



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2015
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

3

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2015
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

3

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII está registrada e indexada, entre otros, por los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos: DICE, ISOC (CINDOC), RESH, IN-RECH, Dialnet, e-spacio, UNED, CIRC, MIAR, FRANCIS, PIO, ULRICH'S, SUDOC, 2DB, ERIH (ESF).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2015

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 3, 2015

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Ángela Gómez Perea · <http://angelaomezperea.com>
Sandra Romano Martín · <http://sandraromano.es>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

MISCELÁNEA · MISCELLANY

DEL ESPECTÁCULO CULTURAL Y SUS EFECTOS: ARTE Y POLÍTICAS CULTURALES EN SANTIAGO DE COMPOSTELA

THE CULTURAL SPECTACLE AND ITS EFFECTS: ARTS AND CULTURAL POLICIES IN SANTIAGO DE COMPOSTELA

Miguel Anxo Rodríguez González¹

Recibido: 29/12/2014 · Aceptado: 28/01/2015
DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.13833>

Resumen

En los años noventa Santiago de Compostela se convirtió en un ejemplo destacado de aplicación de políticas culturales a gran escala. Con una generosa financiación se llevaron a cabo proyectos arquitectónicos y programaciones culturales ambiciosas. Aunque la valoración general de sus efectos, a nivel urbanístico y económico, es muy positiva, en el ámbito específico de las artes las opiniones son encontradas. Esta investigación intenta dilucidar cuales fueron las repercusiones de estas políticas en el campo de las artes plásticas, a partir de una aproximación a los debates en el seno de la comunidad de creadores y gestores de espacios culturales.

Palabras clave

políticas culturales; espectáculo; exposiciones; museos; artistas

Abstract

In the nineties Santiago de Compostela became a prominent implementing of large-scale cultural policies example. With generous funding, ambitious architectural projects and cultural programs were conducted. Although the overall assessment of their effects on urban and economic level is very positive, in the specific field of arts opinions are problematic. This research aims to clarify the implications of these policies in the field of visual arts, from an approach to the debates within the community of creators and managers of cultural spaces.

Keywords

cultural policies; spectacle; exhibitions; museums; artists

1. Universidad de Santiago de Compostela (miguelanxo.rodriquez@usc.es).

LA CIUDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA fue epicentro en la década de los noventa del siglo pasado de un intenso programa de intervenciones culturales a gran escala. Esto afectó a la renovación urbana, el cuidado de su patrimonio arquitectónico, y a la promoción y difusión de las artes. Se llevó a cabo una exitosa revitalización urbana a través de la cultura. Para el desarrollo urbano y económico se consideró en general que los efectos fueron positivos o muy positivos². ¿Y para el sector específico de las artes? ¿De qué modo se vieron las comunidades artísticas afectadas por estos ambiciosos programas culturales?

Las políticas culturales desarrolladas se manifestaron en el ámbito específico de las artes a varios niveles: por un lado en la programación cultural (espectáculos, compañías teatrales invitadas, orquestas, exposiciones de arte), por otro, en la construcción de infraestructura cultural, y finalmente, en las relaciones establecidas dentro de la comunidad artística, comprendiendo esta a creadores y gestores culturales. Este último nivel es difícil de valorar, y tradicionalmente ha sido muy descuidado, pero a la vez es especialmente rico para una reflexión profunda sobre los efectos de las políticas culturales. Este modelo dejó debates profundos en el seno de la comunidad artística: el tipo de arte seleccionado, el modelo expositivo, los criterios que en algunos casos se consideraron más que cuestionables. La sensación de falta de conexión entre la comunidad artística y los gestores de los grandes eventos parece ser una constante, que se evidencia en foros de discusión y en el informe encargado por la Comisión Europea para evaluar el desarrollo de la celebración en el año 2000 de la Capitalidad Europea de la Cultura³. Desde la perspectiva que nos da el tiempo —ya más de 20 años desde el inicio de este proceso— se impone una valoración sobre el modo de canalizar los recursos y el modelo de política cultural. ¿Era esto lo deseable para el desarrollo del sector cultural? ¿Benefició realmente a productores y gestores culturales? Nos interesa aquí atender a cómo los artistas y otros agentes se vieron afectados por las políticas culturales.

1. UN PROYECTO DE CIUDAD: IRRUPCIÓN DE LAS POLÍTICAS CULTURALES

La década de los 90 fue escenario de iniciativas culturales de gran calado en la ciudad, en una operación destinada a reorientar la economía de la ciudad, atraer turistas y cambiar la imagen de esta vieja y pequeña ciudad de la periferia peninsular. Sin duda, el hecho de ser elegida capital de la comunidad autónoma de Galicia, en 1981, supuso el momento de inflexión, y durante la segunda mitad de los años 80

2. NOVELLO, Simone *et alii* (eds.): *Xacobeo: de un recurso a un evento turístico global*. Santiago de Compostela, Andavira, 2013; GUSMAN BARBOSA, M.^a Inês, «O impacto do evento Capital Europeia da Cultura na actividade turística: um estudo comparativo entre Santiago de Compostela 2000 e Guimarães 2012», *Revista AGALI Journal*, 3 (2013), pp. 27–49; BARRADO, Diego & VÁZQUEZ VARELA, Carmen: «Cultura, imagen y espacios para el poder como referentes del nuevo estatuto de capitalidad en Mérida, Santiago de Compostela y Toledo», *Estudios geográficos*, vol. LXXV, 276 (2014), pp. 47–96.

3. PALMER, Robert (dir.): *European Cities and Capitals of Culture. Study prepared for the European Commission*. Brussels, Palmer/RAE Associates, 2004, p. 239.

ayuntamiento y gobierno autonómico entendieron la oportunidad que se les ofrecía para transformar, modernizar y construir una nueva capital cultural de dimensión europea. Este modelo sólo pudo ser factible por el esfuerzo coordinado y por la coincidencia de autoridades de distinto signo político⁴, y por unas posibilidades de captación de recursos económicos novedosas, que incluían la participación de la iniciativa privada.

La creación del Consorcio de Santiago en 1992, como organismo ejecutivo del Real Patronato, encargado de gestionar las inversiones realizadas en la ciudad en materia cultural, fue decisiva. En el seno del mismo los representantes de las distintas administraciones gestionaron un presupuesto que entre 1992 y 2011 fue de 387 millones de euros, con una aportación del 60% del Estado, 32% de la Xunta y 8% de Ayuntamiento⁵. Si Santiago de Compostela llegó a ser ejemplo en esta década de transformación urbana profunda a partir de la centralidad de lo cultural fue sin duda por la confluencia de un ayuntamiento empeñado en jugar la baza del patrimonio urbano y arquitectónico, y una administración autonómica que ideó un ambicioso programa de promoción cultural y económica (a partir del turismo) en torno al discurso del Camino de Santiago: el Xacobeo. La creación de esta iniciativa se le atribuye al entonces Conselleiro de Relaciones Institucionales, Víctor Manuel Vázquez Portomeñe, en 1990⁶.

A partir de un discurso serio y bien armado desde el punto de vista científico (se contó con el inestimable apoyo de investigadores como Serafín Moralejo) las autoridades municipales y autonómicas elaboraron un programa de promoción turística y cultural que incidía en la centralidad del Camino de Santiago, que fue entendido además como el enlace de la cultura gallega y la europea⁷. Los influyentes trabajos de Moralejo, profesor de historia del arte de la Universidad de Santiago, presentaron al Románico, como «primer gran estilo europeo», punto de arranque de una historia de influjos mutuos y transacciones culturales entre regiones distantes del viejo continente, propiciando la revalorización de las artes para la vertebración de

4. Fue fundamental la buena sintonía entre el alcalde, Xerardo Estévez (PSOE) y el Presidente de la Xunta de Galicia, Manuel Fraga Iribarne (PP). Xerardo Estévez, alcalde de Santiago entre 1983 y 1998, entrevista con el autor en Santiago, el 2 de septiembre de 2014; Encarna Otero (BNG), Primera Teniente de Alcalde del Ayuntamiento y Concejala de Rehabilitación del Casco Histórico, Relaciones con el Consorcio y Mujer, entre 1999 y 2003, entrevista con el autor en Santiago, el 5 de diciembre de 2014.

5. VILLANUEVA, Xosé M.: «Impacto del Xacobeo en Santiago de Compostela: transformación urbanística, económica y social», en NOVELLO, Simone *et alii* (eds.): *Xacobeo: de un recurso...*, *op. cit.*, pp. 93–95.

6. Según Luis Celeiro, el Conselleiro esbozó en una hoja de papel en marzo de 1990 dos ideas para presentar al presidente de la Xunta: la presencia de Galicia en la Expo 92 y la creación de un evento permanente que tuviera que ver con la puesta en valor del Camino. Si al principio Manuel Fraga y el Monseñor Rouco Varela se mostraron escépticos, a principios de 1991 ya se estaban involucrando en los preparativos. CELEIRO ÁLVAREZ, Luis: «Xacobeo 93. El renacer del Camino», en *Ibid.*, pp. 49–51.

7. Fue significativa la utilización por parte de los políticos de ideas vertidas en los trabajos de profesores universitarios, como el historiador del arte medieval Serafín Moralejo, sobre el arte del Camino de Santiago. El texto «On the Road. The Camino de Santiago», publicado en *The Art of medieval Spain, a.d. 500–1200* (New York, The Metropolitan Museum of Art, xiv, 1993, pp. 175–183) había sido escrito por Moralejo para una exposición que finalmente no se celebró. Sí se llegaría a celebrar otra exposición de temática similar: *Santiago, camiño de Europa* (1993), en cuya preparación también participó el eminente medievalista. Agradezco a la profesora Rocío Sánchez Ameijeiras sus explicaciones al respecto.

la ciudad nueva. Se quería no sólo recordar y poner en valor, sino fomentar nuevas formas culturales que actualizasen esa centralidad perdida⁸.

A partir de la presentación del Plan General de la Ciudad, el año 1989, se llevaron a cabo obras de rehabilitación del casco histórico, viales de alta capacidad para canalizar el tráfico, infraestructuras que descongestionaron el centro, y se construyeron nuevas dotaciones culturales, a cargo de arquitectos de renombre internacional: el Auditorio de Galicia (Julio Cano Lasso), el colegio Raíña Fabiola (Giorgio Grassi), el Centro Sociocultural A Trisca (John Hejduk), el Pabellón Polideportivo de San Clemente (Josef Paul Kleihues), el Centro Galego de Arte Contemporánea (Álvaro Siza) y la remodelación de la Avenida Xoán XXIII (Albert Viaplana y Helio Piñón)⁹. Esta proliferación de edificios singulares, realizados por arquitectos de primer nivel, se explica por dos motivos, principalmente: la asunción de la importancia de la arquitectura «de calidad» en la conformación de la ciudad, y el hecho de que el alcalde durante estos años —Xerardo Estévez—, fuese él mismo arquitecto¹⁰. Parece como si con el inicio de la última década del siglo xx las autoridades se embarcasen en una ambiciosa carrera por transformar la imagen de la ciudad y pasar a la posteridad, de un modo similar al de los arzobispos de otros tiempos (Gelmírez en el siglo xi o Monroy en el xviii), que no sólo dejaron un legado de grandes intervenciones arquitectónicas, sino que consiguieron de modo efectivo cambiar la fisonomía de la ciudad entera. La relación de premios y distinciones conseguidos por la defensa del patrimonio y buenas prácticas urbanas recibidas durante estos años fue impresionante¹¹.

