

# MUSEOS EN TRANSFORMACIÓN

*Iñaki Arrieta Urtizberea (ed.)*



Universidad Euskal Herriko  
del País Vasco Unibertsitatea

Bilbao, 2021

*CIP. Biblioteca Universitaria*

**Museos en transformación / Iñaki Arrieta Urtizberea (ed.).** – Bilbao : Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua = Servicio Editorial, 2021. – 150 p. : il. ; 24 cm.

Incluye referencias bibliográficas.

Textos en español y francés.

ISBN. 978-84-1319-.

1. Museos. 2. Bienes culturales – Protección. I. Arrieta Urtizberea, Iñaki, ed.

069

Fotografía de la portada/Azalaren argazkia: «Renovación de la exposición permanente de L'ETNO. Museu Valencià d'Etnologia». Arxiu Fotogràfic de l'ETNO. Museu Valencià d'Etnologia.

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco  
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

ISBN: 978-84-

## Índice

<i>Neoliberalismo e instrumentalización de los museos y el patrimonio cultural: cuando el derecho a la cultura retrocede</i> , Iñaki Arrieta Urtizberea . . . . .	13
<i>L'évaluation des musées comme reflet des crises</i> , Xavier Greffe . . . . .	41
<i>Patrimonio y sostenibilidad: depósitos de colecciones compartidos</i> , Maite Barrio Olano e Ion Berasain Salvarredi . . . . .	61
<i>Musées et professionnels en temps de crise économique : rationalités administratives et identités professionnelles</i> , Jonathan Paquette . . . . .	91
<i>Le crowdfunding dans les musées français : la démocratisation culturelle à l'épreuve de l'injonction participative</i> , Gaëlle Crenn . . . . .	111
<i>Definir perfiles profesionales en tiempos de crisis. Un proyecto desde la realidad de los museos catalanes</i> , Olga López Miguel . . . . .	131

# Neoliberalismo e instrumentalización de los museos y el patrimonio cultural: cuando el derecho a la cultura retrocede

Iñaki Arrieta Urtizberea<sup>1</sup>

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU)

## 1. INTRODUCCIÓN

Este texto aborda algunos de los cambios acontecidos en la evolución de las políticas culturales desde mediados del pasado siglo hasta la actualidad. El primer apartado dibuja esa evolución situándose en un plano teórico. Expone principalmente los cambios que la implementación del neoliberalismo y los procesos de instrumentalización han acarreado sobre la cultura, los museos y el patrimonio cultural. El segundo apartado se centra en las consecuencias que tuvo la crisis del 2008 en el campo de la cultura, los museos y el patrimonio cultural. Se analiza lo sucedido en algunos países europeos, si bien la referencia principal es España. A continuación, en el tercer apartado, se abordan los argumentos instrumentales que se emplean a la hora de justificar la creación de un museo o un centro patrimonial. Para ello se presentan algunos datos acerca de las industrias culturales y creativas así como del consumo cultural en el Estado español. El cuarto apartado analiza la situación de las profesionales y los profesionales de la cultura en el marco de una creciente externalización de los servicios públicos, destacando la progresiva precarización del colectivo perteneciente a la llamada «clase creativa». Por último, el texto se cierra presentando unas brevísimas reflexiones acerca del impacto de la Covid-19 en el ámbito cultural y museístico.

---

<sup>1</sup> Este trabajo se ha llevado a cabo en el marco, por un lado, del proyecto *Patrimonio inmaterial y políticas culturales: desafíos sociales, políticos y museológicos* (PGC2018-096190-B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades / Agencia Estatal de Investigación / Fondo Europeo de Desarrollo Regional, Unión Europea, y, por otro, del Grupo de Investigación en Patrimonio Construido (IT890-16) del Sistema Universitario Vasco financiado por el Departamento de Educación del Gobierno Vasco. Deseo agradecer a Agustín Arrieta Urtizberea (Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea) las sugerencias realizadas al borrador de este trabajo.

## 2. DEL DERECHO A LA CULTURA, A LA CULTURA COMO RECURSO

A mediados del pasado siglo se inició una creciente intervención del Estado en la cultura, que vino a denominarse la «invención de la política cultural» (Urfalino, 1996). Considerado en muchos países como un derecho básico en el marco del estado del bienestar (Throsby, 2001: 161), el poder político promovió, en primer lugar, el acceso a la cultura y, en segundo término, la participación y la implicación de la ciudadanía. De este modo, en las políticas públicas se instauró, inicialmente, la «democratización de la cultura» y, posteriormente, la «democracia cultural».

Esa invención tuvo su reflejo en los presupuestos públicos, destinándose desde entonces partidas económicas específicas a la gestión de la cultura. Asimismo, dicha invención ha tenido su plasmación en la estructura de la administración pública, estableciéndose secretarías, departamentos o ministerios destinados a definir los objetivos de la política cultural y a gestionar los recursos habilitados para alcanzar dichos fines. En el Reino Unido, por ejemplo, se creó el Consejo de las Artes de Gran Bretaña en 1946 y en Francia, el Ministerio de la Cultura en 1959.

Actualmente la cultura está presente en la mayoría de las administraciones públicas. Sin embargo, el grado de intervención del Estado varía significativamente de un país a otro. Harry Hillman Chartrand y Claire McCauley (1989) establecieron una tipología en función del grado de intervención del Estado en la gestión de la cultura. Así, distinguieron cuatro tipos: el «estado facilitador» (representado por los Estados Unidos), el «estado patrón» (Gran Bretaña), el «estado arquitecto» (Francia) y, para concluir, el «estado ingeniero» (la Unión Soviética). De estos cuatro modelos, el británico y el francés son los que se han desarrollado en las democracias europeas —espacio en el que se moverá este trabajo— (Dubois, 2013). El estado arquitecto se caracteriza por financiar y apoyar directamente a la cultura a través de un ministerio o departamento con el objetivo de garantizar el derecho de un derecho básico del estado del bienestar. El estado patrón se distingue por no tener una intervención tan directa, dejando la gestión de la cultura en manos de unos consejos independientes, si bien sus juntas directivas son nombradas por los gobiernos. Obviamente, estamos ante «tipos ideales» cuya concreción depende de las circunstancias de cada país. El caso español —en el que se centrarán los siguientes apartados— sigue el modelo francés, aunque con sus especificidades.

Como hemos dicho, las políticas culturales comenzaron a implementarse a mediados del siglo XX, tras la Segunda Guerra Mundial. En primer lugar, fue la «democratización de la cultura». En ese modelo, el poder político buscaba garantizar el acceso de los ciudadanos a las artes y las letras. Pasados los años,

este planteamiento fue cuestionado ya que el ejercicio del derecho a la cultura se centraba en la alta cultura. Además, se trataba de un sistema muy vertical, *top-bottom*: del poder y la élite política a la ciudadanía. Así, un segundo modelo se fue generalizando, el de la «democracia cultural». Este no buscaba solamente garantizar el acceso a la cultura sino también la participación de los ciudadanos en dicho ámbito. Desde un planteamiento más horizontal, se comenzó a apoyar expresiones culturales hasta entonces excluidas, facilitando la participación de todos aquellos que tuvieran algo que manifestar y expresar en las artes y las letras. El movimiento francés del Mayo del 68 puede considerarse como el hito que marcó la emergencia del nuevo modelo. En el campo de los museos y del patrimonio aquel movimiento tuvo su impacto. La emergencia de la Nueva Museología y los ecomuseos debe mucho a aquel movimiento (De Varine, 2020: 28-29; Navajas Corral, 2012: 244-247).

A los pocos años del Mayo francés, otros dos acontecimientos iban a marcar la evolución de las políticas públicas y, consecuentemente, de las culturales: la llegada al poder de Margaret Thatcher y Ronald Reagan en los años 1979 y 1981, respectivamente. Abrazando los principios del neoliberalismo (Bauman, 2001: 39) y defendiendo el *laissez-faire* (Bourdieu, 2002: 32), aquellos políticos y sus seguidores defendieron una Administración pública menos intervencionista y con unos presupuestos bajos. En definitiva, una desvalorización del estado del bienestar (Bonet y Donato, 2011: 5; Kymlicka, 1996: 241; Sennett, 2000: 146). Esa desvalorización afectó a las políticas culturales. El apoyo de la Administración pública al campo de la cultura, cuyo objetivo era apuntalar y consolidar un derecho, comenzó a menguar (Bustamante Ramírez, 2013: 32; Rubio Arostegui y Rius-Ulldemolins, 2020: 20). Consecuentemente, los museos y el patrimonio cultural, cuya gestión depende de los presupuestos públicos en muchos países, se vieron también afectados por el neoliberalismo (Mairesse, 2013: 46).

La asunción e implementación de los principios neoliberales, además de impulsar el repliegue del Estado, ha conducido también a una reformulación de la gestión de la administración pública y, consiguientemente, de aquellas infraestructuras culturales, museísticas y patrimoniales que dependen, en mayor o menor grado, de ella. Tal y como señala David Throsby (2001: 163), procedimientos propios de la organización empresarial se han ido aplicando en la gestión pública de la cultura, lo que ha afectado al ámbito que abarca el derecho a la cultura y a la forma de administrarlo. Como se verá más adelante, tal vez la implementación de formas de organización empresarial, o al menos de algunas de ellas, esté teniendo mayor repercusión en el ámbito de la cultura que la disminución del apoyo económico. Porque cuando el ciclo económico es positivo, el repliegue del Estado en la cultura no lo es tanto, pudiendo darse, incluso, un incremento en los presupuestos públicos destinados a dicho ámbito.

