



El concepto de programa cultural olímpico: orígenes, evolución y proyecciones

Beatriz García García

Colección **Lecciones Universitarias** | 1



Centre d'Estudis Olímpics
Universitat Autònoma de Barcelona

Esta obra ha sido publicada como parte del proyecto educativo del Centro de Estudios Olímpicos (CEO-UAB), *Lecciones universitarias olímpicas*, promovido a través de la Cátedra Internacional de Olimpismo (CIO-UAB). El proyecto tiene como objetivo ofrecer acceso en línea a textos elaborados a expertos internacionales y dirigidos a estudiantes y profesores universitarios que tratan sobre las principales temáticas relacionadas con los Juegos Olímpicos.

Esta obra está sujeta a la licencia Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 2.5 España de Creative Commons. Eres libre de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra, siempre que se reconozca el autor y editor, no sea usada con finalidades comerciales o para generar una obra derivada de la misma.



Para citar este documento, puedes usar la referencia:

García, Beatriz (2010): *El concepto de programa cultural olímpico : orígenes, evolución y proyecciones* [artículo en línea]. Barcelona: centre d'Estudis Olímpics (CEO-UAB). Cátedra Internacional de Olimpismo (CIO-UAB). [Fecha de consulta: dd/mm/aa]
<http://ceo.uab.cat/pdf/garcia_spa.pdf>

- © Del contenido, 2002 Beatriz García
- © De la edición, 2010 Centre d'Estudis Olímpics (CEO-UAB)
- © De la fotografía de portada, 2010 VANOC

ISBN: 978-84-693-2478-3

Sumario

1. Orígenes: función ideal de la cultura y el arte en los Juegos Olímpicos	1
2. Evolución del programa cultural olímpico: de competiciones artísticas a exposiciones	2
2.1. Estocolmo 1912 a Londres 1948: Competiciones Olímpicas de las Artes	2
2.2. Melbourne 1956 a Sydney 2000: Festivales Olímpicos de las Artes y Olimpiadas Culturales	5
3. Situación actual y proyecciones para los programas culturales Olímpicos	6
3.1. Gestión y promoción de los programas culturales Olímpicos	6
3.2. Desafíos y contribuciones potenciales del Comité Internacional Olímpico	10
Bibliografía	14

1. Orígenes: función ideal de la cultura y el arte en los Juegos Olímpicos

La idea de celebrar un festival cultural y artístico durante los Juegos Olímpicos forma parte de la idea fundacional del Movimiento Olímpico. Este movimiento fue fundado en 1894 por el Barón Pierre de Coubertin, quien pretendía revivir la antigua tradición griega de celebrar cada cuatro años competiciones atléticas y artísticas en lugares como Olimpia, desde el 776ac. hasta el 395dc. Hanna describe que durante los Juegos Olímpicos de la Antigüedad, “atletas, filósofos, estudiosos, poetas, músicos, escultores y líderes de prestigio mostraban sus talentos en lo que de Coubertin vino a llamar el espíritu del Olimpismo” (1997:72). Citando a otros autores, Good (1998) especifica que la filosofía del Olimpismo fue definida por de Coubertin como el entrenamiento simultáneo del cuerpo humano, el cultivo del intelecto y la mejora del espíritu, vistos en conjunto como la manifestación del hombre educado en armonía. Sobre esta base, el sueño de de Coubertin era crear un entorno en la sociedad moderna donde artistas y atletas pudieran de nuevo inspirarse mutuamente. De esto, puede concluirse que de Coubertin recuperó el concepto de los Juegos Olímpicos esperando conseguir promover a nivel internacional la idea de un matrimonio perfecto entre arte y deporte. En apoyo de esta ambición, la Carta Olímpica establece que los tres componentes principales del Movimiento Olímpico son “el Deporte, la Cultura y la Educación” (CIO, 1999:8).

La habilidad de de Coubertin para atraer y coordinar la atención de líderes clave en el mundo hizo posible el ‘renacimiento’ de los Juegos Olímpicos en 1896 –Atenas- y a su continuación en 1900 –París- y 1904 – San Luís-. Sin embargo, ninguno de estos Juegos incorporó manifestaciones artísticas en combinación con los eventos deportivos (Good, 1998). Con la finalidad de impulsar una reflexión sobre esta situación y cambiar la tendencia, el Barón convino una ‘Conferencia Consultativa sobre Arte, Letras y Deporte’ en la ‘Comedie Française’ de Paris, 1906. De Coubertin invitó a artistas, escritores y expertos en deporte de diversos países para discutir sobre cómo las artes podrían ser integradas en los Juegos Olímpicos Modernos. La invitación ponía de relieve que este encuentro pretendía estudiar “hasta qué punto y de qué manera las artes y las letras podrían formar parte de la celebración de los Juegos Olímpicos Modernos y lograr ser asociadas, en general, con la práctica del deporte para beneficiarse de él y ennoblecerlo” (Carl Diem Institute, 1966:16).

