

Jorge Ribalta*

Sobre el servicio público en la época del consumo cultural

El autor analiza los cambios socio-culturales acaecidos en las últimas décadas del siglo XX, reflexiona sobre la noción de servicio público, y plantea un modelo alternativo de mediación cultural.

Este texto fue publicado anteriormente en Zehar 47&48, en 2002.

* **Jorge Ribalta** es artista, y fue responsable de Servicios Culturales del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA.

Apostillas a Servicio Público

El libro *Servicio Público*¹ surgió de la voluntad de entender una situación histórica y de intentar reflejarla, una situación que se podía definir como de creciente privatización de los servicios públicos culturales en el ámbito geopolítico de las así llamadas democracias liberales occidentales. Ese proceso continúa.

El libro me parece hoy lleno de carencias. En el mejor de los casos, ofrece material en bruto y sirve como testimonio. Algunas de sus insuficiencias principales son de orden teórico, como la falta de una definición de conceptos fundamentales como *público* y *servicio público* y de una justificación del valor de la autonomía de la cultura y el arte que no dé por sentada su condición falsamente consensual de bienes públicos. El libro carece también de una propuesta convincente de una práctica alternativa de mediación cultural. Estas notas son un breve apunte para una contribución a completar algunas de esas carencias.

Las condiciones geopolíticas de los servicios públicos culturales

En términos históricos, la aparición de estructuras administrativas para la cultura tal como las conocemos hoy (los ministerios de cultura, consejos de arte, etc.) tuvo lugar entre los años 1945 y 1965 aproximadamente. ¿Cuáles son las condiciones históricas de esa aparición? Me referiré escuetamente a tres condiciones.

La primera tiene que ver con los efectos traumáticos de la Gran Depresión que siguió a la crisis económica de 1929. Según explica Eric Hobsbawm², el profundo impacto social y político de la Depresión en los años treinta planteó a los gobiernos occidentales por primera vez la necesidad de desarrollar políticas asistenciales para prevenir los posibles efectos sociales negativos de los vaivenes económicos.

La segunda es una profundización de la anterior: el Estado del Bienestar, una construcción política que surge de un acuerdo

entre trabajadores y patronales, tras la Segunda Guerra Mundial, para mantener las demandas de los trabajadores dentro de los límites del crecimiento de beneficios³. La consolidación del Estado del Bienestar corresponde a una situación histórica de estabilidad política prolongada, caracterizada por la convivencia de capitalismo y socialismo. Esa convivencia, basada en el antagonismo entre los Estados Unidos y la Unión Soviética durante la Guerra Fría, mantuvo el equilibrio estratégico-político mundial durante un periodo excepcionalmente prolongado. Un efecto de esa convivencia antagónica fue un proceso de contaminación mutua, o, más concretamente, una incorporación de elementos o ideas socialistas en el contexto capitalista, cuyo resultado fue el nacimiento de la socialdemocracia. Así, en el ámbito capitalista se establecieron principios de regulación y políticas sociales, y en general tuvo lugar un crecimiento progresivo y sostenido de los servicios públicos, en particular en los años cincuenta y sesenta. Hobsbawm ha descrito este momento como la Edad de Oro del capitalismo, el momento de mayor crecimiento y transformación económica y social de toda la historia de la humanidad, que creó unas condiciones especialmente favorables para las clases históricamente desposeídas. La clave de esa Edad de Oro, según Hobsbawm, era que «el capitalismo había triunfado porque no era sólo capitalista»⁴.

La tercera condición es el papel de la Guerra Fría en las políticas culturales occidentales. La Guerra Fría tuvo también su vertiente cultural, es decir que en el ámbito de las artes se libró una batalla entre dos modelos antagónicos. El caso más notorio de esta confrontación fue el del expresionismo abstracto norteamericano, con el cual el occidente capitalista en su versión norteamericana impuso un modelo de arte moderno basado en el principio del individualismo, propio de una sociedad democrática liberal, frente al modelo totalitarista y colectivista de un arte al servicio de la propaganda estatal. El arte abstracto promovido desde Estados Unidos respondía a una suerte de «apoliticismo político» y marcó

el momento histórico en que la vanguardia se desplazó de Europa a América y se convirtió en ideología dominante⁵. Esta identificación de vanguardia y poder es una precondition para lo que hoy entendemos como políticas culturales. La promoción del expresionismo abstracto por parte del USIS y el MOMA, sentó las bases para la aparición, ya en la década de los sesenta, del National Endowment for the Arts (NEA), esto es, las estructuras administrativas públicas para la cultura en Estados Unidos.

