

**-TESI DOCTORAL-**

**L'AGENDA CULTURAL OCULTA.  
UNA DECONSTRUCCIÓ DE L'OCI  
NOCTURN DE BARCELONA I ELS SEUS  
SUBURBIS.**

**Autor: Jordi Nofre i Mateo**

**Departament de Geografia Humana  
Universitat de Barcelona  
Programa de Doctorat 2004/06 - 2006/08**

---

**Tesi per a optar al títol oficial de Doctor de la Universitat de Barcelona**

Amb el vist-i plau del Director, Dr. Carles Carreras i Verdaguer.

Barcelona, 3 de novembre de 2008

# CAPÍTOL 1

## LA CULTURA COM A ESTRATÈGIA DE DESENVOLUPAMENT URBÀ I DE CONTROL SOCIAL

*“L’objectiu era aconseguir una gran simfonia i que ningú desafinés”.*  
Raventós (2000:22)

Aquest capítol introductorí pretén analitzar el paper de la cultura com a estratègia de producció de nou espai urbà no només del centre de Barcelona sinó també dels seus suburbis. Així, en una primera part, es presta especial atenció al paper de la cultura en les grans transformacions urbanes de les ciutats del primer món. La segona part del capítol pren Barcelona com l'exemple de cas pràctic on emmarcar aquesta discussió teòrica. En aquest sentit, es parteix d'una concepció *personalista* de la història política recent de Barcelona per entendre com els diversos sectors de les classes dirigents de la ciutat han entès el procés de renovació i (re)construcció de la capital catalana de finals del segle XX. Posteriorment, s'analitza detalladament com de les propostes d'integració dutes a terme des dels sectors més liberals de les classes dirigents barcelonines o les propostes de colonització cultural dels suburbis de la capital catalana realitzades per sectors conservadors catalanistes, s'ha passat finalment a un mínim comú denominador per tal d'iniciar un procés d'homogeneització social de l'espai barceloní, tal i com suggereixen les diferents anàlisis crítiques contingudes en aquest capítol dels documents públics entorn les estratègies culturals per a la renovació urbana.

A l'última part del capítol, es presta especial atenció a l'eclosió d'un nou grup social, els nous intermediaris culturals, vinculat al desenvolupament d'aquestes estratègies i de caire conservador. Aquest nou grup social esdevé de notable importància per tal d'entendre com conceptes com homogeneització social o control social són proposats com a elements implícitament continguts en les estratègies culturals per a la renovació urbana de Barcelona. Tot plegat serveix per contextualitzar les línies de recerca que posteriorment són presents al llarg d'aquesta tesi doctoral. Així, en les conclusions d'aquest capítol, després de resumir l'exposat, s'especifica que aquestes línies generals de recerca s'aplicaran al cas de l'oci nocturn de Barcelona i els seus suburbis, deixant per al capítol de conclusions generals la reafirmació o la negació de l'existència d'una hipotètica agenda cultural oculta per part de les classes dirigents de la ciutat central proposada ja, tot i que de manera sumària, en aquest primer capítol.

### **L'eclosió de la cultura com a motor de les grans transformacions urbanes en la postmodernitat.**

El paper de la cultura en el procés de construcció de les ciutats europees modernes i contemporànies ha estat àmpliament estudiat des de diversos camps disciplinars de les ciències socials i les humanitats. Malgrat l'existent bibliografia anglosaxona certament extensa -tot i que de qualitat desigual- la importància que ha pres recentment la cultura en l'àmbit de la planificació de les diferents estratègies de renovació urbana a les ciutats europees mediterrànies sorprenentment no s'ha vist traduïda en una producció bibliogràfica consolidada en els respectius àmbits acadèmic-científics, sobretot del sud d'Europa, com Portugal, Espanya, Itàlia o Bòsnia-Herzegovina, per exemple.

Tot i que la cultura a les ciutats gregues i romanes hi tingué un paper destacat sobretot tant en la producció de nou espai urbà com en els processos de segregació social urbana (Mumford, 1989), l'origen geogràfic de les primeres consideracions *postmodernes* entorn aquest “nou” paper de la cultura en els processos recents de renovació i (re)construcció de les ciutats del Primer Món cal situar-lo a la costa oest nordamericana dels anys 60s, en plena eclosió de la contracultura universitària.

En aquest sentit, Clark Kerr, el 1963, quan era president de la Universitat de Califòrnia, afirmà que durant la segona meitat del segle XX la cultura acabaria substituint la indústria<sup>1</sup>. Dos anys més tard, el 8 de setembre de 1965, una periodista que signava com a Johnson escrivia al diari *Times* de L.A.: “(...) *conservar l'atractiu d'una ciutat és un valor econòmic, primari, una manera d'aconseguir beneficis extra. Una ciutat bella proporciona al dòlar un elevat interès*”<sup>2</sup>. Poc més d'una dècada després, Pierre Bourdieu (1979) utilitzaria el concepte de “capital cultural” com a font de riquesa, el valor del qual podria ser reconvertit en valor econòmic. Tot plegat explicaria, sempre segons el mateix sociòleg francès, la inversió en cultura duta a terme per part de les Administracions Públiques a les ciutats europees occidentals durant la dècada de 1970, en plena crisi urbana, com a estratègia per millorar la imatge de les ciutats.

No hauria d'extranyar, doncs, que la transició recent de l'arquitecte-planificador a l'arquitecte-dissenyador hagi comportat un canvi fonamental que afecta a la concepció sobre l'espai.<sup>3</sup> Així doncs, mentre que els arquitectes-planificadors, contextualitzats en la modernitat universal, concebien l'espai com a quelcom que havia de ser moldejat en funció d'objectius socials –i, per tant, sempre estant al servei de la construcció de projectes socials–, els segons, els arquitectes-dissenyadors, nascuts sota el paraigua de la postmodernitat, conceben l'espai com a allò independent i autònom, podent donar-li forma d'acord amb objectius i principis estètics que no necessàriament s'inscriuen en un objectiu social englobant però si atenent a una realització de quelcom bell, intemporal i “desinteressat” com a finalitat en ella mateixa. Tot plegat permetria afirmar que l'aparença de la ciutat i la manera d'organitzar el seus espais formen la base material a partir de la qual poden pensar-se, evaluar-se i realitzar-se una sèrie de possibles sensacions i pràctiques socials (Harvey, 1989:85).

Efectivament, del projecte urbà característic de les dècades de la modernitat universal de la segona meitat del segle XX s'ha passat al disseny urbà del segle XXI, no només arquitectònic. El disseny urbà del segle XXI és també una opció estratègica de planificació i de control social per part de les classes dirigents de la ciutat central, tal i com es mostrarà al llarg d'aquesta tesi doctoral en el cas concret de Barcelona i els seus suburbis. Així, i com a primera aproximació a l'estat de la qüestió, cal dir que aquesta opció estratègica queda reflectida en documents de treball i *workshops* realitzats per l'administració pública. Una revisió a les últimes publicacions tant de l'administració europea com de l'Ajuntament de Barcelona permet entreveure quelcom semblant a un *cultural turn* en el conjunt dels seus discursos i pràctiques polítiques. Més concretament, el Comitè Eurocities publicà el setembre de 2001 un document on

---

<sup>1</sup> Kerr (1963), citat per Mitchell (2000:72).

<sup>2</sup> Marcuse (1970:50). Traduit del castellà.

<sup>3</sup> En aquest capítol només es fa referència al món acadèmic anglosaxó. Les escoles italianes, franceses i alemanyes –així com moltes altres– constitueixen deficiències expressades d'aquest treball ja que no han estat considerades com a objectes teòrics d'estudi per a la realització d'aquesta tesi doctoral.

expressava el seu recolzament a la consideració de la cultura com a “motor” de les transformacions urbanes de les ciutats europees del segle XXI:

“(…) Cultura vol dir ciutat i ciutat vol dir cultura. Els lligams entre cultura i ciutat són molt forts. I cada vegada ho seran més. La identificació entre cultura i ciutat ha estat una constant en la història d’Europa, des de les polis de la Grècia antiga fins a les actuals capitals culturals europees (...) Fomentar el patrimoni i facilitar els processos artístics i el desenvolupament cultural configuren el nucli de les polítiques culturals de les ciutats europees. Aquests eixos donen sentit i qualitat de vida als ciutadans europeus, mitjançant la qualitat estètica i les perspectives crítiques. La cultura ajuda a donar resposta als nombrosos reptes de les societats urbanes. Temes com la multiculturalitat, la promoció de l’esperit emprenedor i de l’ocupació o els e-continguts de l’Europa digital no es poden plantejar ni dur a terme sense tenir en compte els conceptes i els processos que aporta la cultura. La cultura és allò que actualment condueix les ciutats. Estem assistint a una nova atenció als espais públics i a la participació d’artistes i creadors en la gestió de les ciutats. La cultura és el motor de la recerca i el desenvolupament de les societats de l’Europa del segle XXI. El procés de transformació urbana és bàsicament cultural i totes les àrees de desenvolupament urbà hi han d’estar vinculades. Les ciutats del coneixement es podran reconèixer pel paper de la cultura i els continguts en el desenvolupament urbà.” (Eurocities, 2001:1).

Resulta significatiu l’ús del mot “cultura” en la seva forma singular. Aquesta opció lèxica podria amagar una estratègia d’homogeneització social de l’espai urbà en el cas de la ciutat de Barcelona.. Però malgrat que aquest document fou publicat a la tardor de 2001, el desig de reforçament del binomoi entre cultura i ciutat no era nou. Si el projecte “Ciutat Europea de la Cultura” fou proposat a iniciativa de Melina Mercouri el juny de 1985, la consolidació de la cultura com a estratègia per a la renovació urbana no es produí fins als inicis de la dècada dels 90s. Aquell any mateix any 1990 Glasgow obtingué la capitalitat cultural d’Europa. La gran transformació de la ciutat escocesa va significar la transformació urbana de tot el Red Clyverside escocés, on hi residien i hi havien tingut fins llavors els llocs de treball les classes populars de la ciutat (Mitchell, 2000:7-9).

Però contràriament al que sostenen alguns autors com Bianchini (1993), Negrier (1997) o Rodríguez Morató (2005), els quals incideixen en el gir economicista de les polítiques públiques en matèria cultural a França o Barcelona a la dècada de 1980 com a nova perspectiva d’avaluació i legitimació de l’acció cultural pública, el proper punt oferirà una visió *culturalista* i *personalista* de les polítiques públiques que en matèria cultural que es van dur a terme a Barcelona des de la instauració de la democràcia després de la dictadura feixista de Franco fins a mitjans de la dècada de 1990. Així doncs, s’analitzaran les visions de “ciutat” que tenien aleshores tres personatges clau en la història política local recent de la capital catalana: Maria Aurèlia Capmany, Pasqual Maragall i Oriol Bohigas. Seguidament es mostrarà les respostes dels sectors conservadors de les classes dirigents i les elits intel·lectuals barcelonines a aquestes “visions socialdemòcrates” de la ciutat i els seus suburbis. A més a més, es prestarà especial atenció a l’eclosió d’un nou estrat social associat a les noves classes mitjanes urbanes aparegudes fruit de la terciarització de la ciutat com a resposta a la crisi urbana de la dècada de 1970. Es tracta dels nous intermediaris culturals (Bourdieu, 1979), els quals –tal i com es veurà al llarg d’aquest capítol- han anat esdevenint els ideòlegs i els principals agents actius en l’actual procés d’homogeneització social a Barcelona i que són representats especialment en les figures de Ferran Mascarell i Pep Subirós, pertanyents a l’òrbita política del Partit Socialista de Catalunya.