No obstante, ese mayor o menor apoyo público no viene dado solamente por el momento cíclico en el que se encuentre la economía. Aunque en la actualidad haya un predominio de los principios neoliberales en el conjunto de las políticas públicas, su materialización varía de un estado a otro. Por ejemplo, en Francia el apoyo público a la cultura ha sido importante a lo largo de este siglo, si bien en últimos años se constata un cierto repliegue del Estado. Ello motivado, de un lado, por una creciente privatización de la cultura (Fabiani, 2014: 213) y, de otro, porque los resultados alcanzados a la hora de democratizar la cultura desde los años 70 no han sido los esperados, al menos en algunos ámbitos (Greffé y Krebs, 2010: 19-22; Mangset, 2020: 398-399).

Otra cuestión a tener en cuenta en el devenir de las políticas públicas es la creciente instrumentalización de la cultura, lo que explicaría que en tiempos de bonanza económica se la siga apoyando. Esta instrumentalización desfigura el objetivo de impulsar el ejercicio del derecho a la cultura de las políticas públicas. En lugar de tratar de enriquecer la experiencia subjetiva, intelectual, emocional y espiritual de los ciudadanos, el valor intrínseco de la cultura en palabras de John Holden (2006), esta es utilizada como instrumento para fomentar otros ámbitos como, por ejemplo, el desarrollo económico, la regeneración urbana o la diplomacia (Bell and Oakley, 2015; Nisbett, 2013; Gray 2007, 2008 Mangset 2018). Esa instrumentalización no es nueva. Ya las monarquías absolutas y, posteriormente, los estados nacionales apoyaron también las artes y las letras para, entre otros motivos, legitimar su prestigio, su poder o una determinada identidad nacional. Los museos y el patrimonio cultural han desempeñado también este papel instrumental (Arrieta Urtizbera, Seguí y Roige, 2020; Bennett, 1995; Nora 1997; Macdonald, 2003; McLean, 2005; Smith, 2006, Van Geert, 2020).

En la actualidad, entre las diferentes instrumentalizaciones de la cultura que se están dando, tal vez la más relevante sea la económica, al hacer de ella principalmente un «recurso». Aunque la consideración de la cultura como un recurso vaya más allá de su mercantilización, como defiende George Yúdice (2002), en los últimos años se va incidiendo cada vez más en su *potencial* económico, al considerarla un instrumento válido para «promover el desarrollo del capital y del turismo, como el primer motor de las industrias culturales y como un incentivo inagotable para las nuevas industrias que dependen de la propiedad intelectual» (Yúdice, 2002: 16). Esta instrumentalización económica de la cultura no es nueva. En los años 40 del pasado siglo esta cuestión ya la pusieron encima de la mesa Max Horkheimer y Theodor Adorno, quienes acuñaron el término de «industria cultural». Por su parte, en el ámbito de los museos dicha instrumentación comenzó a plantearse a partir de la década de los 70 del pasado siglo, si bien desde el siglo XIX ya estaba presente (Mairesse, 2010: 65-80).

Esa instrumentalización económica se ha acentuado más al incorporarse la «creatividad» al ámbito de la cultura. En 1994 el Gobierno de Australia publicó el documento *Creative Nation: Commonwealth Cultural Policy*, en el que se buscaba «redefinir el potencial y el tamaño del sector cultural del país y en el que se introduce, por primera vez, el concepto de “sector creativo”» (Rowan, 2016: 27). En dicho documento se defiende que la cultura es un recurso para el desarrollo económico. Sin embargo, fue en el Reino Unido donde la importancia de la creatividad en el ámbito de la cultura adquirió una relevancia notable. Con la llegada al gobierno de Tony Blair en 1997, las políticas culturales comenzaron a articularse en torno a las «industrias creativas». Al año de la llegada al poder del Nuevo Laborismo, el Department for Culture, Media and Sport publicó el informe titulado *Creative Industries Mapping Document*. En dicho informe se sostiene que las industrias creativas tienen su origen en la «individual creativity, skill and talent and which have a potential for wealth and job creation through the generation and exploitation of intellectual property». Según Philip Schlesinger (2011) nos encontraríamos ante una propuesta que subraya la dimensión económica de la cultura y la creatividad, la cual estaría determinada por el neoliberalismo. De este modo, la cultura y la creatividad interesan principalmente en cuando que pueden ser *exploitables*. El derecho a la cultura, promover su valor intrínseco, quedaría en un segundo plano.

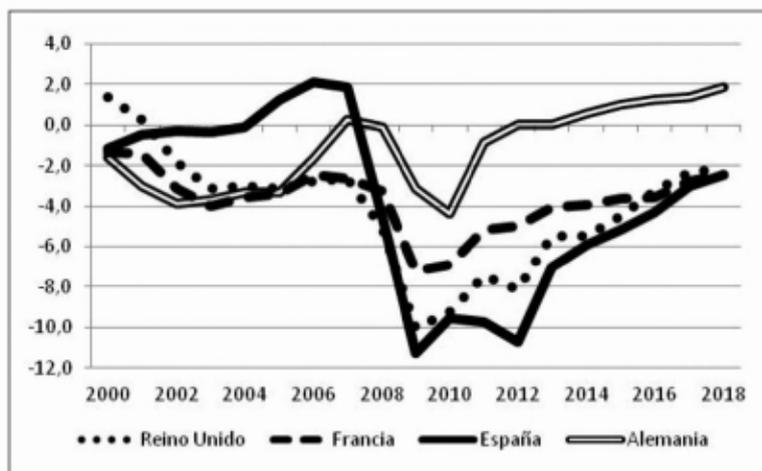
Esa apuesta por la creatividad se vio impulsada además por los planteamientos de Richard Florida, presentados en el libro *The Rise of Creative Class* de 2002. Según dicho autor, la emergencia de la «clase creativa» iba a impulsar la economía de las ciudades, castigadas por los procesos de desindustrialización de las últimas décadas del pasado siglo. Científicos, ingenieros, investigadores y, también, artistas, diseñadores, músicos y, en general especialistas, profesionales y trabajadores de la cultura, estaban llamados a transformar la economía y a dar un impulso al crecimiento y al desarrollo de muchas ciudades y territorios, en los que los sectores primario y secundario habían disminuido drásticamente, cuando no desaparecido. Este «giro creativo» (Fabiani, 2014: 212), insufló de optimismo a políticos y técnicos de la administración pública (Rubio Arostegui y Rius-Ulldemolins, 2016: 54), haciendo que estos abrazaran los planteamientos de Florida y, consecuentemente, apostaran en sus políticas por la cultura, la creatividad y por sus industrias (Rowan, 2016: 34).

Este replanteamiento del ámbito de la cultura ha supuesto una ampliación de los sectores que la configuraban. A los sectores habitualmente identificados en dicho ámbito como el cine, la música, la televisión, las artes escénicas y plásticas o el patrimonio cultural, se les suman, entre otros, el de la publicidad, la arquitectura, la moda, los videojuegos o el software. De este modo, el campo de la cultura y de la creatividad se hace más complejo de lo que ya era, reuniendo una variedad de sectores, cada uno de ellos con relevancia económica y, también, cultural bien diferente.

### 3. CULTURA, MUSEOS Y PATRIMONIO CULTURAL TRAS LAS CAÍDA DE LEHMAN BROTHERS EN 2008

En muchos países el giro creativo, asumido en las políticas culturales, se vio favorecido al darse en un periodo de crecimiento económico que se había iniciado a finales del pasado siglo. Aunque no exento de momentos críticos, como la crisis del 2000 con el estallido de la burbuja *puntocom*, dicho crecimiento se vio truncado en 2008, de manera dramática en muchos países como los del Sur de Europa. La quiebra de Lehman Brothers marcó, en primer lugar, el inicio de una crisis financiera, que no tardó en extenderse al conjunto de la economía y de la sociedad.

En Europa, durante el periodo 2007-2014, países como España, Italia, Grecia o Portugal sufrieron una importante reducción del PIB (Fundació Catalunya Europa 2016: 9-10). A lo largo de ese periodo, el PIB cayó un 6,30% en España<sup>2</sup>; en Portugal, un 7,0%; en Italia, un 9,0%; y en Grecia, todo un 26,0%. En otros países como Francia o Alemania, el impacto de la crisis fue menor en los primeros años del periodo, llegando a crecer un 2,3% y un 5,3%, respectivamente, al final del mismo. A partir del 2015, esa evolución positiva se generalizó al conjunto de los países europeo. La cual volvió a truncarse en marzo de 2020 como consecuencia de la epidemia causada por el SARS-CoV-2.



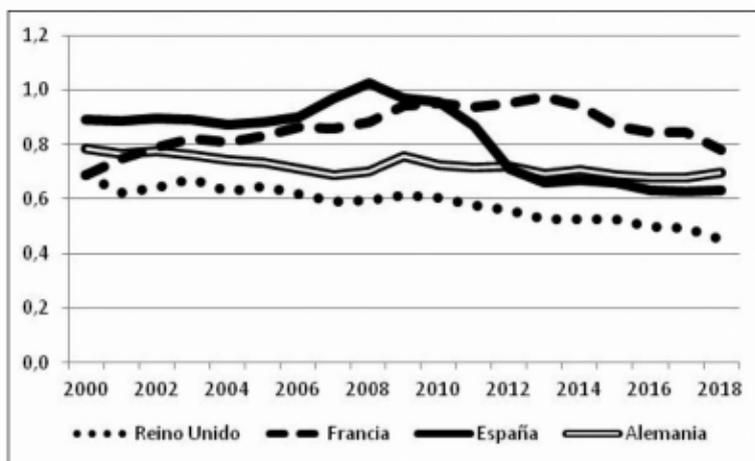
Fuente: Eurostat. Elaboración propia.

**Gráfico 1**

Déficit público en porcentaje del PIB

<sup>2</sup> A precios constantes.