De la constatación de estas tres condiciones para el desarrollo de los servicios públicos culturales se puede extraer una primera conclusión: si las políticas son indisolubles de sus circunstancias y condiciones históricas, la cultura y el arte también lo son. Lo cual nos lleva directamente al centro del problema, a la evidencia de una paradoja inherente a los principios de toda política cultural (en el ámbito desde el que hablo, es decir el de la democracia liberal parlamentaria occidental): la defensa «desinteresada» (es decir, apolítica o pre-política) del arte en nombre de la libertad y del individualismo es en sí misma «interesada» (es decir, política) en tanto que se basa en un concepto de libertad y autonomía del arte que sólo puede darse en determinadas circunstancias histórico-políticas.

Puesto que no existe un ámbito público totalmente ajeno a la política, el discurso de la autonomía del arte, en que se fundamenta el arte moderno occidental, es en sí mismo una construcción política.

Si aceptamos esto, ¿cómo podemos entonces defender el papel democratizador, es decir garante de la igualdad, del Estado en la cultura? En mi opinión, sólo podemos hacerlo en un sentido autocrítico, según el cual la cultura y el arte cumplirían un papel paradójico y contradictorio en relación con el Estado, que sería justamente la expresión y la garantía del orden democrático pluralista. Esta condición paradójica se materializa de manera ejemplar en el arte de crítica institucional, un arte nacido en el museo con el objetivo de socavar sus

fundamentos como institución. Ese conflicto sería, desde este punto de vista, la garantía de ese mismo pluralismo liberal y el síntoma de sus límites, en el sentido de que señalaría las relaciones desiguales de poder implícitas en las instituciones del saber y de la alta cultura, como la universidad o el museo, que participan en la reproducción de las desigualdades y formas de subordinación social y en la exclusión de lo subalterno, es decir, de aquel ámbito social que no tiene poder de representación.

Tal como explica John Beverley, «la universidad, la historia escrita, las bellas artes o la literatura participan en la construcción y mantenimiento de la subalternidad. La misma idea de estudiar lo subalterno (...) constituye una contradicción interna en un sentido que apunta a un nuevo registro del saber en que el poder de la universidad para entender y representar el mundo se derrumba o llega al límite. Reconocer la naturaleza de esta paradoja implica aprender a trabajar a contrapelo de nuestros intereses y prejuicios, ya que nos empuja a cuestionar la autoridad de la alta cultura, la universidad y los centros del saber a la vez que continuamos participando activamente en ellos (...) nos podemos acercar cada vez más al mundo subalterno (...) pero en realidad no podemos pertenecer a él nunca (...) lo que intentamos hacer es expresar la manera en que el saber que construimos e impartimos se estructura a partir de esta carencia, de la dificultad o imposibilidad de representación de lo subalterno»⁶.

Esta carencia a que se refiere Beverley me parece una manera de señalar a la contingencia de la democracia y la condición fantasmática de lo público que describe Rosalyn Deutsche en su ensayo «Agorafobia»: «el ideal de coherencia social que el término *público* designa tradicionalmente es irremediamente engañoso y opresivo. El ideal de un consenso no coercitivo alcanzado por medio de la razón sería una ilusión mantenida mediante la represión de las diferencias y particularidades... podríamos preguntarnos si el ideal del público

perdido no estará construido con el fin de ocultar el hecho de que una esfera pública democrática debe ser, en cierto modo, un fantasma... ¿Y si esta peculiaridad de lo público —el no estar aquí— no fuera incompatible con la democracia sino, por el contrario, la condición de su existencia?»⁷. La argumentación de Deutsche sobre «el lugar del poder como un lugar vacío» se basa en textos de Claude Lefort sobre la democracia, una forma de sociedad cuya singularidad radica en que «quienes ejercen la autoridad política son simples gobernantes y no pueden apropiarse del poder, incorporarlo...».