Como resultado de la conferencia y para asegurar la asociación del arte con los deportes, de Coubertin decidió establecer una competición artística que iba a ser parte obligatoria de cada Juegos Olímpicos (CIO, 1997:92). Esta competición fue llamada el 'Pentatlón de las Musas' y su cometido era la concesión de medallas en cinco categorías artísticas: escultura, pintura, música, literatura y arquitectura. Para preparar la primera edición del 'Pentatlón de las Musas', se encargó al Comité Organizador de los siguientes Juegos Olímpicos en Londres'1908, que estableciera una comisión especial. Sin embargo, limitaciones en el tiempo y desacuerdos sobre el tipo de contenidos que debía solicitarse a los competidores de este 'Pentatlón' llevaron a la cancelación de esta iniciativa en el último momento (Burnosky, 1994:21-22). La puesta en marcha de una competición Olímpica de las artes fue por tanto retrasada hasta los Juegos de Estocolmo en 1912.

2. Evolución del programa cultural Olímpico: de competiciones artísticas a exposiciones

2.1. Estocolmo 1912 a Londres 1948: Competiciones Olímpicas de las Artes

Desde 1912 en Estocolmo hasta 1948 en Londres, se organizaron competiciones artísticas en paralelo a las deportivas y los artistas participantes, al modo de atletas Olímpicos, pudieron ganar medallas de oro, plata y bronce (Good, 1998; Stanton, 2000). Con todo, las regulaciones y parámetros de estas competiciones variaron considerablemente. Esto fue debido, fundamentalmente, a problemas en la definición de las secciones en competición y a la dificultad de acordar el tema más adecuado para los trabajos presentados.

De este modo, a lo largo de los años, las secciones a competición pasaron de las cinco áreas que componían el 'Pentatlón de las Musas' a una larga lista de sub-categorías. Más allá de esto, las delimitaciones del tema más apropiado para un trabajo artístico de carácter 'Olímpico' fue una cuestión muy controvertida ya que no había acuerdo sobre el beneficio de limitar la aceptación de obras a aquellas con temática deportiva. Inicialmente, era obligatorio presentar un trabajo de tema deportivo, pero con el tiempo esta opción recibió muchas críticas ya que se creía que frenaba la libertad creadora en toda actividad artística que no fuera la arquitectura o el diseño de edificios deportivos propiamente (Burnovsky, 1994:23). También

surgieron problemas y críticas debido a la naturaleza poco universal de las competiciones de arte, pues destacaba un gran predominio europeo y occidental en general, tanto en lo relativo a competidores como jueces y, consecuentemente, medallistas (Burnosky, 1994; Hanna, 1997; Good, 1998).

Finalmente, otros problemas se relacionaban, por un lado, con la complicación de transportar obras, sobre todo esculturas; por el otro, con el apoyo inconsistente de los comités organizadores de los Juegos que raramente mantenían una relación directa con las comisiones de arte Olímpico, y también, remarcablemente, con las muchas limitaciones que resultaban de la regla sobre amateurismo. La regla sobre amateurismo fue un principio básico del Movimiento Olímpico hasta mediados del siglo veinte e implicaba que, tanto en el caso de atletas como de artistas, la participación de competidores profesionales no podía ser aceptada en los Juegos. Esto fue especialmente problemático en el caso de los artistas porque, a diferencia del deportista aficionado, la mayoría de ellos eran considerados profesionales en la devoción a su vocación (Hanna, 1997: 74, citando un documento del CIO de la Sesión 44aba en Roma, 1949). A consecuencia de las duras restricciones al respecto y la insistencia de la participación de artistas ‘amateurs’ exclusivamente, se ha argumentado que la calidad y el interés de las obras de arte presentadas a competición fue disminuyendo progresivamente.

Hanna (1997) añade que quizás el aspecto más decepcionante de estas primeras experiencias sobre ‘arte olímpico’ fue la limitada asistencia y participación del público, especialmente si se toma en cuenta que el objetivo de de Coubertin era la presentación de eventos culturales capaces de inspirar la discusión y promoción de ideas a gran escala. En palabras de Hanna, “las celebraciones culturales basadas en deporte resultaban cada vez más irrelevantes; la gente quería ver deporte a partir de competiciones reales, pero su interés no se extendía al deporte en el arte” (1997:74). Por otra parte, también en palabras de Hanna,

“el contexto de la guerra mundial significó un nuevo punto de partida para el arte y su aproximación al sentido de la vida, especialmente considerando los experimentos llevados a cabo por naciones totalitarias en Europa; así, los artistas buscaban una nueva forma de expresión en la que lo puramente físico sería transcendido.” (ibid).

El contraste entre el poco interés mostrado por el público de los Juegos y las nuevas ambiciones de los movimientos artísticos, cuyas tendencias eran cada vez más abstractas, parecía conducir a una ruptura casi total entre ambas dimensiones Olímpicas. En este contexto, es interesante ver que, frente a la mayoría de ciudades anfitrionas, donde las manifestaciones artísticas habían jugado un papel menor, los llamados “Juegos Nazi” de Berlín en 1936 pusieron en marcha un festival cultural de una envergadura sin precedentes para el que se creó, como se indica en el informe oficial de estos Juegos, una campaña de comunicación y publicidad muy ambiciosa.

