



Sociedade e Estado

ISSN: 0102-6992

revistasol@unb.br

Universidade de Brasília

Brasil

Morató, Arturo Rodríguez

La reinención de la política cultural a escala local: el caso de Barcelona

Sociedade e Estado, vol. 20, núm. 2, mayo-agosto, 2005, pp. 351-376

Universidade de Brasília

Brasília, Brasil

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=339930881005>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

LA REINVENCIÓN DE LA POLÍTICA CULTURAL A ESCALA LOCAL: el caso de Barcelona

Arturo Rodríguez Morató*

Resumen: Entre su voluntariosa instauración en los años 60 y el giro economicista que tuvo en la década de los 80, las políticas culturales cubrieron un ciclo de progreso agotamiento y desestructuración. Pero esta deviria supuso paralelamente un importante realce de la política cultural local. Esta tendencia se vio luego muy potencial por el giro empreendedor de la política urbana, que ha hecho de la cultura un elemento central de las nuevas estrategias de desarrollo territorial. Gracias a este impulso se está conformando últimamente un nuevo modelo de política cultural en el ámbito local que viene a sustituir al declinante paradigma clásico de las políticas culturales, que era de base nacional. El artículo muestra la lógica de este proceso de sustitución y examina en concreto el proceso de reinención de la política cultural a escala local. Este examen se centra en el caso de Barcelona, que es un caso ejemplar a este respecto.

Palabras-clave: política cultural; política urbana; regeneración urbana; Barcelona; Sociología de la Cultura.

Dejando aparte las tradiciones aristocráticas de intervención en asuntos de índole artística y patrimonial, que en muchos países europeos tienen varios siglos de antigüedad, la institucionalización propiamente dicha de la política cultural, es decir, la definición por

* Departamento de Teoría Sociológica, Universidad de Barcelona.

La elaboración de este artículo ha contado con una ayuda de la Secretaría de Estado de Educación y Universidades del Ministerio de Educación y Ciencia español. Su origen está en una ponencia presentada por el autor, junto a Joaquín Rius, en la Conferencia New Trends in the Sociology of the Arts, celebrada en París en mayo de 2003. El trabajo de base sobre el que se asienta fue realizado en el marco de la investigación El sistema de la política cultural a Catalunya, financiada por la Fundación Bofill

Recebido em 13 mai. 2005; aprovado em 25 jul. 2005.

parte del gobierno de un ámbito específico de actuación en relación con la cultura y la implementación de un sistema administrativo para intervenir en ella, es un hecho relativamente reciente, que no se remonta apenas más allá de los años 60. Desde ese momento, sin embargo, y al menos durante dos décadas, la política cultural experimentó un proceso de expansión inusitada, implantándose en más y más países, aumentando extraordinariamente sus presupuestos, y ampliándose y potenciándose a todos los niveles territoriales. Tras estos primeros veinte años de existencia, no obstante, los signos y los diagnósticos de agotamiento se han multiplicado. La expansión en general parece haberse detenido y los planteamientos que habían inspirado la implantación de este nuevo ámbito de la acción pública han sido puestos en duda o criticados.

Zimmer y Toepler (1996) han podido constatar una cierta desvirtuación de las líneas directrices originarias de la política cultural, que eran de signo socialdemócrata, y una deriva general hacia parámetros de carácter liberal, menos exigentes y menos definidos. Pero también con respecto a los Estados Unidos, epicentro del modelo liberal, Cherbo y Wyszomirski (2000) han podido hablar de un agotamiento del que denominan *Public Leveraging Arts Paradigm*, base de sustentación de la política del *National Endowment for the Arts* desde su creación, en 1965. Por su parte, Philippe Urfalino (1996) ha interpretado el ciclo completo de evolución de la política cultural francesa como un proceso de desestructuración progresiva. Y en cuanto a Latinoamérica, también en este caso parece cundir el sentimiento de inadecuación entre los modelos tradicionales de política cultural, importados de Europa, y las nuevas dinámicas culturales que resultan del empuje de las industrias culturales, del avance de las nuevas tecnologías y de la globalización (García Canclini, 1999).

Este proceso de deterioro y agotamiento de las políticas culturales tradicionales, de base nacional, ha tenido como contrapartida un paralelo realce de la política cultural local. Esta tendencia ha sido luego extraordinariamente potenciada por el surgimiento del paradigma de la *ciudad emprendedora*, en la medida en que éste encontró en la cultura un terreno fértil en el que desarrollarse. En el marco de

esta confluencia, ha fraguado desde entonces un nuevo modelo de política cultural, dotado de una renovada sistematicidad y orientado a un nuevo objetivo de carácter general: la potenciación cultural de la ciudad.

A lo largo de este artículo, vamos a examinar este proceso de reinvenção de la política cultural a escala local. Tomaremos como punto de partida, para dar idea de la trascendencia de este cambio, el análisis de Urfalino sobre el devenir de la política cultural en Francia. La evocación de la evolución que ha seguido la política cultural francesa, que ha sido pionera y punto de referencia general, nos permitirá mostrar en sus líneas esenciales la lógica universal del proceso de disolución del paradigma clásico de la política cultural. Seguidamente, analizaremos cuáles han sido las circunstancias que, en un proceso paralelo, han potenciado y activado creativamente la política cultural local, predisponiéndola a tomar el relevo de la política cultural nacional. A partir de ahí, para apreciar el modo en el que el nuevo modelo de la política cultural toma forma, la manera en que funciona y las iniciativas a las que da lugar, centraremos nuestra atención en un caso particular, que es a este respecto ejemplar: el caso de Barcelona. Finalmente, un somero contraste de este caso con la imagen del nuevo paradigma emergente de la política cultural que que Cherbo y Wyszomirski (2000) han identificado en su análisis de la reciente experiencia norteamericana, nos llevará a concluir que ese nuevo paradigma se está efectivamente construyendo, desde hace tiempo, en la administración cultural local y que es en este nivel local en el que cabe pensar que se siga desarrollando en el futuro de manera predominante.