Se podría pensar que la democracia moderna instituye un nuevo polo de identidad: el pueblo soberano. Pero sería un engaño ver restablecida con éste una unidad sustancial. Esa unidad sigue estando latente⁸. En este mismo sentido cabe interpretar a Deleuze cuando escribe que «el pueblo ya no existe, o no existe todavía... *el pueblo falta*»⁹.

La idea y la defensa de un servicio público cultural emprendida en mi libro señala, por tanto, indisociable de la constatación de la naturaleza misma de la democracia, un espacio que «para ser democrático, debe permanecer incompleto»¹⁰. El servicio público aparece por tanto desde mi perspectiva como una práctica surgida de esa concepción de lo público, con el objetivo de situarse en el ámbito de las instituciones del Estado. Se trata de un método y una ética del trabajo en el ámbito de la cultura. Más adelante me referiré a esta cuestión al plantear una práctica de mediación cultural basada en la experiencia desarrollada en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

El fin de una época

Pero volvamos al relato histórico: ¿y qué es lo que está pasando ahora? ¿Cuáles son las condiciones en las que vivimos? Yo diría que todavía vivimos los efectos del fin de una época, de esa «Edad de Oro del capitalismo» a la que me refería antes.

Siguiendo la narración de Hobsbawm, desde la crisis del petróleo de 1973, la Edad de Oro se ha desmoronado porque han desaparecido los fundamentos sobre los que se sostenía. El cambio de signo económico supuso también el inicio de una nueva hegemonía ideológica, la del neoliberalismo, que a la larga aparece como el principal enemigo del Estado del Bienestar. Durante los años setenta empieza a notarse en varios ámbitos de la Administración el desgaste y el retroceso de los servicios públicos, un proceso al que Pierre Bourdieu se ha referido como la «dimisión del Estado»¹¹, en el cual la conversión colectiva al neoliberalismo fue de la mano de una «demolición de la idea de servicio público»¹². Bourdieu escribe: «al hacer del liberalismo económico la condición necesaria y suficiente de la libertad política, se asimila el intervencionismo del Estado al “totalitarismo” (...) y se identifica la “modernización” con la transferencia al sector privado de los servicios públicos más rentables...»¹³.

El final de la Guerra Fría, con la caída definitiva del bloque soviético a finales de la década de los ochenta, significó también la pérdida para el capitalismo del contraste del socialismo, el campo político contra el que la democracia liberal se podía identificar por oposición. La pérdida de esa oposición supone un riesgo para la democracia: «La desaparición de la oposición entre totalitarismo y democracia, que había servido como principal frontera política para discriminar entre amigo y enemigo, puede conducir a una profunda desestabilización de las sociedades occidentales. En efecto, afecta al sentido mismo de la democracia, pues la identidad de ésta dependía en gran parte de la diferencia que se había establecido respecto del otro que la negaba»¹⁴.

En el ámbito cultural, los efectos del neoliberalismo se hicieron visibles en las democracias europeas occidentales sobre todo a partir de los primeros años ochenta, aunque sus condiciones se fueron

históricamente consolidando durante la década de los setenta, con el debilitamiento y desmovilización de las organizaciones sindicales y de la izquierda tradicional, a consecuencia de las crisis económicas de los primeros setenta y el fracaso de los conatos revolucionarios de 1968. En el contexto europeo, el ejemplo más elocuente de una evolución de las políticas culturales desde la política hacia la economía, esto es, desde el discurso del servicio público al discurso de la industria cultural, es el caso francés tras el triunfo del Partido Socialista en 1981. La figura del ministro de cultura Jack Lang es el emblema del nuevo orden establecido en Europa con las políticas culturales emprendidas por los socialistas, a partir de los años ochenta, adaptando el neoliberalismo a un populismo vagamente socialdemócrata. Los paralelismos entre España y Francia durante los ochenta me parecen significativos en varios sentidos. De entrada, en ambos países los socialistas llegan al poder casi a la vez, iniciando un largo mandato que llegaría hasta bien entrada la siguiente década. Por otro lado, ambos países comparten una tradición política centralista y, digamos, estatalista, contrapuesta a los países del norte de Europa, en la que a grandes rasgos la iniciativa del Estado prevalece sobre la de la sociedad civil.