Esa reducción o débil crecimiento del PIB tuvo su consecuencia en los presupuestos públicos. Los ingresos se redujeron, mientras que, al contrario, los gastos aumentaron como consecuencia de las prestaciones y ayudas que el Estado tuvo que proporcionar a los afectados por la crisis. Consecuentemente, el déficit de los presupuestos gubernamentales aumentó considerablemente, colocando a muchos estados en una situación muy complicada. El gráfico 1 muestra la evolución del déficit público respecto al PIB del Reino Unido, Alemania, Francia y España<sup>3</sup>. El impacto de la crisis del 2008 fue evidente en los cuatro países, pero no en los mismos términos. Alemania fue el país que menos sufrió en sus cuentas públicas, y el que mejor y más rápidamente se recuperó. España, por el contrario, fue el que peor evolución presentó. Máxime si se tiene en cuenta que antes de la crisis presentaba los mejores datos. Consecuencia directa del aumento del déficit fue, además, el aumento de la deuda pública, lo que condujo a un aumento de las partidas destinadas a dicho gasto, en detrimento de otros.

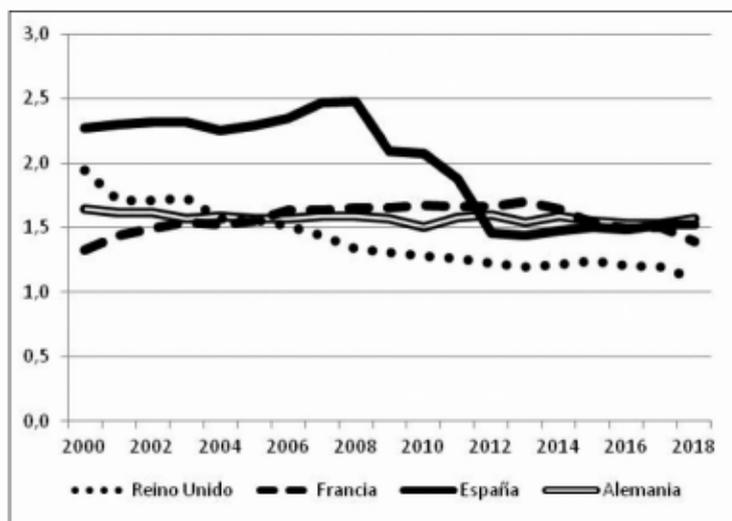


Fuente: Eurostat. Elaboración propia.

## Gráfico 2

Relación del gasto cultural público, respecto al PIB (%)

<sup>3</sup> Nos centraremos en esos cuatro países. El caso español centra este artículo, como viene dicho. Francia y el Reino Unido porque representan los modelos de «estado arquitecto» y «estado patrón» ya mencionados. Y, por último, Alemania dado el peso que tiene en Europa.



Fuente: Eurostat. Elaboración propia.

### Gráfico 3

Relación del gasto cultural público, respecto al gasto público total (%)

Centrándonos en los gastos públicos en cultura<sup>4</sup> desde el 2000 hasta la actualidad, cada uno de los países dibuja una evolución propia (gráficos 2 y 3). Alemania se mantiene estable a lo largo del siglo sin que la crisis del 2008 haya afectado claramente al gasto público en cultura respecto al PIB. La misma tendencia presenta dicho gasto respecto al conjunto del presupuesto público. En el Reino Unido hay una tendencia clara: la de recortar los gastos en cultura independientemente del ciclo económico en el que se esté. En Francia la evolución es positiva, incluso durante la crisis, si bien, hacia el 2015 co-

<sup>4</sup> Eurostat sigue la Clasificación de Funciones de Gobierno (COFOG-1999) diseñada inicialmente por las Naciones Unidas. En dicha clasificación la cultura está integrada en la clase 08 «Actividades recreativas, cultura y religión». Esta clase, a su vez, está dividida en seis subclases: 08.1 «Servicios recreativos y deportivos», 08.2 «Servicios culturales», 08.3 «Servicios de radiodifusión y publicaciones», 08.4 «Servicios religiosos y otros servicios comunitarios», 08.5 «I+D Recreación, cultura y religión», y 08.6 «Recreación, cultura y religión n.c.e.o.p. (no clasificado en otra subclase)». Esta clasificación plantea al menos dos cuestiones que hay que tener en cuenta (Inkey, 2019: 3). En primer lugar, que la cultura no se define de manera igual en todos los países y, en segundo lugar, que su armonización no ha alcanzado el nivel que tienen otros ámbitos como por ejemplo el económico. Acerca de la clase 08, la suma de las subclases 08.2 y 08.3 aglutinan la gran parte del gasto público relacionado con la cultura (Eurostat, 2018: 103). Por lo tanto, cuando en este trabajo nos refiramos al campo de la cultura en Eurostat, lo haremos con referencia a esa suma.

mienza a descender. Como señalábamos en el apartado anterior, en el Reino Unido la dirección fijada por los gobiernos neoliberales de Thatcher de recortar en cultura se ha mantenido y acentuado a lo largo de los años. En Francia, por el contrario, el Estado ha venido apoyando a la cultura, con una mayor intervención, incluso, cuando mayor era el impacto de la crisis. No obstante, durante estos últimos años se advierte un repliegue público como consecuencia de la creciente privatización de la cultura y de los resultados, no muy positivos, alcanzados a la hora de democratizar la cultura.

En el Estado español la evolución del gasto público en cultura muestra dos claras tendencias, bien diferenciadas. La crisis del 2008 dibuja la línea divisoria. En primer lugar, hay una intervención clara de la administración pública en la cultura, cuyo gasto respecto al PIB y al total del presupuesto está muy por encima del de los otros tres países. Sin embargo, tras la caída de Lehman Brothers el apoyo público disminuye drásticamente, situándose por debajo o a la par, según la referencia que se tome, respecto a las demás naciones. Ese contraste tiene que ver con los fundamentos, endebles, en los que se ha venido cimentando la política cultural en España.

Hasta el 2008 la evolución que presenta el gasto público en cultura fue consecuencia de su instrumentalización, favorecida por el ciclo económico, muy positivo, que se vivió. España fue uno de los países que más creció en Europa desde finales del pasado siglo. Se apoyaba a la cultura, pero los objetivos de dicha financiación estaban más allá de su propio ámbito «específico» (Rius-Ulldemolins y Rubio Arostegui, 2016: 54). La «burbuja inmobiliaria», en la que se sustentó fundamentalmente el crecimiento económico del país, albergaba, a su vez, otra burbuja: la «cultural» (Rubio Arostegui y Rius-Ulldemolins, 2020: 24). Una parte importante del gasto en cultura estuvo destinada a la construcción de edificios, más o menos espectaculares, más o menos llamativos. Se esperaba que esas infraestructuras fueran a dinamizar la economía del territorio y que dieran pie a la emergencia y consolidación de una clase creativa.

Sin embargo, cuando la burbuja estalló en el 2008, todo aquel apoyo público se vino abajo de forma dramática. Rápidamente se visibilizó las bases, poco sólidas, sobre las que se estaban construyendo las políticas culturales. En aquella «arquitectura milagrosa», como la ha denominado Llätzer Moix , se combinó «un insuficiente estudio de las necesidades reales de la ciudadanía con el atolondramiento de sus dirigentes, los planteamientos monumentales y los costes desorbitados; también expansiones formales del arquitecto con retos estructurales capaces de inquietar al ingeniero más intrépido; y, lamentablemente, procesos constructivos de duración catedralicia con ulteriores e insostenibles costes de mantenimiento» (2010: 17). Esa arquitectura milagrosa no condicionó solamente la política cultural llevada a cabo hasta el 2008, sino que

lo seguirá haciendo hasta la actualidad como consecuencia de los «insostenibles costes de mantenimiento» que iba a acarrear.

Efectivamente, a partir del 2008, con un gasto público a la baja, como se ha visto, una parte del presupuesto de cultura se ha tenido que destinar al *simple* mantenimiento de todos esos edificios suntuosos. Las partidas destinadas a las actividades del conjunto de los centros culturales, no solo a las de los recién construidos, se vieron reducidas sustancialmente. No fueron pocos los museos y espacios patrimoniales a los que se dejó prácticamente en cero la cantidad asignada para actividades. Entonces, en esas circunstancias, podemos preguntarnos: ¿qué aporta un museo a la ciudadanía?, o, también, ¿cómo puede garantizar el derecho a la cultura si no hay recursos para promoverlo? Incluso, desde una lógica instrumental, podría plantearse, ¿qué aporta al desarrollo local una instalación que permanece «suspendida», sin nada o poco que ofrecer?

La burbuja cultural, y sus consecuencias, no afectó solamente a los grandes equipamientos culturales y museísticos, en los que se centra Moix en su estudio, financiados por gobiernos o municipios importantes. La instrumentalización de la cultura y el patrimonio como estímulo del desarrollo económico local se generalizó en todos los niveles de la administración pública. En el año 2016, en España, el 72% de los museos que se habían abierto en municipios de menos de 2.000 habitantes, lo hicieron entre 1990 y 2009 (Roigé, 2016: 218). En esos museos, la situación tras la crisis fue más dramática ya que carecerían de la *relevancia* que podían tener las grandes infraestructuras ubicadas en las principales ciudades del país. Estos centros, raramente, son totalmente abandonados. Los responsables políticos evitarán aparecer como aquellos que cerraron un espacio cultural<sup>5</sup>. Sin embargo, los pequeños museos locales, al no contar con esa relevancia, especialmente mediática, son más vulnerables.

En la nueva situación económica tras el 2008, la demanda de que los museos buscaran otras fuentes de financiación, al margen de las públicas, se fue generalizando. Los principios neoliberales volvieron a emerger cuando la bonanza económica pasó.