## **El gir cultural en les polítiques públiques de l'Ajuntament de Barcelona.**

No és objectiu d'aquest punt realitzar una anàlisi detallada de les polítiques públiques que, en matèria cultural, l'Ajuntament de Barcelona ha anat duent a terme al llarg dels últims anys.<sup>4</sup> Ara bé, existeixen alguns documents estratègics significatius a l'hora d'establir possibles estratègies de classe per part de nous grups socials centrals en eclosió –com els nous intermediaris culturals, segons la terminologia de Bourdieu (1979)- o bé possibles estratègies d'homogenització social per part de l'Administració Pública Local, tal i com es veurà al llarg d'aquesta tesi doctoral.

Malgrat tot, i per tal d'entendre els documents més recents i més importants en l'àmbit de les polítiques culturals de l'Administració Pública, cal cercar els orígens dels discursos i les pràctiques polítiques continguts en aquests mateixos documents, com el Pla Estratègic del Sector Cultural de Barcelona de l'any 1999, per exemple. Així, tot seguit es presentaran, de manera sintètica, els diversos corrents de pensament polític que han vingut actuant en el camp de la política local de la capital catalana així com les respectives visions sobre l'espai urbà, cultural i social dels suburbis de Barcelona, absolutament divergents, que diversos sectors de les classes dirigents de la capital catalana han vingut expressant al llarg dels últims trenta anys. En aquest sentit, i tal com s'ha apuntat unes línies anteriors, la *personalització* d'episodis concrets de la història política local recent pot resultar útil en l'anàlisi (sempre subjectiva) de l'espai urbà.

Després de l'exercici de Rafael Pradas i Joan Anton Benach –aquest últim cobrint quota del PSUC (Pons, 2000)-, la principal responsable de l'Àrea de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona durant una bona part de la dècada de 1980 fou l'escriptora Maria Aurèlia Capmany, la qual acceptà, a petició de Pasqual Maragall i Mira, entrar a les llistes per a les eleccions municipals del 8 de maig de 1983. Neta de l'avi Farnès i amb un vincle familiar relativament directe amb una part de la família del mateix Pasqual Maragall (Pons, 2000), la seva idea sobre política cultural era força semblant a les principals idees del que seria el batlle de Barcelona fins 1996. Tot just abans d'iniciar-se en el càrrec polític que li encomanà Pasqual Maragall, Maria Aurèlia Capmany afirmava...

“Trobo a faltar les claus per tal que una ciutat tan complexa com aquesta pugui donar a barris o a entitats capacitat perquè tinguin la seva expressivitat pròpia. La cultura catalana està passant d'un llarg període d'*underground* a un altre de normalitat. No es tracta de ser una dama de Sant Vicenç de Paül sinó de facilitar, propiciar, les plataformes d'aquesta normalització” (Pons, 2000:358).<sup>5</sup>

Maria Aurèlia Capmany fou Regidora de Cultura i Ensenyament de l'Ajuntament de Barcelona durant el període 1983-1987, tot i que Eulàlia Vintó, llavors professora al Departament de Filologia Grega de la Universitat de Barcelona i provinent del PSUC (aleshores amb molta menys incidència en el camp polític català que no pas durant la dècada de 1970), fou nomenada Regidora Adjunta d'Ensenyament, exercint autònomament les seves funcions. Les prioritats de Maria Aurèlia Capmany com a principal responsable de les polítiques públiques en matèria cultural de l'Ajuntament de Barcelona foren 1) potenciar els circuits de teatre i la qualitat de la producció teatral, popularitzant cercles de consum cultural en principi elitistes, 2) redefinir i modernitzar el sistema públic de museus i 3) potenciar les publicacions del mateix Ajuntament.

<sup>4</sup> Per a una anàlisi detallada sobre aquesta temàtica veure ICUB (2003) i Pascual, J. (2004)..

<sup>5</sup> Cal dir que Agustí Pons no cita la font d'informació d'on ha extret aquestes declaracions, tot i que tot sembla indicar, repassant declaracions posteriors de Maria Aurèlia Capmany, que puguin estar recollides en algun dels números del diari *Avui* corresponent a la primera meitat de l'any 1983.

Aquestes tres línies estratègiques foren concebudes per a cinc àrees urbanes d'actuació ben determinades: Montjuïc, Raval, Centre ciutat, carrer Montcada i la Ciutadella. De fet, la mateixa Maria Aurèlia Capmany fou qui proposà en primera instància habilitar alguns edificis del port de Barcelona com a espais culturals.<sup>6</sup>

A tall d'exemple entorn la primera prioritat, Maria Aurèlia Capmany intentà un procés de popularització del Liceu –fins i tot es podria parlar d'un procés de “pseudosecularització”, entés aquest edifici com a espai “sagrat” de relacions socials reservat per a les elits de Barcelona i Catalunya. Malgrat aquest intent de popularització del Liceu, i tal com indica Pons (2000), Maria Aurèlia Capmany va rebre crítiques per la seva promoció, aquell 1983, de la representació de la sarsuela *Cançó d'amor i de guerra*. A més a més, i pel que fa al mateix àmbit teatral, va impulsar el Mercat de les Flors a la nau del Tallers Municipals de l'Ajuntament de Barcelona, ubicats a l'antic Palau de l'Agricultura del carrer Lleida, fins convertir-lo en el principal centre de producció teatral de promoció pública.

De fet, un dels ideòlegs de la nova escena productiva teatral a Barcelona fou el director Peter Brook, el qual recomanà a Pasqual Maragall, quan aquest ja era batlle de Barcelona, que apostès per les sales mitjanes i petites i no per les grans “sumptuositats” (Pons, 2000). Malgrat tot, el Festival Grec de 1985 va enregistrar un descens del 52% de públic respecte l'any anterior. Aquest fet propicià que sectors conservadors catalanistes de Barcelona, visibilitzats en els crítics culturals Joan de Sagarra i Jaume Comellas, aprofitessin per criticar la gestió de la Maria Aurèlia Capmany al capdavant de la Regidoria de Cultura i Ensenyament. A ran d'aquest episodi de fricció entre diferents sectors de les elits intel·lectuals de la ciutat, van entrar a la regidoria Pep Subirós i Ferran Mascarell, marginant a Joan Maria Gual i Josep Anton Codina, els anteriors responsables dels serveis de Teatre de l'Ajuntament. L'estiu de 1985 Ferran Mascarell fou nomenat director de serveis de programació i difusió cultural (Pons, 2000).

L'entrada de Pep Subirós i Ferran Mascarell a la Regidoria de Cultura i Ensenyament de l'Ajuntament de Barcelona no és anecdòtica. Segons es pot extreure de Pons (2000), l'entrada d'aquestes dues persones ja estava prevista pel mateix batlle Pasqual Maragall, especialment pel que fa al primer d'ells. Així, i segons l'autor, Maragall ja havia començat a considerar des de finals de 1984 que Subirós seria qui a llarg termini acabaria dirigint la política cultural de l'Ajuntament de Barcelona.<sup>7</sup> És per això mateix que la incorporació de Pep Subirós a l'equip de la Regidoria de Cultura provoca certs recels personals. En aquest sentit, l'historiador Agustí Pons recorda les picabaralles entre Ramon Martínez Fraile i Pep Subirós:

<sup>6</sup> És probable que Maria Aurèlia Capmany no conegués els treballs de renovació urbana al molls de Baltimore, considerada la primera ciutat en reconvertir i renovar el seu front portuari en una àrea urbana destinada principalment a oci i consum cultural.

<sup>7</sup> Agustí Pons ens diu que Subirós era “d'extrema esquerra” i que considerava el català de la burgesia. És per aquest motiu, i sempre segons l'historiador, que Pep Subirós parlava en castellà en algunes assemblees (Pons, 2000:372). Aquestes afirmacions cal considerar-les amb molta cura. Primer de tot, perquè no cita cap font d'informació amb la qual sostenir aquestes afirmacions. D'altra banda, cal tenir present que l'historiador pertany al corrent historiogràfic catalanista conservador proper a posicions polítiques de l'òrbita de la federació Convergència i Unió.

“En el nou cartipàs municipal, [1987] Raimon Martínez Fraile és designat regidor de Cultura mentre Pep Subirós continua de coordinador. En teoria, es tracta d’una línia jeràrquica inequívoca. A la pràctica, però, Pep Subirós ha anat actuant, des que ha entrat a la regidoria, com l’autèntic factòtum de la política cultural. Tanmateix, Martínez Fraile no està disposat a fer l’adorn de ningú.” (Pons, 2000:378).

Aquestes desavinences personals –i polítiques- són solucionades amb el cesament de Martínez Fraile i la dimissió *estètica* de Subirós, el qual és rescatat immediatament pel mateix Pasqual Maragall com a assessor de cultura (Pons, 2000). Aquest episodi té molta més importància de la que en un primer moment pot semblar. Cal recordar que després de les eleccions de 1987, Maria Aurèlia Capmany comença la seva retirada política de manera progressiva a causa d’un càncer de mama. A més a més, resulten força versemblants les hipòtesis que suggereixen certs canvis en la concepció de les polítiques culturals del mateix Pasqual Maragall. En aquest sentit, cal recordar que començava a eclosionar el nou paper de la cultura en els processos de renovació –i (re)construcció- urbana de les ciutats europees occidentals. No és gens menyspreable, doncs, considerar la possibilitat que Maragall veiés més capaç a Pep Subirós que no pas a Maria Aurèlia Capmany a l’hora de coordinar el gir culturalista en les polítiques públiques de l’Ajuntament de Barcelona en un procés de millorar la imatge de la ciutat i situar-la en una posició mínimament central dins la xarxa global de ciutats.

Tot plegat sembla indicar que l’agenda cultural de l’època Maragall-Capmany estava emmarcada en el que Stallybrass i White (1986) suggereixen com la promulgació d’un públic *cultural* més educat i amb maneres més refinades com ja va passar originàriament amb el teatre de l’Anglaterra dels segles XVII i XVIII. De fet, una revisió sumària als programes culturals de l’Ajuntament de Barcelona des de 1980 fins avui dia permet entreveure l’existència del que ja proposaven els mateixos Stallybrass i White (1986) d’un projecte, d’una agenda, per tal de desenvolupar pedagogies estructurades per a nous públics –fonamentalment de classe treballadora- al voltant de la manera de llegir les diverses experiències de la cultura popular de forma estetitzada. La consolidació d’aquest projecte es duria a terme a partir de l’època en què Oriol Bohigas fou Regidor de Cultura de l’Ajuntament de Barcelona, a inicis de la dècada de 1990, tal i com es podrà veure més endavant en aquest mateix capítol.

L’ascens de Pep Subirós i el gir en les polítiques culturals de l’Ajuntament de Barcelona –progressivament més esponsoritzades per capital privat- pot ser vist com a simptomàtic de l’eclosió d’un nou grup social dins les classes dirigents de la ciutat central encarregat d’establir els nous codis per valorar la nova producció cultural *postmoderna*. De fet, i tal com indiquen Bourdieu (1979) i Featherstone (1991), el postmodernisme ha comportat l’eclosió dels nous intermediaris culturals com a part d’una nova classe mitjana urbana en posició dominant i l’eclosió, també, de nous canals de comunicació i informació, controlats també per aquest nou grup social. Tot plegat explicaria el lèxic i la semiòtica tant del Pla Estratègic del Sector Cultural de Barcelona de 1999 com de la seva revisió de 2006, així com la d’alguns dels documents publicats per l’Institut de Cultura de Barcelona, coordinats pel mateix Pep Subirós.