En buena medida, la «turistización» actual de la ciudad histórica, sometida a los flujos incesantes de visitantes, es una consecuencia de esa manera de entender el patronazgo artístico: la catedral y otros edificios religiosos en el pasado, los museos y grandes dotaciones culturales en el presente. La transformación del centro histórico en escenario o parque temático inundado de tiendas de recuerdos y restaurantes para turistas y la afluencia masiva de visitantes a lo largo del año estropearon parte de lo conseguido¹².

8. Siendo una nueva capital a nivel administrativo, se considera que tuvo éxito en el desarrollo de una potente imagen, a partir de la combinación de pasado esplendoroso y vitalidad cultural, y consiguió hacerse con un «poder simbólico» fuerte en el seno de la Comunidad Autónoma, frente a otros casos de capitales autonómicas que tuvieron más dificultad para ser aceptadas como tales. BARRADO, Diego & VÁZQUEZ VARELA, Carmen: «Cultura, imagen y espacios...», *op. cit.*

9. ESTÉVEZ, Xerardo: «Opinión y práctica en la ciudad histórica», *Quintana. Revista do Departamento de Historia da Arte*, 3 (2004), pp. 25–44. Ver también VILLANUEVA, X.M.: «Impacto del Xacobeo en Santiago...», *op. cit.* pp. 89–105.

10. La apuesta por una arquitectura de calidad y muy cuidada, en su relación con el entorno, contaba con precedentes recientes en la ciudad: en 1976 se había reunido en Santiago un grupo de reputados arquitectos en una reunión dirigida por Aldo Rossi: se trataba del I Seminario Internacional de Arquitectura Contemporánea (SIAC), con ponencias, discusiones y reuniones de trabajo centradas en la recuperación de áreas urbanas históricas degradadas. Ver TARRAGÓ, Salvador & GONZÁLEZ BERAMENDI, Justo (eds.): *Proyecto y ciudad histórica. I Seminario Internacional de Arquitectura en Compostela*, Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, Santiago de Compostela, 1976.

11. Desde que fuera declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, en 1985, la ciudad recibiría, entre otros, los siguientes reconocimientos: Bandera de Honor del Consejo de Europa (1987), Premio Firenze (1992), Premio Manuel de la Dehesa, del Ministerio de Fomento (1997), Premio Gubbio (1996), Premio Europa Nostra (1994, 1996 y 2001), Premio Europeo de Urbanismo, de la Comisión Europea (1998), y Premio Hábitat de Buenas Prácticas, de la ONU (2002).

12. Ver SANTOS SOLLA, Xosé M.: «Mitos y realidades del Xacobeo», *Boletín de la Asociación de Geógrafos*

La cultura fue utilizada por los poderes públicos de modo muy consciente e intenso en las últimas décadas con el fin de revitalizar áreas urbanas o regiones en crisis, o hacerlas más competitivas en el contexto de la economía global. El proceso ha sido estudiado desde distintos puntos de vista, aplaudido por unos y denostado por otros: la estrategia de la concentración y fomento de la «clase creativa» fue defendida por Richard Florida, mientras David Harvey representaba la postura crítica, por el sometimiento de la ciudadanía a una imagen de marca simplificada, que acabaría alterando el uso del espacio público y las rentas inmobiliarias¹³. Pero todos coincidían en destacar el lugar estratégico de lo cultural en los procesos de desarrollo urbano y recuperación económica.

2. PROGRAMACIONES Y ESPACIOS PARA LAS ARTES

Así que la década que nos ocupa supuso la entrada de la ciudad en la dinámica de las grandes inversiones culturales, y esto afectó de modo muy intenso a la realización de eventos de artes plásticas y artes escénicas. En ocasiones las programaciones fueron de un altísimo nivel, pero otras veces la cantidad se impuso a la calidad. Los grandes festivales concentraron esfuerzos y recursos económicos en una escala nunca antes vista en el contexto gallego, y «pusieron a la ciudad en el mapa cultural» de Europa¹⁴. Pronto saltó a la luz, sin embargo, la diferencia entre dos modelos culturales: el del Ayuntamiento y Consorcio, caracterizado por el elevado nivel de los artistas invitados —desde compañías de teatro o danza experimental hasta renombradas orquestas de música clásica—, y el de la Xunta de Galicia, caracterizado por un elenco muy abierto y abundante, donde confluían todo tipo de artistas, con niveles de calidad heterogéneos. Esta divergencia la resume en la actualidad Encarna Otero —política nacionalista ya retirada y con funciones en el gobierno municipal entre 1999 y 2003—, como la opción «elitista» de los socialistas frente a la «populista» de los conservadores¹⁵.

La exposición *Galicia no Tempo* (Santiago de Compostela, 1991) fue el ambicioso arranque de esta década de grandes eventos de artes plásticas en la ciudad¹⁶. La exposición, promovida por la Xunta de Galicia, consistió en la selección de un importante número de piezas de escultura y orfebrería, desde vestigios arqueológicos

Españoles, vol. 28 (1999), pp. 103–117. El autor discute el mito de los efectos milagrosos del Xacobeo para la ciudad, indicando una serie de problemas surgidos por esta deriva culturalista y turística: especialización del centro en negocios de hostelería y recuerdos, desaparición del comercio tradicional, especulación y alza de las rentas inmobiliarias, y consiguiente desplazamiento de la población joven al extrarradio o ayuntamientos limítrofes.

13. FLORIDA, Richard: *Cities and the creative class*. New York, Routledge, 2004; HARVEY, David & SMITH, Neil: *Capital financiero, propiedad inmobiliaria y cultura*. Col. Contratextos, MACBA/Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2005.

14. Las programaciones culturales pusieron énfasis en disciplinas artísticas distintas: si la Xunta de Galicia generó ambiciosas exposiciones en el espacio urbano y en el Centro Galego de Arte Contemporánea, el Ayuntamiento de la ciudad, con el apoyo del Consorcio, apostó fuerte especialmente por la música y artes escénicas, con actuaciones de grandes orquestas y famosos solistas en el Auditorio de Galicia.

15. Encarna Otero, entrevista *cit*.

16. VV.AA.: *Galicia no Tempo* (catálogo de la exposición). Santiago de Compostela, Arzobispado, Diócesis de Galicia/Consellería de Cultura e Xuventude, 1991.

de la antigüedad a creaciones del siglo xx, que se mostraban como un compendio de lo mejor del arte gallego. En el texto de presentación el Conselleiro de Cultura, Daniel Barata, remarcaba ese carácter «integrador», donde cabía todo: lo moderno y lo antiguo, lo sagrado y lo profano¹⁷. Así, en pocos metros se podía pasar de una talla barroca de Gregorio Fernández a una escultura neoexpresionista de Francisco Leiro, pasando por piezas de orfebrería de todas las épocas. La selección de piezas y el ciclo de conferencias evidencian el protagonismo de los historiadores del arte en la planificación del evento, al mantener en todo momento una organización clara, ordenada y previsible¹⁸. No es casual que por entonces, recién estrenada la década de los 90, la figura del comisario de arte fuera casi desconocida en Galicia¹⁹.

José M. García Iglesias, comisario general de la exposición y profesor de Historia del arte en la Universidad compostelana, definía en el catálogo los objetivos de este proyecto: por un lado la formación de especialistas (investigadores, conservadores, técnicos de restauración) y por otro la divulgación a un público amplio²⁰. De este modo, la exposición iba a propiciar la realización de trabajos de restauración de piezas de arte sacro procedentes de iglesias y monasterios de toda Galicia, la rehabilitación del monasterio de San Martín Pinario —con un gran coste económico— y un congreso internacional. Aparte de la novedad que suponía una exposición de esta envergadura en Galicia, llamó la atención lo espectacular del montaje llevado a cabo, que corrió a cargo de la empresa madrileña Macua & García-Ramos²¹.

Los primeros años de la nueva década fueron el escenario de una transformación radical en la noción de políticas culturales. Los artistas se vieron enfrentados a un nuevo escenario, con un nuevo concepto de exposición, más cercano al festival que a la selección de obra para una exposición «íntima». Ya la lógica era otra y el gobierno autonómico presidido por Manuel Fraga Iribarne comprendió que las artes —del pasado y del presente— podían ser integradas dentro de un ambicioso proyecto donde la cultura sirviera de palanca de promoción turística de la región. El precedente de la exposición *Las Edades del Hombre*, celebrada en Castilla-León en 1988 y 1990, con gran éxito de crítica y público, pudo tener mucho que ver con la decisión tomada. Las grandes exposiciones sobrepasaron la habitual dimensión cultural dirigida a públicos especializados. La nueva política cultural se basó en

17. «Galicia no Tempo fue proyectada como un pórtico donde confluyen y son proyectados lo religioso y lo profano, lo antiguo y lo moderno, la creación individual y el impulso colectivo. (...) recoge las raíces milenarias de una tierra, el camino que la inserta en todo un mundo, el resplandor de siglos de bonanza y un presente que mira esperanzado para el mañana». BARATA, Daniel: «Presentación», en *Ibid.*, sin paginar.

18. Cuatro secciones articulaban la exposición: «Las raíces», con piezas de la prehistoria, cultura castreña y romanización, «El Camino», para la edad media, «El esplendor», para renacimiento, barroco y neoclásico, y «La nueva identidad» para el arte contemporáneo.

19. Hasta 1991 sólo habían ejercido en Galicia labores de comisario de exposiciones, tal y como entendemos ahora este término, Xosé Antón Castro y Alberto González-Alegre. Las muestras de arte más importantes realizadas hasta mediados de los ochenta en Galicia habían sido casi siempre autogestionadas por los propios artistas. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. Anxo: «Da autoxestión ás políticas culturais: a arte galega nos anos da transición», *Quintana. Revista do Departamento de Historia da Arte*, 9 (2010), pp. 183-195.

20. GARCÍA IGLESIAS, José M.: «Galicia no Tempo 1991», en *Galicia no tempo...*, *op. cit.*, pp. 469-472.

21. Para el comisario de exposiciones Alberto González-Alegre, fue la experiencia de esta empresa la que aportó ese carácter innovador y sorprendente a la exposición, con plataformas y otros elementos arquitectónicos erigidos en el interior del monasterio para articular la distribución de las piezas y el recorrido de los visitantes. Alberto González-Alegre, entrevista en Santiago el 13 de diciembre de 2014.

