipercrítica* de la cultura «que se ha centrado en afilar y afinar el instrumental con el que desenmascarar, diagnosticar, descuartizar y denunciar los lenguajes y las instituciones de la cultura» (Garcés, 2018, p. 15) condenándose a sí misma a la inoperancia autorreferencial. Esta distancia puede ya palpase en las mismas premisas de un proyecto como Medialab Prado, descritas por García en los siguientes términos: «si son frecuentes las jornadas para repensar la universidad, imaginar el futuro de las bibliotecas o diseñar el museo 2.0 es porque estas instituciones no parecen ser capaces de dar respuesta a necesidades del presente» (Garcés, 2018, p. 190). ¿Cuáles podrían ser esas necesidades? ¿En qué orden de prioridad habríamos de estructurarlas? ¿Deberíamos considerar una necesidad la ausencia de *heterofilia*, «de lugares para el encuentro entre personas diferentes» (Garcés, 2018, p. 191), como sugiere García? ¿También la falta de «herramientas para ensamblar los distintos campos y formas de conocimiento (académico, activista, experiencial, situado, amateur, indígena, de comunidades de afectados, de la administración pública)» (Garcés, 2018, p. 192)? ¿O deberíamos, quizá, concentrar los esfuerzos en discutir y resolver los problemas que forman parte de nuestra cotidianidad (precariedad, abandono institucional, elitización del saber y la creación) y que determinan el tipo de impacto que las instituciones tienen sobre la vida social?

Decía Stuart Hall: «algo se deja de lado cuando decimos “ideología”, y algo no está presente cuando decimos “cultura”» (Storey, 2012, p. 15). En ese espacio intermedio, no tanto en sus extremos, habitan seguramente las políticas emancipadoras, la estética transformadora y la idea de ciudadanía empoderada.

3. CONCLUSIONES

La cultura, como el pasado de David Lowenthal, es un país extraño, un terreno de conflicto, tensión y riesgo, de intenciones a menudo nobles y contradicciones a menudo inevitables, una mercancía que se resiste a serlo, constantemente vampirizada por sectores económicos equipados con magníficas herramientas para convertir la extracción de renta en un verdadero arte.

La política cultural, como cualquier otro ámbito de la gestión, es siempre un conglomerado de aciertos y errores puntuales, pero también un conjunto de premisas teóricas y fenómenos sobrevenidos ante los que cabe exigir lucidez, audacia y vigilancia para evitar que la integridad de los propósitos se convierta en frustración y subsidiaridad. Esta idea de lo cultural como algo vivo, en diálogo constante con lo real, es la que ha vehiculado este texto para tratar de analizar de qué diferentes formas se termina por constreñir la amplitud de la cultura en unos determinados límites artificiales y nocivos.

A lo largo del trabajo hemos analizado las tendencias mercantilizadoras de la cultura y hemos citado las amargas reflexiones de Broncano o Garcés, voces relevantes del sector, a propósito de la cultura en circuito cerrado, estanca e inane a pesar de la aparente radicalidad de sus formas y códigos. Otros protagonistas del ámbito intelectual cercano, como Rendueles, convierten esa amargura en verdadero pesar y nos sugieren un replanteamiento general de las cosas, una enmienda a la totalidad de aquello que hemos consensuado bajo el adjetivo *cultural*, un regreso (¿alguna vez existió?) a la consideración de la cultura como proceso colectivo y experiencia material.

No hemos pretendido aquí, en ningún caso, abogar por una concepción retrógrada de la creación, la cultura y sus políticas, por una defensa de los paradigmas previos a la crisis del humanismo ilustrado contraria a las nuevas formas de pensamiento y arte. Aquello que hemos tratado de investigar, al contrario, es la necesidad de mantener la cultura en alerta ante los múltiples riesgos paralizadores que la rodean, ya sean estos de tipo socioeconómico o de tipo intelectual. La investigación técnica y teórica desarrollada nos confirma esta necesidad, al tiempo que nos arroja luz sobre la enorme dificultad (burocrática, mediática, política) de concebir el universo cultural de una forma alternativa a los dominantes designios del mercado o el

zeitgeist del momento. Resulta obvio que ni las instituciones ni las sociedades pueden ser ajenas al tiempo histórico que les corresponde. Nadie salió intacto de la posmodernidad. Tampoco de la *sociedad red* y el paradigma neoliberal. Quizá sea posible, en cambio, habitar esas realidades *a contrapelo*, extrayendo lo que en ellas pueda haber de valioso o emancipador y desechando aquello que no responde más que a cánones restrictivos.