Abans, però, d’analitzar les característiques d’aquest nou grup social en relació a les polítiques locals en matèria cultural a Barcelona i la seva estratègia com a classe per posicionar-se de manera central en l’espai social, cultural, econòmic i polític a la capital catalana, es continuarà amb la presentació de la política de museus endegada per la mateixa Maria Aurèlia Capmany, com a antecedent de les actuals línies d’actuació en aquest àmbit. Posteriorment es durà una revisió, sintètica, de les polítiques culturals en

l'etapa d'Oriol Bohigas, fonamental per entendre com es consolida el paper de la cultura com a estratègia per a la renovació urbana no només del centre de Barcelona sinó també dels seus suburbis en un procés el qual amagaria certs aspectes d'homogeneització social.

Pel que fa a la política de museus de l'Ajuntament de Barcelona als anys 80s, Maria Aurèlia Capmany va demanar a l'arquitecte Lluís Domènech, besnet del modernista Domènech i Montaner, que redactés un nou Pla de Museus, car els museus de Barcelona es trobaven en una situació lamentable, tant des del punt de vista infraestructural com de quota de mercat. De fet, el nomenament de Lluís Domènech per encarregar-se del nou Pla de Museus de la capital catalana no era casualitat, ja que havia treballat anteriorment a la Comissió de Cultura del Col·legi Oficial d'Arquitectes. El pla fou aprovat en plenari el 2 d'abril de 1985,<sup>8</sup> i recollia dues grans idees bàsiques sobre la nova concepció de museu com a espai: no es tracta d'un element neutre ja que està íntimament relacionat amb la història de cada espai urbà determinat, en aquest cas Barcelona; i, alhora, cada museu té una influència directa sobre el teixit de la ciutat (Pons, 2000:367). En aquest punt cal destacar el fet que la relació del museu s'estableix amb l'espai "Barcelona", i no amb l'espai "barri". S'entreveu doncs, una certa direcció cap a l'homogeneització de l'oferta cultural de la ciutat, cosa que indirectament promou una certa homogeneització de les pràctiques socials associades al consum de l'espai i l'oferta museística.

De fet, el Pla de Museus redactat per Lluís Domènech s'adapta a les tendències generals en l'àmbit de la museologia europea d'aleshores. A la dècada de 1980, els museus adopten una estratègia populista, activa. S'obren a una audiència cada vegada més àmplia, deixen de ser espais reducte de les capes mitjanes i altres de la ciutat central i es converteixen en "hipermercats de la cultura" (Baudrillard, 1982). Tot i així, hi ha autors que suggereixen que el postmodernisme ha comportat una etapa de desclassificació cultural, de desmonopolització i desjerarquització d'enclavaments culturals abans establerts i legitimats (DiMaggio, 1987). En el cas de Barcelona això no sembla ser del tot cert. De fet, els antics enclavaments culturals com el Liceu, el Palau de la Música o les dues catedrals catòliques així com un bon nombre d'esglésies també catòliques sobretot del centre de la ciutat, com l'Església del Pi, la basílica de la Mercè o el Convent de Sant Agustí mantenen i fins i tot renoven la seva posició simbòlica dominant en un tipus de producció cultural orientat cap a les capes mitjanes i altes de la societat no només barcelonina, sinó global. D'altra banda, la creació de les Àrees de Nova Centralitat de 1987 per part de l'Ajuntament de Barcelona i les respectives línies programàtiques per desenvolupar-les semblen respondre a una multiplicació d'aquests enclavament jeràrquics culturals: un bon exemple seria la ubicació del Teatre Nacional de Catalunya, l'Auditori, l'Institut Català de Tecnologia, el futur Museu del Disseny i el futur Museu de la Llengües a l'àrea de nova centralitat estructurada al voltant de la Plaça de les Glòries.

De fet, aquest nous enclavaments culturals a les àrees suburbials de Barcelona no ha de ser passat per alt per part de l'observador. Una de les principals preocupacions dels sectors més liberals de les classes dirigents de Barcelona ha estat la *integració* dels

---

<sup>8</sup> Tot i que la llei de biblioteques s'aprovà al Parlament de Catalunya el 1981 (Llei 3/1981 de biblioteques), no fou fins el 1990 que el Parlament no va aprovar la llei de museus (Llei 17/1990 de museus). Ambdues foren concebudes per dotar de marc competencial i vertebrar el sistema d'equipaments culturals a Catalunya.



suburbis de la capital catalana a les dinàmiques polítiques, socials, econòmiques i culturals de la ciutat central, tot plegat emmarcat pel que Maria Aurèlia Capmany havia anomenat alguna vegada “democratització de la vida municipal” (Febrés, 1983). En aquest sentit, les seves consideracions al voltant de la ciutat de Tortosa poden resultar prou clares. Així, l’escriptora i Regidora de Cultura de l’Ajuntament de Barcelona lamentava que a les ciutats catalanes –excepte a la capital del Baix Ebre, una “ciutat amb castell”- hi havia una democràcia municipal que no era regida pels treballadors sinó presidida per les cinc famílies que es comportaven, com a municipi, amb un gran sentit de propietaris absoluts. Tanmateix, afirmava que era a través de la lluita per la democratització del municipi que apareixia la pugna entre famílies i la pugna per l’alternaça de poder entre els partits polítics (Febrés, 1983:26-7).

**Figura 1.1. Mapa d'Àrees de Nova Centralitat de Barcelona (1987).**



Font: Ajuntament de Barcelona (1987).

Era important pel tàndem Maragall-Capmany aprofundir en la integració dels suburbis com a signe de profundització de la democràcia i com a signe també de pertinença a una “col·lectivitat” interclassista i, sobretot, metropolitana. Així ho recull la transcripció realitzada per Xavier Febrés d’una conversa entre el llavors recent escollit batlle de Barcelona i la nova regidora de cultura:

- *Pasqual Maragall*: Doncs, sobre la base d’aquesta mentalitat ciutadana, allò que hem de fer és una proposta de pacte a tota la colla de ciutats i municipis que componen l’àrea metropolitana de Barcelona, acordar en comú la creació de l’autèntica capital de Catalunya. Altrament, Catalunya no anirà endavant per dues raons: perquè la capital del país deixaria de tenir la dimensió i la personalitat metropolitana que realment té i, en segon lloc, perquè on s’està jugant el futur de la catalanitat és a Cornellà... A Cornellà en estem jugant la capacitat de constituir un poble amb totes les seves característiques modernes, o no.

- *Maria-Aurèlia Capmany*: Un poble múltiple!

- *Pasqual Maragall*: Serem capaços de donar un sentit a la Catalunya de demà si posem en comú allò que Cornellà té subliminalment d’antiga entitat pròpia i allò que té de gran barri obrer. El gran repte és la integració. A través de la integració hem de crear una cultura que ha no serà ciutadana, sinó metropolitana.

- *Maria-Aurèlia Capmany*: I múltiple! A mi no em fa gens de por, la integració. Aquesta ciutat sempre ha estat un punt de confluència de múltiples cultures de gent d’origen divers. Hem d’establir el desllorador exacte del diàleg i l’oferta integradora, no pas el de la imposició. Amb això vull dir que si existeix, posem per cas, un nucli gitano amb unes formes pròpies de cultura, del que es tracta no és només de respectar-

ho, cal promocionar-lo. Aquest nucli ha de tenir la possibilitat de viure plenament la seva identitat, perquè és l'única manera que dialogui amb mi amb resultats enriquidors per a tots plegats. (Febrés, 1983:31-2).<sup>9</sup>

Aquestes visions sobre els suburbis de Barcelona per part de dos dels màxims representants de l'Ajuntament de Barcelona van topar amb l'oposició de sectors conservadors de les elits culturals, econòmiques i polítiques de Barcelona que aleshores es trobaven representades en el govern de la Generalitat de Catalunya de la federació de Convergència i Unió, amb el suport d'Esquerra Republicana de Catalunya. Si per als sectors de les classes dirigents provinents de l'esquerra catalanista calia apostar per la integració dels suburbis, per als sectors de les classes dirigents situats en posicions conservadores calia apostar per l'assimilació forçosa, per la colonització cultural.

### **La resposta dels sectors conservadors: la colonització cultural dels suburbis de Barcelona a la dècada de 1980.**

Els intents de "colonitzar culturalment" les àrees urbanes no només de la ciutat de Barcelona sino també de la resta de ciutats catalanes amb presència majoritària de classe treballadora no s'emmarquen exclusivament a la dècada de 1980. L'ús del terme "colonitzar" és intencionat, i fa referència a la manera en què es va planificar el procés dut a terme per sectors conservadors de les classes dirigents barcelonines i catalanes des de finals del període vuitcentista a l'hora de desplaçar més enllà dels marges culturals totes les pràctiques artístiques relacionades amb el *flamenquisme* mitjançant la promoció de nous productes culturals amb clara simbologia catalanista conservadora associada i mitjançant també la construcció d'equipaments i serveis culturals -com, a tall d'exemple, l'Orfeó de Sants, fundat el 1901 per Estanislau Mateu arran d'una actuació de l'Orfeó Català el 1899 al local que l'Agrupació Catalanista els Segadors tenien al mateix municipi annexat de Sants. Aquella estratègia fou utilitzada pràcticament un segle després, durant la dècada de 1980, tal i com es detallarà al llarg d'aquest punt. .

Més concretament, totes les fonts bibliogràfiques i d'informació que suggereixen aquesta tesi apunten com, mentre les classes dirigents de Barcelona duïen a terme aquesta marginalització de les pràctiques culturals de les classes treballadores de la Barcelona de finals del segle XIX i principis del XX, les mateixes elits van crear tot un seguit de discursos, pràctiques i productes culturals encaminants a recatalanitzar i remoralitzar la classe obrera urbana de Catalunya i especialment la de Barcelona i els seus suburbis (Oltra et al., 1981; Marfany, 1995; Duarte, 1999; Ucelay-DaCal, 2003). Es tractava d'un procés en què s'atorgava progressivament centralitat a aquests nous productes culturals creats i reproduïts des de la ciutat central, com la sardana, les corals o l'excursionisme, (Marfany, 1995). Noves centralitats i noves perifèries, doncs, per a noves estratègies culturals de les classes dirigents catalanistes conservadores i catòliques d'aleshores, clarament situades en la seva major part a partir de 1903 dins el corrent Noucentista.

Sembla ser que aquest procés d'importació transversal de productes culturals des de la ciutat central cap a les àrees urbanes barcelonines més desfavorides i/o més perifèriques –pel que fa a l'àmbit de lo social- torna a produir-se durant els primers anys

---

<sup>9</sup> La proximitat del municipi de Cornellà de Llobregat amb Barcelona i el seu desenvolupament urbà contemporani fortament lligat als processos immigratoris de la segona meitat del segle XX i principis del segle XXI fa que sigui considerat com a municipi suburbial de la capital catalana.

de govern nacionalista catòlic de la federació de Convergència i Unió amb la participació directe en un primer terme al govern i després amb el recolzament extern parlamentari d'Esquerra Republicana de Catalunya. En aquest episodi de la història recent de Catalunya i Barcelona, més concretament, s'origina la gènesi dels fenomen dels “cholos” i les “cholas”: una contestació a la identitat col·lectiva clarament classista i amb una forta component nacionalista conservadora i catòlica (re)produïda des de la ciutat central que no ha estat compartida fins avui dia ni per una part important dels immigrants espanyols que van venir a Catalunya durant el període de 1950-1970 ni, sobretot, per una part significativa de la seva descendència (Nofre, 2007). Aquest punt serà tractat amb més detall, però, al capítol cinquè d'aquesta tesi doctoral.