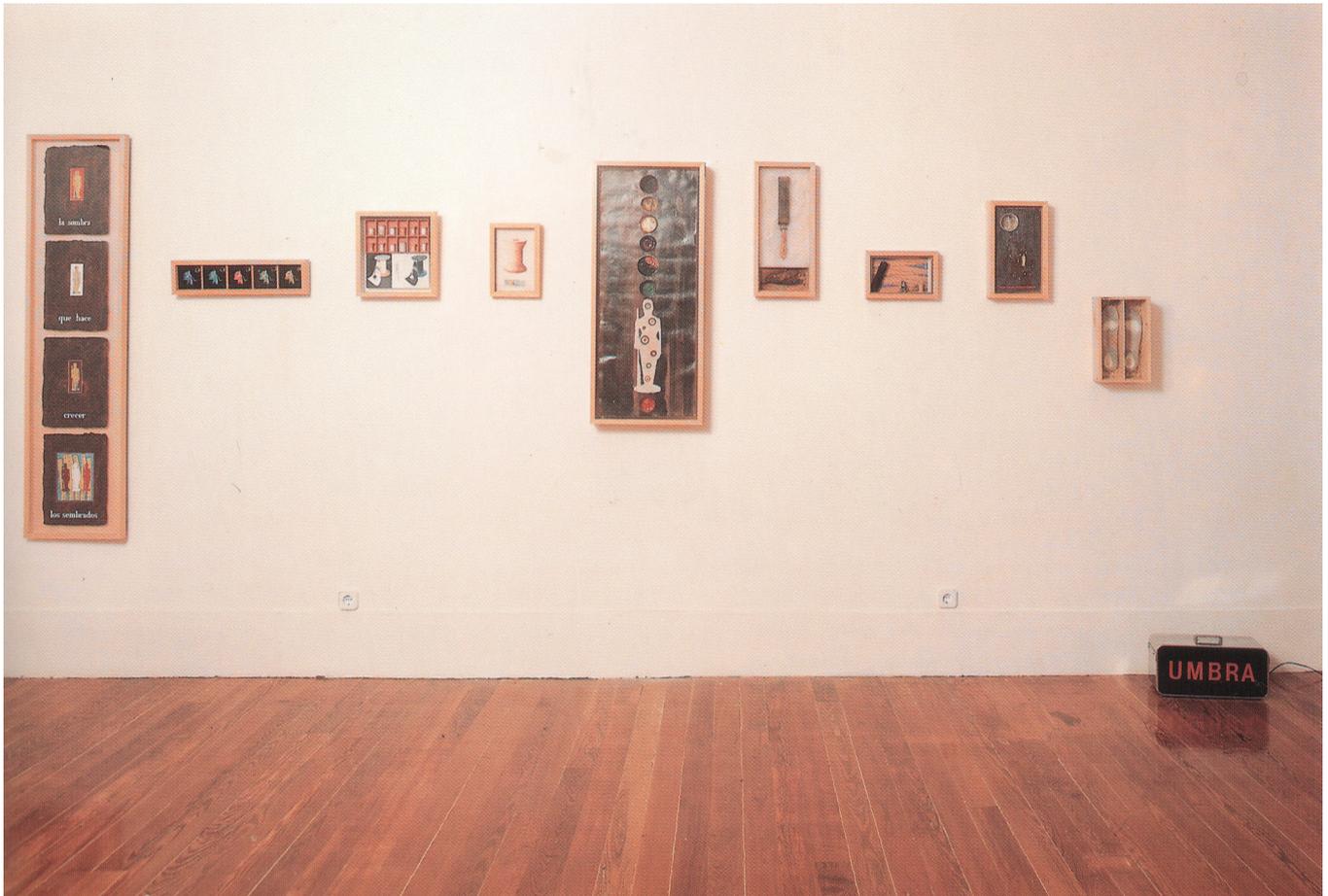


FIGURA 1. ISAAC PÉREZ VICENTE: *UMBRA (ACUMULACIÓN)*, 1992
Piezas seleccionadas para la exposición *Nomes propios, imaxes do desexo*, en la Exposición Universal de Sevilla.

buena medida en la lógica del evento. El economista suizo Bruno Frei ha señalado una serie de ventajas en el formato «festival» frente a las programaciones estables en teatros y auditorios: se evitan gastos corrientes de mantenimiento, se concentran artistas y técnicos especializados en un periodo breve de tiempo, se garantiza una excelente difusión en los medios y se aprovecha la disponibilidad para viajar de los potenciales espectadores²². En resumen, se gana la posibilidad de atraer a gran número de turistas y curiosos, y se acentúa la precarización de los trabajadores de la cultura, al apostar por los contratos eventuales frente a los estables.

Galicia no Tempo fue el primer gran ensayo de la política cultural que definiría los años 90 en Galicia, y representó además una expresión del discurso cultural que se estaba escribiendo por entonces, que se articulaba en torno al Xacobeo, como gran itinerario cultural de dimensión europea. Se estaba preparando la gran celebración

22. FREY, Bruno: *La economía del arte*. Barcelona, La Caixa-Servicio de estudios, 2000; especialmente el capítulo «La razón por la que hay tantos festivales», pp. 83–120.

del Año Santo de 1993, y desde el gobierno autonómico se sucedían los proyectos y eventos promocionales. La participación gallega en la Exposición Universal de Sevilla de 1992 se consideró otra gran oportunidad para promocionar el evento, y para ello la Xunta articuló dos tipos de actuación: promoción turística del Xacobeo 93, y exposición de artistas actuales de la comunidad. La exposición de éstos, que representarían lo más contemporáneo de la creación plástica en Galicia, llevaría por título *Nomes Propios, imaxes do desexo*, y sería otro síntoma más de la voluntad de aunar elementos distintivos con cultura de orientación universal. El Conselleiro de Relaciones Institucionales defendía en la presentación del catálogo esa voluntad de aunar los dos polos: incidía en el binomio «tradición y modernidad» y le añadía unas palabras sobre la identidad cultural, con una fusión de «su realidad diferenciada y su ideal de un espíritu propio y universal»²³. La comisaria, Marina Toba insistía sin embargo en la individualidad de los artistas presentados²⁴, evitando la identificación con la generación de artistas precedentes, que habrían estado vinculados a elementos y señas de identidad autóctonos. Los artistas de *Nomes propios* se identificaban con las nuevas tendencias objetuales y contenidas de los noventa, y dejaban de lado cualquier atisbo del neoexpresionismo de los 80.

Las artes plásticas volverían a ser las protagonistas de un evento de considerable magnitud cuatro años después del ansiado Xacobeo, en 1987. *Galicia, Terra única* fue concebida por la Xunta como una magna exposición a modo de preparativo para el Xacobeo '99, ya implicando a otras ciudades en las celebraciones²⁵. La nómina de artistas que participaron es apabullante, dándose cita desde figuras consagradas del arte gallego —casos de los escultores Francisco Leiro, Fernando Casás o Manolo Paz— hasta otros noveles. La artista Montse Rego explica así el modo en el que se llevó a cabo su participación: primero fue invitada a enviar un dossier a la organización para que este estudiase y decidiese la viabilidad de su participación;²⁶ una vez elegida y decidida la obra, se ocupó ella misma de la producción de la pieza; en su caso se trató de una escultura en metal, *Medusa medosa*, de reminiscencias marinas; no recibió ayuda alguna para la producción de la pieza, que contó con un patrocinador privado ajeno a la organización; finalmente envió la escultura y un texto explicativo, se colocó la pieza bajo la pérgola de Xoán XXIII, y se utilizaron partes del texto enviado en el catálogo de la exposición. La artista no fue consultada sobre la colocación de la escultura ni participó en el montaje y sólo pudo leer el texto explicativo que acompañaba a su obra en su versión final, ya publicado en el catálogo.

El comisario general de la muestra, José M. García Iglesias explicaba de modo muy laxo los objetivos y criterios de participación en la exposición: «dar cabida a todos aquellos escultores gallegos que quisiesen participar», y añade «siempre y

23. VÁZQUEZ PORTOMEÑE, Víctor M.: «Presentación», en vv.AA.: *Nomes propios, imaxes do desexo*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1992. p. 7.

24. TOBA, Marina: «Presentación», en *Ibid.*, p. 15.

25. Las sedes fueron Santiago, A Coruña, Ferrol, Lugo, Ourense, Pontevedra y Vigo. vv.AA.: *Galicia, Terra única. A escultura actual de Galicia*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997.