“Debido al débil interés que el público en general ha mostrado por anteriores Competiciones y Exhibiciones Olímpicas de Arte, fue necesario poner un gran énfasis en su significación cultural para los Juegos Olímpicos mediante la publicación de numerosos artículos en la prensa especializada y la prensa diaria, al tiempo que mediante lecturas públicas en la radio.” (Informe Oficial de los XI Juegos en Berlín 1936, citado por Good, 1998:19).

En este caso, el programa Olímpico de las artes, que estaba muy relacionado con las ceremonias olímpicas, fue utilizado como una herramienta de propaganda para el partido Nacional Socialista alemán.

Tal y como indica Burnosky, los Juegos Olímpicos de 1940 y 1944 no fueron celebrados debido a la Segunda Guerra Mundial. Con todo, para cuando los Juegos fueron re-establecidos con vistas a Londres’1948, el Comité Organizador Olímpico logró poner en marcha una competición artística a la altura del programa deportivo (1994:33). Una vez acabados los Juegos, el Comité Británico de Bellas Artes que había sido encargado de supervisar el programa cultural recopiló un “informe con sugerencias del Jurado para la organización de futuras competiciones artísticas” (ibid). Con esta iniciativa se pretendía ofrecer una guía para los comités organizadores de futuras competiciones y, tal como Good indica: “las recomendaciones incluían la reducción del número de categorías artísticas” en competición y concluía que “el interés en las exhibiciones hubiera sido mayor si hubieran estado relacionadas de una forma más clara con los Juegos y si se hubiera organizado una campaña de prensa más intensa” (1998:20).

Pese a estas recomendaciones, hacia 1950, los problemas y las dificultades que ya se han señalado eran percibidos como mucho mayores que los beneficios y triunfos obtenidos por las competiciones artísticas. Para revisar esta situación y tomar medidas al respecto, el Comité Internacional Olímpico inició un largo proceso de discusiones entre 1949 en Roma y 1952 en Helsinki. Este proceso culminó con la decisión de que, a partir de 1952, la presencia de arte en los Juegos Olímpicos tomaría la forma de exhibiciones y festivales culturales exclusivamente, perdiendo todo carácter competitivo.

2.2. Melbourne 1956 a Sydney 2000: Festivales Olímpicos de las Artes y Olimpiadas Culturales

El primer 'Festival Olímpico de las Artes' oficial fue llevado a cabo en Melbourne, 1956. Hanna (1997) describe que la organización del programa cultural estuvo a cargo de un Subcomité de Bellas Artes escogido en 1953 al que se añadió en 1955 un Subcomité para el Festival. El programa artístico de los Juegos de Melbourne tuvo dos componentes mayores: por un lado, las artes visuales y la literatura; por el otro, la música y la dramaturgia. Hanna (1997) describe que exhibiciones y festivales fueron puestos en marcha de modo simultáneo en las semanas precedentes y durante los Juegos Olímpicos. Tras los Juegos, se publicó un libro especial sobre el arte Australiano, con el título "Festival de Arte: una Guía a la Exposición con Comentarios Introductorios sobre el Arte en Australia" (Good 1998:29). El informe oficial de los Juegos de Melbourne concluía que "el cambio de competiciones a festivales fue ampliamente bienvenido, ya que la idea de Festival dio lugar a una gran cantidad de comentarios sobre la contribución de Australia a las bellas artes" (ibid).

Sin embargo, tras Melbourne, ciudades sucesivas tuvieron una aproximación muy diferente al componente cultural de los Juegos tanto en lo referente a su extensión como su organización, objetivos y temas. Más allá de eso, a pesar de los cambios, la mayoría de los comités olímpicos de arte encontraron problemas muy similares a los encontrados por organizadores anteriores desde 1912 a 1948. En este sentido, Good argumenta que la evolución de competiciones a exhibiciones no aumentó la notoriedad y comprensión de los programas culturales Olímpicos porque no estudió o analizó los "problemas de gestión" que habían sido apuntados repetidamente en diversos informes oficiales de los Juegos (1998:31). Más allá de esto, los problemas podrían haber sido acentuados debido a la ausencia de una organización internacional Olímpica de arte y cultura comparable a las Federaciones

Internacionales deportivas en su habilidad de coordinar y dar apoyo a iniciativas de arte Olímpico (Masterton citado en Good, 1998:30). Good (1998) argumenta que esta falta es una de las razones por las que la evolución del programa cultural de los Juegos ha sido tan variable e inestable desde sus orígenes.

El concepto de programa cultural Olímpico dio un paso más en ocasión de los Juegos Olímpicos de Barcelona'92. Los organizadores de estos Juegos establecieron un nuevo precedente ya que pusieron en marcha el modelo de la Olimpiada Cultural, un programa de celebraciones culturales con una duración de cuatro años (una Olimpiada) que enlazaron los Juegos anteriores en Seúl'88 con las competiciones Olímpicas de 1992. Guevara (1992) ha explicado esta ambiciosa decisión refiriéndose a la intención estratégica de los organizadores de mejorar el paisaje urbano de la ciudad y asistir en su proyección internacional más allá del periodo Olímpico.