La desestructuración de la política cultural a escala nacional: la tesis de Urfalino

En su obra *L'invention de la politique culturelle* (1996), Philippe Urfalino caracterizó la instauración de la política cultural en Francia, con la creación del Ministerio de Cultura de Malraux en 1959, como el momento en el cual la acción cultural del Estado

adquirió por primera vez una misión específica y una coherencia de fondo. En palabras de Urfalino, el departamento de Malraux se atribuyó una misión propia del Estado:

dispensar, en aras de la igualdad y de la unidad nacional, la universalidad [de la ciudadanía] a través de las artes (...) Malraux retomó la concepción kantiana del arte como ‘comunicación sin concepto’ para hacer de él un substituto de la religión en una sociedad dominada por la racionalidad científica. El choque estético, sin mediación, sin pedagogía, se suponía capaz de comunicar a todos, fuese cual fuese su condición social, la universalidad de las experiencias de la humanidad. Malraux se apropió también del ideal de la Educación popular de abrir el acceso de todos los franceses a ‘la cultura superior’. Definida así por la conjunción de una filosofía del arte, de un fundamento en un proyecto de reforzamiento de la identidad nacional y de un proyecto social, la misión del nuevo ministerio lo distinguía de los departamentos de los cuales procedía su cuerpo administrativo (Bellas Artes, Educación nacional, Industria). (Urfalino, 1996, p. 327).

El análisis que lleva a cabo Urfalino en su libro muestra cómo la evolución posterior de la política cultural en Francia ha seguido una trayectoria de desestructuración progresiva, desde el establecimiento de la nueva filosofía de acción propuesta por Jacques Duhamel, ministro de Asuntos culturales de 1971 a 1973, y hasta la difusión de unas nuevas orientaciones por Jack Lang, a partir de 1981. La filosofía del “desarrollo cultural”, propuesta por el ministro Duhamel, resultaba ya, de hecho, mucho menos coherente que la de Malraux, en cuanto que se caracterizaba justamente por la multiplicidad y la confrontación. “El desarrollo cultural – señala Urfalino (1996, p. 330) – parte de la constatación de un ‘cisma cultural’ (J. Rigaud) entre los creadores y la población”. Ante esa situación, la misión del Estado sería la de apoyar la “cultura plural” (de Certau), de los creadores profesionales y de los grupos sociales y, sobre todo, la de favorecer su confrontación. Era la idea de la “democracia cultural”.

Pero será el deslizamiento de la política cultural de Jack Lang hacia la legitimación economicista de la acción cultural lo que producirá

la disolución definitiva de la política cultural del Estado, según Urfalino (1996, p. 323), pues tal legitimación “disuelve lo que constitúa la especificidad y la razón de ser del ministerio creado por Malraux, a saber, la diferencia entre política cultural y política artística”. De esta forma, elimina también la unidad conceptual que había conferido una cierta coherencia a la política cultural hasta entonces. Desde ese momento, desaparecerá todo programa de acción transversal y, en correspondencia con la “diversidad de las economías y de las estructuras profesionales de los diferentes dominios artísticos” (p. 338), se implantará una segmentación completa de la acción cultural.

Estas diferentes orientaciones de política cultural que pueden identificarse en el caso francés son también comunes a la mayor parte de los países occidentales. Toda una serie de factores contextuales, de tipo ideológico, político y socioeconómico, que afectaron de manera similar a todos estos países, contribuyeron a su común evolución. Pero fueron sobre todo ciertas instituciones internacionales, tales como la Unesco o el Consejo de Europa, las que ejercieron la principal función armonizadora. Con todo, también es cierto que no todos los países se implicaron por igual en cada una de estas fases, ni tuvieron en ellas el mismo protagonismo. Francia, sin duda, ejerció un liderazgo significativo durante la primera fase – la de la democratización cultural – y ello porque su sistema institucional de base resultaba particularmente afin a los principios que la inspiraban. En cuanto a la orientación de “democracia” cultural, se desarrolló con mayor vigor en los países de tradición socialdemócrata, tales como Suecia o Alemania. Y por lo que se refiere a la fase liberal o economicista, fue en los países anglosajones, lógicamente, donde cobró mayor fuerza (Zimmer y Toepler, 1996). Pero fuera de esta dimensión de variabilidad, puede decirse que este patrón de evolución de la política cultural ha sido casi universal. Los equipamiento típicos de la política de democratización cultural – en Francia, las *Maisons de la culture* – proliferaban durante los años 60 en toda Europa y también en Australia y en América del Norte (Evans, 2001, p. 91-94 y 98). La orientación de democracia cultural se hizo presente también en Francia, tal como se ha dicho ya. Y por

otra parte, la deriva hacia objetivos economicistas ha afectado en los años noventa a los sistemas políticos más diversos (Zuzanek, 1988; Zimmer y Toepler, 1996, p. 196).

La reinvenCIÓN de la política cultural a escala local: una tendencia emergente

El deslizamiento doctrinal de la política cultural que acabamos de describir, y que Urfalino interpreta como un proceso de disolución de la política cultural misma, significó también, sin embargo, un importante realce de la acción cultural pública en el nivel local. Las primeras políticas culturales, orientadas por el ideal de la democratización de la cultura, buscaban ya una redistribución de los recursos culturales. Los nuevos equipamientos a los que dieron lugar (*Maisons de la Culture, Arts Centres*) se extendieron por todo el territorio para dar acceso a la alta cultura a toda la población. Será, no obstante, la orientación favorecedora de la “democracia cultural” la que tendrá un verdadero impacto en la política cultural local. Acoplándose a una vigorosa política general de descentralización, muy extendida en Europa en los años 70 y 80 (es el caso de Italia, de Francia, de Bélgica, de Gran Bretaña, o también el de España -sin duda el más llamativo) y beneficiándose del interés que despierta en esa época lo que se ha dado en llamar la politización de la política cultural urbana (en Italia, en Francia, en Alemania, en Gran Bretaña), ahora la política cultural local gana protagonismo, aumenta su presupuesto y se profesionaliza (Bianchini, 1993; Negrier, 1997).

Los años 80 significaron un giro general muy importante de la política cultural: el giro hacia la economía, como nueva perspectiva de evaluación y de legitimación de la acción cultural pública. En el nivel local, este giro resultó en primer lugar de una estrategia defensiva de la administración cultural ante el contexto negativo que suponían la subida de la derecha en los gobiernos nacionales europeos y la amenaza de disminución de la financiación local a la cultura a causa de la crisis económica. Esta situación condujo a un cambio de perspectiva, de la óptica del gasto a la óptica de la inversión, con

vistas a legitimar el mantenimiento de los presupuestos y para atraer a los capitales privados a la práctica de la esponsorización.