Una de las opciones para aumentar los ingresos es tratar de que el número de visitantes suba. Sin embargo, ese crecimiento es complicado de

---

<sup>5</sup> No es objeto de este trabajo, pero hay que prestar atención a la instrumentalización que los políticos hacen de la cultura para promocionar su imagen y su carrera. La cultura, por un lado, da cierto prestigio, o puede hacerlo, a quien la apoya. Por otro, las actividades culturales tiene una repercusión mediática importante. La radio, la televisión, la prensa..., cuentan generalmente con una sección específica destinada a la cultura.

alcanzar en periodo de crisis, al menos durante los primeros años de la misma. Si los presupuestos públicos se resienten, otro tanto pasa con los ingresos de las personas y con sus gastos. En España, el gasto medio por persona en bienes y servicios culturales pasó de los 372 euros en 2008 a los 260 en 2015<sup>6</sup>. En ese contexto, el objetivo de atraer más visitantes es más complicado para los pequeños museos locales ya que no tienen el *tirón* de los grandes.

Esa exigencia de aumentar los visitantes para que lo hagan también los ingresos y, así, disminuya el sostén público, puede conducir a que las actividades destinadas a la población local pierdan relevancia en los museos. Es decir, que se prioricen las actividades dirigidas principalmente a los turistas porque estos gastan más que los locales en los museos (Grefe y Krebs, 2010: 24). La consecuencia podría ser que se diera una desvinculación del museo respecto a la comunidad, lo que conduciría a preguntarse acerca de la pertinencia cultural y social de dicha infraestructura patrimonial. En cierta medida, el debate no es nuevo. Ya lo planteó la Nueva Museología.

Una segunda opción que pudiera compensar los recortes públicos es la de impulsar o aumentar el mecenazgo y el patrocinio. Se trata de una estrategia que no hay que descartar, independientemente del ciclo económico en el que se esté. No obstante, convendría no asumirla acríticamente: ¿cómo garantizar el derecho a la cultura cuando los mecenas y patrocinadores, que buscan principalmente legitimar su prestigio y promocionar su imagen o su marca, se alejan de él (Bustamante Ramírez, 2013: 23-26)? Si se defiende el repliegue público y la implicación privada, ¿a cambio de qué? Además, la implicación privada es, por lo general, muy selectiva y desigual en el campo del museo y el patrimonio cultural. Se centra, por un lado, en las grandes instituciones culturales y museísticas situadas en capitales, aglomeraciones urbanas o ciudades, y, por otro, se interesa en aquellos patrimonios culturales que tienen una gran proyección social y mediática como, por ejemplo, los declarados por la UNESCO. Así, ¿qué posibilidades tiene un pequeño local, que cuenta con un patrimonio *modesto* de conseguir que un mecenas o un patrocinador se implique en dicha infraestructura? Por tanto, aun siendo dos instrumentos que pueden ayudar al desarrollo de los museos, y no solo en tiempos de crisis, el mecenazgo y el patrocinio plantean una serie de retos e interrogantes cuando se defiende la cultura como un derecho y no solamente como un recurso. Un mecanismo más reciente como el *crowdfundig* no escapa a este debate como lo muestra Gaëlle Cremm en el capítulo «Le *crowdfundig* dans les musées français» de esta publicación.

---

<sup>6</sup> <http://www.culturaydeporte.gob.es/servicios-al-ciudadano/estadisticas/cultura/mc/cultura-base/gasto-hogares/resultados-gasto-hogares.html> [consulta: enero de 2021].

#### 4. DISCURSOS PANEGÍRICOS ACERCA DE LA INSTRUMENTALIZACIÓN ECONÓMICA DE LA CULTURA

En este tercer apartado queremos profundizar en una cuestión ya planteada en el primero. Se trata del apoyo del poder político a la cultura por considerarla un recurso económico, imponiéndose ese criterio sobre aquel otro que defiende su respaldo por ser un derecho en el marco del estado del bienestar. Nos centraremos en dos de los argumentos utilizados para apoyar esa instrumentalización económica y plantearemos algunas dudas acerca de las razones expuestas para legitimarla. Sin embargo, no sostenemos que los proyectos culturales, museísticos o patrimonios tengan que estar al margen del desarrollo económico de un municipio. Su contribución puede ser relevante e, incluso, clave en dicho desarrollo.

Es frecuente leer o escuchar en los medios de comunicación que un euro de los presupuestos públicos invertido en una infraestructura o actividad cultural o patrimonial, supone otros tantos gastados en el territorio por el público, los asistentes, los visitantes o los turistas, de los cuales un porcentaje termina en las arcas públicas vía impuestos, tasas... De este modo, se legitima la inversión o el gasto público en cultura. Sin embargo, ese discurso panegírico y la praxis consiguiente pierden relevancia cuando se entra en una crisis económica al reducirse, como se ha visto, los presupuestos públicos en cultura. Ese cambio de criterio sugiere ya que la defensa que se hace de la instrumentalización de la cultura presenta algunas lagunas, incluso para los propios adalides. Si tantos beneficios económicos reporta, por qué no apoyarla en periodo de crisis, por qué no utilizar también la cultura como palanca para superarla. Obviamente, hay casos en los que hay una relación directa entre, por un lado, la promoción de una infraestructura cultural o un museo, y, por otro, una mayor afluencia de turistas y su impacto económico en un municipio o territorio; pero ¿es generalizable ese efecto? No nos detendremos en esa pregunta que ya tiene su enjundia. Como decíamos, nos centraremos en los argumentos utilizados para apoyar la instrumentalización económica de la cultura.

El primero de los argumentos en defensa de dicha instrumentalización se suele extraer de las conclusiones que se derivan de los estudios que se llevan a cabo para mostrar esa relación positiva entre la inversión en cultura y el desarrollo económico. Como señalan Xavier Greffe y Anne Krebs (2010: 45) una cosa es constatar que llegan turistas a un territorio y que favorecen el crecimiento económico, y otra es atribuir esa afluencia a un único factor, en nuestro caso a un museo. Dichos autores advierten acerca de la *rigurosidad* de esos estudios, muchos de ellos difíciles de contrastar porque, más allá de la información transmitida en los comunicados o en las ruedas de prensa, no hay nada. Es difícil encontrar esos estudios disponibles, por ejemplo, en

las webs de los museos, lo que permitiría ser consultados y analizados. Este vacío es aún más notorio, si tenemos en cuenta que muchas de las infraestructuras museísticas y patrimoniales son, directa o indirectamente, públicas. Sobre este y otros temas relacionados con la evaluación de los museos trata Greffe en el capítulo «L'évaluation des musées comme reflet des crises» de esta publicación.

La segunda cuestión, a la que dedicaremos el resto del apartado, se plantea cuando no se pueden encargar estudios específicos, como los que se acaban de mencionar, y se apela, de manera genérica, a la relevancia de la cultura en la economía de un territorio. Así, esa valoración genérica legitima la construcción de un nuevo museo o la pertinencia de apoyar públicamente una determinada infraestructura patrimonial. No se trata de cuestionar, al igual que sosteníamos anteriormente, la validez de dicha valoración siempre y cuando se contextualice y se concrete. Por tanto, la duda se plantea cuando se recurre, sin más, a dicho planteamiento tan genérico a la hora de justificar un proyecto museístico o patrimonial. Un análisis del mismo, aunque sea tan superficial como el que presentaremos a continuación, obliga a ser prudentes cuando no referimos, al menos, a los museos e infraestructuras patrimoniales.

Ya hemos visto que la instrumentalización económica comenzó a tomar cuerpo en la década de los 90 del pasado siglo, al subrayarse el papel de las industrias culturales, en primer lugar, y, posteriormente, de las creativas también. Aunque tras la caída de Lehman Brothers el apoyo público a esas industrias se redujo, su fundamentación se ha mantenido, visibilizándose otra vez en las políticas culturales al superarse los peores años de la crisis. Dos instituciones internacionales como la Unesco y la Unión Europea, cuyos postulados influyen o inciden directamente en las políticas públicas, subrayan esa instrumentalización de la cultura y de la creatividad. En el estudio *Tiempos de cultura. EL primer mapa mundial de las industrias creativas*, presentado por la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores (CISAC) y la Unesco en 2015, su directora general, Irina Bokova, manifiesta que: «Generando un capital de 2,25 billones de USD y casi 30 millones de empleos en todo el mundo, industrias culturales y creativas constituyen unos importantes motores de la economía, tanto en los países desarrollados como en los países en vías de desarrollo. De hecho, están entre los sectores que crecen con mayor rapidez a nivel mundial. Influyen en la generación de ingresos, la creación de empleo y los beneficios de la exportación» (2015: 5)<sup>7</sup>. Por otro lado, en el *Libro verde: liberar el potencial de*

---

<sup>7</sup> <https://es.cisac.org/Universidad-CISAC/Biblioteca/Estudios-y-guias/Tiempos-de-cultura-El-primer-mapa-mundial-de-las-Industrias-Culturales-y-Creativas> [consulta: enero de 2021].

*las industrias culturales y creativas*, publicado por la Comisión Europea, se dice que «Muchos estudios recientes han mostrado que las industrias culturales y creativas (en lo sucesivo, «ICC») tienen unas empresas muy innovadoras con un gran potencial económico y son uno de los sectores más dinámicos de Europa, que contribuye aproximadamente al 2,6 % del PIB de la UE, con un gran potencial de crecimiento, y que proporciona empleos de calidad a unos cinco millones de personas en la EU-275» (2010: 3)<sup>8</sup>. Efectivamente, European Investment Fund (2019) afirma que las ICC suponían el 4,2% del PIB en 2014, por encima de sectores como el de las TIC y el de alojamiento y alimentación, empleando a 6,7 millones de personas en 2016<sup>9</sup>. En un estudio reciente realizado en 250 regiones de Europa, su impacto en el PIB llega a alcanzar el 7,8% (Boix-Domènech y Rausell-Köster, 2019: 30). Aunque no hay unanimidad acerca de las actividades que integran las industrias culturales y creativas y, por tanto, los datos económicos pueden variar (Boix-Domènech y Rausell-Köster, 2019), sí lo hay acerca de su cada vez mayor relevancia en la economía.