La dinamització cultural de les àrees urbanes de nova creació duta a terme durant la dècada de 1980 significà un primer intent de “consum cultural orientat” a les perifèries urbanes de Barcelona per part de sectors conservadors de les classes dirigents d'aquest període històric recent, els quals, com ja s'ha dit anteriorment, es trobaven representats i legitimats políticament en el govern de CiU a la Generalitat de Catalunya. El primer document publicat a Catalunya sobre el paper de la cultura en les transformacions urbanes de les ciutats catalanes en l'etapa democràtica fou, precisament, *La Dinamització Cultural a les Àrees Urbanes de Nova Creació*, publicat pel Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya el 1985. En el pròleg de presentació, el llavors Director General de Difusió Cultural, Albert Manent, afirmava que la dinamització cultural a les àrees urbanes de nova creació<sup>10</sup> era un dels reptes més importants que tenia plantejat el país, i calia fer possible la cohesió de tots els ciutadans per formar definitivament una sola comunitat. D'altra banda, Pere Baltà contribuïa a aquesta tesi apostant per la creació d'una “base de les estructures paraculturals” (sic) per tal d'evitar “ghettos pràcticament irreversibles” (Baltà, 1985:23). Especialment es referia a les *Unidades de Vecinales de Absorción* de l'època franquista, en les quals les “comunitats tradicionals” havien de ser “vehicles d'integració social i cultural”<sup>11</sup>. Per a Baltà,...

“Els excursionistes haurien de procurar establir seccions als centres socials d'aquests barris. Les corals, els grups de teatre, els espais juvenils, els clubs esportius... És una tasca comuna a portar a terme amb generositat, paciència i fortalesa davant del fracàs per tornar-ho a provar immediatament” (Baltà, 1985:39).

Fins i tot l'autor arriba a plantejar, més endavant en el mateix text, com a únic espai de relacions socials existents en aquestes àrees suburbanes el “bar de la catonada” (sic). Davant de tal acte d'aparent ignorància –o menyspreu volgut-, caldria preguntar-se per què l'autor no considerava com a vàlid i legítims els mateixos espais religiosos, els espais laborals, els espais comercials, l'escola, els espais associatius com els sindicats i les associacions de veïns, etc. La semblança de l'afirmació de Pere Baltà amb les propostes del projecte polític-cultural i social del catalanisme conservador i catòlic de finals del segle XIX i principis del s.XX realitzades des d'alguns sectors de les classes dirigents de l'època sembla evident (Nofre, 2007).

Torna a reproduir-se l'estratègia, en aquest cas per part de l'Administració Pública catalana de la dècada de 1980, d'importar l'acció sociocultural de la ciutat central cap a les perifèries urbanes. Amb aquestes afirmacions s'entreveu la voluntat d'establir un

<sup>10</sup> En temps de la dictadura feixista de Franco eren anomenades *Unidades Vecinales de Absorción*.

<sup>11</sup> L'autor parla despectivament de las “Peñas Taurinas”, de les “Sociedades Pajariles” així com de les tertúlies de les “Peñas Flamencas” i de les bandes de “cornetes y tambores” (sic) i les “majorettes” (Baltà, 1985:39).

procés de transferència de cultura catalana noucentista adaptada discursivament i semànticament al període finisecular democràtic del segle XX cap a aquelles àrees suburbanes i periurbanes on especialment la població resident és d'origen no català. Sorgeix, doncs, una pregunta la qual comporta la visibilització de friccions entre comunitats socials i culturals: ¿per què han de ser les comunitats “tradicionals” (d'origen geogràfic català), que són les minoritàries en aquestes àrees urbanes, les que imposin els seus sistemes de valors i símbols, el seu sistema de significació? ¿Per què la comunitat “tradicional”, minoritària però en posició social a priori dominant, aposta per un sistema de significació exclouent?

En aquest mateix document, Vicenç Villatoro (1985) troba que les àrees urbanes de nova creació estan caracteritzades per una pobresa relativa de la societat civil, per una feblesa dels vincles interpersonals i interfamiliars. La seva denúncia que no existeixen espais de relació social demostra la impossibilitat del sistema de penetrar en l'espai domèstic d'aquestes àrees urbanes, d'anular aquest model de vida familiar i social tan diferent de les comunitats “tradicionals” autòctones. És obvi que allò que es refereix Villatoro com “relacions socials” són aquelles proposades des dels sectors dirigents de la ciutat central com a vàlides i “autènticament catalanes”. En canvi, els espais de socialització principals de les *Unidades Vecinales de Absorción* eren aquelles “Peñas Taurinas”, “Peñas Flamencas”, “Sociedades Pajariles”,... que també Pere Baltà detesta com a vida cultural. En aquest sentit, la voluntat de crear una xarxa de Centres Cívics i Casals de Joventut proposat per Villatoro esdevé el reconeixement explícit de l'existència de resistències socials grupusculars estructurades entorn aquestes àrees urbanes de nova creació. Més concretament, Villatoro explicita la seva aposta per una joventut única, en un intent de penetrabilitat de la nova vitalitat cultural ideada, projectada i executada des de la ciutat central en una època en què comencen a ecllosionar de manera molt primigènia les noves classes mitjanes urbanes. Així, l'implícit desig de control social de Villatoro esdevé el reconeixement de l'existència de resistències en aquestes àrees urbanes perifèriques al procés de “catalanització” de la vida social i cultural imposat des dels sectors dirigents de la ciutat central, tal i com es veurà al llarg d'aquesta tesi en l'àmbit de l'oci nocturn.

### **La dècada de 1990 i l'aposta per una nova agenda cultural.**

Fins ara s'ha pogut veure que, en el cas de Barcelona, lluny d'un hipotètica afebliment de la jerarquia d'enclavaments culturals establerts i legitimats durant la modernitat universal, aquests enclavaments prenen aparentment i encara de manera molt incipient durant la dècada de 1980 un protagonisme especial en el nou paper de la cultura en les grans transformacions urbanes. Fins i tot, s'ha apuntat molt breument com la multiplicació d'enclavaments culturals als suburbis de Barcelona poden ser considerats, des d'un punt òbviament subjectiu, com a elements colonitzadors pertanyents a un discurs cultural hegemònic provinent de la ciutat central, el que provoca, indirectament, resistències culturals i socials als suburbis de Barcelona.

La multiplicació d'enclavaments culturals a la ciutat de Barcelona i als seus suburbis es va consolidar a partir de l'entrada de l'arquitecte Oriol Bohigas i Guardiola –antigament pertanyent a la *Gauche Divine* de la ciutat durant els 60s i principis dels 70s-<sup>12</sup> al capdavant de la Regidoria de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona, càrrec que ocupà

<sup>12</sup> En el proper capítol es dedicarà un punt a parlar de la importància de la *Gauche Divine* a l'oci nocturn de la Barcelona dels anys 60s i 70s.

entre 1991 i 1995.<sup>13</sup> De fet, Bohigas pretenia que la cultura tingués el paper que va tenir en la modernització dels dos períodes clau de la història contemporània de Catalunya: la Mancomunitat i l'Autonomia Republicana:

“Si Barcelona no aconsegueix plantar-se com un gran centre de cultura, -i no només com un bon aparador, sinó com a lloc de creació i participació- no tindrà cap credibilitat en els altres camps en què vulgui significar-se”(Bohigas, 1993:24).

Malgrat tot, un dels principals problemes detectats per Bohigas a l'hora de desenvolupar les línies programàtiques en matèria cultural de l'Ajuntament de Barcelona era el sistema de finançament. De fet, el mateix Bohigas recorda que en aquella època les principals fonts de finançament eren la Fundació Juan March i La Caixa (Bohigas,1993:26). Però per tal de situar Barcelona en una posició central en la xarxa de ciutats globals de la mà de la cultura, tendència cada vegada més consolidada arreu del Primer Món al llarg de la dècada de 1990, també calia establir un nou programa cultural que recollís el nou paper de la cultura en relació a les grans transformacions urbanes de la ciutat de Barcelona i els seus suburbis. En aquest sentit, Oriol Bohigas publica el 1993 –el mateix any que és nomenat Regidor de Cultura- *Gràcies i desgràcies culturals de Barcelona*, editat per la mateixa Àrea de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona. Aquesta publicació és un dels primers documents de síntesi apareguts per tal de programar i coordinar, segons el mateix Bohigas, la política cultural a la ciutat de Barcelona, amb la finalitat principal de “situar Barcelona al nivell cultural de la mitjana de les ciutats europees” (Bohigas,1993:5). De fet, i tal com es veurà al llarg dels propers capítols, l'oci nocturn és un dels grans mecanismes que permeten assolir el nivell cultural a què es refereix Bohigas, sobretot a partir d'una elitització/estetització tant dels continguts a consumir com del mateix consumidor.

Tornant a la proposta de solucions pels dèficits culturals de Barcelona, a banda d'un millor sistema de finançament, Bohigas aposta clarament per la formació de personal operatiu, la creació d'una classe empresarial cultural –promovent l'ascens i la consolidació dels nous intermediaris culturals com a grup social ben delimitat com a fracció dominada de la classe dominant (Featherstone, 1991:152)- i la connectivitat amb gestors culturals estrangers. Però sobretot el que reclama Bohigas és que els ciutadans reclamin “cultura” amb la mateixa intensitat i força que ho fan per reclamar “seguretat viària, els hospitals o els pàrkings” (Bohigas,1993:12), ja que fins llavors no ho havien fet. Per al nou regidor de Cultura, s'havia de fer entendre a la gent que cultura volia dir benestar. Aquesta concepció de la cultura com a generadora de benestar està en la línia del que proposava Douglas (1982:16), en el sentit que el consum havia esdevingut recentment no tant un plaer en sí mateix sino com un compliment plaent de certs deures socials. Així, el benestar que proposava Bohigas era aquell derivat de pertànyer a un únic cos social que consumia una única cultura, el que podria ser considerat com a un acte plaent de cohesió [control] social.

Ni assimilació ni integració són els processos pels quals aposta la nova agenda cultural i social de l'Ajuntament de Barcelona a partir que Bohigas és nomenat Regidor de Cultura el 1991. El seu itinerari vital en el camp intel·lectual i sobretot el seu pas per la *Gauche Divine* de la Barcelona de 1960 i 1970 expliquen el seu relatiu elitisme a l'hora

---

<sup>13</sup> La importància de Bohigas en la renovació urbana de Barcelona a ran dels Jocs Olímpics de Barcelona és de primera magnitud, ja que ell fou el màxim responsable de la coordinació dels projectes de renovació com a arquitecte municipal en cap, destacant la Vila Olímpica, per exemple.

de definir la nova agenda.<sup>14</sup> A partir de 1991 la nova agenda cultural i social aposta per la cohesió social i sobretot, per una visió metropolitana de la realitat urbana barcelonina. Així, Bohigas incorpora al nou programa cultural la intenció de millorar notablement la qualitat de l'ensenyament, entès en la seva capacitat de difondre valors ètics i intel·lectuals des de l'escola al barri, des de les aules a la societat, en el que es podria considerar com l'intent de divulgació d'un determinat sentit de ser "bon ciutadà", en consonància amb el proposat per Pasqual Maragall al seu llibre titulat *Civisme i Urbanitat* de 1993. De fet, aquest plantejament no és nou. Parsons (1951) sostenia que per a induir el consens normatiu que és vital per assegurar l'ordre social és funcionalment necessari un conjunt comú de valors. Alguns autors, com Archer (1988:34) assenyalen que aquest conjunt de valors se sol utilitzar de forma manipuladora, com quelcom que un grup de persones imposa a un altre, com seria el cas dels nous intermediaris culturals a Barcelona, tal i com es veurà més endavant en aquest capítol. Fins i tot, imposant una ideologia dominant (Abercrombie et al.,1980).