26. Montse Rego, artista visual. Entrevista telefónica con la artista, el día, 4 de diciembre de 2014.

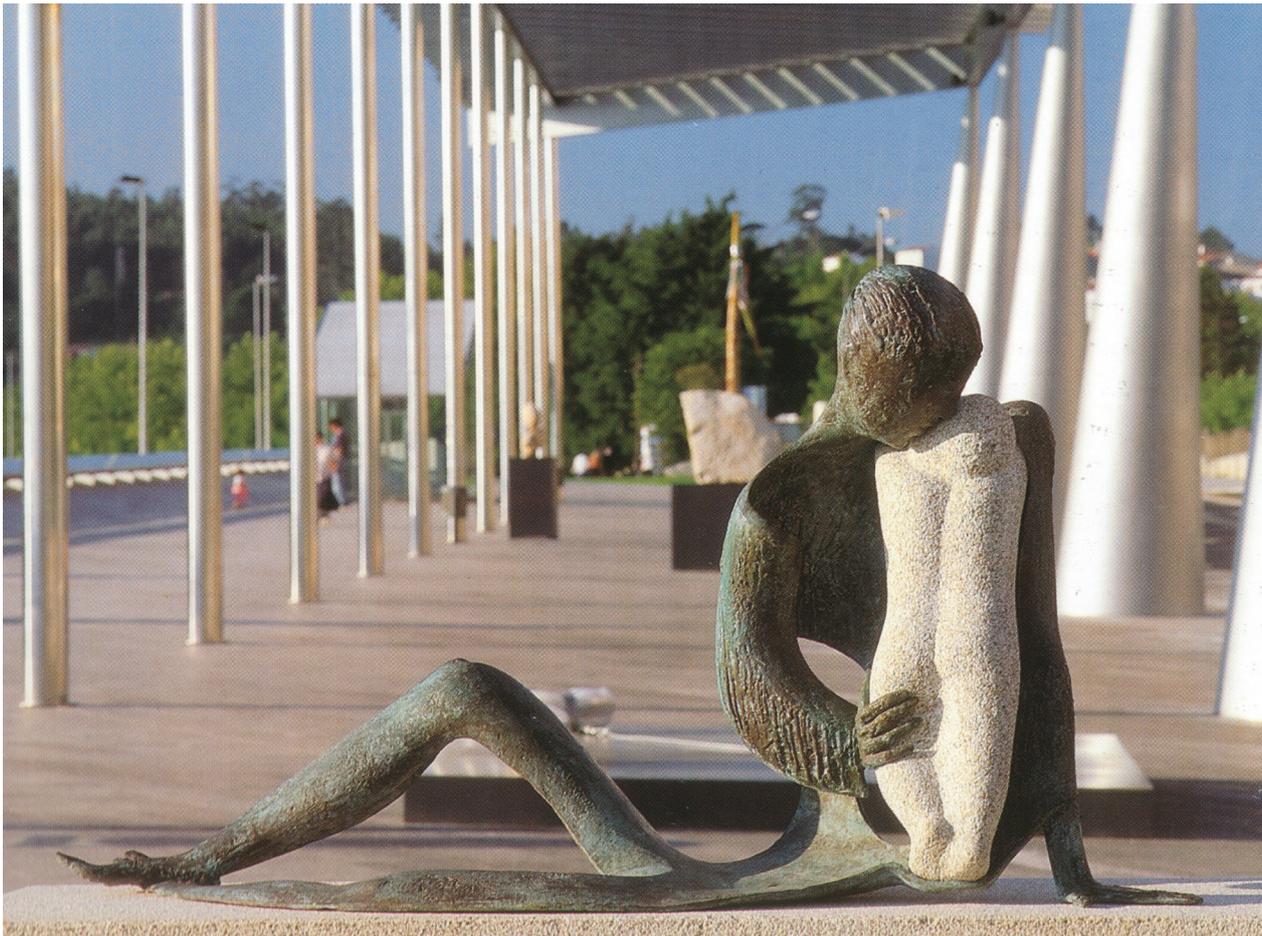


FIGURA 2. MANUEL G. BUCIÑOS: *MATERNIDAD*, 1990 (BRONCE Y PIEDRA)
 Obra seleccionada para la exposición *Galicia, Terra única. A escultura actual en Galicia*,
 Santiago de Compostela, 1997. Fotografía de Xenaro M. Castro.

cuando, claro está, sus obras respondiesen a unas características determinadas que hiciesen factible su presentación»²⁷.

En Santiago de Compostela se instalaron esculturas de autores contemporáneos en las plazas que rodean al monasterio de San Martín Pinario, donde se albergaba la muestra «Galicia renace», de escultura religiosa de los siglos XVI al XVIII. La nómina de artistas mostraba una impresionante variedad, donde compartían espacio piezas de todas las tendencias posibles: desde el neo-pop irónico de Francisco Leiro (un banco de granito con pies de bronce) hasta una horripilante *Alegoría de la Vida y la Muerte* realizada en resina sintética (una escultura neofigurativa de volumen cerrado, figura de mujer envuelta en una túnica, que sólo dejaba ver el rostro de una calavera), o una instalación del artista hispano-brasileño, Fernando Casás, consistente en

27. GARCÍA IGLESIAS, José M.: «La escultura actual en Galicia desde sus siete ciudades», en *Galicia, Terra única...*, op. cit., p.17.



FIGURA 3. FERNANDO CASÁS: *ASHÉ IV*, 1992 (TRONCOS DE MADERA)
Obra seleccionada para la exposición *Galicia, Terra única. A escultura actual en Galicia*, Santiago de Compostela, 1997. Fotografía de Xenaro M. Castro

troncos de grandes árboles seccionados y colocados en posición invertida. Casás, que había desarrollado en Brasil un trabajo a partir de elementos orgánicos degradados y de registros fotográficos de intervenciones —en la línea del *land art*— en la naturaleza, pasó a utilizar desde su retorno a Galicia piezas de grandes dimensiones, que más que resaltar los procesos naturales de degradación, enfatizaban el contraste entre la forma orgánica y la intervención humana²⁸. Una de las asesoras de la exposición, Mercedes Rozas, escribía sobre la voluntad de integración de las obras con el espacio circundante, en las piezas que se exhibían en Santiago:

En la escultura contemporánea el espacio y el lugar forman parte de la identidad de la propia obra. Lo que antes era un condicionante extrínseco se ha convertido ahora en un factor interno de la estructura plástica. Para que una obra ‘funcione’ tiene que producirse una simbiosis tal que, aún conservando su independencia, aquella no se imponga al entorno convirtiéndose en centro de atención y esto se consigue cuando la intervención asume la idea de ambiente aceptando el lugar seleccionado como factor fundamental²⁹.

Pero a la vista de las obras seleccionadas, la simbiosis no se producía, y costaba entender cual era la clave de la relación con el entorno, en la mayoría de ellas. Esto se hacía especialmente evidente en las obras de piedra figurativas colocadas bajo la pérgola de los arquitectos Viaplana y Piñón: abundaba un primitivismo telúrico (Xosé Cid, Francisco Pazos), lo naif de canteros que trabajaban como hace siglos (José Cao Lata) y la neofiguración propia de los años sesenta (Manuel García de Buciños). Estas esculturas figurativas se colocaron a lo largo del paseo Xoán XXIII, que dirige a tráfico y paseantes hacia el casco viejo de la ciudad, como en un museo al aire libre. Pero la idea de museo al aire libre no tiene nada que ver con la de instalación o escultura que se apropia del espacio circundante.

A la vez, en esta década se estaban asentando dos instituciones especializadas en exposiciones de artes plásticas: el Auditorio de Galicia (Ayuntamiento de Santiago) y el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC, Xunta de Galicia). El Auditorio desarrolló en la primera mitad de la década un programa serio de exposiciones, colectivas en su mayoría, que se centraron en la nueva figuración, arte gallego de vanguardia, y los artistas de arte abstracto e informalista español. Se pudieron ver en los cinco primeros años de funcionamiento muestras que suponían revisiones de tendencias de vanguardia y de artistas significativos del contexto gallego y español anteriores a la Guerra Civil y del periodo de recuperación de la modernidad (desde los años 50): Laxeiro (1989), Lucio Muñoz (1990), José Guerrero (1990), Informalismo en Cataluña (1990), Joan Miró (1991), Vanguardia rusa (1992) o Joan

28. El comienzo de esta fase de grandes piezas se sitúa en Brasil, con *Onda / Intervención por la Ecología* (1984), en el exterior del Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro. Pero va a ser ya en España, desde el inicio de los 90, cuando realice sus proyectos más significativos: *Ashé IV*, en Vigo (1992), *Lamed Vav*, en Pontevedra (1999) y *Árboles como arqueología*, en Huesca (1998–2003). GREY, R.: «Los ritos numinosos de Fernando Casás», en VV.AA.: *Fernando Casás. O agora xa foi e o denantes será*. Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2014, p. 92 y ss.

29. ROZAS, Mercedes: «Santiago de Compostela», en *Galicia, Terra única...*, *op. cit.*, p. 96.

Hernández Pijoan (1994)³⁰. Para el ámbito cultural gallego, también de esta década son exposiciones de gran trascendencia para la historia del arte, por la investigación y revisión histórica efectuada a aspectos tales como la pintura abstracta, la escultura moderna, o el arte realizado por mujeres: *O proceso abstracto* (1994), *De Asorey ós 90. Escultura moderna en Galicia* (1996) y *A arte inexistente* (1996)³¹. Casi no hubo ejemplos de arte de las neovanguardias, derivadas del minimalismo y conceptual, ni artes performativas. Por otro lado, aunque los montajes eran cuidados, tuvieron que realizarse en un espacio difícil, intrincado y con gran contraste entre zonas oscuras y luminosas, abiertas al parque que circunda el Auditorio. Los techos bajos y la dimensión excesiva de los conductos del aire acondicionado del edificio hacen aún más difícil una percepción clara de las exposiciones. La segunda mitad de la década ya vendría marcada por el CGAC, con una política expositiva cosmopolita, enfocada al arte más actual, y con recursos más abundantes.

Aunque inaugurado en 1993, el Centro Galego de Arte Contemporánea comenzaría su actividad permanente un año después, con una exposición vinculada a los programas culturales del Xacobeo: *Itínere. Camiño e camiñantes*. Es entonces cuando la recién nombrada directora, Gloria Moure, reúne a un equipo de profesionales en torno a su proyecto y comienza con un programa expositivo que dará proyección internacional al centro. Entre 1995 y 1998, coincidiendo con el periodo en el que estuvo al frente, se pudieron ver exposiciones de artistas gallegos, españoles y extranjeros con obra realizada en el último tercio del siglo xx. En general se podía apreciar la preferencia por exposiciones de figuras fundamentales en el relato de la historia del arte contemporáneo, con especial énfasis en los nuevos comportamientos de los años sesenta y setenta: Giovanni Anselmo (1995), Christian Boltanski (1995–1996), Vito Acconci (1996), Ana Mendieta (1996), Arnulf Rainer (1996–1997), Dan Graham (1997), Marcel Broodthaers (1997–1998).

El CGAC estaba sin duda sustituyendo al Auditorio como epicentro de la actividad expositiva, en lo que se refiere a las artes plásticas. Generaba además actividades variadas y muy especialidades, como ciclos de música contemporánea, seminarios y conferencias. Con una generosa financiación, la Xunta quería convertir este centro en el gran buque insignia del arte actual en Galicia, con aspiraciones a alcanzar dimensión internacional. El concepto de exposición individual de arte contemporáneo, de cuidado montaje, a partir de una investigación en profundidad, fue novedoso en nuestro contexto. El hecho de tratarse de figuras muy conocidas en el circuito internacional hizo que la repercusión fuera mucha y generó ilusión, admiración y expectativas entre profesionales y aficionados al arte. Nunca antes un museo gallego había tenido la repercusión internacional del CGAC de mediados de los 90. Pero a la vez que se fraguaba ese respeto entre especialistas y un sector del mundo cultural gallego fiel, crecía el descontento en otros círculos, que acusaban al proyecto de descuidar a los creadores y la cultura locales³².

30. Ver vv.AA.: *Un lustro de cultura (1989–1994)*. Santiago de Compostela, Auditorio de Galicia, Concello, 1994.

31. Las dos primeras comisariadas por la profesora M.^a Luisa Sobrino Manzanares, de la Universidad de Santiago de Compostela; la tercera por Rosario Sarmiento.

32. Las tensiones con algunas figuras destacadas del panorama artístico gallego fueron sonadas. Es el caso del



FIGURA 4. CHRISTIAN BOLTANSKI: *ADVENTO* (MATERIALES VARIADOS), 1995
Intervención en la Iglesia de San Domingos de Bonaval de Santiago de Compostela. Fotografía de Massimo Piersanti.