La exploración conjunta de los CCC en el particular periodo de *entrecrisis* nos ha permitido confirmar una serie de dinámicas considerablemente comunes en lo tocante a discursos estéticos (vanguardia, formas *cultas* de creación y expresión), efectos socioeconómicos directos (gentrificación, turismo) y vínculos indirectos con otros entornos paralelos (acervo cultural popular y equipamientos de proximidad). Se trata de una tendencia a la homogeneidad que resulta reveladora en cuanto a la dificultad de implementar políticas con rúbrica y carácter propios, en diálogo con las realidades locales y vecinales de cada territorio.

Las conclusiones aquí expuestas invitan, finalmente, a dar continuidad a la investigación a partir del *corpus* teórico y técnico desarrollado, ya sea en forma de debate intelectual sobre la resbaladiza noción de cultura en el ámbito de las políticas públicas o bajo una premisa cuantificadora de los fenómenos estudiados. Así, tanto un encuentro en profundidad con las voces más destacadas de las aquí mencionadas (Rendueles, Garcés) como un estudio comparado y evolutivo de dos equipamientos locales de distinta naturaleza (CCC y biblioteca) permitirían, sin duda, profundizar en la investigación y enriquecer su alcance.

4. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

4.1. Bibliografía

- AJUNTAMENT DE BARCELONA. (2017). *Nou impuls al programa Fàbricas de Creación de Barcelona*.
<https://www.barcelona.cat/fabraicoats/sites/default/files/2022-08/Mesura-de-Govern-Fa%CC%80briques-de-Creacio%CC%81-Web.pdf>
- AJUNTAMENT DE BARCELONA. (2022). *Fem Cultura. Pla de Drets Culturals de Barcelona*.
https://www.barcelona.cat/aqui-es-fa-cultura/sites/default/files/2022-11/CAT_PlaDretsCulturals_0.pdf
- BACQUELAINE VIDAL DE LLOBATERA, F. [Flora]. (2017). *La cultura participativa en el ámbito local. La ciudad contemporánea y las políticas culturales*. [Tesis doctoral, Universitat de Girona (director: Àngel Quintana)]. TDX.
<http://hdl.handle.net/10803/457593>
- BAQUERO, J. M. [Juan Miguel]. (2016, 31 de mayo). Radiópolis: diez años como altavoz social de Sevilla. *elDiario*.
https://www.eldiario.es/andalucia/lacajaneagra/radiopolis-anos-altavoz-social-sevilla_1_3975189.html
- BAUMAN, Z. [Zygmunt]. (2002). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- BAUMAN, Z. [Zygmunt]. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- BENJAMIN, W. [Walter]. (2008). Sobre el concepto de historia. En W. [Walter] BENJAMIN, *Obras I*, 2 (pp. 303-318). Abada.
- BISQUERT, A. [Ana]. (2022, 30 de mayo). Las bibliotecas de Alicante llevan cuatro años sin comprar libros. *El Salto*.
<https://www.elsaltodiario.com/alicante/situacion-bibliotecas-alicante-cuatro-anos-sin-comprar-libros>
- BOURDIEU, P. [Pierre]. (1998). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus.
- BOURDIEU, P. [Pierre] y DARBEL, A. [Alain]. (2012). *El amor al arte: los museos de arte europeos y su público*. Prometeo.