Al analizar la situación local española, de entrada hay que reconocer que cuando en las democracias liberales europeas aparecen los sistemas públicos para la cultura, en España estamos viviendo en un régimen totalitario. En otras palabras: en España no se dieron en su momento (esto es, tras la Segunda Guerra Mundial y a lo largo de la Edad de Oro del capitalismo) las condiciones políticas para la construcción de un estado democrático-liberal moderno. Eso pone las cosas difíciles a alguien que, como yo, intenta reconsiderar y defender el sentido del servicio público inherente al Estado en su concepción democrático-liberal moderna, porque hace que mi reivindicación sea de algo que nunca ha existido (es decir, doblemente

fantasmática)¹⁵. No obstante, asumo aquí esa tarea como proceso, como un método de trabajo, abordándola a modo de propuesta general de actuación.

Hacia un modelo alternativo de mediación cultural

Cualquier proyecto de política cultural debe partir hoy de dos constataciones. En primer lugar, de la nueva centralidad de la cultura. Fredric Jameson describió ya en 1984 esta centralidad de modo ya célebre en su teorización de la postmodernidad: «lo que venimos llamando postmodernidad no se puede separar ni pensar sin la hipótesis de una mutación fundamental de la esfera de la cultura en el mundo del capitalismo tardío, mutación que incluye una modificación fundamental de su función social. (...) La disolución de una esfera autónoma de la cultura debe más bien imaginarse en términos de una explosión: una prodigiosa expansión de la cultura por el ámbito social, hasta el punto de que se puede decir que todo lo que contiene nuestra vida social (...) se ha vuelto “cultural”, en un sentido original y que todavía no se ha teorizado»¹⁶. Más recientemente ha habido otras aportaciones a esta teorización, como la de Antonio Negri y Michael Hardt a través de la categoría del «trabajo inmaterial», que se corresponde a una etapa postfordista de la economía capitalista, en la que los servicios y el sector terciario ocupan la centralidad de la producción industrial en la anterior etapa fordista del capitalismo. Negri y Hardt escriben: «Puesto que la producción de servicios da por resultado un bien no material y durable, definimos los trabajos implicados en esta producción como *trabajo inmaterial*, esto es, un trabajo que produce un bien inmaterial, tal como un servicio, un producto cultural, conocimiento o comunicación»¹⁷. Tanto Jameson como Negri y Hardt coinciden en señalar que «cada vez se hace más difícil establecer una distinción entre los fenómenos económicos y los culturales»¹⁸.

Una segunda constatación es la continuación del proceso de privatización de los servicios

públicos descrito ya en el libro *Servicio Público*, en tanto que síntoma del progresivo desmantelamiento del Estado del Bienestar. Nuevamente Negri y Hardt se refieren a este proceso de privatización como una dinámica inherente al capitalismo: «a lo largo de todo el periodo moderno se produjo un movimiento hacia la privatización de la propiedad pública (...) el capitalismo pone en marcha un ciclo continuo de reapropiación privada de los bienes públicos: la expropiación de lo que es común... el ascenso y caída del Estado del Bienestar registrados durante el siglo XX son un ciclo más de esta espiral de apropiaciones públicas y privadas... la relación inmanente entre lo público y lo común es reemplazada por el poder transcendente de la propiedad privada»¹⁹.