El giro hacia la economía de la política cultural local supuso un reforzamiento suplementario de esta política, al haberse producido con él una decisiva confluencia entre esta política y una transformación de fondo de toda la esfera de la política local, la que ha sido designada con la expresión “entrepreneurial turn” (Harvey). La aparición del paradigma de la “entrepreneurial city” en los años 80 es el resultado de los grandes cambios de la época (Hall, 1990). El hundimiento del sistema fordista de organización industrial y la crisis del Estado del bienestar keynesiano y de su modo de regulación provocó una profunda reorganización del sistema político y del sistema productivo. En el contexto de estas transformaciones, que conferían una nueva importancia al espacio local, el papel de los gobiernos locales cambió y adquirió un nuevo protagonismo. En lugar de limitarse a funcionar como simples instancias de mediación de las políticas de servicios públicos del Estado, los gobiernos locales comenzaron a ejercer funciones activas de promoción y desarrollo local. Este “entrepreneurial turn” de las políticas locales, que las orientaba hacia la reforma y la reanimación urbana, tanto de los centros como de los barrios industriales obsoletos, sobre la base de los grandes proyectos arquitectónicos y de los acontecimientos espectaculares, del desarrollo de los servicios y de las nuevas industrias, tenía un fuerte carácter cultural. De hecho, se trataba a menudo de favorecer la constitución de barrios artísticos o de distritos de industrias culturales, o bien de organizar grandes eventos culturales, tales como las capitales europeas de la cultura. Es por ello por lo que ha podido decirse que hoy “las estrategias culturales se han convertido en esenciales para la supervivencia de las ciudades” (Zukin, 1995, p. 271).

En este marco local se desarrolla ahora un nuevo paradigma de política cultural, dotado de una nueva sistematicidad. Tomando conciencia de la nueva complejidad de la dinámica cultural local, hoy la política cultural local desarrolla cada vez más una aproximación sistémica. En realidad, es toda la política cultural la que evoluciona en ese sentido, como Joni Cherbo y Margaret Wyszomirski han

explicado en su libro *The Public Life of the Arts in America* (2000). Pero es justamente en las ciudades, y más en concreto en las grandes ciudades, donde la nueva complejidad de la política cultural adquiere su forma más tangible (Evans, 2001, p. 221). Emerge de esta forma una nueva coherencia de la política cultural, en este caso a nivel local, fundada sobre una sistematicidad renovada y orientada ahora hacia el objetivo del desarrollo del plural potencial cultural de la ciudad o del territorio. Esta nueva sistematicidad se expresa en nuevas configuraciones administrativas (consejos o institutos de cultura, a veces de tipo mixto, público-privado), en nuevos útiles de gestión (planes estratégicos) o en nuevos programas culturales de tipo integrador (por ejemplo, los ya citados de las capitales europeas de la cultura).

Se trata, pues, del bosquejo de un nuevo paradigma de política cultural: un paradigma cuya identidad no se deduce ya de las oposiciones fundadoras de la política cultural moderna – cultura/educación, modernidad/tradición, cultura/diversión (Urfalino, 1996, p. 344) – sino de una perspectiva de integración particular que resulta, en las condiciones actuales del orden cultural (Rodríguez Morató, 2003), de la orientación a la maximización del valor cultural producido en la ciudad.

Barcelona como ejemplo¹

El caso de Barcelona es, desde este punto de vista, paradigmático. La apuesta cultural de la ciudad y su efectiva decantación culturalista han sido especialmente intensas y exitosas y han convertido a Barcelona en un referente global a este respecto. Pero esta evolución ha estado marcada, además, por una radical transformación de la política cultural municipal, y ésta resulta, por su parte, el más claro exponente del nuevo paradigma de la política cultural local.

La ejemplaridad del caso barcelonés obedece a múltiples razones. Por una parte, se funda en una larga tradición emprendedora

de la ciudad. Barcelona, en efecto, pujante ciudad industrial desde mediados del siglo XIX, no tuvo nunca para afianzar su progreso el apoyo del Estado español, tradicionalmente débil y centralista. De este modo, se vio compelida a desarrollar una singular tradición de activismo mancomunado de las élites y el poder local, que buscó paliar esa desatención estatal, tanto en la provisión de servicios básicos, como en el fomento de instituciones de excelencia o en la promoción internacional de la ciudad.²

Por otro lado, el empuje emprendedor de la Barcelona contemporánea tendió a pivotar crecientemente sobre sus activos culturales y ello por varias razones. En primer lugar, por la propia envergadura y potencial de su sector cultural, que eran a la salida del franquismo muy notables, pues la ciudad era a esas alturas una capital cultural equivalente a Madrid, cuando no más importante, y su dinamismo era incluso superior al de la capital del Estado. Además, también porque Barcelona aquilataba un trascendental activo cultural: su valiosísimo conjunto urbanístico-patrimonial; un conjunto excepcional por su virtuosa combinación y articulación de sustratos históricos diferentes, todos ellos muy significativos: la ciudad medieval, el Ensanche moderno de Cerdà y la arquitectura modernista (Subirós, 1993, p. 14). Y, asimismo, porque le impelían a ello razones negativas: de un lado, la acuciante necesidad de encontrar estrategias de desarrollo frente al inevitable declive industrial y de otro el hecho de que Barcelona, ante la competencia desigual de Madrid, tenía limitadas otras alternativas típicas de desarrollo posindustrial, como por ejemplo la de los servicios financieros avanzados. Por todo ello, Barcelona parecía abocada desde el inicio del período democrático a hacer una apuesta estratégica de desarrollo turístico y cultural.

La decantación estratégica de la ciudad hacia la cultura se ha ido plasmando de diferentes modos. Lo ha hecho de forma muy clara, por ejemplo, en el creciente carácter cultural que han ido teniendo los megaeventos organizados en ella. En ese sentido, las viejas Exposiciones Universales, correspondientes a la sociedad industrial, han sido sustituidas en tiempos recientes por celebraciones de carácter

espectacular y simbólico, como los Juegos Olímpicos (1992) o el Fórum Universal de las Culturas (2004). Y entre estas dos últimas la progresión culturalista ha sido evidente. Por lo demás, la apuesta cultural de Barcelona se ha expresado también en el modo en que la cultura se ha ido vinculando cada vez más a las nuevas líneas de desarrollo de la ciudad. Al turismo, por ejemplo, que era una actividad relativamente poco importante antes de los Juegos Olímpicos, pero que ahora resulta fundamental (según cálculos del consorcio de Turismo de Barcelona [*El País*, 6 sept. 2003, Cat/6], supone ya alrededor del 14% del PIB de la ciudad), y en cuya estrategia de desarrollo la cultura constituye desde hace algunos años el eje central (Institut de Cultura, 2003, p. 229). O también a las nuevas tecnologías, ámbito de actividad cuyo impulso en Barcelona se pretende lograr principalmente a través de un ambicioso plan de renovación urbana, el llamado 22@bcn, un plan en el que la industria cultural y el diseño desempeñan un papel protagonista (Institut de Cultura, 2003, p. 161-162).