- BOUZADA FERNÁNDEZ, X. [Xan]. (2001a). Los espacios del consumo cultural colectivo. *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 96, 51-70.
<https://doi.org/10.2307/40184383>
- BOUZADA FERNÁNDEZ, X. [Xan]. (2001b). As políticas culturais na España actual: acerca dalgúns retos e dilemas político-culturais do Estado autonómico. *Grial: revista galega de cultura*, 149, 83-102.
<https://www.jstor.org/stable/29751822>
- BREA, J. L. [José Luis]. (2009). *Cultura _RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Gedisa.
- BRONCANO, F. [Fernando]. (2018). *Cultura es nombre de derrota. Cultura y poder en los espacios intermedios*. Delirio.
- CERVANTES, X. [Xavier]. (2018, 25 de enero). Joan Subirats: “Hem de polititzar el debat sobre cultura”. El nou responsable de l'icub promou una biennial de cultura i pensament a la tardor. *Ara*.
https://www.ara.ad/misc/joan-subirats-hem-polititzar-cultura_1_3362328.html
- DE BLAS, P. [Paco]. (2020, 27 de octubre). #LADISTINCIÓN: César Rendueles: La razón de la sinrazón que a la razón se hace [entrada de blog]. *Arteinformado*.
<https://www.arteinformado.com/magazine/n/ladistincion-cesar-rendueles-la-razon-de-la-sinrazon-que-a-la-razon-se-hace-6870>
- DOMÈNECH, M. [Marta]. y MARTÍNEZ, R. [Rubén]. (2020, 6 de mayo). Cuando el conflicto nos elige. *Nativa*.
<https://nativa.cat/2020/05/cuando-el-conflicto-nos-elige/>
- FRISACH, M. [Montse]. (2022, 6 de enero). Ingrid Guardiola: “Els bons artistes no necessiten capelletes”. *El Temps*.
<https://www.elperps.cat/article/15949/entrevista-ingrid-guardiola>
- DUARTE, I. [Ignasi] y BERNAT, R. [Roger]. (eds.) (2009). *Querido Público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Centro Párraga, CENDEAC y Eléctrica Producciones.
- DUQUE, F. [Félix]. (2001). *Arte público y espacio político*. Akal.
- EL CORREO. (2019, 2 de diciembre). Cierre de bibliotecas en Sevilla por falta de personal. *El Correo*.
<https://elcorreoweb.es/sevilla/cierre-de-bibliotecas-en-sevilla-por-falta-de-personal-A16082013>

- ELDIARIO. (2022, 21 de octubre). La biblioteca pública madrileña con más de 600.000 libros que nadie reabre tres años después de su cierre por obras. *elDiario*.
https://www.eldiario.es/madrid/biblioteca-publica-madrilena-600-000-libros-nadie-reabre-tres-anos-despues-cierre-obras_1_9640790.html
- EUROPA PRESS (EP). (2017, 7 de agosto). Espadas anuncia una inversión de un millón para ejecutar 24 proyectos en centros cívicos y distritos. *Europa Press*.
<https://www.europapress.es/andalucia/sevilla-00357/noticia-espadas-anuncia-inversion-millon-ejecutar-24-proyectos-centros-civicos-distritos-20170807141204.html>
- FEDERACIÓN DE GREMIOS DE EDITORES DE ESPAÑA (FGEE). (2021). *Hábitos de Lectura y Compra de Libros en España/ 2020*.
<https://www.federacioneditores.org/img/documentos/260221-notasprensa.pdf>
- FERRAGUD NOGUERÓN, P. [Patricia]. (2021). *Hacia la transformación de los equipamientos culturales como bien común. Análisis del papel de los equipamientos culturales y del ecosistema cultural de València*. [Trabajo final de máster]. Universitat Oberta de Catalunya.
<https://openaccess.uoc.edu/handle/10609/134826>
- GARCÉS, M. [Marina]. (2017). *Nueva ilustración radical*. Anagrama.
- GARCÉS, M. [Marina]. (coord.). (2018). *Humanidades en acción*. Rayo verde.
- GIMÉNEZ RAURELL, C. [Cristina] y VACAS GUERRERO, T. [Trinidad]. (2007). Las exposiciones temporales y el turismo cultural. *Periférica: revista para el análisis de la cultura y el territorio*, 8, 63-87.
<http://dx.doi.org/10.25267/Periferica.2007.i8.05>
- GÓMEZ DE LA IGLESIA, R. [Roberto]. (ed.). (2007). *Los nuevos centros culturales en Europa*. Xabide.
- GÓMEZ NADAL, P. [Paco]. (2015, 25 de abril). La burbuja cultural y el contenido antagónico, según César Rendueles. *elDiario*.
https://www.eldiario.es/cantabria/sociedad/cultural-contento-antagonico-cesar-rendueles_1_2703832.html
- HALL, S. [Stuart]. (2017). *Estudios culturales 1983. Una historia teórica*. Paidós.
- HARVEY, D. [David]. (2007). El arte de la renta: la globalización y la mercantilización de la cultura. En D. [David] HARVEY, *Espacios del capital: hacia una geografía crítica* (pp. 417-434). Akal.

HORKHEIMER, M. [Max] y ADORNO, T. [Theodor]. (1998). La industria cultural. Ilustración como engaño de masas. En M. [Max] HORKHEIMER y T. [Theodor] ADORNO, *Dialéctica de la Ilustración* (pp. 165-212). Trotta.