L'entrada d'Oriol Bohigas al capdavant de la Regidoria de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona significa també la institucionalització de la nova etapa en política cultural. Tot i que en un principi expressa la voluntat de fugir de dirigismes (Bohigas, 1993), sembla evident una notòria contradicció en la seva afirmació, donada la seva posició dominant social a l'ocupar un càrrec institucional d'alt rang. Però el que sobretot diferencia Bohigas de Villatoro és que el primer no aposta obertament per una colonització cultural dels suburbis, sinó per una "culturalització autònoma dels barris" [dels suburbis], el que estaria amb la línia del comentat anteriorment. Així, es tractaria d'una culturalització coordinada i finançada des de l'ajuntament però amb una estructura d'implementació força flexible segons l'estructura social del barri i reutilitzant antigues estructures culturals com els Orfeons, els Lluïsos, l'Aliança del Poblenou, els Ateneus, etc. (Bohigas, 1993). La descentralització de la gestió cultural en els districtes i la institucionalització de la coordinació d'aquesta nova descentralització han donat peu recentment a nous mecanismes de planificació ja no només dels programes culturals sino també de les que a partir de mitjans dels anys 90s han estat les estratègies culturals per a la renovació urbana tant del centre de Barcelona com dels seus suburbis.

### **Un nou discurs cultural per al control social a través dels processos de renovació urbana.**

Existeix una extensa bibliografia que suggereix la recent conversió dels centres urbans de les grans metròpolis del Primer Món en parcs temàtics urbans (Lefebvre, 1968,1971; Edensor, 1998; Hannigan, 1998; Judd, 2003). De fet, creuar els espais urbans o experimentar els espectacles del "parc temàtic" i els museus del patrimoni reclama un "descontrol controlat de les emocions" (Wouters, 1986). Aquest suggeriment al voltant d'una renovació i enfortiment del binomi entre control social i espai urbà ja la va suggerir primerament Henri Lefebvre a la seva obra *Le Droit à la Ville*, de 1968, en la

<sup>14</sup> A tall d'exemple, Bohigas sosté que comença a ser "lleugerament alarmant" l'aïllament social de determinats tipus de música. (Bohigas,1993:115). Ell fa especial referència a la música "cultura", però no sabria que aquest aïllament social també s'importaria a la dècada de 1990 a d'altres capes socials, com l'aïllament social de certes capes de classe treballadora jove dels suburbis de Barcelona respecte el pop-rock català, per exemple, com a herència de la fractura social en l'àmbit de consum de productes musical que arrenca des de 1960 i que coincideix amb el punt àlgid de l'onada d'immigració del món rural ibèric (Nofre, 2007).

que denunciava la conversió del barri llatinoamericà de París durant la dècada dels anys 60s en un “centre de consum” (Lefebvre, 1969:29, original de 1968). De fet, l'autor apunta com el barri llatinoamericà...

“No sólomente contiene monumentos, sedes de instituciones, sino espacios adecuados para fiestas, desfiles, paseos, esparcimientos. El núcleo urbano pasa a ser así producto de consumo de alta calidad para los extranjeros, turistas, gentes venidas de las periferias, suburbanos. Sobrevive gracias a esta doble función: lugar de consumo y consumo de lugar.” (Lefebvre, 1969:27).

L'explicació de Lefebvre sembla apuntar els primers indicis del que s'anomenaria posteriorment “gentrificació” (Smith, 1996; Butler, 1997a, 1997b; Martínez Rigol, 2001). En el cas de Barcelona, les afirmacions del filòsof francès semblen descriure la renovació urbana de l'antic *Districte Cinquè* de Barcelona la qual ha estat catalogada per alguns experts acadèmics locals del món de l'urbanisme com a “parc temàtic” (Bohigas, 2005; Capel, 2005). De fet, el mateix Bohigas addueix la tematització del centre de la ciutat com a fenomen típic de la terciarització de la ciutat.<sup>15</sup> Sobta el simplisme amb què l'arquitecte tracta el fenomen, sobretot quan el que proposa no és cert almenys en algunes ciutats europees, com Amsterdam.<sup>16</sup> Ara bé, els processos de renovació urbana no només del centre de Barcelona sinó també dels seus suburbis segueixen unes línies estratègiques d'actuació definides en documents públics els quals, com es veurà a continuació, constitueixen la justificació, per part de l'Administració Pública, de l'ús d'estratègies culturals per a un enfortiment del control social i d'una aposta per l'homogeneització social de l'espai urbà.

Abans d'entrar en detall sobre aquest procés de “tematització” de l'espai urbà de Barcelona, cal tornar a recordar que durant gran part de la dècada de 1980 la revalorització dels espais i equipaments públics duts a terme per l'Ajuntament de Barcelona, com la infraestructura museística i teatral sobretot durant els anys en què Maria Aurèlia Capmany fou regidora de cultura, va significar l'intent d'establir un procés d'articular [controlar] els diferents temps i mentalitats de les persones dins d'una estructura comuna de memòria i significació, és a dir, dins de l'estructura de la cultura hegemònica, a través del procés d'*integració* tal i com apostaven l'aleshores batlle Pasqual Maragall i la mateixa regidora de cultura, Maria Aurèlia Capmany. En aquest sentit, fins el 1986 tots els projectes de condicionament o nova creació d'espais públics van anar acompanyats de la preservació d'alguns elements significatius de la història del lloc<sup>17</sup> i de la instal·lació d'elements artístic-monomentals de caràcter contemporani.

Ara bé, des de llavors, l'accent s'ha anat desplaçant cap a la renovació i la creació de grans centres de producció i difusió culturals,<sup>18</sup> i durant els últims deu anys les

---

<sup>15</sup> Entrevista a Oriol Bohigas, *Nous Accents 2006. Pla Estratègic de Cultura de Barcelona*. Barcelona: ICUB, Ajuntament de Barcelona.

<sup>16</sup> Les afirmacions de Bohigas no és compleixen a totes les ciutats europees. En el cas d'Amsterdam, la tematització de l'espai urbà només s'ha donat en el mal anomenat *Districte Vermell*, ja que només ocupa la zona dedicada a la prostitució legal i els coffee-shops una petita part del centre de la ciutat. Així, al barri de Jordaan, pertanyent precisament al centre, no es donen indicis de tematització.

<sup>17</sup> La lectura històrica sobre cada lloc és realitzada des de la cultura dominant i aquesta imposa la seva visió historiogràfica al territori on exerceix la dominació. Idea extreta a partir de Ucelay de Cal, E. (2003).

<sup>18</sup> Per exemple, la renovació urbana mitjançant estratègies culturals segueix el model de la zona de Marais de París, el Port Vell de Marsella, la City de Londres o les zones portuàries de Baltimore i San Francisco, caracteritzades per la implantació de nous tipus d'activitat en aquestes àrees sobretot de serveis culturals i comercials. Subirós, P. (1999).

estratègies culturals per a la renovació urbana de Barcelona han posat l'accent en la promoció d'esdeveniments singulars extraordinaris, no repetibles, com a instruments de renovació urbana tan física com social –i per tant també cultural, política i religiosa-, alhora que també han impulsat l'anomenat *consens col·lectiu* sobre les grans línies de desenvolupament de la ciutat. Es podria afirmar doncs, que la política de creació i renovació d'infraestructures culturals duta a terme des de 1986 per part de l'Ajuntament de Barcelona s'ha caracteritzat per l'estreta relació entre els objectius i plantejaments específicament culturals i l'estratègia general de renovació urbana.

En aquest sentit, a Barcelona, un dels documents que resulta cabdal en la dècada dels 90 per a la definició d'estratègies i objectius de l'Administració Pública local en el procés de renovació urbana a través de la cultura és el III Pla Estratègic Econòmic i Social de Barcelona (1999-2005), on hi queda recollida la reformulació dels esquemes de planificació urbana per tal de “(...) *garantir l'adequació a les noves demandes socials i la ubicació de les noves activitats econòmiques relacionades amb la ciutat del coneixement*”.<sup>19</sup>

El III Pla Estratègic Econòmic i Social de Barcelona esdevé el primer document on per primera vegada és contemplada la cultura com a principal estratègia activa de transformació de la capital catalana. De fet, la quarta línia estratègica d'aquest Pla ho explica de manera clara: l'objectiu és garantir la cohesió social<sup>20</sup> dels seus habitants aprofundint en la cultura participativa de la ciutat i creant els espais de participació que siguin necessaris. És per això que, tal i com ho especifica la tercera línia estratègica, es creen “*ambients urbans de qualitat, on els recursos del coneixement tinguin valor*”.<sup>21</sup> La creació d'aquests “nous ambients” urbans comporta el plantejar-se la hipòtesi si realment son fruit d'una producció d'espai urbà nou o fruit dels processos de reconstrucció urbana. En aquest sentit, la creació d'aquests “nous ambients” urbans a Barcelona sembla respondre a la dinàmica de la reconstrucció aquells espais urbans que puguin ser contenidors o generadors de resistències socials i culturals envers el discurs politico-cultural hegemònic contemplat en el Pla Estratègic. Amb aquest propòsit, el mateix pla fa clar esment de l'educació<sup>22</sup> com a impulsadora de la interculturalitat, mot que ha estat canviat per “multiculturalitat” i que amaga una progressiva zonificació i segregació de l'espai social barceloní i metropolità, tal i com es veurà al llarg d'aquesta tesi doctoral en el cas de l'oci nocturn.

Les accions estratègiques contemplades pel que fa al marc de lo socioeconòmic s'emmarquen en l'àmbit de noves activitats econòmiques com la indústria biomèdica, la mediambiental, les indústries digitals, el turisme, els sectors culturals, multimèdia i editorial, la formació superior i els sectors relacionats amb la logística i les activitats

<sup>19</sup> III Pla Econòmic i Social de Barcelona 1999-2005. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

<sup>20</sup> III Pla Estratègic Econòmic i Social de Barcelona 1999-2005. En general, en el planejament estratègic s'utilitza un vocabulari força unitari, un mateix lèxic i unes mateixes construccions gramaticals. Però la semàntica és figurada. Quan es parla de garantir la cohesió social realment el que es tracta és de garantir el control social, mentre que l'adjectiu sostenible sembla ser sinònim de (re)producció de l'ordre social i polític establert.

<sup>21</sup> III Pla Estratègic Econòmic i Social de Barcelona (1999-2005).