Ha sido en el marco de esta especial disposición a mobilizar activamente la cultura como recurso de desarrollo de la ciudad en donde la política cultural barcelonesa ha podido encontrar inspiración e impulso para transformarse innovadoramente y convertirse así en un modelo de la nueva política cultural local.³ Al mismo tiempo que este contexto facilitador e incitativo ha sido crucial para el surgimiento de la nueva política cultural barcelonesa, otros factores, no obstante, han resultado también muy relevantes. Por un lado, la ausencia de una tradición propia de política cultural, de un modelo institucionalizado inscrito en los viejos parámetros de la “democratización” o de la “democracia” cultural. Esta ausencia, debida a que el prolongado estado de excepción en el que el franquismo había tenido al país había impedido cualquier posible desarrollo de ese tipo hasta la muerte del dictador, ayudó paradójicamente a la evolución de la política cultural barcelonesa en el período democrático, por cuanto que implicó al mismo tiempo la ausencia de lastres o resistencias institucionales que pudieran limitarla. Por otro lado, también la configuración político-institucional en la que habría de desarrollarse la política cultural

municipal resultó en cierto modo favorable a su evolución, y también en este caso paradójicamente, pues sería la frustración en 1980 del acceso socialista al poder regional y su persistente encajonamiento en la administración municipal, lo que motivó a la administración municipal a hacer una apuesta extraordinaria en el área de cultura, ingrediente necesario de su innovadora transformación.

La transformación de la política cultural municipal

En realidad, la cultura ha sido siempre un tema importante en la política municipal barcelonesa. Únicamente al inicio del período democrático la coalición de centroizquierda que se hace con el poder en el Ayuntamiento de Barcelona muestra un relativo desinterés por el área de cultura, al dejarla sin disputa en manos del partido más débil de entonces, el partido comunista (PSUC). A partir de la segunda legislatura, este área pasará a estar para siempre en manos del partido de gobierno mayoritario – el partido socialista (PSC) – y la alcaldía se implicará muy directamente en ella. Los presupuestos culturales crecerán, por otra parte, desde el principio y el esfuerzo cultural – el gasto en cultura en relación con el presupuesto general del Ayuntamiento – aumentará especialmente entre los años 1985 y 1992.⁴ Lo que cambia con los años, de modo decisivo, es la orientación de fondo de la política cultural municipal y en relación con ella también su organización administrativa y sus programas de actuación.

A partir de la transición, hay toda una larga primera etapa de la política cultural municipal en la que su orientación de fondo, dentro de los condicionamientos que impone su situación de origen – el legado de responsabilidades institucionales que tenía asumido el Ayuntamiento históricamente y las expectativas sobre la capitalidad cultural de la ciudad –, es la mejora de la calidad de vida de los ciudadanos: el acceso a la cultura y el fomento de la creatividad cultural, es decir, los objetivos clásicos de la agenda política socialdemócrata (Zimmer y Toepler, 1996). Esta orientación prolonga una lógica que a esas alturas se hallaba ya en regresión en Europa (Bianchini, 1993). Este desfase, común al conjunto de los municipios españoles, obedecía a las peculiares circunstancias políticas del país, que por un lado tenía

pendiente todavía el desarrollo de políticas de bienestar en todos los ámbitos y por otro había iniciado un largo ciclo de dominio socialista en los ayuntamientos.⁵ Pero en el caso de Barcelona, la hondura de la crisis que la ciudad atraviesa en aquella época, debido a la especial vulnerabilidad que le confería su base predominantemente industrial, la tradición emprendedora del Ayuntamiento y también algunas circunstancias políticas contextuales, determinaron la apuesta municipal por desarrollar un modelo emprendedor de transformación urbana, como única forma de hacer avanzar la agenda socialdemócrata de la ciudad (Subirós, 1993). La política cultural municipal de aquella época, aun moviéndose dentro de los parámetros socialdemócratas clásicos, se vio fuertemente caracterizada por su estrecho acoplamiento a ese proyecto general de transformación emprendedora de la ciudad, lo que le proporcionó una peculiar perspectiva urbana global, anticipatoria de su transformación posterior.⁶

Se impulsan las actividades culturales en los barrios, tratando de reequilibrar la geografía de la participación cultural en la ciudad. Se recuperan y reinventan las fiestas populares, de barrio y de ciudad, y se utilizan como mecanismos de dinamización comunitaria y de reappropriación y revitalización de zonas marginales. El proyecto olímpico, que el Ayuntamiento desarrolló con objeto de movilizar la colaboración de otras administraciones de cara a cubrir los déficits de la ciudad, fue utilizado también a fondo para alcanzar los objetivos culturales pendientes. Pero a su vez estos objetivos se entrelazaron con el proyecto urbano, evidenciando una gran compenetración entre ambos tipos de actuación. Así, toda una serie de nuevos equipamientos culturales que llenaban huecos históricos en el mapa de servicios culturales de la ciudad fueron proyectados aprovechando el impulso olímpico. Mas su ubicación fue decidida en función del plan general de desarrollo urbano, con vistas a apuntalar zonas de nueva centralidad o para dinamizar áreas deprimidas. Recíprocamente, las actuaciones urbanísticas se cargaron de funcionalidad cultural, desarrollándose, por ejemplo, un extenso programa de monumentalización de la periferia (instalación de esculturas contemporáneas, junto a diferentes elementos de memoria histórica, en los nuevos parques y plazas), o

también un plan de centros cívicos basado en una reutilización de edificios históricos (Subirós, 1999, p. 20-21).

A esta íntima fusión de los contenidos de la política cultural con el proyecto general de ciudad le corresponderá también, lógicamente, en aquella época una organización escasamente diferenciada. En ella el nivel político y el nivel técnico se confundirán.⁷ Y las diferentes áreas –por ejemplo, las de urbanismo y cultura– mantendrán entre sí un alto grado de permeabilidad. En contrapartida a esta fuerte imbricación de la política cultural municipal en el proyecto político general del Ayuntamiento, que se definía sobre todo por entonces en el nivel urbanístico, otro rasgo característico del período será una débil estructuración y una pobre conceptualización de la relación entre la administración y el sector cultural. El Ayuntamiento concebirá su actuación como dirigida directa y primordialmente a la ciudadanía. Será, así, promotor de equipamientos (y en ese sentido habrá de tratar también con otras administraciones), pero será ante todo productor directo de servicios culturales. La relación con el sector cultural de la ciudad se limitará entonces básicamente a una función subvencionadora y a un trato pasivo y esporádico.