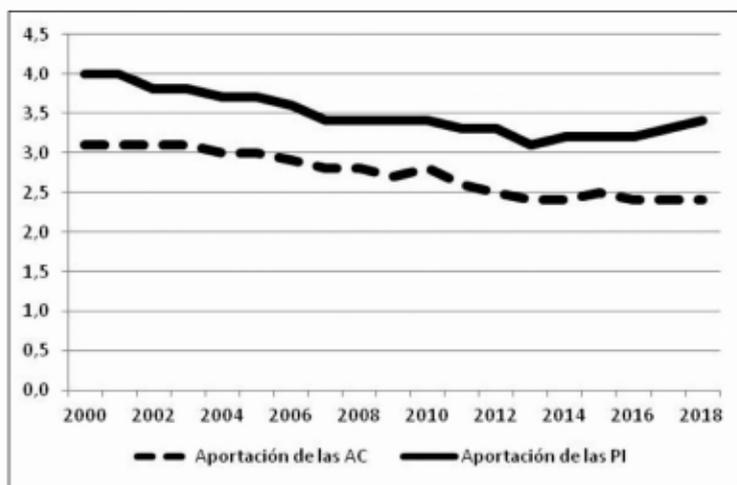
Así, apoyándose en esos discursos y datos generales, el poder político legítima la puesta en marcha de un proyecto museístico o patrimonial, sin tener en cuenta la especificidad de ese ámbito concreto de la cultura y sin prestar excesiva atención al contexto local en el que se quiere llevar a cabo. Esa argumentación se ha empleado principalmente en centenares de pequeños museos y espacios patrimoniales que se han creado en las tres últimas décadas. Pero, como decíamos, un análisis de los datos invita a ser cautelosos cuando se trata de las infraestructuras museísticas y patrimoniales y de su contribución al conjunto de las industrias culturales y creativas. Los datos generales enmascaran realidades económicas muy diferentes, según el sector cultural y creativo del que estemos hablando. A algunos sectores les ha ido bien o muy bien y a otros, no tanto. Como sostiene Jonathan Paquette en el capítulo «Musées et professionnels en temps de crise économique», acerca del impacto de la crisis del 2008 en el campo museístico en Canadá, Reino Unido y Australia, los diferentes subsectores de la cultura y creatividad presentan realidades bien diferentes. Un análisis de la Cuenta Satélite de la Cultura en España<sup>10</sup> arrojará luz sobre esta cuestión. Aunque nos centremos en los datos de un país y, por tanto, estén condicionados por sus especificidades como se mostró en el apartado anterior, algunas reflexiones pueden ser también válidas más allá de los Pirineos.

---

<sup>8</sup> <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/PDF/?uri=CELEX:52010DC0183&from=EN> [consulta: enero de 2021].

<sup>9</sup> [https://www.europecreative.be/images/culture/Pdfs/ccs-market-analysis-europe\\_fei2019.pdf](https://www.europecreative.be/images/culture/Pdfs/ccs-market-analysis-europe_fei2019.pdf) [consulta: enero de 2021].

<sup>10</sup> <http://www.culturaydeporte.gob.es/servicios-al-ciudadano/estadisticas/cultura/mc/cultura-base/cuenta-satelite/resultados-cuenta-satelite.html> [consulta: diciembre de 2020].



Fuente: Cuenta Satélite de la Cultura. Elaboración propia.

#### Gráfico 4

Aportación al PIB de las actividades culturales (AC) y de las actividades vinculadas con la propiedad intelectual (PI) en España (%)

La Cuenta Satélite de la Cultura propone dos «ámbitos de investigación» en los datos estadísticos que maneja. En primer lugar, el de las actividades culturales (AC) y, en segundo término, el de aquellas que están vinculadas a la propiedad intelectual (PI). Propone este segundo ámbito porque resulta «esencial para comprender el conjunto del sector creativo»<sup>11</sup>. Como ya hemos afirmado, la incorporación de la creatividad condujo a una reformulación del ámbito económico que las actividades culturales limitaban. Así, las actividades culturales incluidas en la Cuenta Satélite son: (a) patrimonio, archivos y bibliotecas, (b) libros y prensa, (c) artes plásticas, (d) artes escénicas, (e) audiovisual y multimedia, y (f) interdisciplinar<sup>12</sup>. En lo que atañe a las actividades vinculadas con la propiedad intelectual, se incluyen las actividades culturales, aunque no en su totalidad —el patrimonio (que incluye a los museos) está completamente excluido<sup>13</sup>— y se incorporan, además, informática y publicidad.

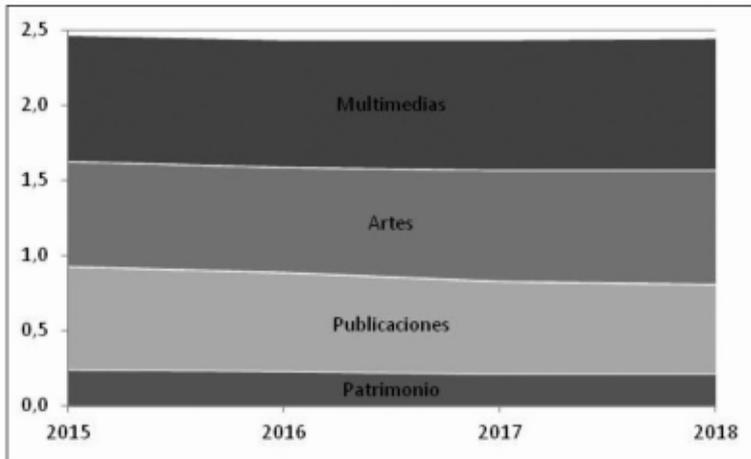
<sup>11</sup> Informe metodológico estandarizado sobre los metadatos de referencia, <http://www.culturaydeporte.gob.es/servicios-al-ciudadano/estadisticas/cultura/mc/culturabase/cuenta-satelite/metodologia-cuenta.html> [consulta: diciembre de 2020].

En la elaboración de los datos del ámbito cultural siguen las recomendaciones de EUROSTAT y la UNESCO.

<sup>12</sup> Actividades que pertenecen a varios de los sectores culturales.

<sup>13</sup> Las actividades culturales son divididas, a su vez, en siete fases, algunas de las cuales se excluyen del ámbito de la propiedad intelectual. El patrimonio es excluido en su totalidad.

El gráfico 4 muestra la aportación de ambos ámbitos al PIB a lo largo de este siglo. En el caso de las actividades culturales, estas han supuesto entre el 2,4% y el 3,1%. Por su parte, la contribución de las actividades vinculadas con la propiedad intelectual oscila entre el 3,1% y el 4,0%. La Fundación Ideas<sup>14</sup>, combinando las actividades culturales y las vinculadas con la propiedad intelectual, sitúa el porcentaje de las industrias culturales y creativas entre al 4,5% y el 3,9% durante el intervalo 2000-2009. Por tanto, son unas aportaciones al PIB superiores a las que muestra el gráfico 4. En todo caso, la evolución, no positiva, a lo largo de este siglo invita a ser prudentes cuando se busca legitimar un proyecto museístico, especialmente porque el repunte que se da en el 2014, se produce en el ámbito de las actividades vinculadas a la propiedad intelectual, entre las que no se recoge el patrimonio.



Fuente: Cuenta Satélite de la Cultura. Elaboración propia.

**Gráfico 5**  
Aportación al PIB de las actividades culturales<sup>15</sup>

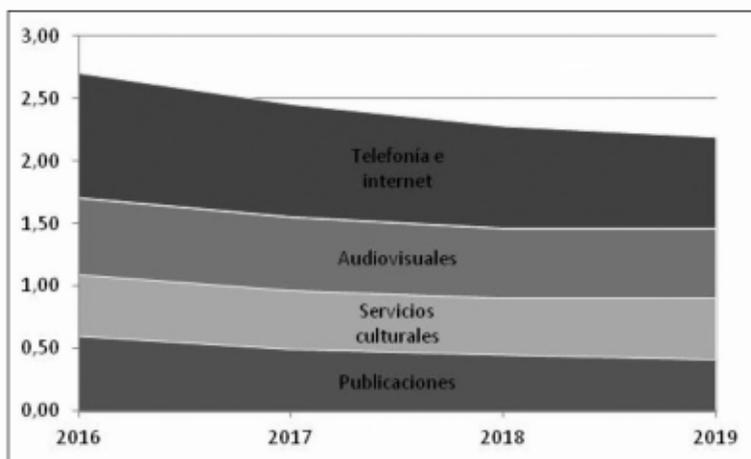
El gráfico 5 presenta la evolución de la aportación de las diferentes actividades culturales al PIB. El peso del patrimonio, en el que además de museos y centros patrimoniales están también los archivos y las bibliotecas, supone entre

<sup>14</sup> Fundación Ideas. 2012. *Las industrias culturales y creativas*. Madrid: Fundación Idea, p.29.

<sup>15</sup> Con el objetivo de hacer comprensible el gráfico se han agrupado los sectores. El «patrimonio» recoge el patrimonio, archivos y bibliotecas —en este caso la agrupación ya viene dada por la Cuenta Satélite de la Cultura—; «publicaciones», libros y prensa; «artes», artes plásticas y artes escénicas; y «multimedias», audiovisual, multimedia e interdisciplinar.

el 9 y 10% de la aportación del conjunto de las actividades culturales del 2015 al 2018. En valores absolutos fue en torno a los 2.500 millones de euros y en términos relativos respecto al PIB entre el 0,21% y el 0,24%. En definitiva, los datos de la aportación de los museos y el patrimonio cultural al conjunto del sector cultural y al PIB son los que menos peso tiene en el conjunto de las AC. Por tanto, aunque se trata de un análisis superficial, los gráficos muestran que apelar solamente a la instrumentalización económica del conjunto de las AC presenta dudas razonables. Se podrá sostener que la aportación está en las externalidades positivas que generan esas infraestructuras culturales, vinculadas fundamentalmente al turismo, pero éstas, como señalábamos anteriormente, necesitan ser presentadas con cierto rigor, teniendo muy en cuenta el contexto de cada caso.