<sup>22</sup> Al respecte s'ha articulat la xarxa de “ciutats educadores”. Precisament, i segons la *Carta de les Ciutats Educadores*, aquestes confereixen una sempre conferirà una prioritat absoluta a la inversió cultural i a la formació permanent de la seva població, amb l'objectiu fonamental que cada persona sempre més capaç d'expressar, afirmar i desenvolupar el seu propi potencial humà fet de singularitat: constructivitat, creativitat i responsabilitat i fet també de sentit comunitari: és a dir, amb capacitat de diàleg, confrontació i solidaritat.



aeroportuàries, esdeven cabdals.<sup>23</sup> Una primera hipòtesi que sorgeix a partir de la lectura crítica d'aquestes accions estratègiques indicaria que aquestes noves activitats econòmiques a impulsar generen entorns creatius i d'innovació destinats a crear i (re)produir les estructures d'acumulació i (re)producció de capital social, cultural i econòmic de les noves classes mitjanes de la ciutat central. Si això fos cert, caldria esbrinar de quina manera es (re)produeixen les ciutades estructures d'acumulació i (re)producció de capital. Una aproximació a aquesta problemàtica permetria fins i tot discernir quines estratègies específiques ideen i executen aquestes noves classes mitjanes per tal de (re)produir el seu *statuos quo*, la seva posició social en el nou context de la xarxa urbana global. Però a on caldria focalitzar tots els esforços seria en el paper de la cultura en els processos de renovació urbana.

En aquest últim cas, el paper de la cultura com a estratègia en les grans transformacions urbanes a la capital catalana ve recollit pel Pla Estratègic del Sector Cultural, publicat el 1999 per l'Ajuntament de Barcelona<sup>24</sup>. Les sis línies estratègiques exposades al document són:

1. Enfortir Barcelona com a factoria de producció de continguts culturals.
2. Fer de la cultura un element de cohesió social.<sup>25</sup>
3. Incorporar Barcelona en els fluxos de la cultura digital.
4. Dinamitzar el conjunt patrimonial de Barcelona.
5. Vertebrar Barcelona com un espai cultural singular i metropolità.<sup>26</sup>
6. Projectar Barcelona com a plataforma de promoció internacional.

Com que els elements físics de la cultura són els que més aporten visibilitat de la ciutat en la escena internacional, tot sembla indicar que l'Administració Pública local ha escollit la indústria cultural per cercar la cohesió social necessària per a l'èxit en la projecció internacional de la ciutat i, per tant, de les seves classes dirigents i elits<sup>27</sup>. Joan Clos, batlle de Barcelona des del setembre de 1997 fins el setembre de 2006, ho afirma de manera expressa en la presentació d'aquest Pla Estratègic: "*La ciutat necessita un sector cultural ben fort, ben vertebrat, capaç de projectar la ciutat al món i que alhora atregui talent i coneixement d'arreu (...) El manteniment de la cohesió social a la ciutat té molt a veure amb les estratègies culturals*" (PESCB, 1999:5). Efectivament, aquesta

<sup>23</sup> III Pla Econòmic i Social de Barcelona (1999-2005).

<sup>24</sup> De fet, quan Joan Clos realitza la seva presentació en el document *Barcelona, una cultura en moviment. (1996-2002)*, remarca que tota la societat ha entrat en una societat-xarxa. Això podria demostrar la preocupació per les condicions de competitivitat de les elits locals envers la lluita per la cúspide de la piràmide social global. I és per això l'Administració Pública local assumeix completament el document d'Eurocities (2001) "*La cultura com a motor principal de les transformacions urbanes de les ciutats europees del segle XXI*".

<sup>25</sup> El desenvolupament de la línia estratègica el document del Pla Estratègic de la Cultura és realitzat per l'antropòleg Dr. Manuel Delgado, autor a voltes crític amb el sistema (Delgado, 2007), a voltes ideòleg del sistema, com en aquest cas.

<sup>26</sup> En aquest punt s'entreveu el desig dels sectors dominants de (re)construir la ciutat única a través de la imposició de la cultura única, tesi principal defensada en aquest treball de recerca.

<sup>27</sup> Al respecte cal citar l'obra de Panayotis Soldatos del 1989 i editada per la Brigham Young University *The New International Cities Era: The Global Activities of North American Municipal*. Professor de Ciències Polítiques a la Universitat de Montreal, és director del projecte de recerca New International Cities Era Project (NICE). No ha estat possible trobar més informació específica sobre el Dr. Soldatos ni sobre el projecte. En el context espanyol i català, el terme "internacional" únicament fa referència a Amèrica Llatina, Espanya i regió Euromediterrània, en una clara afirmació del fracàs davant la potència de les 10 ciutats millor connectades del món. Per tant, les aspiracions dels sectors dominants de Barcelona es convertiran en les elits de la semiperifèria global.

frase sembla indicar una estratègia de classe de doble direcció per part els nous intermediaris culturals, que són els qui –d’acord amb els grans objectius de les classes dirigents- són els qui redacten i posen en pràctica les línies estratègiques d’aquest pla del sector cultural de Barcelona.

Si ja el 1993 l’aleshores regidor de cultura, l’arquitecte Oriol Bohigas, denunciava la necessitat d’un nou sistema de finançament, sis anys més tard, el Pla Estratègic del Sector Cultural de Barcelona proposa un nou sistema de relacions entre els agents culturals públics i privats, especialment a través de l’esponsorització i les donacions econòmiques.<sup>28</sup> D’altra banda, “*els ciutadans són consumidors i creadors de cultura*” (PESCB, 1999:15). Aquesta última estratègia és clau en la (re)producció de l’ordre social i polític establert especialment als suburbis de Barcelona, on hi resideixen gran part de la classe treballadora barcelonina, tal i com ja afirmava Henri Lefebvre a finals de la dècada de 1960 per a la regió urbana de *l’Ile de Paris*:

“Alrededor de estos centros (...) se repartirán sobre el terreno las periferias, la urbanización desurbanizada. Todas las condiciones se reúnen así para un dominio perfecto, para una refinada explotación de la gente, a la que se explota a un tiempo como productores, como consumidores de productos, como consumidores de espacio.” (Lefebvre, 1969:43; original de 1968).

Si es parteix de la consideració que les pràctiques socials contextualitzades físicament en l’espai urbà de la classe treballadora jove tendeixen a emular les de les noves classes mitjanes –tal i com ho expressa *l’Enquesta Metropolitana de Barcelona* de l’any 2000-, i si els ciutadans esdevenen alhora consumidors i creadors de cultura, els esforços de les elits en posicionar-se globalment queden finançats en darrer terme pel consum cultural de les classes treballadores<sup>29</sup>. Si, a més a més, aquest consum esdeve més o menys quotidià, es podria arribar a suggerir el naixement d’una nova cultura del consum, esdevenint, precisament, un consum força “culturalitzat”. De fet, es tractaria que l’acte de consumir qualsevol bé o servei comportés un consum de la “ideologia de la felicitat [única]” (Lefebvre, 1969:43; original de 1968). En el cas de l’oci nocturn, resulta significatiu considerar aquestes afirmacions del filòsof francès per entendre la importància que té en els processos d’acumulació i (re)producció tant de capital cultural com social, tal i com es mostrarà al llarg d’aquesta tesi doctoral.

Tornant al paper de la cultura en les grans transformacions urbanes de la capital catalana, s’ha pogut veure com a finals dels anys 90s l’Ajuntament de Barcelona fa explícit el nou rol de la cultura com a estratègia de renovació urbana, alhora que és l’any en què es modifiquen els objectius, les línies d’actuació i els instruments amb què s’hi havia actuat fins aleshores. L’any 1996 es crea l’Institut de Cultura de Barcelona (ICUB), dependent de l’Ajuntament de Barcelona, amb dos eixos principals d’actuació: d’una banda, situar la cultura en el centre d’un nou projecte global de ciutat –seguint, per tant, la línia estratègica de competir pels llocs privilegiats de la nova piràmide social

<sup>28</sup> El 14 de juliol de 2005 es va fer l’acte de presentació de la Fundació Barcelona Cultura. Es tracta d’una fundació impulsada des de l’Institut de Cultura de Barcelona per establir un nou model de relació amb el teixit empresarial català, el qual a partir de la seva participació en el Consell Social de la Fundació donaran suport a la indústria cultural de la capital catalana. La Fundació neix amb la voluntat de promoure la cooperació entre la iniciativa pública i privada per fomentar la cultura a la societat en les totes les seves manifestacions. Diari *Avui*, 15-07-2005.

<sup>29</sup> El 64% dels habitants de la Regió Metropolitana de Barcelona es defineixen com membres de la classe treballadora. Veure *Enquesta Metropolitana de Barcelona* (2000).

global-;<sup>30</sup> i d'altra banda, l'Ajuntament entén que el protagonisme de la cultura s'aconseguirà si l'Administració Pública es converteix en el catalitzador i animador d'un sector potent, més que no el d'un mer productor d'esdeveniments culturals. De manera clara, l'Administració Pública es posiciona com a agent productor d'espai urbà privat de primer ordre.

El 1996, l'any de creació de l'Institut de Cultura de Barcelona, és l'any que l'Administració Pública local decideix repensar les polítiques culturals públiques i desenvolupar noves estratègies més innovadores i creatives. En paraules de Ferran Mascarell (llavors ja regidor de cultura de l'Ajuntament de Barcelona)<sup>31</sup>...

“S’haurien de construir noves idees i valors que facin possible una major cohesió social, que ajudin a construir millors maneres de viure i de convidaure, que assegurin pràctiques més eficients de la interculturalitat, la participació i la democràcia” (ICUB, 2003:4).

Deconstruint el text podria entendre's aquesta nova estratègia com “cal imposar noves idees i valors que no permetin la (re)producció de dissidències o bé generant-ne de controlades pel sistema, que fomentin una moral, la del capitalisme neoliberal,<sup>32</sup> per tal de fomentar les pràctiques que (re)produeixen l'ordre social i polític establert”. El paper de l'Institut de Cultura de Barcelona s'emmarca en assumir un nou paper central en la construcció cultural de Barcelona, tractant d'animar el conjunt dels agents de la ciutat – els qui (re)construeixen la ciutat-, de pensar les transformacions i d’“(…) actuar impedit que la complexitat dels canvis socials immobilitzin l'acció”(ICUB, 2003:7). Més concretament, i amb la finalitat d'evitar certes resistències a l’“acció”, el mateix 2003 l'Ajuntament va decidir integrar el concepte de “cultura de districte” dins “cultura de ciutat”, en un clar procés homogeneitzador, unificador.

De fet, l'objectiu ha estat i continua sent anular les inèrcies històriques acumulades a cada àrea “en un intent clar de crear nous equilibris, noves centralitats, nous fluxos de vida en zones deprimides” (Subirós, 1999: 24). Fins i tot, en aquest document citat s'hi pot trobar una expressa lamentació del fet que “per sort i per desgràcia, a Barcelona no existeix ni és previsible que arribi a existir en el futur un poder públic suficientment fort per imposar i desenvolupar una política cultural hegemònica” (Subirós, 1999:34). ¿Per què per desgràcia?

La resposta a aquesta pregunta pot obtenir-se a partir de la crítica aplicada al concepte de planejament com a disseny urbà de l'espai el qual permet determinar de quina manera es (re)produeix l'experiència urbana en la ciutat. És mitjançant aquest disseny urbà del segle XXI que les classes dirigents reinventen culturalment la ciutat –com a cos

---

<sup>30</sup> Precisament un dels objectius de l'Any del Disseny 2003 va ser situar Barcelona en l'àmbit internacional de la mà de la moda i el disseny. Alhora, i reforçant aquesta acció estratègica, es va començar a planejar el Museu del Disseny, el qual se situarà en l'Àrea de Nova Centralitat de la Plaça de les Glòries. El Museu pretén ser “la finestra local connectada ala zarza global que, destacant la creativitat en el camp del disseny com a factor bàsic de desenvolupament, atorgarà visibilitat internacional a la Barcelona Moderna” (ICUB, 2003:154).