Esta fórmula de política cultural se agota con los Juegos Olímpicos. La ciudad había culminado un ciclo emprendedor, centrado en el desarrollo urbanístico, que había estado basado en una importante financiación extraordinaria, del Estado y de la administración regional, y en un significativo endeudamiento del Ayuntamiento. Se iniciaba, por otra parte, una etapa de crisis económica, en la que las Administraciones Públicas iban a sufrir intensos recortes presupuestarios (Ajuntament de Barcelona, 1999, p. 40). Se anunciaría, así, una época de restricciones y como cabía esperar por la estructura de obligaciones del Ayuntamiento, éstas habrían de repercutir muy especialmente en el apartado cultural.⁸

Aprovechando la experiencia de gestión del proyecto olímpico, el Ayuntamiento en su conjunto emprende en 1991 una profunda reforma administrativa de signo gerencialista y favorecedora de la concertación público-privada, con objeto de aumentar su eficiencia

en esta coyuntura de austeridad (Ajuntament de Barcelona, 1999, p. 41). Este impulso de reforma acaba trasladándose a la administración cultural al inicio de la legislatura de 1995-1999. Es en ese momento cuando se lleva a cabo un completo replanteamiento de la política cultural municipal. La nueva formulación será acorde con las directrices generales de cambio en el Ayuntamiento. Sin embargo, partirá de una base propia: de una nueva concepción del desarrollo cultural, elaborada por el que será a partir de entonces responsable de la política cultural municipal: Ferran Mascarell.

Mascarell (1995) certifica el agotamiento de las políticas culturales socialdemócratas, que a su entender han acabado suponiendo una marginalización y una trivialización de la cultura. Al mismo tiempo, frente a la deriva economicista, que en aquellos tiempos se había registrado ya, en mayor o menor medida, en toda Europa (Bianchini, 1993, p. 14), Mascarell reconoce y reivindica el valor económico de la cultura. Pero también, por otro lado, rechaza el empobrecedor reduccionismo de una política guiada exclusivamente por esta óptica. Desmarcándose de ambas perspectivas, aboga entonces por repensar la política cultural a partir de una visión compleja de la dinámica cultural; una visión en la que al lado de la administración pública aparece una gran multiplicidad de agentes y el sector privado destaca por su importancia, y donde, por otra parte, la cultura es entendida en un sentido *amplio y pluridimensional* (como creación y producción simbólica, como ideas y valores que fundamentan el diálogo social, como comunicación y como participación ciudadana).

El cambio decisivo, no obstante, corresponderá a la concepción del papel de la administración cultural municipal. A este respecto, la nueva visión, compleja y plural, del horizonte de desarrollo cultural, dará pie a postular la superación de la tradicional función *protectora-promotora*. “La función de la Administración pública en este marco – proclamará ahora – ha de ser la de catalizador de los múltiples agentes existentes. Canalizar la construcción de las grandes infraestructuras, corregir desequilibrios de la oferta cultural, producir bienes y servicios a partir del patrimonio y fomentar sectores en los cuales el mercado se muestre pasivo, son los objetivos y las funciones

básicas que ha de asumir la Administración pública. En este nuevo marco han de coexistir los cuatro agentes culturales – las asociaciones, las industrias culturales, las empresas patrocinadoras y el sector público. Es a la Administración a quien le corresponde hacer el papel de interlocutor en pro de un proyecto cultural global” (Mascarell, 1995, p. 13). Todos estos planteamiento constituirán la base sobre la que se construirá la nueva fórmula de la política cultural municipal (Institut de Cultura, 2003, p. 254 y ss.), una fórmula que constará de dos elementos clave: el Instituto de Cultura de Barcelona (ICUB) y el Plan Estratégico de Cultura.

El ICUB es el organismo que concentra la gestión de la política cultural del Ayuntamiento. Se trata de un ente autónomo, capaz de tomar decisiones y de actuar por sí mismo, gestionando su propio presupuesto y estableciendo contratos y convenios de todo tipo.⁹ Su instauración, que establece una clara divisoria entre esfera ejecutiva y esfera política, supone la adopción del modelo organizativo gerencial en el ámbito cultural.¹⁰ Este modelo aporta una gran flexibilidad y adaptabilidad a la organización. Por otro lado, otro rasgo característico del ICUB es su organigrama crecientemente divisional, en lugar de burocrático, lo que favorece la progresiva autorregulación de sus programas y tiende a mejorar así también su grado de autofinanciación. Pero lo más peculiar del ICUB y lo que más radicalmente lo caracteriza frente a la organización anterior de la política cultural municipal, es su estratégica articulación al sector cultural de la ciudad. En este sentido, el ICUB, en tanto que pretende actuar como catalizador de la actividad cultural barcelonesa, integra en sus estructuras y dinámicas un principio general de permeabilidad respecto al sector cultural. Una expresión de tal principio se halla, por ejemplo, en los tres miembros de la sociedad civil que incorpora estatutariamente en su Junta de Gobierno (Institut de Cultura, 2003, p. 266). Su exponente más crucial, no obstante, es otro: es el hecho de que toda la planificación del ICUB – los planes directores, que establecen las directrices de actuación del Instituto para cada mandato y los contratos-programa anuales, que especifican los objetivos y las acciones correspondientes a cada servicio o programa, de acuerdo

con las directrices del plan director- remite en último término al Plan Estratégico de Cultura, que es un plan elaborado por el propio sector cultural a instancia del Instituto.

El Plan estratégico del sector cultural es la otra pieza fundamental de la nueva fórmula de política cultural que el Ayuntamiento adopta a partir de 1996; una pieza que no se confunde con el ICUB pero que está estrechamente ligada a él. Por un lado, el Plan estratégico constituye un mecanismo de concertación del sector cultural, promovido y liderado por el ICUB con vistas a su potenciación. Pero por otro, ese mismo Plan, una vez elaborado y convertido en un conjunto de estrategias y de proyectos, se constituye en la hoja de ruta del propio ICUB. A través del Plan estratégico se verifica, de este modo, una fundamental y positiva retroalimentación entre el ICUB y el sector cultural. A esta función mediadora ejercida por el Plan estratégico se le añade, por lo demás, otra del mismo signo y de similar importancia: la de mediación entre el sector cultural y la ciudad. Porque el Plan estratégico del sector cultural, que ya de por sí se inspira en la metodología de planificación estratégica urbana desarrollada previamente en Barcelona, resulta ser a su vez el instrumento que permite encajar el desarrollo del sector cultural en el horizonte general de desarrollo de la ciudad, fundando así otro círculo virtuoso de retroalimentación.¹¹ Ese círculo virtuoso es el de la centralidad de la cultura, que el Plan estratégico reivindica de modo radical, culminando la toma de conciencia municipal a ese respecto.¹²