Los datos relativos al consumo de los hogares pueden valernos también para evaluar la relevancia de los museos y el patrimonio cultural en la economía. Nos serviremos de los datos publicados por el Ministerio de Cultura y Deporte<sup>16</sup>.



Fuente: Ministerio de Cultura y Deporte. CULTURABase. Elaboración propia

### Gráfico 6

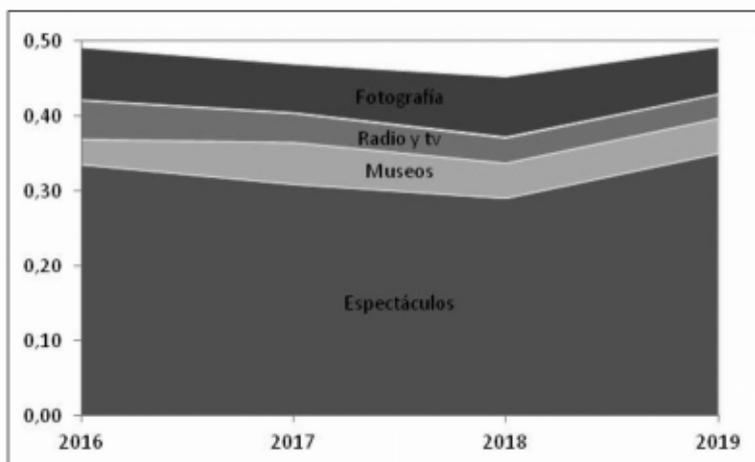
Consumo cultural de los hogares, respecto al total de los gastos (%)

El consumo cultural en los hogares españoles entre los años 2016 y 2019, respecto al total de los gastos, se sitúa entre el 2,7% del primer año y el 2,2% del último (gráfico 6). En términos absolutos, va de los 14.100 millones de euros

<sup>16</sup> <http://www.culturaydeporte.gob.es/servicios-al-ciudadano/estadisticas/cultura/mc/cultura-base/gasto-hogares/resultados-gasto-hogares.html> [consulta: diciembre de 2020].

a los 12.450 millones. Por tanto, hay un descenso en el gasto en cultura que no solo afecta a estos últimos años, sino que se puede constatar desde el 2008<sup>17</sup>. Del 2016 al 2019 los gastos principales de los hogares han sido en «vivienda, agua, electricidad, gas y otros combustibles» alrededor del 30,5%, en «alimentos y bebidas no alcohólicas» con un 14% y en «transporte» con 12,5%<sup>18</sup>.

El total de consumo cultural viene, a su vez, desglosado en cuatro grandes tipos de gastos. Los destinados a: (1) los libros y publicaciones periódicas, (2) los servicios culturales, (3) los soportes, equipos y accesorios audiovisuales y de tratamiento de la información, y (4) la telefonía móvil y los servicios relacionados con internet. De estos gastos, los que tienen que ver con la telefonía, internet y los audiovisuales aglutinan la mayor parte de los mismos, en torno al 60%, mientras que los servicios culturales, en el que se sitúan los museos, representan entre el 18,0% y el 22,5%. Con relación al total del gasto de los hogares, el porcentaje de los servicios culturales gira entre 0,45% y el 0,49%.



Fuente: Ministerio de Cultura y Deporte. CULTURABase. Elaboración propia.

### Gráfico 7

Gastos en servicios culturales, respecto al total de los gastos (%)

<sup>17</sup> En el 2016 el INE adoptó la nueva clasificación europea de consumo, ECOICOP (European Classification of Individual Consumption by Purpose) lo que trajo «diferencias notables en bienes y servicios vinculados a cultura y nuevas tecnologías», tal y como se señala en las notas metodológicas (consultar el vínculo precedente). Por ese motivo no hemos presentado los datos de los años anteriores disponibles. En todo caso, en base a la antigua clasificación, el consumo cultural de los hogares fue de casi 17.000 millones de euros en 2008 y de unos 12.000 millones en 2015. Esto significó que el porcentaje del consumo cultural respecto al total del gasto pasó del 3,1% al 2,4%.

<sup>18</sup> Instituto Nacional de Estadística (INE), <https://www.ine.es/jaxiT3/Tabla.htm?t=24765> [consulta: diciembre de 2020].

Si nos centramos en los servicios culturales, el gráfico 7 muestra que los espectáculos son los que aglutinan la mayor parte del gasto, entre un 64% y un 71% del total. El ámbito de los museos —que reúne también a las bibliotecas, los parques y similares— supone entre un 7 % y un 12%. En definitiva, en el conjunto del consumo cultural, los gastos en museos se sitúan prácticamente en el furgón de cola.

Estos breves datos muestran muy someramente el peso que tienen los museos y el patrimonio cultural en dos variables económicas como son el PIB y el consumo. Todo ello sugiere que su incidencia económica, su instrumentalización, necesita ser relativizada y, por tanto, su consideración como leitmotiv de un proyecto museístico y patrimonial también. Obviamente, hay museos e infraestructuras patrimoniales que, por un lado, atraen a miles o millones de turistas y que, por otro, demandan los servicios de diferentes agentes, y, consecuentemente, tienen un impacto económico importante en el territorio. De este modo su impacto no está en lo que ellos directamente aportan al PIB o en el consumo que está directamente relacionado con sus actividades y propuestas, sino en las externalidades. Pero estas, como hemos señalado anteriormente, hay que analizarlas con cierto rigor antes de atribuírselas.

En todo caso, ¿qué pasa con los cientos de museos que apenas llegan a recibir unos pocos cientos o miles de visitantes y que en su día se pusieron en marcha influenciados por esa visión instrumental y optimista acerca de la repercusión económica que tiene el conjunto de las industrias culturales y creativas, sin prestar atención a las diferencias tan significativas que hay entre las actividades que las constituyen? Por ejemplo, la diferencia entre, por un lado, las actividades relacionadas con los audiovisuales, los multimedia o las nuevas tecnologías y, por otro, el propio campo de los museos y el patrimonio cultural. No se trata de negar que las infraestructuras museísticas y patrimoniales no puedan tener una incidencia económica en una localidad o un territorio. Lo preocupante es que los promotores, en su gran mayoría representantes políticos de las administraciones públicas, se dejen llevar por esa visión instrumental y optimista, dejando, además, en un segundo plano el objetivo que tiene, o debería tener, un museo: el de garantizar el derecho a la cultura. Si ese derecho se hubiera mantenido en el frontispicio de la entrada al campo museístico y patrimonial, el actual panorama, con cientos de museos en *stand by* o con un futuro incierto al no cumplir con las expectativas económicas, sería diferente: menos museos e infraestructuras patrimoniales, pero más sostenibles. Siempre es positivo, e incluso necesario, que se abran instalaciones culturales que garanticen el derecho a la cultura, pero también lo es que su sostenibilidad, como un centro dinámico y dinamizante de la población local, se asegure.

A la hora de garantizar esa sostenibilidad, los promotores deben tener en cuenta la *demanda* de la población local respecto a la necesidad de crear un

centro museístico o patrimonial. Un museo es un proceso, y puede ser que inicialmente sea impulsado solamente por unos pocos individuos o agentes, pero, sea como fuere, finalmente debe alcanzar cierto grado de legitimación local. Y esta se podrá alcanzar cuando la implicación de los ciudadanos y su participación se den; en definitiva, cuando la infraestructura impulse la democracia cultural. En caso contrario, su continuidad se resentirá. ¿Quién defenderá el museo cuando se haya creado básicamente bajo criterios instrumentales y pierda el favor de los poderes públicos al no cumplir con las expectativas económicas?

El derecho a la cultura es uno de los pilares sobre el que se ha construido el estado del bienestar. Otros dos han sido la sanidad y la educación. En España, tras el comienzo de la crisis del 2008 hubo movilizaciones importantes en defensa de la sanidad y la educación: las mareas blanca y verde. Cercenados esos derechos como consecuencias de los recortes en los presupuestos públicos, una parte importante de la población se movilizó en su defensa. ¿Qué pasó con la cultura? Al igual que en los otros dos casos, contó también con su marea: la roja, impulsada por los profesionales y los trabajadores de la cultura. Y ¿cuál fue el respaldo popular que cosechó? Escaso. Respeto a los museos, prácticamente nulo. Muy lejos, desde luego, del que contaron las mareas blanca y verde. Tal vez, esa visión instrumental que condujo a la construcción de «contenedores», distantes de la población local y a menudo autorreferenciales (Bonet y Donato, 2011: 5), explique ese distanciamiento.

## **5. LOS/AS TRABAJADORES/AS DE LA CULTURA: UNA CLASE CREATIVA, PERO, TAMBIÉN, PRECARIA**

La asunción del neoliberalismo, además de legitimar el repliegue del Estado en el campo de la cultura o su instrumentalización, según sea el ciclo económico, ha conducido también a una reformulación de la gestión de los servicios públicos, afectando igualmente a las infraestructuras museísticas y patrimoniales que en muchos países dependen, en mayor o menor grado, del Estado. Esa reformulación supone el establecimiento de formas de organización empresarial en dichos centros con el propósito de que su gestión sea más flexible, receptiva y dinámica (Throsby, 2001: 163). Que una institución sea más flexible, receptiva y dinámica es positivo e, incluso, necesario. Sin embargo, esa reformulación plantea algunos interrogantes a tenor de las consecuencias que está teniendo en la gestión pública. En este apartado nos detendremos en algunas de las que están afectando a los trabajadores y las trabajadoras de la cultura<sup>19</sup>, a la clase creativa.