En un contexto tal, más que de una defensa nostálgica de unos supuestos valores esenciales de lo público encarnados en un ideal de virtud republicana, de lo que se trata es de encontrar modos de trabajo que contrarresten las limitaciones democráticas y emancipatorias de la situación presente. Como proclaman Negri y Hardt, «Ahora es nuestro turno de gritar: “¡el gran gobierno ha terminado!”. ¿Por qué debería ser este lema propiedad exclusiva de los conservadores?»²⁰. O como dice Lefort: «resistir la tentación de canjear el presente por el futuro; hacer el esfuerzo, por el contrario, de leer en el presente las líneas de posibilidad que se indican con la defensa de los derechos adquiridos y con la reivindicación de los derechos nuevos...»²¹.

Un proyecto de política cultural basado en los principios de la democracia radical tal como han definido Ernesto Laclau y Chantal Mouffe ha de abandonar una noción de universalidad esencialista y una concepción de la esfera pública como reducible a un espacio unitario, homogéneo y consensual, y por tanto es indisoluble de la noción de pluralismo, en la que los diferentes sujetos colectivos están en permanente negociación y conflicto: «la experiencia de la democracia debe consistir

en el reconocimiento de la multiplicidad de las lógicas sociales tanto como en la necesidad de su articulación. Pero esta última debe ser constantemente recreada y renegociada, y no hay punto final en el que el equilibrio sea definitivamente alcanzado»²². El objetivo de un proyecto de democracia pluralista radical ha de ir en la dirección de la multiplicación de los espacios públicos. Puesto muy simplemente, ese es para mí el significado de la noción de *servicio público*, el de trabajar dentro de las estructuras del Estado para promover una descentralización del poder, la constitución de espacios y momentos en los que diferentes sujetos y colectivos puedan beneficiarse de los recursos del Estado para favorecer procesos de autoeducación y de autonomía relativa.

Welfare museum²³

Acabaré aquí con algunos ejemplos concretos que pueden permitir imaginar que otros modos de trabajo de mediación cultural son posibles hoy. Me basaré en la experiencia y en el trabajo concreto que hemos desarrollado en el MACBA en los últimos tres años.

El trabajo del museo se ha orientado hacia la construcción de una memoria crítica del arte de la segunda mitad del siglo XX, a través de la colección y el programa de exposiciones y actividades. El objetivo de esa línea de trabajo es contrarrestar discursos y fuerzas hegemónicas que tienden a una mitificación de lo local-nacional y a una instrumentalización de las instituciones culturales como agentes activos de la terciarización económica de las ciudades, así como a plantear alternativas a las insuficiencias de los modelos dominantes de museo, basados en general en el mito universalista de la obra original o bien en una concepción del museo como espectáculo²⁴.

La práctica que hemos venido desarrollando en el museo en este tiempo se ha inspirado, entre otras fuentes, en el proyecto de democracia radical de Laclau y Mouffe. Así, la noción de pluralismo se ha traducido en una comprensión de los públicos como constituidos por grupos

específicos diferenciados, una comprensión diametralmente opuesta a la noción genérica de público en tanto que reducible a criterios de medida estadística puramente cuantitativos, tal como se aplica en las políticas culturales populistas basadas en el modelo del consumo televisivo y que mide la eficacia de los productos en función de su triunfo masivo, es decir de su aceptación por un público abstracto e indiferenciado. No hace falta insistir en la vinculación de esta noción del público con los principios del beneficio privado y con los productos culturales más regresivos y alienantes.

Esta comprensión pluralista de los públicos tiene sus efectos sobre la concepción misma de la función productiva del museo y sus jerarquías. El museo deja de ser un mero productor de exposiciones y pasa a ser un proveedor de servicios de diferentes tipos para los diferentes sujetos. La exposición es así un medio para un tipo de experiencia que no tiene por qué privilegiarse sobre otras experiencias. El museo produce también talleres, conferencias, programas audiovisuales, publicaciones, proyectos online, etc. todo ello encaminado a las diversas formas de producción de diferentes grupos y a sus necesidades de formación y socialización. Es posible imaginar usuarios del museo que solamente estén interesados en algunas de estas actividades y es legítimo que así sea.