La nueva fórmula de la política cultural municipal está orientada a la potenciación cultural de la ciudad en todos los sentidos (Institut de Cultura, 1999: prólogo de Ferran Mascarell). Ahora el Ayuntamiento pretende servir de catalizador de todos los recursos y de todas las potencialidades culturales de la ciudad; recursos y potencialidades que hoy son múltiples y se hallan cada vez más entrelazados. Se trata de trabajar con vistas a la potenciación cultural de la ciudadanía – a la elevación de su nivel cultural, al fomento de su creatividad –, no sólo para mejorar la calidad de vida de la población, sino también porque ahora se entiende que con ello se mejora igualmente la capacidad general de innovación y de adaptación a la

sociedad del conocimiento. Se trata al mismo tiempo de fomentar el desarrollo de la cultura cívica –el diálogo intercultural, la participación –, en tanto que formas eficaces para lograr la cohesión social. Se trata, en fin, de que la cultura contribuya al máximo al desarrollo económico de la ciudad (produciendo y exportando bienes y servicios culturales, proporcionando ocupación en el sector cultural, atrayendo turismo, contribuyendo a la articulación y a la regeneración urbana) y que ayude también a su internacionalización (lo que se espera que revierta positivamente en sus aspiraciones de capitalidad). Y todo ello, a través del estímulo de la multiplicidad de agentes culturales que hoy operan en la ciudad; agentes que van desde las industrias y las empresas culturales a las asociaciones y entidades del tercer sector que operan en este ámbito, a los creadores y especialistas, las administraciones culturales y los propios ciudadanos.

Esta perspectiva da lugar a proyectos y actuaciones que se caracterizan por su visión estratégica: por la conciencia que incorporan de incidir en un complejo ecosistema cultural, por la voluntad de servir a una multiplicidad lo más amplia posible de funciones y en general por tratar de desempeñar papeles dinamizadores del sector cultural. En relación con los grandes equipamientos, por ejemplo, se mantiene la política de la etapa anterior de utilizarlos como elementos de desarrollo urbano. Pero actualmente son todas sus potencialidades las que intentan explotarse.

En el terreno museístico, el plan de museos aprobado en 1997 planteaba la perspectiva de ir de “un museo concebido como contenedor de patrimonio hacia un modelo de equipamiento generador de cultura” (Institut de Cultura, 2003, p. 63). En esta línea, en los últimos años se han multiplicado y se han potenciado fuertemente las exposiciones en todos los museos públicos de la ciudad. Esta importante actividad expositiva ha dado proyección internacional a los museos barceloneses, lo que les ha permitido insertarse en prestigiosas redes de coproducción e intercambio, contribuyendo así a la internacionalización de la ciudad. Además, no sólo los ha hecho más relevantes para los ciudadanos –lo cual era de por sí un objetivo fundamental- sino que los ha convertido en un reclamo turístico de

primer orden. Su impacto se ha hecho máximo cuando la programación se ha articulado en ciclos temáticos específicos, una fórmula que en Barcelona se ha hecho habitual y ha alcanzado un particular virtuosismo.¹³

Más allá de los equipamientos museísticos, el resto de grandes equipamientos culturales, además de servir en general a una fundamental función democratizadora de la cultura, están asimismo programados con vistas a cumplir otros objetivos estratégicos, tales como el de promocionar a los creadores emergentes o el de proyectar internacionalmente la imagen cultural de la ciudad. Un equipamiento como el del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB) sirve, por lo demás, específicamente como vivero para las nuevas propuestas en todos los sectores artísticos, desempeñando así un papel estratégico fundamental en relación con todos ellos.

El proyecto paradigmático de la nueva fórmula de política cultural municipal ha sido, de todos modos, el Fórum Universal de las Culturas, celebrado el año 2004. Este carácter paradigmático le viene dado, en primer lugar, por la enorme multiplicidad de agentes que intervinieron en él. Promovido por el Ayuntamiento de Barcelona y auspiciado por la UNESCO, el Fórum integró también, sin embargo, en sus órganos rectores y en su base de financiación al gobierno regional (la Generalitat de Catalunya) y a la Administración general del Estado. Por otro lado, el evento se organizó pretendiendo implicar al conjunto del sector cultural de la ciudad. Prácticamente todos los grandes equipamientos y museos de Barcelona, tanto los de titularidad pública –de las diferentes administraciones- como privada –en particular, los centros culturales de las grandes cajas de ahorros-, así como los principales centros y estructuras de producción artística de la ciudad participaron en el programa. Y también lo hicieron otras muchas entidades de la sociedad civil, de carácter económico, político o social, concernidas de alguna manera por las temáticas de debate. Por lo demás, múltiples mecanismos, tanto en el Fórum Virtual como en los diversos espacios del recinto donde se celebró, invitaban a la participación directa de los ciudadanos.

El evento, por otra parte, tenía un claro carácter estratégico, lo cual se ponía de manifiesto en la multiplicidad de objetivos a los que apuntaba y en la perspectiva dinamizadora en la que se situaba. Por un lado, el Fórum se concibía como un proceso de aprendizaje colectivo en el que la ciudadanía, a través de fórmulas diversas de participación, se acercaba e intervenía en el discurso de los especialistas, en torno a los tres grandes temas propuestos: las condiciones de la paz, el desarrollo sostenible y la diversidad cultural. En este sentido, se trataba de un proceso que contribuía a la formación cultural de los ciudadanos y también, al mismo tiempo, al fomento de la cultura cívica, ya que esos son hoy los temas cruciales de la convivencia. Por otro lado, no cabe duda de que el Fórum era también un proyecto orientado al desarrollo económico de la ciudad, pues además de entrañar una gran operación de regeneración urbanística, servía para impulsar importantes infraestructuras de cara al desarrollo turístico (nuevos hoteles, un gran complejo de convenciones), pretendía ser un gran atractivo turístico en sí mismo y ofrecer un gran estímulo y una excepcional base de proyección para el sector cultural local. El carácter intrínsecamente internacional del evento, la explícita aspiración a producir un impacto en la agenda y en los medios internacionales y la evidente pretensión de afirmar un liderazgo internacional persistente (con la constitución en Barcelona de una fundación encargada de designar las ciudades que se hagan cargo de futuras ediciones del Fórum), no dejaba lugar a dudas tampoco sobre la voluntad de que el evento sirviese asimismo al objetivo de la internacionalización de la ciudad. En definitiva, puede decirse que el Fórum Barcelona 2004 constituyó una compleja jugada estratégica de potenciación cultural general de la ciudad, destinada a situar la cultura en el centro del desarrollo urbano. Más allá del hecho de que en último término sus resultados no fueron tan brillantes como se esperaba, no cabe duda de que el proyecto expresaba a la perfección la nueva fórmula de la política cultural municipal barcelonesa.