Hasta la fecha, el formato de la Olimpiada Cultural ha sido mantenido por cada uno de los Comités Organizadores de los Juegos de verano posteriores, desde Atlanta'96 hasta Atenas'2004. Este formato ha ofrecido grandes oportunidades para desarrollar la identidad y asegurar el impacto del programa cultural Olímpico pero, notablemente, tal y como se argumenta en la sección siguiente, también ha implicado nuevos desafíos que no siempre han sido afrontados con éxito.

3. Situación actual y proyecciones para los programas culturales olímpicos

3.1. Gestión y promoción de los programas culturales olímpicos

La naturaleza cambiante de los programas Olímpicos de arte y cultura ha sido estudiada por Guevara en su análisis comparativo del componente cultural de los Juegos Olímpicos desde México'68 a Barcelona'92. En su estudio, Guevara (1992) indica las radicales diferencias mostradas por distintos Comités Organizadores Olímpicos en su dedicación y sentido de responsabilidad hacia las artes. Estas diferencias pueden clasificarse en una serie de categorías: la diversa duración de los programas culturales Olímpicos, su estructura de gestión,

sus objetivos, y su temática y programación artística. Lo que sigue es una breve revisión y resumen de la información provista por Guevara.

La duración de los programas culturales Olímpicos o ‘Festivales de las Artes’ ha variado a lo largo de los años, desde tres semanas –Moscú’80- a cuatro años –Barcelona’92, Atlanta’96, Sydney 2000, Atenas 2004-. En un punto intermedio, el Festival Olímpico de Arte de México’68 duró un año, los Juegos de Roma’60 incorporaron un Festival que presentó exhibiciones de arte durante seis meses y en Los Ángeles’84, el Festival duró dos meses y medio (Guevara, 1992).

La gestión de este tipo de programas ha variado desde gestión centralizada a gestión compartida, gestión estatal, gestión privada y gestión mixta.

- Guevara considera que ha habido “gestión centralizada” cuando el programa cultural ha sido la responsabilidad del Comité Organizador únicamente. Este ha sido el caso de México’68, Munich’72, Seúl’88 y Sydney 2000.
- “Gestión descentralizada” o “gestión compartida” ha ocurrido cuando las responsabilidades del programa han caído en el Comité Organizador Olímpico en colaboración con otras organizaciones, sean privadas, públicas o de ambos tipos. Un caso representativo fue Montreal’76, donde diversas provincias canadienses estuvieron a cargo de diseñar el programa artístico mientras que el departamento cultural del Comité Organizador se encargó de la logística.
- Ha habido “gestión estatal” cuando el programa cultural ha estado bajo control exclusivo de una o varias instituciones públicas. Este fue el modelo de la planificación, gestión y producción del componente artístico de Moscú’80.
- En contraste, el ejemplo más claro de “gestión privada” se ha dado en Los Angeles’84. En esa ocasión, el Comité Organizador Olímpico fue establecido a modo de compañía privada y su departamento cultural contrató los servicios de agencias co-productoras para organizar los eventos artísticos, con financiamiento exclusivo de patrocinadores corporativos.
- Finalmente, ha habido algunos casos de “gestión mixta” como fue el de Barcelona’92, donde se creó una organización especial para ocuparse del programa cultural. *Olimpiada*

Cultural SA (OCSA) fue la organización en cargo, un grupo de gestión organizado de forma al tiempo independiente y dependiente del Comité Organizador Olímpico de los Juegos (COOB). Por un lado, OCSA era gestionada por un grupo de representantes de las Administraciones Públicas y de gestores culturales de forma independiente al COOB, lo que le daba gran autonomía en lo referente al diseño de contenidos. Por el otro, el Consejo de Administración de OCSA estaba presidido por el alcalde de Barcelona, quien era también presidente del COOB, y estaba formado por una serie de miembros clave del COOB, incluidos algunos representantes del Comité Olímpico Español. Estos miembros iban a tener una influencia definitiva en la distribución de fondos para el programa cultural, lo que, en último extremo, implicaría una gran dependencia de los intereses del COOB.

A nivel de objetivos, Guevara (1992) distingue cinco categorías principales y no excluyentes: 1) reconocimiento de la riqueza artística y cultural de la ciudad sede; 2) mejora de los servicios e infraestructuras culturales de la ciudad; 3) muestra de la diversidad cultural del país sede; 4) proyección internacional, y 5) cambio de imagen.