LINHEIRA, J. [Jorge], RIUS-ULLDEMOLINS, J. [Joaquim] y HERNÁNDEZ, G-M. [Gil-Manuel]. (2018). Política cultural, modelo de ciudad y grandes infraestructuras culturales: análisis comparativo de la *Cidade da Cultura* de Santiago de Compostela y la *Ciutat de les Arts i les Ciències* de Valencia. *RIPS: Revista de investigaciones políticas y sociológicas*, 17(1), 153-178.

<https://revistas.usc.gal/index.php/rips/article/view/4313>

LIPOVETSKY, G. [Gilles] y SERROY, J. [Jean]. (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Anagrama.

MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA (MACBA). (2011). LIMEN. El centre d'art i cultura com a institució total [Dossier de premsa]. <https://www.macba.cat/ca/aprendre-investigat/arxiu/limen-centre-dart-i-cultura-com-institucio-total-dossier-premsa>

NORA, P. [Pierre]. (1998). La aventura de *Les lieux de mémoire*. *Ayer: Revista de Historia Contemporánea*, 32, 17-34.

<https://www.jstor.org/stable/41324813>

PALAU, M. [Maria]. (2021, 18 de marzo). "La cultura és un procés col·lectiu". *El Punt / Avui*. <https://www.elpuntavui.cat/cultura/article/19-cultura/1940187-la-cultura-es-un-proces-col-lectiu.html>

RAMOS CEBRIÁN, S. [Sergio]. (2021). *Espacios activos y derechos pasivos Una historia no resuelta en las políticas culturales de proximidad*. [Tesis doctoral, Universitat de Vic (director: Jaron Rowan)]. TDX.

<http://hdl.handle.net/10803/672418>

RAMOS PÉREZ, A. J. [Alfredo J.]. (2020). Democracia cultural y giro curatorial: Naves Matadero-Madrid. *Culturas. Revista de Gestión Cultural*, 7(2), 20-39.

<https://doi.org/10.4995/cs.2020.14197>

RENDUELES, C. [César]. (2015, 10 de marzo). Más deporte y menos cultura: acerca del documento 'La Cultura que Podemos'. *Diagonal*.

<https://www.diagonalperiodico.net/culturas/26019-mas-deporte-y-menos-cultura-acerca-del-documento-la-cultura-podemos.html>

RENDUELES, C. [César]. (2016). Las paradojas de la cultura crítica. Las clases creativas como intelectualidad orgánica del capitalismo postfordista. *Periférica: revista para el*

- análisis de la cultura y el territorio*, 17, 19-25.
<https://doi.org/10.25267/Periferica.2016.i17.03>
- RENDUELES, C. [César]. (2020, 26 de noviembre). #321 [episodio de pódcast]. En *RWM. Son[i]a*. MACBA.
<https://rwm.macba.cat/es/sonia/sonia-321-cesar-rendueles>
- RENDUELES, C. [César]. (2021, 25 de enero). #321: Escenas eliminadas [episodio de pódcast]. En *RWM. Son[i]a*. MACBA.
<https://rwm.macba.cat/es/extra/sonia-321-cesar-rendueles-escenas-eliminadas>
- RENDUELES, C. [César] y DEL RÍO, A. [Alfredo]. (2021). El deporte cooperativo y los comunes contemporáneos. *Revista Española de Sociología*, 30(1), a11.
<https://doi.org/10.22325/fes/res.2021.11>
- RENDUELES, C. [César] y SUBIRATS, J. [Joan]. (2016). *Los (bienes) comunes: ¿Oportunidad o espejismo?* Icaria.
- RIUS-ULLDEMOLINS, J. [Joaquim]. (2006). El MACBA i el CCCB. De la regeneració cultural a la governança cultural. *Digithum*, 8, 10-17.
<https://raco.cat/index.php/Digithum/article/view/39466>
- RIUS-ULLDEMOLINS, J. [Joaquim]. (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*, 2, 399-422.
https://doi.org/10.5209/rev_POSO.2014.v51.n2.41582
- RIUS-ULLDEMOLINS, J. [Joaquim] y GISBERT, V. [Verònica]. (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 Política*, 47, 93-122
<https://doi.org/10.21308/recp.47.04>
- RIUS-ULLDEMOLINS, J. [Joaquim], FLOR MORENO, V. [Vicent] y HERNÁNDEZ I MARTÍ, G-M. [Gil-Manuel]. (2017). The dark side of cultural policy: economic and political instrumentalisation, White elephants, and corruption in Valencian cultural institutions. *International Journal of Cultural Policy*, 25, 282-297.
<https://www.doi.org/10.1080/10286632.2017.1296434>
- RUBIO AROSTEGUI, J. A. [Juan Arturo]. (2019). La política cultural local tras 40 años de democracia: ¿es posible una regeneración de los equipamientos culturales frente a la parálisis permanente? *Periférica: revista para el análisis de la cultura y el*

territorio, 20, 154-163.