---

<sup>19</sup> Nos referimos a todas aquellas personas que desarrollan una ocupación en los sectores culturales con independencia, como señala el Ministerio de Cultura y Deporte de España en sus estadísticas acerca del empleo cultural, «de la ocupación (artística, técnica, administrativa o de dirección) dado

Una de las consecuencias de esa reformulación de la gestión está siendo la subcontratación creciente de las tareas relacionadas con los servicios públicos. La externalización puede venir motivada como consecuencia del grado de especialización del trabajo que se requiere o porque permite racionalizar recursos públicos, como explican Maite Barrio Olano e Ion Berasain Salvarredi en el capítulo «Patrimonio y sostenibilidad» acerca de los depósitos de colecciones compartidos de museos.

Sin embargo, como señalábamos en el primer apartado, en dicha reformulación se busca también aligerar el presupuesto público y para ello se recurre igualmente a la externalización. De ahí que se venga generalizando en el conjunto de la esfera pública: trabajos de limpieza, mantenimiento de instalaciones, recogida de basuras, seguridad y vigilancia, servicios deportivos..., y, también, en la cultura. En algunos casos son subcontratados los propios servicios públicos; en otros, los trabajos necesarios para poder prestarlos. Labores que atañen al personal de la administración pública, se dejan en manos de terceros para quienes las condiciones laborales van a ser bien diferentes. Mientras que los primeros cuentan con unas condiciones más o menos dignas y una estabilidad en el desempeño de sus trabajos —no obstante, hay que subrayar que la temporalidad y la precariedad se ha venido acentuado en la administración pública<sup>20</sup>—, los subcontratados las ven mermaidas.

Como el objetivo es reducir el presupuesto público, el criterio económico es generalmente el que prima a la hora de adjudicar los trabajos o servicios a llevar a cabo. Es decir, la opción más barata es la que tiene todos los visos de hacerse con el concurso. Y esto menoscabará las condiciones económicas y laborales de los trabajadores y las trabajadoras que van a llevar a cabo las tareas subcontratadas (Bustamante, 2011: 131; Sennet, 2006: 47). Más, si cabe, cuando la externalización «no se queda en un primer nivel (Administración-empresario adjudicatario de la prestación del servicio), sino que se extiende sucesivamente dando lugar a una larga cadena de empresas involucradas, de suerte que el contratista o concesionario inicial cede parte de su actividad a otra u otras empresas y estas, a su vez, a otras posteriores» (Rodríguez Escanciano, 2019: 22). La ampliación de la cadena tiene consecuencias económicas y laborales negativas en los eslabones que se van añadiendo: «la adjudicación de los contratos administrativos a empresarios que han realizado ofertas *low price* a la hora de dispensar servi-

---

que todas ellas son necesarias para el correcto funcionamiento de las actividades». *Notas metodológicas/Empleo cultural* <http://www.culturaydeporte.gob.es/servicios-al-ciudadano/estadisticas/cultura/mc/culturabase/empleo-cultural/metodologia-empleo.html> [consulta: diciembre de 2020].

<sup>20</sup> Según el Instituto Nacional de Estadística el porcentaje de temporales era del 27,7% en el 2019 <https://www.ine.es/jaxiT3/Tabla.htm?t=4963&L=0> [consulta: 11 de enero de 2020].

cios públicos [se basan] en unas condiciones de trabajo progresivamente devaluadas a lo largo de la cadena de subcontratación» (Rodríguez Escanciano, 2019: 22). La precariedad laboral, por tanto, es una característica *intrínseca* en este tipo de modalidad de contratación<sup>21</sup>, y esa se acentúa a medida que aumentan los eslabones de la cadena. Se podría decir que nos encontramos ante una «precariedad piramidal», que reproduce parcialmente la llamaba «estafa piramidal», en la que los subcontratados sostienen a las empresas contratantes que están en el nivel superior de la pirámide, a costa, principalmente, de sus salarios y de unas condiciones laborales cada vez más precarias.

Esta lógica se da claramente en las denominadas «empresas multiservicios», cada vez más presentes en el ámbito público y, dentro de éste, en el cultural. Estas empresas suelen estar constituidas por unas pocas personas y ofrecen múltiples servicios en ámbitos bien diferentes. Consiguientemente, cuando se hacen con un concurso recurren a la subcontratación para cumplir con los trabajos adjudicados y, claro está, obtener unos beneficios. Se trata obviamente de un tipo de empresas muy diferente al de la gran mayoría de las empresas específicamente culturales: pocos trabajadores con una cualificación alta.

Si el objetivo de la externalización es aligerar el presupuesto público, la oferta más barata se hará previsiblemente con la licitación a cuenta de apretar las condiciones laborales y económicas de los trabajadores y las trabajadoras. Si el trabajo o la actividad a llevar a cabo se realiza por encargo de una empresa que ya ha sido subcontratada, las condiciones se devalúan más si cabe. Este es el marco en el que se mueve una parte importante de los trabajadores y las trabajadoras de la cultura, quienes generalmente se emplean, como decíamos, en empresas pequeñas, o son autónomos o autoempleados.

Efectivamente, se trata de un colectivo muy atomizado. En España, en 2019, el porcentaje de empresas culturales sin asalariados era de un 67%, y aquellas que contaban entre uno y cinco trabajadores representaban un 27%<sup>22</sup>. A esta atomización se suma, además, una alta desarticulación. Por lo general, las trabajadoras y los trabajadores de la cultura no cuentan con fuertes asociaciones u organizaciones que defiendan sus derechos (Zorita Agirre, 2019). En el campo de los museos y el patrimonio ese vacío es notorio, si bien hay intentos de organizarse como el que muestra Olga López Miguel

---

<sup>21</sup> Esteve Segarra, Amparo. 2017. *Precariedad laboral, empresas multiservicios y dumping social*. <https://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/63483/Texto.pdf?sequence=1>

<sup>22</sup> Anuario de Estadísticas Culturales 2020 <http://www.culturaydeporte.gob.es/servicios-al-ciudadano/estadisticas/cultura/mc/naec/portada.html> [consulta: 11 de enero de 2020].

en el capítulo «Definir perfiles profesionales en tiempos de crisis» acerca de la Asociación de Museólogos de Catalunya (AMC). A esa atomización y desarticulación del conjunto del sector, hay que sumar, además, la falta, en general, de un marco legal, fiscal y laboral que permita identificar y regular sus actividades. Por tanto, el «giro creativo» que tanto optimismo insufló a los responsables de las políticas culturales a finales del siglo XX y principios de este, merece relativizarse. El propio Florida, en una publicación reciente (2017), ha revisado sus posiciones acerca de la clase creativa: ya no es tan optimista.

En estas condiciones laborales y económicas, no son pocos los profesionales, que tras años de formación y haber realizado una inversión personal y económica importante en alguna especialidad cultural, terminan abandonando el sector en busca de una cierta estabilidad laboral y un salario digno en alguna otra actividad; si bien, tampoco es fácil encontrar esas condiciones dado que el neoliberalismo impregna todas las actividades económicas (Bonet y Donato, 2011: 7). «Los mensajes procedentes de las sedes del poder político, que van dirigidos tanto a las personas con recursos como a los desafortunados, presentan el eslogan de “mayor flexibilidad” como el único antídoto para una inseguridad insoportable, y así dibujan una perspectiva de mayores obstáculos y privatización mayor de los problemas, más soledad e impotencia y, por tanto, una incertidumbre todavía mayor» (Bauman, 2007: 25-26).

## 6. COVID-19 Y CULTURA: UN FUTURO INCIERTO

La pandemia causada a comienzos del 2020 por el SARS-CoV-2 está golpeando duramente a la población mundial. Según la Organización Mundial de la Salud, a mediados de enero de 2021, el número de contagiados ascendía a 93 millones de personas y a más de dos millones los fallecidos<sup>23</sup>. Estos datos, de por sí escalofriantes, se refieren solamente a los notificados y atribuidos al virus. No cabe duda de que los afectados y los fallecidos son muchos más como consecuencia de las deficiencias que se están dando en la recogida de datos. Habrá que esperar un tiempo para conocer realmente, si alguna vez es posible, las consecuencias de la Covid-19. Además, no hay que olvidar a todos aquellos fallecidos por la complicada situación sanitaria y hospitalaria provocada por la pandemia, aunque la causa directa no haya sido el coronavirus.

---

<sup>23</sup> <https://www.who.int/publications/m/item/weekly-epidemiological-update---19-january-2021> [consulta: enero de 2021].

En la economía las consecuencias están siendo muy negativas. El impacto durante los primeros meses de la pandemia está siendo mucho más perjudicial que el causado por la crisis del 2008. Según el Banco Central Europeo, el PIB de la zona euro podría caer en torno al 7,5% en el 2020<sup>24</sup>. El Banco de España, por su parte, prevé una mayor caída para el país; en torno al 11%<sup>25</sup>. Con relación al consumo privado, se prevén bajadas del 8,3% en Europa y de algo más del 12% en España. Ese desplome del PIB ya ha alterado las cuentas públicas del 2020 y afectará negativamente a los próximos presupuestos, si bien todavía es difícil de pronosticar cómo lo hará. En Europa, algunos estados van a recurrir al endeudamiento para amortiguar la bajada de los ingresos. Habrá que ver hasta qué punto se consigue contrarrestar la caída en la recaudación y cuáles pueden ser las consecuencias de dicho endeudamiento en los futuros presupuestos. Asimismo, hay ámbitos, como los servicios sociales, las ayudas y prestaciones económicas o la sanidad que van a tener que acaparar muchos más recursos públicos y esto afectará probablemente a las partidas destinadas a otros ámbitos.