- Se puede argumentar que la intención de mostrar la riqueza artística y cultural de la ciudad sede fue central a la organización del programa cultural de Munich'72 y Los Ángeles'84. Previamente a los Juegos, ambas ciudades pertenecían ya o estaban asociadas a circuitos culturales de importancia. El periodo Olímpico les fue útil para utilizar los fondos y recursos humanos con que contaban para organizar un gran festival de relevancia internacional y reforzar su liderazgo cultural.
- El objetivo de utilizar los Juegos como una oportunidad para mejorar o expandir los servicios culturales de la ciudad podría asociarse a la Olimpiada Cultural de Barcelona'92. La iniciativa de presentar un festival durante cuatro años respondía a esta intención y aspiraba a recaptar el apoyo de grandes patrocinadores e unificar los intereses de instituciones públicas diversas para conseguir un impacto cultural a largo plazo en las audiencias locales, nacionales e internacionales.
- La muestra del folklore del país y su diversidad cultural fue un factor fundamental en el diseño del programa de México'68, Montreal'76 y Moscú'80. Estos tres programas enfatizaron la presencia de eventos con un contenido marcadamente nacional y folklórico.

- El objetivo de conseguir una proyección internacional fue especialmente remarcable en el caso de Seúl '88 y Barcelona '92. En opinión de Guevara, los Juegos brindaron a ambas ciudades la oportunidad de ser reconocidas internacionalmente. En ese sentido, su programación cultural combinó las expresiones locales con una marcada estrategia de comunicación de alcance internacional.
- Finalmente, se considera que el objetivo de lograr un cambio de imagen ha sido un punto clave en la agenda cultural de ciudades como Munich y Seúl. En ambos casos, se trataba de ciudades importantes en países con un controvertido pasado político y militar que sentían la necesidad de cambiar los estereotipos internacionales y veían en la programación cultural de un gran evento una buena herramienta de comunicación (Guevara 1992, sección III).

Los temas y la programación artística de los programas culturales ha sido tradicionalmente un reflejo bastante directo de los diversos objetivos definidos sobre estas líneas. En este sentido, los programas han variado desde festivales con fuertes raíces nacionales a festivales internacionales, y de un foco en eventos populares a un foco en manifestaciones de carácter más bien elitista o de “alta cultura”. Como ejemplo, México '68 presentó un festival nacional e internacional durante todo un año, mientras que Montreal'76 presentó un festival a pequeña escala con un énfasis en actividades populares y espontáneas, y un marcado carácter nacional (MacAloon citado en Guevara 1992, sección V). Por el contrario, el de Los Ángeles '84 fue un festival a gran escala, muy bien promocionado, centrado en eventos de élite a nivel nacional e internacional y con algunas, aunque escasas, manifestaciones populares al aire libre (ibid). En Seúl '88 se presentaron también algunos artistas de la élite internacional pero fueron combinados con muchos otros eventos de carácter popular. En este contexto, destaca el caso de Munich '72, donde se presentó un programa paradigmático en su configuración y producción, ya que el festival artístico estuvo completamente integrado en el programa de deportes Olímpicos (Kidd 2000, comunicación personal). Munich interpretó los Juegos como un evento cultural en sí mismo y presentó sus actividades culturales de una manera abierta y espontánea, en paralelo a los deportes. Esto fue particularmente evidente en el caso de la llamada 'Avenida del Entretenimiento' que se componía de una serie de actuaciones de teatro en la calle, mimos, payasos y acróbatas (Burnosky 1994: 47) e incorporaba actuaciones

centradas en la interpretación del deporte a través del arte (Kidd 2000, comunicación personal)

Finalmente, desde la instauración del modelo de la Olimpiada Cultural, una característica común de los diferentes programas olímpicos ha sido el diseño de festivales temáticos, uno para cada año de la olimpiada. En Barcelona, los temas evolucionaron desde el 'Pórtico Cultural' en 1988, al 'Año de la Cultura y el Deporte' en 1989, el 'Año de las Artes' en 1990, el 'Año del Futuro' en 1991 y el 'Festival Olímpico de las Artes' en 1992. Atlanta también trató una gran variedad de temas durante los cuatro años de festivales, esta vez organizados en dos grandes ejes: 'Conexiones con el sur' a nivel nacional, y 'Conexiones Internacionales' con el resto del mundo. Finalmente, Sydney ofreció una muestra de las diversas comunidades culturales de Australia a través de un festival indígena-aborigen en 1997; un festival dedicado a los grupos multiculturales del país y a las continuas olas migratorias en 1998; y dos festivales que combinaron el multiculturalismo australiano con un carácter internacional en 1999 y el año 2000.

3.2. Desafíos y contribuciones potenciales del Comité Olímpico Internacional

Actualmente, el CIO mantiene su compromiso para garantizar la supervivencia del concepto de programa cultural Olímpico como un evento adicional y complementario a las competiciones deportivas. Como punto a destacar, la mención del término 'cultura' como componente fundamental de los Juegos ha sido una constante en todos los discursos del expresidente del CIO, Juan Antonio Samaranch. En 1994, este énfasis se tradujo en la apertura de un renovado y muy ambicioso Museo Olímpico, una institución que ofrece la posibilidad de exhibir todo tipo de objetos y actividades culturales y artísticas relacionadas con el deporte y el Movimiento Olímpico. Sin embargo, las continuas y radicales transformaciones del formato del programa cultural olímpico, desde las iniciales Competiciones Olímpicas de Arte, a posteriores Festivales Olímpicos de las Artes y Olimpiadas Culturales, parecen haber afectado la capacidad de los organizadores Olímpicos y sus audiencias para entender la función y propósitos de un programa cultural íntegro a la celebración olímpica.