El proyecto llevado a cabo crea una serie de interrogantes en relación al sentido de cultura: las exposiciones de grandes nombres del arte internacional remiten al rigor científico (en la documentación, en el estudio de las piezas, en el montaje); pero por otro lado, lo espectacular volvía, aunque no fuera tal vez un objetivo buscado por la directora y los comisarios. Lo espectacular derivado del espacio expositivo, un espacio arquitectónico de primera magnitud de un premio Pritzker, y con sorprendentes montajes. El dilema en este caso es ¿qué es lo predominante, el rigor de los especialistas o lo espectacular de las presentaciones?

Era este un debate que parecía estar ya muy presente en los espacios del arte contemporáneo a nivel global. Una de estas exposiciones, sin embargo, pareció contradecir la dinámica: la de Christian Boltanski, realizada no en el nuevo y flamante museo, sino en la contigua iglesia tardomedieval de San Domingos de Bonaval, en un interior austero pero de gran belleza. Aquí el artista desplegó un repertorio de figuras con tenue iluminación, que palpitaban como sombras chinescas, y muros de cajas metálicas viejas y gastadas, que remitían a la memoria de seres perdidos. La exposición propiciaba una contemplación silenciosa y serena. El contraste con los espacios esperados de lo contemporáneo era más que notoria, y se destacaba en el texto de Jean Clair para el catálogo, que comparaba la proliferación de museos a finales del siglo xx con la de templos para todo tipo de cultos en el ocaso de la República romana. Era esta una sacralización ficticia: «los romanos comenzaron a multiplicar los templos cuando dejaron de creer en sus dioses»³³. ¿Podría ser entendido el programa de exaltación pública del arte, llevado a cabo por las distintas administraciones en la Galicia de los noventa, como un síntoma de su instrumentalización, más que de una profunda creencia en el arte mismo? Llama la atención que cuando las administraciones parecen atender, por fin, a las históricas reclamaciones de los artistas de más apoyo y visibilidad para la creación contemporánea³⁴, lo hagan de un modo tan contundente, a una escala tan desmedida. Y es que en la década, en Compostela, se evidencia un aumento progresivo en la escala y financiación de los proyectos relacionados con las artes. Si en los primeros años, con *Galicia no tempo*, la exposición se entendía como un intento loable de seleccionar elementos destacables de la cultura gallega, hacia finales de la década, ya todo es ambición y gran despliegue de medios, oscilando entre lo más selecto y la acumulación desmesurada y sin criterio.

pintor Xaime Quessada, figura central en el mundo del arte gallego de los años 70, que aún en 2003 se seguía quejando de su «exclusión» en la programación del centro. RODRÍGUEZ, Xosé M.: «Me vetan en el CGAC por criticar a Gloria Moure», *La Voz de Galicia*, 29/05/2003.

33. CLAIR, Jean: «La religión del arte», en vv.AA.: *Christian Boltanski. Advento e outros tempos*. Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 1996, p. 63.

34. Ver, por ejemplo, el proyecto de museo de arte contemporáneo elaborado por un grupo de artistas del ámbito vigués en 1980 en vv.AA.: *Atlántica: Vigo, 1980, 1986* (catálogo de la exposición). Vigo, Museo de Arte Contemporánea (MARCO), 2002.

3. ¿DÓNDE ESTÁN LOS ARTISTAS?

Hacia mediados de los 90 se estaba constatando el cambio de paradigma en el arte gallego contemporáneo: los artistas que habían destacado en los años ochenta con una estética neoexpresionista, fresca, irreverente y con habituales referencias a elementos identificados con lo gallego (desde los materiales tradicionales en escultura a los modos de trabajarlos), estaban siendo desplazados por jóvenes que atendían más a aspectos reflexivos, nuevos materiales y referencias culturales foráneas. Esto por lo menos, parecía caracterizar algunas de las propuestas expositivas más serias realizadas con respaldo institucional. Otra cosa bien distinta era el mercado del arte.

La exposición *30 anos no 2000*, celebrada en el Auditorio de Galicia en 1994, puede ser considerado un síntoma de la transformación que se avecinaba, que desde el año siguiente se vería confirmada por la influencia de la programación del CGAC. En el texto de presentación, el comisario, Miguel Fernández-Cid, desvelaba una de las claves del desplazamiento: la mayoría de los artistas presentes en la exposición se habían formado en Facultades de Bellas Artes. Se habían licenciado en Barcelona, Salamanca, Cuenca, Valencia, y algunos incluso formaban parte de la primera promoción de la facultad de Pontevedra. «Les preocupan más las preguntas acerca del sentido del trabajo artístico o su razón de ser en el entorno elegido que buscar referencia en el arte reciente de Galicia»³⁵. Críticos de arte y comisarios de exposición vendrían a acompañar a esta nueva generación que soltaba lastre con el pasado y constituía la nueva realidad de un mundo del arte «normalizado» por la existencia de una facultad de Bellas Artes (en Pontevedra) y un museo de arte contemporáneo (en Santiago). La confluencia de estas dos instituciones acabaría siendo determinante para el desplazamiento hacia un arte más atento a cuestiones reflexivas y desvinculado de las raíces y de la tradición cultural. En el cambio de milenio hablar de una esencia o incluso de un carácter peculiar para el arte gallego se veía ya como algo trasnochado en los círculos del arte contemporáneo de este entorno³⁶.

Por otro lado, las exposiciones de arte actual promovidas por la Xunta de Galicia (fuera del CGAC) tuvieron también efectos en las relaciones entre artistas y administración. La articulación de una incipiente política cultural a escala gallega provocó —según Xosé Antón Castro— una suerte de arribismo por parte de núcleos de artistas locales, en algunos casos verdaderos «artistas-pícaros» que se aprovecharon del desconocimiento de los nuevos cargos políticos y su voluntad de promover actividades, para «engañar» y obtener así un trato de favor, y «precios desmesurados

35. Concluía afirmando que se trataba de la primera generación de artistas «con lenguajes y actitudes que se reclaman ajenos a la herencia del grupo Atlántica». FERNÁNDEZ-CID, Miguel: «Presentación», en vv.AA.: *30 anos no 2000. Artistas galegos para un cambio de milenio*, Santiago de Compostela, Auditorio de Galicia, 1994, p. 15. Formaban parte de la exposición algunos nombres destacados del arte gallego del cambio de milenio como Salvador Cidrás, Almudena Fernández-Fariña, Carme Nogueira o Andrés Pinal.

36. «Es precisamente el conocimiento del lenguaje o campo creativo, debido a su incipiente formación teórica, lo que permite a estos nuevos valores ingeniar una serie de propuestas particulares manejando materiales impensables para una generación anterior. Resulta, en todo caso, más absurdo que nunca hablar de arte gallego, ya que en estos creadores se da todo menos una táctica aborigen como la que podría concluirse en una generación de artistas gallegos como la citada de principios de los ochenta...». BARRO, David: «Dibujando un nuevo mapa artístico para Galicia», en vv.AA.: *Miradas Virxes*. Ferrol, Centro Torrente Ballester, 2002, pp. 13–14.

por sus obras»³⁷. Parece especialmente interesante el discurso de Castro, porque este fue el principal comisario de las exposiciones promovidas por la Xunta a lo largo de los años 80. El problema no era el dinero: no es que no se invirtiera en arte y cultura, sino que se estaba invirtiendo mal.

Castro resumía en 1995 algunas impresiones compartidas por muchos, en los círculos del arte contemporáneo: las instituciones públicas gallegas «capitalizaron» el desarrollo y promoción del arte en el interior», a través de exposiciones y otras iniciativas, con un excesivo intervencionismo, mientras que los artistas más destacados o con una trayectoria más asentada, buscaban contextos más abiertos e internacionales³⁸. Este sería el caso de los artistas conocidos a partir de las iniciativas expositivas de Atlántica: Antón Patiño, Menchu Lamas, Xosé Freixanes, Antón Lamazares, Francisco Leiro, Manolo Paz, o Manuel Moldes³⁹.

Las críticas al excesivo control por parte del poder autonómico serán constantes a partir de los primeros años de la década de los noventa. Se acusó a la administración gallega de falta de criterio y falta de diálogo con los agentes a la hora de concretar proyectos culturales. La conciencia de que no existía una relación fluida entre artistas y gestores autonómicos era fuerte por entonces entre los trabajadores de la cultura local. Los agentes sociales y culturales se veían obligados a escoger entre el clientelismo de lo público y las incertidumbres del mercado⁴⁰. La llegada de la democracia y la instauración de los gobiernos regionales no habían propiciado un mayor diálogo entre los creadores y la administración, y se mantuvo la visión paternalista a la hora de gobernar. Para el artista Isaac Pérez Vicente esto se debía a una falta de cultura democrática⁴¹. Grandes infraestructuras en busca de públicos numerosos eran ya habituales en la Galicia del cambio de milenio, pero contaban con poco personal especializado e independiente. Lo que se percibía ya con total claridad era que coexistían dos modelos de promoción cultural, uno dependiente de las administraciones (el Estado como «redistribuidor de la riqueza cultural»), que deriva en la noción de formación de audiencias; y otro, de carácter neoliberal, que traspasa el protagonismo a entidades privadas y al mercado⁴². En las propuestas de actuación de la ponencia sobre creación y difusión cultural, promovida por la revista *Tempos novos* en el 2000, se evidenciaba el deseo de que las administraciones e instituciones mantuviesen un diálogo efectivo con los agentes culturales y las asociaciones. Preservar la independencia real de gestión en las instituciones culturales (evitar interferencias políticas), era otra reclamación importante.

37. CASTRO, X.A.: «A arte galega cara o ano 2000: Da euforia á institucionalización», en SEOANE, Xavier: *A cultura e a creatividade galegas de cara ao ano 2000*. Sada (A Coruña), ed. do Castro, 1995, p. 59. Se está refiriendo aquí a la colección de arte que estaba empezando a conformar por entonces el gobierno autonómico.

38. *Ibid.*, pp. 56–57.

39. «Eso explica que el núcleo más sólido de lo que fue 'Atlántica' y de lo que podemos llamar 'postatlantismo' tenga su residencia o sus galerías en diferentes ciudades del circuito internacional, como Madrid, París, Nueva York, Colonia, Basilea, etc.» *Ibid.*, p. 63.

40. PÉREZ VICENTE, Isaac (coord.): «Creación, difusión, endoculturización. O trauma da cultura espectáculo», *Tempos novos*, 41 (octubre de 2000), p. 61.

41. *Ibidem.*

42. *Ibidem.*

El problema de todo esto es que la docilidad de los artistas frente al poder parece ser un fenómeno universal. Para Sharon Zukin, los programas de regeneración urbana o recuperación económica realizados a partir de la apuesta por las artes —desde festivales o exposiciones hasta construcción de museos—, precisan de la versatilidad y disponibilidad de los artistas⁴³. Estos son llamados a desarrollar proyectos —da igual si experimentales, innovadores o conservadores— y los promotores se aprovechan de su docilidad, de modo muy parecido a como lo hacen con los inmigrantes. Los beneficios son evidentes: son mano de obra flexible que no requiere contratos estables, y no son dados a organizarse en colectivos para la defensa de sus intereses.