Esta concepción pluralista de los programas públicos del museo comporta también una redefinición de la terminología. Así, el término *educación* en tanto que investido de connotaciones de disciplina sobre-institucionalizada y con un sentido ligado a una relación jerárquica y a la transmisión de unos saberes preestablecidos no parece el más adecuado para referirse a un proceso de trabajo basado en la negociación. En este sentido hablamos de *mediación*, como un término más neutral para definir la diversidad de relaciones que pueden establecerse entre el museo y los públicos.

Esas relaciones potenciales mantienen siempre un grado de indeterminación e imprevisibilidad, que debe resolverse en cada caso a través de negociaciones específicas. La dinámica de trabajo se basa en fomentar la constitución de grupos y su continuidad. Me referiré a algunos casos concretos.

El proyecto *Las Agencias*, que se desarrolló durante la primera mitad del año pasado surgió de un intento de crear un espacio de trabajo común y desjerarquizado para artistas y movimientos sociales. Este proyecto (que surgía del interrogante del museo sobre la posibilidad de encontrar otras formas de mediación a través de un tercer elemento o agencia, intermediario entre la institución y los colectivos sociales) consiguió crear un clima de relativa confianza hacia el museo por parte de sectores sociales extremadamente reticentes a la implicación con los poderes instituidos. Aquí el museo no podía ocultar su poderosa presencia arquitectónica en el barrio del Raval de Barcelona y su papel transformador de la composición social del barrio, surgido de una política urbanística basada en la instrumentalización de las instituciones culturales como agentes para una elitización social y revalorización urbana, así como la promoción turística de la ciudad, diseñada por los poderes locales desde la década de los 80. Con todo se consiguió hasta cierto punto diferenciar esa política urbanística de la institución propiamente dicha. El proyecto *Las Agencias* aglutinó energías de diversos movimientos sociales de Barcelona en un momento de especial actividad a causa de la convocatoria del encuentro del Banco Mundial que debía tener lugar en la ciudad en junio de 2001 y que fue finalmente cancelado por el temor gubernamental a las respuestas sociales. La centralidad de las luchas anti-capitalistas y anti-globalización en los movimientos sociales llevó a la implicación de *Las Agencias* en algunas de las campañas que se desarrollaron en ese contexto y en ese periodo en la ciudad.

Las Agencias fue un experimento de autoeducación, de una dinámica de trabajo en la cual el museo no se erige jerárquicamente

como la autoridad que aporta los contenidos sino que se limita a proporcionar unos medios para que los colectivos definan sus propios contenidos y establezcan sus programas de actividades con relativa autonomía, en función de sus intereses y necesidades específicas²⁵.

Otro proyecto que planteaba una redefinición de los protocolos de uso del espacio expositivo y su hibridación con dispositivos de visibilidad no tradicionales fue el proyecto en torno al trabajo de Pere Portabella, *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, que se presentó en el museo a principios de 2001. La exposición conjugaba el dispositivo de la exposición con el de un archivo audiovisual y bibliográfico de consulta a la carta, con el de un cine y con el de una serie de actividades en las que se incluían un programa audiovisual, un seminario y una serie de conferencias. El dispositivo, a la par que proponía una articulación discursiva para narrar históricamente la relevancia del trabajo de Portabella como cineasta en el contexto de los nuevos cines de los años 60 y 70, dejaba espacio para otras posibles articulaciones a través tanto del programa de conferencias (en el que los invitados sugerían otras articulaciones) como de los materiales disponibles a la carta, que permitían a cada usuario construir su propia narrativa. El dispositivo evitaba de este modo fetichizar y mitificar la figura del artista, y por tanto congelar su papel histórico a través de la lógica del homenaje, favoreciendo su reinterpretación y dejándola abierta a otras elaboraciones, presentes y futuras. Este proyecto podía verse como un ejemplo de cómo el museo puede aprender de sus críticas, en este caso de las prácticas de crítica institucional, para transformarse en un contexto relativamente más transparente y abierto a la interacción, y en cierto modo «desmusealizarse», es decir liberarse hasta cierto punto de algunos de sus lastres históricos más rígidos, inmovilistas y autoritarios²⁶.