Teniendo en cuenta lo que pasó tras la caída de Lehman Brother en el 2008, la situación de la cultura va a ser —ya lo está siendo— muy complicada. Además, las restricciones a la movilidad y las medidas de seguridad tomadas a causa de la pandemia, están afectando muy negativamente a los museos y centros patrimoniales ya que inciden directamente en la afluencia de visitantes a dichos espacios culturales. Por ejemplo, en España, las visitas a los museos estatales durante el 2020 han descendido casi un 64% respecto al 2019<sup>26</sup>. El museo más visitado en Europa, el Louvre, ha visto caer su número en algo más del 70%<sup>27</sup>.

Para las trabajadoras y los trabajadores de la cultura las consecuencias están siendo ya fatales. En el estudio llevado a cabo por el ICOM, «Museos, profesionales de los museos y COVID-19: encuesta de seguimiento» de noviembre de 2019, se subraya las «tendencias preocupantes en cuanto al porcentaje de personal que fue cesante o despedido entre febrero y septiembre de 2020»<sup>28</sup> en Europa y otras partes del mundo. Prevé que un 30,9% de los museos reducirá su personal permanente y que en un 46,1% se prescindirá

---

<sup>24</sup> [https://www.ecb.europa.eu/pub/projections/html/ecb.projections202012\\_eurosystemstaff~bf8254a10a.en.html#toc2](https://www.ecb.europa.eu/pub/projections/html/ecb.projections202012_eurosystemstaff~bf8254a10a.en.html#toc2) [consulta: enero de 2021].

<sup>25</sup> <https://www.bde.es/ff/webbde/SES/AnalisisEconomico/AnalisisEconomico/ProyeccionesMacroeconomicas/ficheros/be11122020-proy.pdf> [consulta: enero de 2021]

<sup>26</sup> <http://www.culturaydeporte.gob.es/actualidad/2021/01/210104-museos-nacionales-visitas.html> [consulta: enero de 2021].

<sup>27</sup> <https://presse.louvre.fr/bilan-de-lannee-2020-2/> [consulta: enero de 2021].

<sup>28</sup> <https://icom.museum/es/news/informe-seguimiento-museos-covid-19/> p. 9 [consulta: enero de 2021].

de personas con un contrato independiente o temporal<sup>29</sup>. En otros sectores culturales la situación de los trabajadores y las trabajadoras es igualmente muy preocupante, tal y como lo denuncian movimientos y colectivos como Alerta Roja<sup>30</sup>, Teknikariok<sup>31</sup>, SOS Kultura<sup>32</sup> o la Plataforma en Defensa de la Cultura<sup>33</sup>.

Aunque no sean más que unos datos parciales, estos ilustran ya la situación complicada en la que se encuentran la cultura, los museos y el patrimonio cultural. Teniendo en cuenta el mar de fondo liberal que se inició en la década de los 80 y las consecuencias del impacto de la crisis del 2008 en la cultura, el futuro, aunque no esté escrito, pinta francamente mal.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

- Arrieta Urtizberea, I., J. Seguí y X. Roigé. 2020. «Folklore, Museums and Identity Politics in Spain: 1931 to Present». *International Journal of Heritage Studies* 26 (4): 387-400.
- Bauman, Z. 2007. *Tiempos líquidos: vivir en una época de incertidumbre*. México, D.F.: Tusquets.
- Bauman, Z. 2001. *En busca de la política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bell, D., y K. Oakley. 2015. *Cultural Policy. London and New York: Routledge*.
- Bennett, T. 1995. *The Birth of the Museum*. London: Routledge.
- Boix-Domènech, R. y P. Rausell-Köster. 2019. «The Economic Impact of the Creative Industry in the European Union». En *Drones and the Creative*, editado por V. Santamarina-Campos y M. Segarra-Oña, 19-36. Heidelberg: Springer International Publishing.
- Bonet, Ll. y F. Donato. 2011. «The Financial Crisis and its Impact on the Current Models of Governance and Management of the Cultural Sector in Europe». *Journal of cultural management and policy* 1(1): 4-11.
- Bourdieu, P. 2002. *Pensamiento y acción*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

---

<sup>29</sup> <https://icom.museum/es/news/informe-seguimiento-museos-covid-19/> p. 5 [consulta: enero de 2021].

<sup>30</sup> <https://alertarojaeventos.com/>

<sup>31</sup> <https://teknikariok.com/>

<sup>32</sup> <https://www.facebook.com/SOSKultura/>

<sup>33</sup> <https://www.plataformaendefensadelacultura.com/>

- Bustamante Ramírez, E. 2011. «España y Latinoamérica. Economía creativa del entretenimiento digital». En *Las industrias creativas: amenazas sobre la cultura digital*, editado por E. Bustamante Ramírez, 117-144. Barcelona: Gedisa.
- Bustamante Ramírez, E. 2013. *En España: La cultura en tiempos de crisis. Fuentes financieras y políticas públicas*. Madrid: Fundación Alternativas.
- Chartrand, H. H. y C. McCaughey. 1989. «The Arm's Length Principle and the Arts: An International Perspective - Past, Present and Future». En *Who's to Pay? for the Arts: The International Search for Models of Support*, editado por M. C. Cummings y M. D. Schuster, 1-30. New York: American Council for the Arts.
- De Varine, H. 2020. *El ecomuseo singular y plural*. Santiago de Chile: Ediciones ICOM Chile.
- Dubois, V. 2013. «Cultural Policy Regimes in Western Europe». *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, Elsevier, forthcoming <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00836422>
- Eurostat. 2018. *Guide to Eurostat culture statistics 2018*. Luxembourg: Publications Office of the European Union.
- Fabiani, J.-L. 2014. «Cultural Governance and the Crisis of Financial Capitalism». *Culture Unbound* 6: 211-221.
- Florida, R. 2017. *The New Urban Crisis*. New York: Basic Civitas Books.
- Florida, R. 2002. *The Rise of the Creative Class*. New York: Basic Books.
- Grefe, X. y A. Krebs. 2010. *Les relations entre les musées et les municipalités en Europe*. Bruxelles: ENCATC.
- Gray, C. 2008. «Instrumental policies: causes, consequences, museums and galleries». *Cultural Trends* 17 (4): 209-222.
- Gray, C. 2007. «Commodification and Instrumentality in Cultural Policy». *International Journal of Cultural Policy* 13 (2): 203-215.
- Holden, J. 2006. *Cultural Value and the Crisis of Legitimacy*. London: Demos.
- Inkei, P. 2019. *Public Funding of Culture in Europe, 2004-2017*. Budapest: The Budapest Observatory.
- Kymlicka, W. 1996. *Ciudadanía multicultural: una teoría liberal de los derechos de las minorías*. Barcelona: Paidós.
- Macdonald, S. 2003. «Museums, national, postnational and transcultural identities». *Museum and Society* 1(1): 1-16.
- McLean, F. 2005. «Museums and National Identity». *Museum and Society* 3 (1): 1-4.

- Mairesse, F. 2013. «Logique du don et biens communs : réinventer le musée». En *Reinventando los museos*, editado por I. Arrieta Urtizberea, 45-64. Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea <https://addi.ehu.es/handle/10810/15187>
- Mairesse, F. 2010. *Le musée hybride*. Paris : La Documentation Française.
- Mangset, P. 2020. «The end of cultural policy?». *International Journal of Cultural Policy* 26(3): 398-411.
- Moix, Ll. 2010. *Arquitectura milagrosa*. Barcelona: Anagrama.
- Navajas Corral, Ó. 2012. «La museología social como herramienta del cambio en los museos de Japón». *SIAM. Series Iberoamericanas de Museología* 4: 241-255.
- Nora, P., ed. 1997. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.
- Nisbett, M. 2013. New perspectives on instrumentalism: an empirical study of cultural diplomacy». *International Journal of Cultural Policy* 19 (5): 557-575.
- Rius-Ulldemolins, J. y J.A. Rubio Arostegui. 2016. «El diagnóstico de la crisis de la cultura en España: del recorte público a la crisis sistémica». *Arte, Individuo y Sociedad* 28(1): 41-57.
- Rodríguez Escanciano, S. 2019. «Las empresas multiservicios en el sector público: novedades incorporadas desde la Ley 9/2017». *Revista Gestión y Análisis de Políticas Públicas* 21: 20-40.
- Roigé, X. 2016. «Museos, identidades territoriales y evolución de las políticas culturales en España». En *Treinta años de políticas culturales en España. Participación cultural, gobernanza territorial, e industrias culturales*, editado por J. Rius-Ulldemolins y J. A. Rubio Arostegui, 265-284. Valencia: PUV.
- Rowan, J. 2016. *Cultura libre de Estado*: Madrid: Traficante de Sueños.
- Rubio Arostegui, J.A. y J. Rius-Ulldemolins. 2020. «Cultural policies in the South of Europe after the global economic crisis: is there a Southern model within the framework of European convergence?». *International Journal of Cultural Policy* 26(1): 16-30.
- Schlesinger, P. «Intelectuales y políticas culturales. La política británica de industrias creativas». En *Las industrias creativas: amenazas sobre la cultura digital*, editado por E. Bustamante Ramírez, 84-96. Barcelona: Gedisa.
- Sennett, R. 2006. *La cultura del nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama.
- Smith, L. 2006. *Uses of Heritage*. New York: Routledge.
- Throsby, D. 2001. *Economía y cultura*. Madrid: Cambridge.

- Van Geert, F. 2020. *Du musée ethnographique au musée multiculturel*. Paris: La documentation Française.
- Urfalino, P. 1996. *L'invention de la politique culturelle*. Paris: LaDocumentation Française.
- Yúdice, G. 2002. *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.
- Zorita Agirre, I. 2019. «Reflexiones en torno a la formación de un organismo asociativo que acoja y represente al colectivo de trabajadoras culturales». *AusArt Journal for Research in Art* 7(2): 49-59.