4. SALTAR POR LOS AIRES. EL MALESTAR EN LAS POLÍTICAS CULTURALES

Desde la instauración de la democracia se fueron desarrollando en España dos modelos que acababan coincidiendo en la importante repercusión económica de la cultura: una noción filantrópica que derivaba en grandes desembolsos para grandes infraestructuras o eventos, realizados con intención de educar y llamar la atención de la sociedad; y una noción liberal que se identificaba con las industrias culturales, donde se buscaba la rentabilidad. En todo caso, no se construyeron los modelos de política cultural desde abajo. Jesús Carrillo se refiere al binomio democracia - capitalismo como característico de un modelo cultural en el que los artistas no son llamados a participar en la toma de decisiones⁴⁴.

De este modo, entendemos algunas de las perversiones en la aplicación de la doctrina de las clases creativas de Richard Florida como motor de recuperación y regeneración urbana. Las «tres tes» —tolerancia, tecnología y talento— servían para estos propósitos, embarcando a la ciudad en una dinámica de atracción de clase creativa, o sea, individuos de alto poder adquisitivo dispuestos a pagar bien por bienes de consumo y servicios culturales. Pero el modelo, como señala Andy Pratt, se asemeja demasiado al de turista o trabajador especializado sin una base fija, que prima la movilidad sin potenciar realmente un sector fuerte de empresas o trabajadores implicados en la «economía de la creatividad»⁴⁵. Se trataría de una apuesta por el *consumo*, más que por la *producción* cultural, muy dependiente de administraciones o entidades privadas dispuestas a realizar grandes inversiones,

43. «...en contraste con los trabajadores de otras industrias, los artistas son flexibles en tareas y horarios de trabajo, no suelen formar sindicatos, y se ofrecen como personas dóciles y 'cultas'». ZUKIN, Sharon: *The Cultures of Cities*. Oxford, Blackwell, 1996, pp. 12–13. Traducción del autor.

44. «El hecho es que la noción de cultura sigue estando más de treinta años después enmarcada por unas instituciones que no han surgido a partir de un proceso constituyente con la participación de la sociedad civil, sino como reproducción de modelos previos verticalmente implantados». CARRILLO, Jesús: «Hacia una redefinición de la institución cultural y artística en España», en RAMÍREZ, J. Antonio (ed.): *El sistema del arte en España*, Cátedra, Madrid, 2010, p.284.

45. PRATT, Andy: «Creative cities: the Cultural Industries and the Creative Class», *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography*, 90, 2 (2008), pp. 107–117.



FIGURA 5. CULTURE WORKERS: A ARTE CONTEMPORÁNEA E O LINDE DA HISTORIA, 2011
Fotomontaje a partir de imágenes de la acción de protesta en contra de la destitución de Gloria Moure como directora del CGAC, en Santiago de Compostela, febrero de 1998. Cortesía de Ania González.

que no garantizarían la consolidación de estas comunidades de trabajadores especializados. Los dos grandes males de los que la comunidad artística tenía conciencia en este final de milenio —excesiva dependencia e injerencias de la administración en el ámbito de la cultura— tendrían su manifestación más dramática en febrero de 1998, con la destitución de la entonces directora del CGAC.

Gloria Moure fue cesada el 2 de febrero de 1998, después de un periodo de encontronazos entre la directora y altos cargos de la Consellería de Cultura. Para muchos, fue un ataque a la libertad de los profesionales y a un modelo de programación cultural abierto a lo internacional y que estaba consiguiendo altas cotas de calidad. En medios afines al gobierno autonómico, sin embargo, se acusaba a la ex-directora de una gestión personalista, no sometida al control de la administración, y de una preferencia por artistas extranjeros. El tenso debate que se creó derivó en una convocatoria de protesta ante las autoridades, dimisiones en el Patronato e incluso una carga policial a las puertas del museo, el 6 de febrero⁴⁶. El entonces Director General de Patrimonio, Ángel Sicart, criticaba las pretensiones económicas de Gloria Moure y argumentaba que las discrepancias no radicaban en el concepto de museo o en la programación, sino en el «modo de gestión»⁴⁷. El tema de la programación saldrá,

46. Dimitieron entonces como miembros del Patronato los profesores José Jiménez y Simón Marchán. Al día siguiente de la carga, artistas, críticos e investigadores firmaron un manifiesto en defensa de la cesada. Entre los firmantes estaban Antoni Muntadas, Valeriano Bozal, Giovanni Anselmo, Vito Acconci y Anish Kapoor. HERMIDA, Xosé: «La carga policial contra artistas aviva el conflicto del Centro Galego», *El País*, 07/02/1998, p. 33. Dos meses después dimitían el hasta entonces presidente del Patronato, Julián Trincado, el coleccionista Borja Coca y el director del Stedelijk Museum de Amsterdam, Rudi Fuchs. HERMIDA, Xosé: «Dimiten otros tres patronos del Centro Galego de Arte», *El País*, 17/04/1998.

47. Cit. en HERMIDA, Xosé: «El sector más derechista de la Xunta destituye a Gloria Moure en el museo de Santiago», *El País*, 03/02/1998, p. 31.

sin embargo, en repetidas ocasiones como argumento para justificar la destitución en los medios de comunicación. Moure respondía a esto que la dirección no tenía atribuciones en la gestión, limitándose a diseñar una programación artística, que era llevada al Patronato para su aprobación⁴⁸.

Los días siguientes a la destitución fueron muy intensos y los medios de comunicación recogieron el cruce de acusaciones entre las partes. En el periódico local, *El Correo Gallego*, se mantuvo una dura campaña con ataques a Moure, representando las posiciones del entonces Conselleiro de Cultura Jesús Pérez Varela: el 2 de febrero un artículo de opinión criticaba la presencia de trabajadores extranjeros y la ausencia de profesionales gallegos con estudios de Historia del arte en el equipo del CGAC; el 4 de febrero, que no se hicieran concursos públicos para los trabajos relacionados con las exposiciones y se gastara demasiado; el 5 de febrero se reproducía una factura por una elevada cantidad de dinero, emitida por una agencia de viajes, que intentaba probar lo excesivo de los gastos de la directora; y el 6 de febrero se presentaba una encuesta que demostraba que el CGAC era menos conocido entre los gallegos que el Guggenheim de Bilbao. La gran incógnita durante esos primeros días de febrero de 1998 fue el papel de Manuel Fraga en el proceso, porque se sabía del apoyo incondicional que le había prestado a la directora catalana y la buena sintonía demostrada desde su nombramiento. La destitución, de hecho, fue ordenada por el Conselleiro de Cultura —del que dependía administrativamente el centro—, y Fraga tardó en aparecer y hacer declaraciones. Cuando por fin habló, alabó la labor de la ex-directora pero respaldó la decisión tomada, debida a «criterios de gestión y administrativos», a la vez que entendía que había que «dotar al CGAC de un aire más gallego»⁴⁹.

El tema de la necesidad de una mayor atención por los artistas de la comunidad estaba ahí, aflorando intermitentemente, aunque no fuera un motivo esgrimido por los principales cargos de la Consellería. Es muy probable que detrás de estas acusaciones se encontrase algo parecido a los grupos o camarillas de artistas cercanos al poder, del tipo de los que mencionaba Xosé Antón Castro y el tema tuviese más que ver con el tipo de arte, con las tendencias que se promocionaban. Porque en realidad Moure sí había expuesto a artistas gallegos y, de hecho, si comparamos su programación expositiva con la del director que la sucederá, Miguel Fernández-Cid, constatamos que porcentualmente hay más gallegos en la primera etapa⁵⁰.

Jesús Carrillo sostiene que la importancia que en los últimos años han concedido las administraciones al arte en España tiene mucho que ver con los intereses políticos y económicos, y no se puede por tanto hablar de un «sistema del arte» como

48. Cit. en REDACCIÓN: «Gloria Moure: Hai persoas que utilizan a inxuria e a mentira para xustificarse» *El Correo Gallego*, 04/02/1998, p. 12.

49. Cit. en MALVAR, Aníbal: «La policía carga en Santiago contra artistas que apoyaban a Gloria Moure», *El Mundo*, 06/02/1998, p. 55.

50. Con Gloria Moure al frente del museo (1995–1998) se realizaron 24 exposiciones individuales, de las que 9 (el 37%) fueron de artistas gallegos. En el periodo de Miguel Fernández-Cid (1998–2003) de 63 individuales, 17 fueron de gallegos (el 27%). Datos extraídos de LÓPEZ, Yolanda & PARDO, Lourdes (coords.): *10 anos CGAC. 1993–2003*. Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2003.

algo autónomo⁵¹. Es significativo que tanto el nombramiento como la destitución de Moure, al frente del CGAC, se produjeron directamente a partir de decisiones políticas, por parte de responsables de la administración autonómica gallega, sin el recurso a concurso público o evaluación de comités. Y es dentro de esta dinámica de intereses ajenos al mundo del arte donde se situaría la última deriva, característica de los años más recientes, en el ámbito de las políticas culturales, el discurso productivista, que está provocando un cambio de paradigma en las infraestructuras culturales en España: de los grandes contenedores del arte estamos pasando a los espacios para la creatividad, abiertos a la cultura visual, la moda, la cultura popular u otras manifestaciones. Sería este, entonces, un periodo de «factorías» y «laboratorios» de la cultura.

El proyecto de la Ciudad de la Cultura se enmarcaría en esta dinámica, porque claramente apunta a una expansión de la noción productiva de la cultura. El imponente complejo del arquitecto norteamericano Peter Eisenman se concibió en 1997

para la capital de Galicia, como gran área para actividades culturales diversas: representaciones teatrales, operísticas, museo, biblioteca, etc. Este año es significativo en la historia de las políticas culturales en España, pues es el mismo de la inauguración en Bilbao del Guggenheim. Sin duda, las autoridades autonómicas quisieron repetir la estrategia de potenciación del atractivo turístico de la ciudad a partir de la creación de infraestructura cultural



FIGURA 6. VISTA GENERAL DE LA CIDADE DA CULTURA EN CONSTRUCCIÓN
Mayo de 2006. Fotografía de Alberto Valle Souto.

espectacular. La definición conceptual y programática del complejo cultural siempre se vio sometida a un cuestionamiento profundo en los ambientes culturales gallegos, donde se entendía que la cultura era tomada como mera excusa para un proyecto que apuntaba a otros propósitos.

La construcción, rodeada en todo momento de polémica por su elevado coste, se desarrolló a lo largo de 14 años, de 1999 a 2013, momento en el que se descartó erigir lo que faltaba. Durante la inauguración oficial de los dos primeros edificios del complejo, el 11 de enero de 2011, se encontraron Manuel Fraga y el arquitecto americano. Según una crónica periodística, los artífices del proyecto se felicitaron

51. CARRILLO, Jesús: «Hacia una redefinición...», *op. cit.*, p. 287 y ss.

mutuamente por la realización de los trabajos, pero cuando el presidente de la Xunta le dijo a Eisenman «tu proyecto es maravilloso», la respuesta fue directa y tajante: «no, es tu proyecto»⁵².