En el presente, el CIO especifica que, para ser una ciudad Olímpica, es necesario organizar y promover un programa cultural en paralelo a las competiciones deportivas. Esta regla aparece

actualmente en la Carta Olímpica (Regla 44: Programa Cultural) y en la guía oficial para ciudades candidatas a los Juegos (Tema 13: Programa Cultura y Campo de Juventud). Sin embargo, ninguna de estas reglas y recomendaciones clarifican cuál es la función exacta que se espera de un programa cultural para los Juegos, ni indican cómo el CIO u otras instituciones pueden evaluar su éxito o fracaso tras su puesta en marcha. Esto ha llevado a una serie de problemas, dificultades y disfunciones que están perjudicando la preparación e impactos de las Olimpiadas Culturales actuales de modo similar a los perjuicios sufridos por anteriores tipos de programa cultural a lo largo del siglo.

Encuentren a continuación un breve resumen de los aspectos más problemáticos que pueden identificarse hoy en la organización del programa cultural olímpico. Estos problemas pueden agruparse en tres grandes bloques.

Tradicionalmente, ha habido una gran diferencia entre la predisposición a proponer actividades para el programa cultural olímpico como parte de la candidatura Olímpica y la final dedicación de los Comités Organizadores de Juegos respectivos para llevarlas a cabo. Esta diferencia podría ser un resultado directo de la ambigua descripción ofrecida sobre el programa cultural en la Carta Olímpica. En el presente, la única clara referencia de la Carta es la indicación de que el programa cultural es un elemento obligatorio de los Juegos Olímpicos (CIO, 1999:68-69). Sin embargo, el rol de este programa es definido en unos términos extremadamente amplios sin reglas específicas que guíen la acción y responsabilidades del Comité Organizador para garantizar su éxito. Esta situación ha permitido una gran libertad de interpretación y ha contribuido a incitar propuestas y planes culturales olímpicos muy ambiciosos y diversos. Pero la ambigüedad de la situación ha sido también el motivo de notables discontinuidades en la dedicación de los Comités Organizadores Olímpicos a producir programas culturales, especialmente en lo referido a presupuestos y distribución de recursos.

Por el otro lado, los programas culturales olímpicos, tanto si han sido organizados por una institución independiente o por un departamento del Comité Organizador de los Juegos, han tenido dificultades para sostener su asociación con otras actividades Olímpicas y beneficiarse de las variadas oportunidades promocionales de los Juegos. Esto indica que podría existir un conflicto que impide la integración del programa cultural con el resto de preparaciones

Olímpicas. En último caso, esto sugiere que, pese a que el Movimiento Olímpico aspira a ser un proyecto humanístico que equilibra el “deporte, la cultura y la educación” (CIO, 1999:8), la realidad de la puesta en marcha de los Juegos Olímpicos muestra un predominio total de las cuestiones deportivas sobre el resto. La afirmación anterior se refleja en la estructura operacional del Comité Organizador donde, tal y como ha descrito Guevara (1992), el equipo en cargo del programa cultural tiende a ser estructurado de forma completamente independiente al resto de la organización. Esto no solamente provoca una comprensible separación del programa cultural respecto a los departamentos encargados de las competiciones deportivas sino también una separación respecto a los departamentos dedicados a las ceremonias olímpicas, márketing y promociones, relaciones con los medios de comunicación y relaciones institucionales. Esta falta de cohesión de programas y actividades ha llevado a una duplicidad innecesaria de recursos y a una notable marginalidad del programa cultural.

Finalmente, es relevante notar las continuas y remarcables dificultades que respectivos gestores del programa cultural Olímpico han encontrado a la hora de garantizar su adecuada financiación. Esto puede haber sido un resultado directo de la forma en que han sido diseñadas las actuales estrategias de márketing Olímpico. El programa de márketing del CIO que guía actualmente la estrategia de financiación del Movimiento y los Juegos está formado por tres ejes principales: la venta de derechos de televisión para la transmisión de los Juegos; un programa mundial de patrocinio olímpico (*The Olympic Partners*, TOP) y un complejo programa de merchandising Olímpico. En este contexto, es interesante comprobar que ninguno de estos programas ofrece referencias concretas que favorezcan la inversión o la cobertura televisiva de las actividades culturales Olímpicas. Considerando el reducido estatus del programa cultural cuando se compara con actividades como las competiciones deportivas, las ceremonias de apertura y clausura y el relevo de la antorcha, es de esperar que los patrocinadores Olímpicos prefieran dedicar sus fondos a este último tipo de actividades en vez de las Olimpiadas Culturales o Festivales Olímpicos de las Artes. Más allá de todo esto, el principio de exclusividad que yace tras todos los acuerdos de márketing Olímpico ha sido tradicionalmente un freno más a la posibilidad de conseguir patrocinadores culturales alternativos a los principales espónsos Olímpicos, fuera de las entidades públicas.