Conclusión

En su análisis de la situación actual de la política cultural norteamericana Cherbo y Wyszomirski (2000), aparte de tomar nota del agotamiento del viejo modelo de política cultural impulsado desde 1965 por el *National Endowment for the Arts*, llamaban la atención sobre la progresiva conformación en los últimos tiempos de un nuevo paradigma en este campo. Este paradigma emergente venía para ellas caracterizado por tres rasgos principales:

1. Una nueva visión, más amplia, del campo de intervención de esta política, que ahora abarca todo tipo de expresiones y de prácticas artísticas e incluye también a todos los actores que tienen que ver con ellas, desde asociaciones a empresas comerciales o a fundaciones. Esta visión implica asimismo una diversificación de objetivos, que además de artísticos son ahora también educativos, económicos, sociales e identitarios.
2. La adopción de una perspectiva sistémica sobre la cultura, que lleva a atender a las dinámicas culturales globales en lugar de pensar en elementos singulares, ya sean éstos artistas, organizaciones o proyectos.
3. Un nuevo modo de actuación, sistémicamente inspirado, de carácter proactivo y estratégico, y de función catalizadora. Esta nueva forma de intervención tendería a diversificar sus mecanismos más allá de la mera subvención, abarcando medidas de carácter fiscal y financiero, de regulación de derechos, de política comercial, tecnológica o de competencia. (Cherbo y Wyszomirski, 2000, p. 11)

A la vista de este esquema, no cabe duda de que la política cultural barcelonesa encaja casi a la perfección en los parámetros de ese nuevo paradigma emergente que Cherbo y Wyszomirski vislumbran en el horizonte.¹⁴

El camino que Barcelona ha seguido para llegar hasta este punto ha sido lógicamente distinto al que ha recorrido la política

norteamericana. Y, por lo demás, tampoco la coincidencia entre ambos casos es completa, pues mientras que estas autoras imaginan un sistema de administración cultural que actúa en ámbitos como los fiscales, legislativos y de política internacional, una administración local como la barcelonesa carece de competencias para intervenir en muchos de esos campos. Pero, desde luego, se trata del mismo modelo. El caso de Barcelona muestra, pues, hasta qué punto el nuevo paradigma de la política cultural está fraguando ya en la administración cultural local.

Por otro lado, mientras que la orgánica multiplicidad interventora, que es inasequible a la administración local, resulta más bien por el momento un mero desideratum, el carácter sistémico y estratégico de las actuaciones de la política cultural local es ya un dato bien acreditado. La experiencia barcelonesa muestra también, en este sentido, en qué medida esas orientaciones sistémicas y estratégicas pueden llegar a impregnar profundamente la política cultural local, plasmándose en fórmulas y herramientas de gestión específicas y en programas concretos de actuación. El caso de Barcelona permite entender, en fin, asimismo el mayor potencial que tiene a este respecto la política cultural local, tanto por su capacidad de abarcar en toda su complejidad su objeto de intervención, y de conectar directamente con él, como por la de situarse en el centro de la política general de ámbito local (Corijn, 2002). Así, pues, a tenor de lo que la experiencia barcelonesa sugiere y por las razones que acabamos de exponer, cabe conjeturar también que la evolución hacia un nuevo paradigma de la política cultural, hasta ahora liderada por la administración local, no va a dejar tampoco de tener en el futuro un carácter predominantemente local.

Notas

- 1 Esta sección se basa ampliamente en un trabajo previo del autor (Rodríguez Morató, 2005), que analiza con más detalle lo que aquí se expone.
- 2 Hitos cruciales a ese respecto fueron las Exposiciones Universales de 1888 y 1929.

- 3 Hay que decir, de todos modos, que también a partir de su propio desarrollo la política cultural barcelonesa ha retroalimentado la general deriva culturalista de la ciudad. Ha incidido, así, en la inflexión de los planes estratégicos de la ciudad, que de no contemplar la cultura más que como un mero factor de la calidad de vida de los ciudadanos (en el primer plan, elaborado a finales de los ochenta: *Pla Estratègic Barcelona 2000*, 1990), pasarán a concebirla, según las directrices emanadas de la administración cultural municipal, en tanto que sector específico provisto de un especial valor estratégico (www.bcn2000.es). Y ha incidido también, y aún de forma todavía más trascendental, dotando de contenido a las iniciativas y propuestas que marcarán el destacado liderazgo que Barcelona ejerce hoy en el seno del movimiento internacional de ciudades (Institut de Cultura, 2003, p. 231-232).
- 4 Luego el esfuerzo continuará aumentando, no obstante, en la administración provincial (Rodríguez Morató, 2004).
- 5 Así es como los municipios españoles de los ochenta han podido caracterizarse como municipios del bienestar (Brugué y Gomà, 1998, p. 22).
- 6 No es que la óptica territorial estuviera ausente de la política cultural urbana del momento. Por el contrario, tal como ya se ha dicho anteriormente, en ese tiempo se empieza a registrar en todas partes una confluencia entre las políticas culturales locales y las políticas urbanas más generales, confluencia de la que emanan las estrategias de regeneración urbana de base cultural (Bianchini, 1993). Sin embargo, esa confluencia ha solidado surgir sobre la base de un giro previo de la política cultural local de signo economicista y privatizador, lo que ha implicado en principio múltiples limitaciones, tanto espaciales como funcionales (en España, un ejemplo tardío pero elocuente de este tipo de políticas culturales locales de dimensión territorial es el del Guggenheim Bilbao). Lo que caracteriza el arranque de esta tendencia en Barcelona es que se produce a partir de parámetros socialdemócratas y con una óptica que es desde sus inicios global.
- 7 El Coordinador de Cultura era cargo de confianza política del Alcalde y mantenía con él una estrecha complicidad.
- 8 Oriol Bohigas, regidor de cultura tras los Juegos, calificaba de “época de las resacas” el momento por el que atravesaba el área bajo su responsabilidad (Bohigas, 1993: 7). Y de hecho el gasto cultural del Ayuntamiento de Barcelona disminuyó en términos absolutos de 1992 a 1993, por primera vez en el período democrático, haciéndolo todavía más al año siguiente. El porcentaje del gasto cultural sobre el gasto total

también bajó significativamente a lo largo de esos años: del 6,06 en 1992 al 4,84 en el 93 y al 4,73 en el 94 (datos de Rodríguez Morató, 2004).