<sup>31</sup> L'abril del 2006 va ser investit Conseller de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Aquest fet constitueix una visibilització clara de la identificació que es fa dels sectors dominants de Barcelona amb els sectors dirigents de Catalunya, de caire més o menys nacionalista, que realitzen els diferents individus i col·lectius de classe treballadora dels suburbis de Barcelona.

<sup>32</sup> Sobre la nova moral del capitalisme neoliberal, basat en l'egoisme i l'individualisme, consulti's les declaracions d'Alan Greenspan al respecte recollides al número corresponent al dia 14 d'agost de 2005 del diari La Vanguardia.

únic, sòlid, homogeni, orgànic- i reordenen els seus temps quotidians. Les diverses operacions de renovació física de la ciutat sempre han comportat no només una dimensió funcional, instrumental, sinó també una dimensió clarament cultural, alhora que aquest procés es dona a la inversa. Tot plegat amb la finalitat de cercar la cohesió social, (re)produint els mecanismes de l'ordre social i polítics establerts en cada moment històric. De fet, a *Nous Accents 2006*, document que constitueix la revisió del Pla Estratègic del Sector Cultural de Barcelona de l'any 1999, aquesta visió de la cultura com a estratègia de producció d'espai urbà i de control social apareix de manera clara i contundent.

En aquest sentit, una anàlisi crítica detallada de la revisió del Pla Estratègic de Cultura de Barcelona corresponent a l'any 2006 pot resultar útil. Tal i com afirma el batlle de Barcelona, Jordi Hereu, a la tercera plana d'aquest document, "*Construir cultura es construir ciutat*" (2006:3). Carles Martí, regidor de l'Ajuntament de Barcelona, afegeix: "*Barcelona viu, com moltes altres ciutats europees, processos de canvi que cal identificar per preveure tendències de futur i maneres d'afrontar-los*" (2006:4). Efectivament, la cultura és presentada per les classes dirigents de la ciutat central com a generadora de cohesió social i qualitat de vida.<sup>33</sup> Atrau inversions, estimula el comerç i fomenta el nou turisme de qualitat.<sup>34</sup> Més concretament, articula i regenera el paisatge urbà. Regenera, també, els grups socials de certes àrees urbanes *degradades*, assimilant o expulsant aquells que no participen per voluntat o per impossibilitat econòmica de la idea de desenvolupament de les ciutats i progrés social que paradoxalment encara l'Ajuntament de Barcelona utilitza i que prové del moviment modern universal.<sup>35</sup>

La preocupació de les classes dirigents de la capital catalana per la (re)producció de resistències socials i culturals als suburbis de Barcelona a través de pràctiques de consum diferenciades queda també reflectida a la revisió del Pla Estratègic del Sector Cultural, publicada amb el títol *Nous Accents 2006*. En el document, es reconeix que si bé existeix un...

<sup>33</sup> Aquesta qualitat de vida "occidental" té una inèrcia globalitzadora. Sembla ser com si només hi hagués una única qualitat de vida possible, aquella que es promocionada per les classes dirigents de les grans ciutats globals, aquella (re)produïda des d'una pretesa i desitjada "cohesió social". Si la qualitat de vida es defineix com a un conjunt de pràctiques socials permeses i promocionades des del poder i emmarcades en un mateix espai urbà, la recerca constant d'una qualitat de vida "occidental", "global", no deixa de ser un signe més del desig exprés de les classes dirigents d'assolir la cultura única, la ciutat única.

<sup>34</sup> Mascarell, F. (2003), a VVAA. (2003). *Barcelona, una cultura en moviment (1996-2002)*. Barcelona: Institut de Cultura de Barcelona, pp.4-7.

<sup>35</sup> El modernisme universal és un moviment positivista, tecnocèntric, racionalista, identificat amb el progrés lineal, les veritats absolutes, les creences en la planificació racional de règims socials ideals i la uniformització del coneixement i la producció. És un moviment que exercí la seva corresponent hegemonia des de després de la 2<sup>a</sup> Guerra Mundial, i exhibí una relació molt més confortable amb els centres de poder dominants de la societat: l'art, l'arquitectura, la literatura de l'alt modernisme es van convertir en arts i pràctics de l'*establishment*. El modernisme és resultant de l'obra d'una vanguardia d'elit formada per urbanistes, artistes, arquitectes, crítics i altres "guardians del bon gust". D'altra banda, a partir de 1945, i per poder distingir-se sobretot del modernisme de París, comenta a forjar-se un modernisme nordamericà de la mà de Gothlieb i Rothko, "*des de l'expressionisme abstracte, el liberalisme, la Coca-Cola, els Chevrolets i amb les cases suburbanes repletes de bens de consum. L'específicament nordamericà havia de celebrar-se com l'essència de la cultura occidental*" (Harvey, 1998:52-4, original de 1989, traduït del castellà). A aquest naixement del modernisme americà hi van contribuir molt significativament el fet que Mies van der Rohe i Josep Lluís Sert emigrassin als USA, des d'on realitzarien pràcticament tota la seva carrera acadèmica i professional més important.

“(…) gruix significatiu de consumidors i practicants intensius de cultura cap a qui s’orienta la majoria de l’oferta dels equipaments culturals de la ciutat (...), per un altre costat [existeix] una part important de la població no usuària de la cultura relacionada amb un “equipament cultural” (tot i que potser es consumidor cultural a la seva llar)” (*Nous Accents* 2006:22).

No és d’extranyar, doncs, que una de les respostes a aquesta *problemàtica* detectada per l’Administració Pública siguin noves les anomenades “polítiques de proximitat”, en el que una lectura crítica d’aquestes podria interpretar-les com a una proposta de millora dels sistemes de control social. Malgrat la contundència de l’afirmació, no sembla que sigui gens arriscada exposar-la públicament si s’atén al fet que a *Nous Accents* 2006 es proposa una redefinició del paper dels centres cívics en l’esfera de la vida social i cultural quotidiana dels barris. En aquest sentit, per a l’Institut de Cultura de Barcelona -l’òrgan institucional dels nous intermediaris culturals de la capital catalana- els centres cívics haurien de servir per “aproximar ciutadans cada vegada més diferents” sota un únic “eix social”.<sup>36</sup> El desig d’homogeneització social sembla, com a mínim, prou clar en aquest cas. Aquesta postura ve reafirmada pel mateix batlle de Barcelona, Jordi Hereu. A les planes dedicades a la presentació de la publicació *Nous Accents 2006*, afirma que “(…) en la construcció diària de la ciutat, la cultura hi té un paper clau”. Cal no passar per alt l’ús del singular tant en el mot “ciutat” com en el mot “cultura”. D’altra banda, l’ús del mot “diversitat” en referència a l’existència de cultures (i subcultures) a la ciutat de Barcelona queda, doncs, ennuegat per un hipotètic desig d’homogeneització social, a mercè del vist fins ara.

Tot plegat no resultat un fet aïllat Al Pla Director de l’Institut de Cultura de Barcelona (ICUB) 2000-2003, s’afirma que “(…) les transformacions que afecten les cultures són producte de les respostes que els diferents agents culturals donen als problemes a què es veuen confrontats” (ICUB, 2003:111). Sembla ser que la globalització és una de les noves problemàtiques adduïdes pel propi Pla Director de l’ICUB. La resposta a aquesta problemàtica, segons el propi organisme públic, passa per desenvolupar el contracte-programa del Liceu, del Teatre Lliure i de l’Auditori; 2) els diferents equipaments específics, com el CCCB o el Mercat de les Flors; 3) i els programes i esdeveniments concrets, com el festival BAM i altres catalogats de manera oficial com a esdeveniments o festivals de “cultura alternativa” vinculats a realitats territorials específiques (ICUB, 2003:37).<sup>37</sup> Tot plegat constitueix una resposta al fet que la producció cultural occidental –anglosaxona- es concentra en països –i ciutats- molt concrets, anomenats *international pools* (ICUB, 2003:22). És per això que les elits barcelonines –entre elles els nous intermediaris culturals- s’han plantejat recentment tenir consciència de globalitat i han començat a idear estratègies basades en els nous mitjans per tal d’aconseguir tenir espai propi i singular en el sistema cultural global (ICUB, 2003:23). No ha de sobtar, doncs, que la revisió del Pla Estratègic del Sector Cultural de Barcelona corresponent a l’any 2006 reconegui que “(…) les ciutats volen mostrar les millors condicions, amb una oferta cultural rica, vinculada a una alta qualitat de vida, i la millor imatge per atreure capital i personal”.<sup>38</sup> Al llarg d’aquesta tesi doctoral es veurà com l’ús dels adjectius “rica” i “alta” en aquest context i més concretament en

---

<sup>36</sup> *Nous Accents* 2006, p.50.

<sup>37</sup> Una altra de les respostes és considerar la memòria històrica com un dels elements essencials de la cultura hegemònica. De fet, es tracta d’esborrar els elements físics i simbòlics urbans que recordin el passat obrer i anarquista de Barcelona o bé reconvertir el seu significat original en quelcom folklòric i banal.

<sup>38</sup> *Nous Accents* 2006, p. 23.

l'àmbit de l'oci nocturn esdevenen pilars bàsics de les estratègies en la (re)construcció d'una nova Barcelona per part de les classes dirigents.

Així, i segons *Nous Accents 2006*, les estratègies d'internacionalització vinculades als productes culturals oficials estan basades en quatre punts: l'enfortiment de la producció i la distribució artística; incentivar la dimensió cultural de l'anomenat *model Barcelona*<sup>39</sup>; construir una metròpoli policèntrica políticament i culturalment<sup>40</sup>; i tenir recursos per a la creació de productes culturals que basin la seva difusió en les noves tecnologies. Ara bé, paradoxalment el propi Institut de Cultura de Barcelona atorga a la globalització i a la terciarització de les ciutats els perills d'una tendència a l'homogeneïtzació cultural, d'una banalització de l'experiència cultural, d'una substitució dels continguts artístics pel concepte d'entreteniment, de l'aparició d'una poderosa indústria multinacional mediàtica i de continguts que copen els canals de difusió cultural i uns perills en forma d'imposició de codis i formes de representació.

Tornant a les quatre estratègies d'internacionalització exposades, cal dir que la seva implantació presenta una clara base espacial. En aquest sentit, l'afirmació de Ferran Mascarell –quan era al capdavant de la Regidoria de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona– al voltant del paper de les noves centralitats de la ciutat com a pols d'atracció consumptiva cultural són prou significatives. Ara bé, tot i que el Pla Estratègic del Sector Cultural de Barcelona corresponent a l'any 1999 defugi parlar de *dirigisme cultural*, aquestes noves centralitats esdevenen els nodes físics connectors entre la producció cultural local i els circuits internacionals, tal i com demostra el fet que la majoria de nous equipaments culturals (com el Teatre Nacional de Catalunya, l'Auditori, el futur Museu del Disseny, etc. a la Plaça de les Glòries, per exemple) estiguin ubicats en aquestes noves centralitats urbanes, la delimitació i ubicació de les quals coincideixen amb les àrees de nova centralitat proposades el 1987 per l'Ajuntament de Barcelona.