Todas las consideraciones anteriores llevan a plantearse el interés de poner en marcha una regulación más específica en apoyo de la gestión y la producción del programa cultural Olímpico. Concretamente, lleva a plantearse el interés de establecer de un modo más definido una política cultural del CIO que proteja y mejore esta dimensión de los Juegos tan importante pero incomprensida. Esta política no debería imponer límites en la libertad creativa de la ciudad olímpica, pero debería ayudar a garantizar su aplicabilidad. Por ejemplo, la política cultural del CIO debería garantizar un compromiso de cada Comité Organizador Olímpico con respecto al programa cultural planteado y aprobado en el momento de la candidatura. También debería estimular una mejor integración (si no una fusión) de actividades culturales, educativas y deportivas dentro del marco olímpico, especialmente a través de un uso mejor coordinado de las herramientas de comunicación Olímpica y, si posible, una mejor interacción entre la Olimpiada Cultural y otros programas tales que las ceremonias Olímpicas, el relevo de la antorcha y las actividades de educación Olímpica. Finalmente, la política cultural del CIO debería facilitar la tarea de conseguir los fondos apropiados para llevar a cabo el programa cultural. Esto significaría la inclusión de nuevas cláusulas en las actuales regulaciones de márketing Olímpico, donde se especificara la necesidad de dar soporte a los programas culturales Olímpicos.

Al margen de las necesidades anteriores y como nota positiva, una serie de iniciativas llevadas a cabo bajo los auspicios del CIO y el Museo Olímpico en Lausanne indican que en un futuro próximo, podría haber algunas oportunidades para mejorar la presencia y relevancia del programa cultural Olímpico. Un buen ejemplo ha sido la celebración de un forum internacional sobre el “CIO y su política cultural” en marzo del 2000 en el Museo Olímpico. Este forum fue en parte el resultado de la decisión de fusionar las ya existentes Comisión de Cultura Olímpica y Comisión de Educación Olímpica en la actual Comisión de Cultura y Educación Olímpica. La creación de una comisión conjunta pretende asistir en la mejora del rol y la visibilidad de las cuestiones culturales del Movimiento Olímpico. Los resultados de estas acciones están por ver todavía pero, en todo caso, reflejan un interés por resolver las contradicciones que se amagan tras la tradicional trilogía “deporte, cultura y educación” (CIO, 1999:8) y quizás ayudarán a generar nuevas regulaciones para proteger y promover la noción de programas culturales Olímpicos.

Bibliografía

Arguel, M. (1994): Sport, Olympism and art, en CNOSF (ed.): *For a humanism of sport*. Paris : CNOSF & Editions Revue EPS, p. 179-186.

Atlanta Committee for the Olympic Games (1997): *The Official report of the Centennial Olympic Games: Atlanta 1996*. Atlanta : Peachtree publishers.

Brown, Douglas (1996): Revisiting the discourses of art, beauty and sport from the 1906 Consultative Conference for the Arts, Literature and Sport, *Olympika: the International Journal of Olympic Studies*, vol. V, p. 1-24

Burnosky, R.L. (1994): *The history of the arts in the Olympic Games*. (MA Thesis). Washington : The American University.

Carl Diem Institute (eds) (1966): *Pierre de Coubertin, the Olympic idea: discourses and essays*. Lausanne : Editions Internationales Olympia.

CIO (1997): *Memorias Olímpicas. Por Pierre de Coubertin*. Lausanne : International Olympic Committee.

CIO (1999): *Olympic Charter*. Lausanne : International Olympic Committee. En línea: http://multimedia.olympic.org/pdf/en_report_122.pdf

COOB'92 (1993): *Official report on the Barcelona 1992 Olympic Games. Vol. IV: the means*. Barcelona : COOB'92. Disponible en línea: <http://www.aafila.org/6oic/OfficialReports/1992/1992s4.pdf>

Durry, J. (1986): "Sports Olympism and the fine arts", en *Report of the Twenty Sixth Session of the International Olympic Academy*. Lausanne : International Olympic Committee.

García, B. (2000a): *Opportunities and constraints to promote the Sydney 1997-2000 Olympic Arts Festivals. Design, management and implementation*. (Master Thesis presented under the requirements for a PhD in Communication, School of Advertising and Public Relations. Communications Faculty. Autonomous University Barcelona)

García, B. (2000b): *Managing the OAF: Organisational Politics within the Sydney Olympic Arts Festivals management*. (Report presented under the requirements for a MA Course on Arts Management at University of Technology, Sydney)

García, B. (2000c): "Comparative analysis of the Olympic cultural program, design and management of Barcelona'92 and Sydney'2000", en *5th International Symposium for Olympic Research*. Ontario : International Centre for Olympic Studies, p. 153-158

García, B. (2001): Enhancing sports marketing through cultural and arts programmes: lessons from the Sydney 2000 Olympic Arts Festivals, *Sports Management Review*, vol. 4, n. 2, p. 193-220

Good, D. (1998): *The Olympic Games' Cultural Olympiad: identity and management*. (MA Thesis). Washington : The American University.