5. FIN DE FIESTA EN COMPOSTELA. REFLEXIONES FINALES

A la vez que grandes proyectos, la ciudad vivió en estos años la aparición de iniciativas independientes, que aun contando con pocos recursos, consiguieron llevar a cabo proyectos y movilizar a un público fiel. La creación de la Sala Nasa y del Teatro Galán, vinculados a grupos de teatro y danza (compañías Chévere y Matarile, respectivamente), activarían el espacio para artes escénicas, con representaciones de otras compañías independientes, pero darían cabida también a espectáculos de músicas diversas, *performances* y propuestas multimedia. En el primer espacio pudieron verse conciertos de grupos como Los Enemigos, Mano Negra, Negu Gorriak, *performances* de Marcel.lí Antúnez o una presentación multimedia de María Ruido⁵³. Y aunque independientes, pudieron contar ambos espacios con subvenciones para programación e incluso para acondicionamiento de los locales. Se llegaron a establecer nuevos formatos en la relación entre instituciones oficiales de la cultura y prácticas independientes⁵⁴. Lo más significativo de este proceso era la evidencia de que existían dos modelos de gestión y trabajo cultural, con diferencias notorias que iban desde el presupuesto de los eventos hasta los protocolos de gestión. Las iniciativas independientes se distinguían por un carácter más espontáneo y abierto a la improvisación, a la colaboración y a lo interdisciplinar, y una relación más cercana e inmediata entre artistas y público. Pero los responsables de estas iniciativas se tomaban muy en serio su trabajo, y veían de modo crítico los gastos enormes en programación cultural de un evento como el Xacobeo. En diciembre de 1999 escribían en su boletín mensual:

El paisaje después de la invasión peregrina es desolador, y el modelo de evento-pizza impuesto por el aparato jacobeo, en el que se combinan todos los sabores imaginables para que los tragos de un bocado en tu casa a través de la televisión oficial caló hondo. Lo importante y lo alternativo en Galicia en este momento es defender la iniciativa propia frente a la inercia institucional, que convierte en oro todo lo que toca. Mantener

52. PUGA, Natalia: «Eisenman, a Fraga: ‘Aunque hagas algo bien, siempre saldrán polémicas’», *El Mundo*, Edición Galicia, 11/01/2011.

53. RON, Xesús (ed.): *Máis alá da Ultranoite. Crónica canalla do cambio de milenio (1993–2013)*. Santiago de Compostela, Redenasa.tv, 2014.

54. Este es un ámbito que merece un estudio atento y que no caiga en la tradicional contraposición «oficial-alternativo». El hecho es que desde siempre existieron espacios de confluencia donde público y profesionales se comparten: generalmente los espectadores transitan entre la cultura promovida por instituciones y lo alternativo, y del mismo modo, muchos de los profesionales del ámbito de la gestión cultural en instituciones proceden de contextos independientes. RON, Xesús: «La Sala Nasa como práctica artística alternativa de una generación», en LÓPEZ ABEL, Daniel & RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. Anxo (eds.): *Canales alternativos de creación. Una aproximación histórica*. Santiago de Compostela, Baleiro. Canle de producción, 2013, p. 66.

la cordura frente a la violencia mediática. Reivindicar la vigencia de lo pequeño frente a las grandes alianzas y fusiones⁵⁵.

El proyecto de la NASA como espacio cultural no pudo aguantar mucho el acoso llevado a cabo desde 2011 por el nuevo alcalde de Santiago, Gerardo Conde Roa, y los medios afines, y un año después la compañía Chévere tendría que abandonar el espacio por problemas económicos, para instalarse provisionalmente en el municipio limítrofe de Teo. En 2013 el citado alcalde fue condenado por fraude fiscal a dos años de prisión, y un año más tarde la compañía de teatro fue galardonada por el Ministerio de Cultura con el Premio Nacional de Teatro⁵⁶.

En el 2000 era el Ayuntamiento el que tomaba el relevo de las grandes programaciones, con la celebración de la Ciudad Europea de la Cultura. La candidatura había sido elegida por la Comisión Europea en 1995, junto con otras ocho ciudades europeas y se disponía a desarrollar un gran programa de actividades. Pero el proyecto no destacaría de un modo especial, con respecto a anteriores eventos culturales: llegaron grandes orquestas y músicos, pero las exposiciones de arte no fueron vistas como algo excepcional⁵⁷. A diferencia de otras ciudades europeas agraciadas con el «premio» del evento, las ayudas no sirvieron para construir nuevas infraestructuras culturales, o para realizar trabajos de rehabilitación urbana en profundidad⁵⁸. En el fondo, se quería con esta iniciativa prolongar el tirón del Xacobeo como catalizador del turismo cultural en la ciudad y garantizar la afluencia de turistas fuera de los años jacobeos. Se desarrolló entonces una programación atractiva, pero descompensada, y mermada por un recorte en el presupuesto inicial; una celebración cultural «por barrios», parafraseando el lema de una de las iniciativas integradas en el programa; porque se producía una evidente separación entre las exposiciones, espectáculos musicales y teatrales del Auditorio (Compostela Millenium Festival) y los pequeños y numerosos eventos del «A cultura vai por barrios». Y empezó mal, de hecho.

Empezó con un grandioso espectáculo de fuegos artificiales, y con problemas en seno de la organización, entre los distintos representantes institucionales presentes en el Consorcio, organismo que asumía la gestión económica. Los motivos políticos estropearon la fiesta y dificultaron el desarrollo de algunas de las iniciativas propuestas en el proyecto de actividades enviado en su día a Bruselas. Tal vez el hecho de que se tuviera que compartir la capitalidad con otras ocho ciudades,

55. RON, Xesús (ed.): *Máis alá da Ultranoite...*, op. cit., p. 33.

56. PEREIRO, Xosé M.: «El Nacional de Teatro premia el compromiso de Chévere», *El País*, 26/11/2014.

57. Ver vv.AA.: *Compostela Millenium Festival. Cidade Europea da Cultura*. Santiago de Compostela, Concello de Santiago de Compostela/Consorcio, 2000.

58. Una de las ediciones más exitosas había sido la de Glasgow en 1990. La ciudad había aprovechado las ayudas e inversiones para desarrollar un plan de regeneración urbana, construir nuevos centros para representación musical (Glasgow Concert Hall) y para experimentación artística (Tramway). Fue especialmente alabada en esta ocasión también la implicación de la comunidad en las acciones culturales. GARCIA, Beatriz: «Cultural Policy and Urban Regeneration in Western European Cities: Lessons from Experience, Prospects for the Future», *Local Economy*, vol 19, 4 (nov. 2004), p. 319.

«la típica solución de contentar a todos», en palabras Jürgen Mittag⁵⁹, pudo haber sido el primer síntoma de que la celebración se iba a ver menguada.

Se celebraron conciertos de música clásica, el estreno mundial de una ópera de Michael Nyman, ciclos de conferencias con figuras relevantes de la cultura, movimientos sociales y la política (como Rigoberta Menchú, Sami Nair, Tahar Ben Jelloum, o Felipe González), un programa de música de las tradiciones del mundo árabe. La programación evidenciaba un intento de distanciarse de la retórica jacobea, con sus implicaciones religiosas, y de hecho el proyecto presentado a la Comisión Europea se articulaba en torno al tema «Europa y el Mundo». El Compostela Millennium Festival consistió en 35 eventos que abrían el concepto de cultura común hacia los confines del mundo occidental. No se desarrollaron exposiciones de arte contemporáneo de relevancia, aunque sí fue destacable la de piezas de la sección de cultura islámica del Museo del Louvre. El contrapunto a los grandes espectáculos fue un programa de actividades en los barrios que se acercaban más a la idea de participación ciudadana, pero que en muchos casos se idearon desde la organización, y no a partir de un diálogo efectivo con la comunidad⁶⁰. Después de una década fascinante, en la que la cultura fue utilizada para transformar la ciudad y la imagen que de la ciudad se tenía, Compostela Ciudad Europea de la Cultura fue vista como el final de una fiesta, el premio a un trabajo bien hecho⁶¹.

En el 2004 fue publicado un informe encargado por la Comisión Europea sobre las celebraciones de Ciudades Europeas de la Cultura. Este fue uno de los pocos análisis realizados a posteriori y con una cierta profundidad. En las páginas dedicadas a Santiago de Compostela 2000 se indicaban elementos positivos como que la ciudad ya disponía de buenas infraestructuras culturales y una trayectoria consolidada de desarrollo de eventos. Entre los negativos, el contar con una estructura organizativa pequeña⁶², un presupuesto limitado y problemas ocasionados por diferencias políticas en el seno de la organización. Esto último vino determinado especialmente por los cambios en los representantes de las administraciones en el Consorcio con motivo de las elecciones generales del año 2000⁶³.

Como conclusión, dos son los grandes males derivados de esta dinámica de grandes eventos y grandes intervenciones llevada a cabo en la ciudad de Santiago de Compostela: primero la dificultad para garantizar la sostenibilidad de políticas culturales de este tipo, como se demostró a partir de 2008, y segundo, la falta de

59. MITTAG, Jürgen: «The Changing Concept of the European Capitals of Culture», en KLAUS PATEL, Kiran. (ed.): *The cultural politics of Europe. European capitals of culture and European Union since 1980*. New York, Routledge, 2013: p. 46.

60. Encarna Otero, entrevista *cit.* La política nacionalista, que accedió al cargo de Concejala unos meses antes del comienzo de las celebraciones, se encontró con un programa «ya cerrado», que entendía se había realizado sin la participación efectiva de la sociedad civil.

61. Las palabras son de Xesús Ron, del grupo de teatro Chévere. Entrevista *cit.*

62. Santiago 2000 contó con sólo 6 personas contratadas a tiempo completo, frente a las 50 personas que al año siguiente trabajarían en la capitalidad de la ciudad de Oporto. PALMER, R. (dir.): *European Cities and Capitals...*, *op. cit.*, p. 236.