Les àrees de nova centralitat, doncs, constitueixen la matèria física de la imatge de Barcelona en la escena internacional, i els productes culturals seleccionats per ser consumits han d'estar d'acord amb el codi de valors (re)produït des de les classes dirigents, amb el que el control de la producció i la gestió de la indústria cultural es mostra, com a mínim, necessari per a les mateixes classes dirigents. En aquest sentit, no ha d'extranyar que tant al Pla Estratègic del Sector Cultural de Barcelona corresponent a l'any 1999 com a la seva revisió corresponent a l'any 2006 continguin un discurs organicista, en els quals hi ha cabuda –i de manera significativa– a expressions com “*ecosistema cultural*” i “*naturalesa cultural de la ciutat*”. Hom pot preguntar-se, davant de tals afirmacions contingudes en sengles documents públics, si hi ha la voluntat d'aplicar els principis del darwinisme social nordamericà de principis del XX;<sup>41</sup> o si

<sup>39</sup> Hi ha varis autors que aporten visions crítiques envers l'anomenat model Barcelona, tot i que les seves obres, en conjunt, són de qualitat desigual. Una obra bibliogràfica, tot i que també desigual en la rigorositat de les seves parts que la componen, és el llibre UTE (2004). *Barcelona Marca Registrada. Un Model per Desarmar*. Barcelona: Virus Editorial.

<sup>40</sup> Hi ha una paradoxa, perquè mentre que es proposa un govern metropolità descentralitzat en part, a nivell nacional existeix una forta centralització per part l'administració catalana.

<sup>41</sup> Com a exemple d'aquest moviment intel·lectual, es pot citar a Hellen Churchill Semple i Ellsworth Huntington. Però el socio-darwinista més popular fou el filòsof liberal Herbert Spencer (1820-1903). Per a Spencer, les societats humanes eren molt semblants als organismes animals immersos en una lluita constant per la supervivència en un medi determinat; creia que els “individus més capacitats” sobreviurien millor en un sistema de lliure empresa. (Holt Jensen, A. 1992:34).

l'expressió en singular *naturalesa cultural de la ciutat* fa referència al desig de cultura única, ciutat única. Fins i tot, ¿es tractaria tot plegat d'una estratègia de classe per part dels nous intermediaris culturals de Barcelona?

### **Els nous intermediaris culturals, o un nou grup social dominant.**

Resulta significatiu que des del primers anys de la dècada de 1990 els sectors conservadors catalanistes de les classes dirigents de la ciutat de Barcelona no hagin expressat cap més disconformitat pública notable amb les polítiques endegades per l'Ajuntament de Barcelona en matèria de joventut i cultura. Un dels primers motius que explicaria aquest relatiu silenci i, fins i tot, conformisme, seria la pèrdua d'influència de l'Administració catalana des de començaments dels anys 90s en la definició de les polítiques públiques en matèria de joventut i cultura dels municipis a favor d'un major protagonisme de les Administracions locals.

L'altre raó que explicaria el relatiu mutisme dels sectors conservadors de les classes dirigents de Barcelona envers les polítiques culturals de l'Ajuntament seria l'ascens d'un nou grup social, en posició dominant, nascut sota el paraigües socialdemòcrata de l'Ajuntament de Barcelona, format per individus de caire tecnòcrata i conservador: els nous intermediaris culturals (Bourdieu, 1979). Tot i que el sociòleg francès els anomeni com a "nova petita burgesia", els nous intermediaris culturals són persones amb ocupacions als mitjans de comunicació, al disseny, la moda, la publicitat i la informació paraintel·lectual, els treballs dels quals comporten el subministrament de serveis i la producció, comercialització i difusió de béns simbòlics. Ara bé, no tenen per què ser empresaris. És per aquest precís motiu que el terme referent a la burgesia que utilitza Pierre Bourdieu no s'ajusta prou bé a la realitat barcelonina d'avui dia. Seria més apropiat referir-se, per exemple, a la nova classe bohèmia suggerida per Lloyd (2000), tal i com suggeriria el procés de gènesi d'aquest nou grup social, el qual es produeix a mitjans dels anys 70s.

Els nous intermediaris culturals de Barcelona i la resta del país legitimen la seva professió a través de la creació de les associacions professionals a mitjans de la dècada de 1970, com la d'Assembles de Museus de Catalunya. De fet, el paper d'aquestes associacions en la legitimació i posterior consolidació dels nous intermediaris culturals com a grup social és de gran importància, com així ho demostra el fet que el 1993 es va crear l'Associació de Professionals de la Gestió Cultural de Catalunya, la qual, en el seu origen, reunia a antics alumnes del Postgrau de Gestió Cultural de Catalunya de la Universitat de Barcelona. Un dels seus principals objectius era la reflexió i discussió entorn temes de polítiques i gestió cultural (Solanilla, 2006).

En la consolidació d'aquest nou grup social a Barcelona hi té molt a veure el procés de "democratització de la cultura" (Bohigas, 1993; Pons, 2000) dut a terme des de l'Àrea de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona, així com la plena legitimació i posterior institucionalització de les seves pràctiques professionals. El 1986 es crea el Centre d'Estudis i Recursos Culturals de la Diputació de Barcelona amb l'objectiu de formar, informar i assessorar en matèria de polítiques i gestió de la cultura. Deu anys més tard, es crea l'Institut de Cultura de Barcelona, coordinat per Pep Subirós, de la mà del Regidor de Cultura d'aleshores, Ferran Mascarell. De fet, el plantejament de noves estratègies culturals per a la renovació d'arees urbanes centrals i suburbials de Barcelona comporta que s'incrementi la demanda d'aquells intermediaris capaços

d'explorar a fons tradicions i cultures diverses (Touraine, 1995) per tal de crear un "multiculturalisme oficial", i de popularitzar antics enclavaments culturals (Featherstone, 1991), en contraposició al que alguns autors com DiMaggio (1987) han exposat.

Una bona part de dels nous intermediaris culturals disposen de posats distintius, jocs distintius i altres signes de riquesa interna que abans estaven reservats als intel·lectuals (Bourdieu, 1979). De fet, els nous intermediaris culturals esdevenen els "nous creadors del gust" (Featherstone, 1991:74), i intervenen també en la producció de pedagogies populars i guies de viure, d'estils de vida, en definitiva. En aquest sentit, espacialitzen també aquests estils de vida, ja que les classes dirigents de la ciutat central estimulen a aquests especialistes simbòlics a traslladar-se a àrees urbanes *restaurades* –com en el cas del SoHo de Nova York (Zukin, 1982a,1982b)- per tal d'accelerar la jerarquització i l'increment general de prestigi i capital simbòlic de la ciutat (Featherstone, 1991:75).

Els nous intermediaris culturals, doncs, fomenten i transmeten activament l'estil de vida dels intel·lectuals a una audiència més àmplia. Segons el mateix Featherstone (1991:133), l'intel·lectual i l'artista, pertanyents a la nova classe mitjana,<sup>42</sup> han de poder proclamar la superioritat del seu estil de vida, de manera que les "masses" adoptin les modes, els estils i les percepcions "fora de servei", "d'ahir". Això explicaria el *gap* temporal entre els estils de vida dels joves de classe treballadora dels suburbis de Barcelona i el dels joves de nova classe mitjana dels barris benestants, alhora que explicaria la progressiva bohemització de la manera de vestir d'àmplies capes de joves de classe mitjana assalariada no només de la capital sinó també de la resta de ciutats catalanes. De fet, aquest últim procés de bohemització podria ser entès com a una popularització [desvirtuament] de l'estil de vida de l'intel·lectual, a través principalment del consum de música, moda i cinema. Tot plegat indicaria, segons Featherstone (1991:155), un procés de creació [i reproducció] del consumidor perfecte.

Featherstone (1991:134) suggereix que els nous intermediaris culturals desenvolupen un paper important en l'educació del públic en nous estils i gustos. Però, quins? L'autor apunta que els membres d'aquest nou grup social duen un estil de vida que es centra en gran mesura en la identitat, l'apariència, la presentació d'un mateix, el disseny de moda i la decoració. És per això que els nous intermediaris culturals es veuen abocats a consumir un temps i un esforç considerable en cultivar un sentit del gust flexible, distintiu i capaç d'estar a la guait de la multitud de nous estils, experiències i béns simbòlics que la cultura de consum i les seves indústries culturals generen constantment. Malgrat tot, es tracta d'un sentit del gust, de noves formes de sensibilitat, de nous estils de vida, en definitiva, conservadors. Així ho expressa el mateix Featherstone (1991:107), el qual destaca la creixent capacitat de la nova classe mitjana per exhibir un hedonisme calculador, emprendre exploracions estètiques i emocionals més variades sempre tot plegat emmarcat dins un "descontrol controlat" de les emocions més curosament circumscrit i, alhora, més responsable des del punt de vista personal, que necessàriament comporta cert càlcul.

No és d'extranyar, doncs, que, en paraules del mateix sociòleg anglès i en consonància amb les tesis de Goss (1999), Greenberg (2000), Lloyd (2000) o Florida (2002), els nous intermediaris culturals siguin la fracció dominada de la classe dominant, i que

<sup>42</sup> Per a un anàlisi conceptual extens d'aquest terme, veure el punt dedicat a les noves classes mitjanes contingut al capítol introductori d'aquesta tesi doctoral.



utilitzin la lògica dels sistemes simbòlics per produir distincions que contribueixin a la reproducció de les relacions existents entre classes i fraccions de classes. Aquesta tesi, però, ja va ser exposada per Antonio Gramsci vàries dècades abans, el qual sostenia que els intel·lectuals eren els “treballadors” del grup dominant per a l’exercici de les funcions subalternes de l’hegemonia social i del govern polític (Gramsci, 1949+).<sup>43</sup> Alhora, existeixen certes desavinences entre fraccions de classes ja que els intel·lectuals es resisteixen a una democratització de la cultura per por a una devaluació del seu capital cultural (Featherstone, 1991:152). Així doncs, aquest conservadurisme associat als estils de vida dels nous intermediaris culturals explicaria l’estratègia d’aquest grup (sempre amb el suport i el beneplàcit de les classes dirigents de la ciutat central) de construir una “cultura comuna”, única, habitualment expressada als documents públics anteriorment analitzats amb l’eufemisme “cohesió social”.

\* \* \*

Aquest primer capítol ha mostrat a través de l’anàlisi crítica de textos i documents diversos com sembla haver indicis que apunten a l’existència d’una certa “agenda cultural oculta” per a la progressiva homogeneització social de la ciutat i, molt especialment, dels suburbis de la capital catalana. En aquest sentit, el següent capítol està dedicat a una aproximació geohistòrica al fenomen de l’oci nocturn a la Barcelona de finals del segle XIX i principis del s.XX fins la dècada de 1980. Així, es veurà com, hagi estat quin hagi estat la grandària de la ciutat de Barcelona al llarg d’aquest darrer segle, l’oci nocturn ha estat segregat socialment i espacialment en espais de distinció i espais d’exclusió social. I que depèn del moment històric en què s’estudiï l’oci nocturn i les pràctiques socials de les classes benestants de la ciutat, els diversos autors que han parlat sobre la nit de Barcelona han escrit una història a voltes –sempre- parcial i sota el paraigües de clars interessos polítics i de classe.

---

<sup>43</sup> Les funcions subalternes a les que Antonio Gramsci es refereix són, per una banda, aconseguir el consens espontani de les grans masses de població a la direcció imposada en la vida social pel grup dominant (el més prestigiós en funció i posició respecte el procés de producció); i, per altra banda, vetllar pel funcionament de l’aparell de cohesió estatal per tal d’assegurar legalment la disciplina d’aquells grups “dissidents”.