Finalmente, el programa de vídeo y cine *Buen Rollo: políticas de resistencia y culturas musicales*, programado entre febrero y julio de este año, surge de la idea de tomar al pie de la letra la expresión «vinieron a bailar, y acabaron educándose» que se utilizó para la promoción de la película *Thank God it's Friday*²⁷. El programa se articula como un recorrido por algunos de los movimientos o estilos de la música popular de consumo de las últimas tres décadas, con especial énfasis en los aspectos sociales y políticos en la formación de esos estilos. *Buen Rollo* se presenta con dos formatos se proponen respectivamente dos formas de uso: como un programa de proyecciones y como un dispositivo de libre consulta a la carta²⁸.

No es casual que el objeto de *Buen Rollo* sean las subculturas en torno de los diferentes estilos musicales. Tales subculturas constituyen un entorno donde podemos encontrar de forma especialmente elocuente algunas de las prácticas sociales teorizadas desde el proyecto de la democracia radical. Así por ejemplo, los diferentes estilos se constituyen como tentativas de crear identidades con relativa autonomía en respuesta a determinados contextos y a partir de la cultura material disponible. Algunas expresiones punk como «no hay futuro» o «házte lo tú mismo» preludian ya a finales de los 70 lo que Laclau ha definido como «especialización» de la política²⁹, por oposición a una comprensión «temporal» basada en una proyección futura de un orden diferente, y que se ejemplifica en las formas políticas de acción directa, que buscan efectos inmediatos en el presente. También vemos cómo las prácticas de las fiestas ilegales o raves, surgidas en la Inglaterra de Thatcher han derivado en nuevas prácticas carnalescas de protesta política y expresión pública que hoy son herramientas habituales para los movimientos anti-globalización. Por otro lado, las subculturas musicales han sido el terreno fundamental para la creación de redes de comunicación y distribución al margen de los circuitos hegemónicos de la cultura comercial, y también han sido un entorno favorable para la formalización y expresión de prácticas de

transgresión de las identidades a través de mecanismos y hábitos corporales que subvierten los códigos dominantes de la identidad de género por medio de usos de indumentaria, tatuaje o del consumo de drogas, en paralelo a las nuevas teorizaciones sobre el carácter preformativo y socialmente articulado de las identidades de género.

Finalmente, también las subculturas musicales son un terreno privilegiado para reflexionar sobre las ambivalencias y contradicciones de la cultura como espacio contrahegemónico de resistencia y transgresión frente a la capacidad de neutralización de la cultura comercial. Con todo, en su contexto encontramos ejemplos reales de nuevas políticas de la experiencia que nos permiten constatar que la diseminación de nuevas formas de comunidad y redes de relación no es simplemente algo imaginable, sino algo que ya está ocurriendo.

Postscriptum

Aquí he intentado ofrecer tanto una perspectiva histórica y teórica sobre el servicio público cultural como dar cuenta de una acción específica, enlazando mi experiencia de la realización del libro *Servicio Público* con mi experiencia posterior en el MACBA. Lo expuesto aquí es indisociable de esa experiencia personal y no pretende ofrecerse como el modelo a seguir. Se trata de un modo de trabajar que no excluye otros. Queda pendiente una autocrítica de los proyectos desarrollados en el museo, a los que me he referido necesariamente de manera muy escueta.