63. Los entrevistados para esta investigación coinciden en que el cambio de representantes de la administración central en el Consorcio, tras las elecciones generales del año 2000, fue un punto de inflexión para las políticas culturales de la ciudad, al verse dificultadas a partir de entonces muchas iniciativas por el representante del gobierno central y reducirse la financiación.

una interlocución real entre administraciones y agentes culturales locales. Respecto al primero, la ciudad vio como desde el año 2000 el nivel e intensidad de las intervenciones culturales decreció considerablemente, manteniéndose, eso sí, una programación de interés en el Centro Galego de Arte Contemporánea, con una plantilla de profesionales asentada. Además del informe Palmer, que ya apuntaba a las dificultades de la ciudad para garantizar la sostenibilidad de las políticas culturales⁶⁴, otro informe posterior, también encargado por la Comisión Europea, abundará en este hecho: se evidencia una falta de previsión en las ciudades que fueron sede de la celebración, que hace inviable el mantenimiento de unas políticas culturales serias, de calidad, y que redunden realmente en el enriquecimiento de la ciudadanía⁶⁵. La escala de las actuaciones culturales llevadas a cabo en Santiago en los últimos años de la década parece excesiva, vista en perspectiva: un número desmesurado de obras de artistas en espacios públicos, de catálogos publicados por la Xunta de Galicia, y de toneladas de hormigón en una Ciudad de la Cultura que se estaba construyendo con un proyecto poco claro, y que pronto vería como alguno de los edificios redefinía su uso. Lo que comenzó siendo una apuesta por la cultura como revulsivo para el desarrollo de la ciudad y la comunidad autónoma acabó siendo una losa que hipotecaría los presupuestos para cultura de las administraciones.

El segundo de los males fue motivo central de queja, como ya hemos visto, por parte de los artistas y gestores de espacios, que sintieron en general una distancia insalvable en su trato con las administraciones. Esto afectó claramente a Santiago de Compostela, como vimos, pero también a otros ejemplos de intervención significativa en cultura, a gran escala, como Glasgow, Barcelona, Bilbao u Oporto⁶⁶. La falta de interlocución real se manifestó en la nula participación de los artistas en el diseño de las programaciones, pero incluso en las injerencias en el trabajo de los profesionales de la gestión cultural cuando son llamados a participar en estos eventos⁶⁷. Todo esto no se puede desligar de los procesos de precarización en el colectivo de creadores. Tal vez no sea un fenómeno nuevo, o característico del final de milenio, desde luego, pero se está constituyendo como uno de los principales ámbitos de reclamación en la actualidad entre los artistas y productores culturales⁶⁸, lo cual debe tener mucho que ver con el contraste entre su situación y la de otros especialistas en la intermediación cultural —profesionales de museos y comisarios, especialmente—, que vieron en los últimos años como su sector se profesionalizaba

64. PALMER, R. (dir.): *European Cities...*, op. cit., p. 239.

65. GARCÍA, Beatriz. & COX, Tamsin: *European Capitals of Culture. Success Strategies and Long-Term Effects*. European Parliament's Committee on Culture and Education, 2013, p. 117.

66. Para el caso de la ciudad vasca ver ZULAIKA, Joseba: «Bilbao deseada: el malestar de la «krensficación» del museo», en GUASCH, Anna M.^a & ZULAIKA, J. (eds.): *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid, Akal, 2007, pp. 153–176. Para Oporto post 2001, MENDES, Paulo: «Entrevista a José Maia», en LÓPEZ ABEL, Daniel & RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. Anxo (eds.): *Canales alternativos...* op. cit., pp. 194–207.

67. Caso de Alberto González-Alegre, comisario de exposiciones, que participó como asesor en *Galicia, Terra única*, en 1997: contó con libertad a la hora de realizar los textos para los catálogos, pero tuvo que ver como sus decisiones sobre la selección de artistas se veían modificadas parcialmente por la dirección de la organización. González-Alegre, entrevista cit.

68. Ver, por ejemplo, RAUNING, Gerald: «La industria creativa como engaño de masas», en TRANSFORM: *Producción cultural y prácticas instituyentes*. Madrid, Traficantes de sueños, 2008, pp. 27–42.

y se beneficiaba del aumento en la financiación. En España el fenómeno se define con claridad en un periodo de más de quince años, desde principios de los 90 hasta que estalla la crisis económica en 2008.

Creadores y agentes culturales fueron muy críticos en su día con el excesivo gasto y el tipo de desarrollo cultural. Se generaron tensiones en el ámbito específicamente cultural que aún continúan en la actualidad. Tal vez, como sostienen Andy Pratt o Beatriz García, este discurso de la reactivación cultural dejó de lado precisamente a los trabajadores de la cultura. El momento actual de crisis económica y de preocupación por el gasto público exige, además, pensar las políticas culturales en clave de sostenibilidad.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRADO, Diego & VÁZQUEZ VARELA, Carmen: «Cultura, imagen y espacios para el poder como referentes del nuevo estatuto de capitalidad en Mérida, Santiago de Compostela y Toledo», *Estudios geográficos*, vol. LXXV, 276 (2014), pp. 47-96.
- ESTÉVEZ, Xerardo: «Opinión y práctica en la ciudad histórica», *Quintana. Revista do Departamento de Historia da Arte*, 3 (2004), pp. 25-44.
- FREY, Bruno: *La economía del arte*. Barcelona, La Caixa-Servicio de estudios, 2000.
- GARCÍA, Beatriz: «Cultural Policy and Urban Regeneration in Western European Cities: Lessons from Experience, Prospects for the Future», *Local Economy*, vol 19, 4 (2004).
- GARCÍA, Beatriz & COX, Tamsin: *European Capitals of Cultures. Success Strategies and Long-Term Effects*. European Parliament's Committee on Culture and Education, 2013.
- GUASCH, Anna M.^a & ZULAIKA, J. (eds.): *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid, Akal, 2007.
- HARVEY, David & SMITH, Neil: *Capital financiero, propiedad inmobiliaria y cultura*. Col. Contratextos, MACBA-Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2005.
- KLAUS PATEL, Kiran. (ed.): *The cultural politics of Europe. European capitals of culture and European Union since 1980*. New York, Routledge, 2013.
- LÓPEZ ABEL, Daniel & RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. Anxo (eds.): *Canales alternativos de creación. Una aproximación histórica*. Santiago de Compostela, Baleiro. Canle de producción, 2013.
- NOVELLO, Simone et alii (eds.): *Xacobeo: de un recurso a un evento turístico global*. Santiago de Compostela, Andavira, 2013.
- PALMER, Robert (dir.): *European Cities and Capitals of Culture. Study prepared for the European Commission*. Brussels, Palmer/RAE Associates, 2004.
- PRATT, Andy: «Creative cities: the Cultural Industries and the Creative Class», *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography*, 90, 2 (2008), pp. 107-117.
- RAMÍREZ, J. Antonio (ed.): *El sistema del arte en España*. Cátedra, Madrid, 2010.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. Anxo: «Da autoxestión ás políticas culturais: a arte galega nos anos da transición», *Quintana. Revista do Departamento de Historia da Arte*, 9 (2010), pp. 183-195.
- SANTOS SOLLA, Xosé M.: «Mitos y realidades del Xacobeo», *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 28 (1999), pp. 103-117.
- SEOANE, Xavier: *A cultura e a creatividade galegas de cara ao ano 2000*. Sada (A Coruña), Ed. do Castro, 1995.
- TRANSFORM (ed.): *Producción cultural y prácticas instituyentes*. Madrid, Traficantes de sueños, 2008.
- ZUKIN, Sharon: *The Cultures of Cities*. Oxford, Blackwell, 1996.



Dossier · Víctor Nieto Alcaide & Genoveva Tusell: *Arte en el franquismo: tendencias al margen de una ideología de estado* / *Art in the Franco era: tendencies on the fringe of a State ideology*

15 VÍCTOR NIETO ALCAIDE & GENOVEVA TUSELL (COORDS.)
Introduction / Introducción

21 GENOVEVA TUSELL (GUEST EDITOR)
The exhibition *Arte de América y España* (1963): the continuation of the spirit of the Hispanoamerican biennials / La exposición *Arte de América y España* (1963), continuadora del espíritu de las bienales hispanoamericanas

33 EVA MARCH ROIG
Franquismo y Vanguardia: III Biental Hispanoamericana de Arte / Francoism and *avant-garde*: the 3rd Hispanoamerican Biennale of Art

55 SARA NÚÑEZ IZQUIERDO
La renovación de la arquitectura salmantina en la década de los cincuenta / Salamanca's architecture renewal during the Fifties

85 M.ª BEGOÑA FERNÁNDEZ CABALEIRO
La Escuela de Madrid en la crítica de arte franquista: la «nunca rota» conexión con la vanguardia / The *Escuela de Madrid* in critic of art during Franco's government: the 'never broken' connection to the vanguard

105 RAÚL FERNÁNDEZ APARICIO
Saura y las *Multitudes*: de Goya a Munch / *Saura and Multitudes*: from Goya to Munch

131 PILAR MUÑOZ LÓPEZ
Artistas españolas en la dictadura de Franco (1939–1975) / Spanish Women Artists during Franco's Dictatorship (1939–1975)

163 MÓNICA ALONSO RIVEIRO
La invención de la familia: supervivencia, anacronismo y ficción en la fotografía familiar del primer franquismo / Invention of family: survival, anachronism and fiction in family photography during Francoism

191 MÓNICA CARABIAS ÁLVARO
Cuadernos de fotografía (1972–1974), una propuesta editorial para la difusión de una fotografía clásica y testimonial en el contexto y debate fotográfico español de los setenta / *Cuadernos de Fotografía* (1972–1974), a publishing proposal for the dissemination of a testimonial and classic photography in the context and Spanish photographic debate of the 1970s

223 DANIEL A. VERDÚ SCHUMANN
La Sala Amadís (1961–1975): arte y/o franquismo / Sala Amadís, 1961–1975: art and/or Francoism

245 JUAN ALBARRÁN DIEGO
Lo profesional es político: trabajo artístico, movimientos sociales y militancia política en el último franquismo / The Professional is Political: Artistic Work, Social Movements, and Militancy in Late Francoism

Miscelánea · Miscellany

275 SERGI DOMÉNECH GARCÍA
La recepción de la tradición hispánica de la Inmaculada Concepción en Nueva España: el tipo iconográfico de la *Tota Pulchra* / The Reception of the Hispanic Tradition of the Immaculate Conception in New Spain: the Iconographic Type of *Tota Pulchra*

311 INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA
Un archipiélago para los borbones: fiestas regias en Mallorca en el siglo XVIII / An archipelago for the Bourbons: royal festivals in Majorca in the 18th century

343 MARÍA RUIZ DE LOIZAGA
Tradicición y modernidad en la obra de Antonio López / Tradition and Modernity in Antonio López's works

377 MIGUEL ANXO RODRÍGUEZ GONZÁLEZ
Del espectáculo cultural y sus efectos: arte y políticas culturales en Santiago de Compostela / The cultural spectacle and its effects: arts and cultural policies in Santiago de Compostela

Reseñas · Books Review

405 Silvestre, Federico L.: *Los pájaros y el fantasma. Una historia del artista en el paisaje* (JAVIER ARNALDO)

409 Capriotti, Giuseppe: *Lo scorpione su petto. Iconografia antiebraica tra XV e XVI secolo alla periferia dello Stato Pontificio* (BORJA FRANCO LLOPIS)