<https://doi.org/10.25267/Periferica.2019.i20.19>

RUBIO AROSTEGUI, J. A. [Juan Arturo] y RIUS-ULLDEMOLINS, J. [Joaquim]. (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. *GAAP*, 8, 11-34.

<https://doi.org/10.24965/gapp.v0i8.10002>

RUBIO AROSTEGUI, J. A. [Juan Arturo] y RIUS-ULLDEMOLINS, J. [Joaquim]. (2020). Las políticas culturales en el sur de Europa tras la crisis global: su impacto en la participación cultural. *Revista Española de Sociología*, 29(1), 33-48.

<https://doi.org/10.22325/fes/res.2020.03>

RUESGA, M. [Manuel]. (2016, 29 de noviembre). La Factoría Cultural costará medio millón más del precio de adjudicación. *Diario de Sevilla*.

https://www.diariodesevilla.es/sevilla/Factoria-Cultural-costara-precio-adjudicacion_0_1085891810.html

SÁNCHEZ BELANDO, M. V. [María Victoria]. (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*, 52(1), 125-152.

https://doi.org/10.5209/rev_POSO.2015.v1.n52.45431

SANTAMARÍA, A. [Alberto]. (2018). ¿Nostalgia de posmodernidad? Una aproximación al arte culto descafeinado. *Periférica: revista para el análisis de la cultura y el territorio*, 19, 70-78.

<http://dx.doi.org/10.25267/Periferica.2018.i19.08>

SANZ, M. [Marta]. (2014). *No tan incendiario*. Periférica.

STEYERL, H. [Hito]. (2014). ¿Es el museo una fábrica? En H. [Hito] STEYERL, *Los condenados de la pantalla* (pp. 63-79). Caja Negra.

STOREY, J. [John]. (2012). *Teoría cultural y cultura popular*. Octaedro.

TEIXEIRA COELHO, J. [José]. (2009). *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*. Gedisa.

UNESCO. (1971). ¿Qué opina la gente del arte moderno? Resultados de una encuesta. *El Correo de la Unesco*, año XXIV, 4-34.

https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000078380_spa

UNIVERSO ABIERTO (2021, 27 de abril). Estudio estadístico de bibliotecas en España [entrada de blog]. *Blog de la biblioteca de Traducción y Documentación de la Universidad de Salamanca*.

<https://universoabierto.org/2021/04/27/estudio-estadistico-de-bibliotecas-en-espana/>

WILLIAMS, R. [Raymond]. (1983). *Keywords. A vocabulary of culture and society*. Oxford University Press.

WILLIAMS, R. [Raymond]. (2001). *Cultura y sociedad. 1780-1950: de Coleridge a Orwell*. Nueva Visión.

WU, C. [Chin-tao]. (2007). *Privatizar la cultura*. Akal.

4.2. Webgrafía

CCCB (s.f.). *Memorias e información económica*.

<http://www.cccb.org/es/el-ccb/memorias-e-informacion-economica/231686>

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA (INE). (s.f.). *Educación y cultura*.

https://www.ine.es/dyngs/INEbase/es/categoria.htm?c=Estadistica_P&cid=1254735971047

INSTITUT NATIONAL DE LA STATISTIQUE ET DES ÉTUDES ÉCONOMIQUES (INSEE). (s.f.) *Statistiques et études*.

<https://www.insee.fr/fr/statistiques>

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE. (2019). *Estadística de Bibliotecas*.

<https://www.culturaydeporte.gob.es/servicios-al-ciudadano/estadisticas/cultura/mc/culturabase/bibliotecas/resultados-bibliotecas.html>

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE. (2020). *Bibliotecas públicas españolas en cifras*.

<http://www.cultura.gob.es/alziraweb/alziraweb.cmd?command=GetMapa&id=2>