Good, D. (1999): "The Cultural Olympiad", en R. Cashman & A. Hughes (eds): *Staging the Olympics: the event and its impact*. Sydney : Centre for Olympic Studies UNSW.

Guevara, T. (1992): *Análisis comparativo del programa cultural olímpico desde México'68 hasta Barcelona'92, como base para su realización en Puerto Rico'2004*. Barcelona : Centre d'Estudis Olímpics i de l'Esport.

Hanna, M. (1999): *Reconciliation in Olympism: the Sydney 2000 Olympic Games and Australia's indigenous people*. Sydney : Walla Walla Press, University of New South Wales.

Kidd, B. (2000) Dean, Faculty Physical Education & Health en la University of Toronto, *Comunicación personal*, Sydney (30 septiembre)

Kiernan, S. (1997): On the Cultural Olympics, *Australian humanities review*, June.

Landry, F.; M. Yerlès (1996): "Olympism, Science, Museology and Arts", en *International Olympic Committee – One Hundred Years. The Idea – The Presidents – The Achievements. Volume III – The Presidencies of Lord Killanin (1972-1980) and of Juan Antonio Samaranch (1980-)*. Lausanne : International Olympic Committee, p. 344-351.

Leishman, K. (1999): And the winner is fiction: inventing Australia, again, for the Sydney Y2K Olympics, *M/C: A Journal of media and culture*, 2, no. 1.

Levitt, S.H. (1990): *The 1984 Olympic Arts Festival: Theatre*. (PhD Thesis). University of California Davis.

Masterton, D.W. (1973): "The Contribution of the fine arts to the Olympic Games". Disponible en línea: <http://www.ioa.leeds.ac.uk/1970s/73200.htm>

McDonnell, I; J. Allen; W. O'Toole (1999): *Festival and special event management*. Queensland : Jacaranday Wiley.

Messing, M. (1997): "The Cultural Olympiads of Barcelona and Atlanta from German tourists' point of view", en *Coubertin et l'Olympisme, questions pour l'avenir: Le Havre 1987-1997: rapport du Congrès du 17 au 20 septembre 1997 à l'Université du Havre*. Lausanne : CIPC, p. 276-280.

Pfirschke, A. (1998): *Struktur, Inhalt, Resonanz und gesellschaftspolitische Funktion der Kulturolympiade von Atlanta 1996 im Unterschied zu Barcelona 1992 und zur Konzeption von Sydney 2000*. (MA dissertation). Mainz : Johannes Gutenberg Universität.

Priebe, A. (1990): *Die Kulturprogramme der Olympischen Spiele von 1952 bis 1988- Konzeption zur Integration von Kunst und Sport innerhalb der Olympischen Spiele*. (MA dissertation). Mainz : Johannes Gutenberg Universität.

Stevenson, D. (1997): Olympic arts: Sydney 2000 and the Cultural Olympiad, *International review for the sociology of sport*, vol. 32, n. 3, p. 227-238.

Stanton, R. (2000): *The forgotten Olympic Art Competitions. The story of the Olympic Art Competitions of the 20th century*. Victoria : Trafford.

Subirós, J. (1991): "The Cultural Olympiad: objectives, programme and development", en M. Ladrón de Guevara; M. Bardají (eds): *Media and cultural exchanges: the experience of the last four summer Olympic Games*. Barcelona : Centre d'Estudis Olímpics i de l'Esport, p. 84-86.

Sydney Organising Committee for the Olympic Games (2001): *Official Report on the Sydney 2000 Olympic Games*. Sydney : SOCOG

Sydney Organising Committee for the Olympic Games (1997-2000): *Olympic Arts Festivals – Fact sheets*. Sydney : SOCOG.

Organisationskomitee für die XI Olympiade Berlin 1936 (1937): *The Xith Olympic Games Berlin, 1936: official report*. Berlin : Wilhelm Limpert. Disponible en línea: vol 1 (<http://www.aafla.org/6oic/OfficialReports/1936/1936v1sum.pdf>) y vol. 2 (<http://www.aafla.org/6oic/OfficialReports/1936/1936v2sum.pdf>)

El concepto de programa cultural olímpico: orígenes, evolución y proyecciones

Este artículo ofrece una perspectiva sobre los orígenes y la evolución del concepto de programa cultural Olímpico. Las dos secciones iniciales presentan un breve repaso histórico de este programa cultural, desde su concepción inicial por parte del Barón Pierre de Coubertin hasta sus últimas representaciones en ocasión de los Juegos Olímpicos de Barcelona'92, Atlanta'96 y Sydney 2000. La última sección del artículo ofrece un análisis general de los desafíos y posibilidades actuales que este tipo de programas, ahora denominados "Olimpiada Cultural" o "Festivales Olímpicos de las Artes", tienen dentro del Movimiento Olímpico.

Beatriz García García
Centro de Política Cultural de la Universidad de Glasgow



Centre d'Estudis Olímpics
Universitat Autònoma de Barcelona

Edifici N. 1a. planta
08193 Bellaterra (Barcelona)
Espanya

Phone +34 93 581 1992
Fax +34 93 581 2139

<http://ceo.uab.cat>
ceoie@uab.cat