- 9 En el ámbito cultural, un organismo autónomo anterior fue el IMBE (Instituto Municipal Barcelona Espectáculos), constituido en 1989. Pero a diferencia del ICUB, se trataba en su caso de un ente de muy limitadas competencias.
- 10 La instancia política es en este caso la Comisión de Presidencia y Política Cultural del Ayuntamiento, que ejerce funciones de supervisión e impulso político.
- 11 En su presentación del Plan estratégico, Joan Cleos alcalde de Barcelona, afirma en ese sentido: “la capacidad que tenga el Plan estratégico de hacer crecer la importancia de la cultura en relación al desarrollo de la ciudad será uno de los elementos esenciales para garantizar el desarrollo del propio sector cultural” (Institut de Cultura, 1999, p. 2).
- 12 “El Plan propone un cambio sencillo pero esencial: intercambiar el orden de prioridades. La estrategia de transformación de la ciudad ha de ser hoy en día eminentemente cultural y es esta estrategia cultural la que ha de teñir el resto de planteamientos estratégicos y no al revés” (Institut de Cultura, 1999, p. 4).
- 13 A este respecto, el caso más logrado ha sido el del Año Gaudí, celebrado en 2002. En su amplísimo programa se incluían algunos eventos multitudinarios y espectaculares (fiestas de participación ciudadana, grandes exposiciones), pero también otros muchos de formato menor e interés más restringido (pequeñas exposiciones, cursos o seminarios), así como un gran número de producciones específicas (publicaciones, espectáculos – entre ellos un gran musical –, una serie de animación y una completa página web sobre la obra de Gaudí). La iniciativa fue del Ayuntamiento pero en el programa se implicaron una gran cantidad de instituciones, públicas y privadas, empresas y colectivos diversos. La articulación de todos esos esfuerzos permitió alcanzar unos resultados óptimos en múltiples sentidos: en el acercamiento de la figura de Gaudí al conjunto de la ciudadanía, en la profundización del conocimiento académico sobre el genial arquitecto, en la valorización internacional de su obra y asimismo en la creación de nuevo valor cultural en torno a ella, y en fin, muy especialmente, también en la atracción turística y en la proyección internacional de la imagen de Barcelona.
- 14 Según su descripción, el desarrollo de estas nuevas formulaciones se ha producido en principio en las agencias locales y estatales norteamericanas, siendo sólo últimamente – cabe pensar que desde

finales de los 90 – cuando el NEA ha comenzado a adaptarse a ellas (Cherbo y Wyszomirski, 2000, p. 20).

Abstract: After its inception in the 1960's and until the economic turn of the 1980's, the cultural policy has completed a cycle of increasing debasement. However, at the same time, this evolution has also entailed an important enhancement of the local cultural policy. Afterwards, this trend has been even more exacerbated by the entrepreneurial turn of the urban policy, which has turned culture into a central element of the new strategies of territorial development. Thanks to this impulse, a new model of cultural policy is lately taking shape in the local sphere substituting the declining classical paradigm of cultural policy of national scope. The article shows the logic of this substitution process and examines, in particular, the cultural policy recreation process in the local sphere. This analysis focuses on the case of Barcelona, which is an exemplary case in the this regard.

Key-words: cultural policy; urban policy; urban regeneration; Barcelona; Sociology of Culture.

Bibliografía

AJUNTAMENT DE BARCELONA. *Barcelona: Gobierno y Gestión de la Ciudad*. Madrid: Díaz de Santos, 1999.

BIANCHINI, Franco. Remaking European cities: the role of cultural policies. In: BIANCHINI, Fr.; PARKINSON, M. (Eds.) *Cultural policy and urban regeneration: the West European experience*. Manchester: Manchester UP, 1993.

BOHIGAS, Oriol. *Gràcies i desgràcies culturals de Barcelona*. Barcelona: Àrea de Cultura, Ajuntament de Barcelona, 1993.

BRUGUÉ, Quim; GOMA, Ricard. *Gobiernos locales y políticas públicas*. Barcelona: Ariel, 1998.

CORIJN, Eric. *Las políticas culturales en el centro de la política urbana*. Claves, n. 119, p. 62-67, 2002.

CHERBO, Joni M.; WYSZOMIRSKI, Margaret J. Mapping the Public Life of the Arts in America. In: CHERBO, J. M.; WYSZOMIRSKI, M. J. (Eds.)

- The Public Life of the Arts in America*, New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.
- EVANS, Graeme. *Cultural Planning: An urban renaissance?* Londres: Routledge, 2001.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La globalización imaginada*. Barcelona: Paidós, 1999.
- HALL, Peter. *Cities of Tomorrow: An Intellectual History of Urban Planning and Design in the Twentieth Century*. Oxford: Blackwell, 1990.
- INSTITUT DE CULTURA. *La cultura, motor de la ciutat del coneixement*. Pla Estratègic del sector cultural de Barcelona, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1999.
- _____. *Barcelona: una cultura en moviment. 1996-2002*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2003.
- MASCARELL, Ferran (Dir.). *Memòria de constitució de l'Institut de Cultura de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1995.
- NEGRIER, Emmanuel. french cultural decentralization and international expansion: towards a geometrically variable interculturalism? *International Journal of Urban and Regional Research*, v. 21, n. 1, p. 63-74, 1997.
- PLA ESTRATÈGIC BARCELONA 2000. *Pla Estratègic Econòmic i Social Barcelona 2000*. Barcelona, 1990.
- RODRÍGUEZ MORATÓ, Arturo. The culture society: a new place for the arts in the Twenty-First Century. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, v. 32, n. 4, p. 243-256, 2003.
- _____. La emergencia de una capital cultural europea. In: GARCÍA, S.; DENGEN, M. (Eds.). *El modelo Barcelona*. (en trámite de publicación –2005).
- RODRÍGUEZ MORATÓ, Arturo (Dir.). *El sistema de la política cultural a Catalunya*. Barcelona: CESAC, 2004.
- SUBIRÓS, Pep (Dir.). *El vol de la fletxa. Barcelona'92: crónica de la reinvención de la Ciutat*. Barcelona: Electa, 1993.
- _____. *Estratègies culturals i renovació urbana*. Barcelona: Aula Barcelona, 1999.
- URFALINO, Philippe. *L'invention de la politique culturelle*. París: La Documentation Française, 1996.

- ZIMMER, Annette; TOEPLER, Stefan. Cultural policies and the Welfare State: the cases of Sweden, Germany, and the United States. *The Journal of Arts Management, Law and Society*, v. 26, n. 3, p. 167-193, 1996.
- ZUKIN, Sharon. *The cultures of cities*. Oxford: Blackwell, 1995.
- ZUZANEK, Jiri. Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle: un débat enterré? In: GIRARD, A. (Ed.). *Économie et culture: culture en devenir et volonté publique*. Paris: La Documentation Française, 1998. v. 2, p. 49-56.