Notas y referencias

- 1 **Ribalta, J.** (ed.), *Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*, Salamanca: Universidad de Salamanca-UAAV, 1998.
- 2 «La Gran Depresión obligó a los gobiernos occidentales a dar prioridad a las consideraciones sociales sobre las económicas en la formulación de sus políticas», en **Hobsbawm, E.** *Historia del siglo XX. 1914-1991*, Barcelona : Crítica, 1995, p. 102.
- 3 Op. cit., p. 284.
- 4 Op. cit., p. 344. **Hobsbawm** dedica la segunda parte del libro a esta cuestión: «La Edad de Oro», pp. 229-399.
- 5 **Guilbaut, S.** *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid : Mondadori, 1990, p. 15. Sobre esta cuestión, ver también las conversaciones con **George Yúdice** y **Andrea Fraser** en Jorge Ribalta (ed.), *Servicio público*. Op. cit.
- 6 **Beverly, J.** *Tesis sobre subalternitat, representació i política (en resposta a Jean-François Chevrier)*, en VV.AA., *Subcultura i homogeneització*, Barcelona : Fundació Antoni Tàpies, 1998, pp. 130-131. Traducción del autor.
- 7 **Deutsche, R.** «Agorafobia», en **Blanco, P.; Carrillo, J.; Claramonte, J. y Expósito, M.** (eds.) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca : Universidad de Salamanca, 2001, pp. 346, 348, 351.
- 8 **Lefort, C.** «Democracia y advenimiento de un lugar vacío», en *La invención democrática*, Buenos Aires : Nueva Visión, 1990, pp. 190-191.
- 9 **Deleuze, G.** «La imagen-tiempo». *Estudios sobre cine 2*, Barcelona : Paidós, 1986, p. 287.
- 10 «Agorafobia», Op. cit., p. 354. Sobre esta cuestión ver también las conversaciones con **Hans Haacke, Rainer Rochlitz** y **Daniel Buren** y el epílogo en *Servicio Público*, Op.cit.
- 11 **Bourdieu, P.** (ed.) *La miseria del mundo*, Madrid: Akal-FCE, 1999, pp. 161-166.
- 12 Op. cit., p. 162.
- 13 Op. cit., p. 162.
- 14 **Mouffe, C.** El retorno de lo político, Barcelona: Paidós, 1999, p. 12.
- 15 Esa modernidad incompleta no es exclusiva de la historia político-económica española. **Negri** y **Hardt** explican a partir de la economía italiana de la década de 1950 que «las economías relativamente atrasadas no siguen las mismas etapas que las regiones dominantes, sino que evolucionan creando configuraciones alternativas y combinadas» y hablan también en estos casos de «mezcla de diferentes formas económicas incompletas». En **Negri, A. y Hardt, M.** *Imperio*, Barcelona: Paidós, 2002, p. 268. Es a esta misma situación, aunque desde otra perspectiva, a la que alude Néstor García Canclini cuando habla de «estrategias para entrar y salir de la modernidad» en su libro *Culturas híbridas*, Mexico: Grijalbo, 1989.
- 16 **Jameson, F.** *Teoría de la postmodernidad*, Madrid: Trotta, 1996, p. 66.
- 17 **Negri, A. y Hardt, M.** *Imperio*, p. 270.
- 18 Op. cit., p. 256.
- 19 Op. cit., p. 279.
- 20 Op. cit., p. 319.
- 21 **Lefort, C.** «Derechos del hombre y política», en *La invención democrática*, Op. cit., p. 36.
- 22 **Mouffe, C. y Laclau, E.** *Hegemonía y estrategia socialista*, Madrid: Siglo XXI, 1987, p. 212. Sobre la multiplicación de espacios públicos como parte del proyecto de la democracia radical ver también **Laclau, E.** *New Reflections on the Revolution of Our Time*, London: Verso, 1990, p. xv.
- 23 He tomado esta expresión prestada a **Joan Roca**, que ha hablado de «barrio del bienestar» o «welfare neighborhood» para referirse a la tarea emprendida desde el Instituto Barri Besòs, donde es profesor, para generar nuevas prestaciones en torno a la tarea educativa y más allá de ésta, gracias a la colaboración y el soporte de los barrios a los cuales presta servicio.
- 24 Consultar materiales disponibles en → www.macba.es
- 25 Consultar → www.lasagencias.es
- 26 Para más información véase la publicación coordinada por **Expósito, M.** *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, Valencia-Barcelona: Ediciones de la Mirada-MACBA, 2001.
- 27 Citado en **Gilbert, J. y Pearson, E.** *Discographies. Dance Music, Culture and the Politics of Sound*, London: Routledge, 1999, p.1.
- 28 Más información en → www.macba.es/bonrotllo.html
- 29 **Laclau, E.** *New Reflections...* Op. cit., p. 41.