

CORREO

de las Culturas del Mundo

Vol. XII, número 119, 1º de noviembre de 2012

Centro de Estudios sobre la Diversidad Cultural

*Políticas
Culturales*

Correo de las Culturas del Mundo

Director Leonel Durán Solís

Editor Mariano Flores Castro

correodelasculturas@gmail.com

Correo de la Culturas del Mundo, Año 2012, No. 118, (15 al 1º de nov. de 2012), es una publicación quincenal editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Córdoba 45, Colonia Roma, C.P. 06700, Delegación Cuauhtémoc, México, Distrito Federal. Editor Responsable: Mariano A. Flores Castro. Reservas de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2012-091912305300-203. ISSN: en trámite. Domicilio de la publicación: Moneda 13, Centro Histórico de la Ciudad de México Distribuidor: se distribuye por vía electrónica correodelasculturas@gmail.com.

Este número se publicó el 1º de noviembre de 2012.

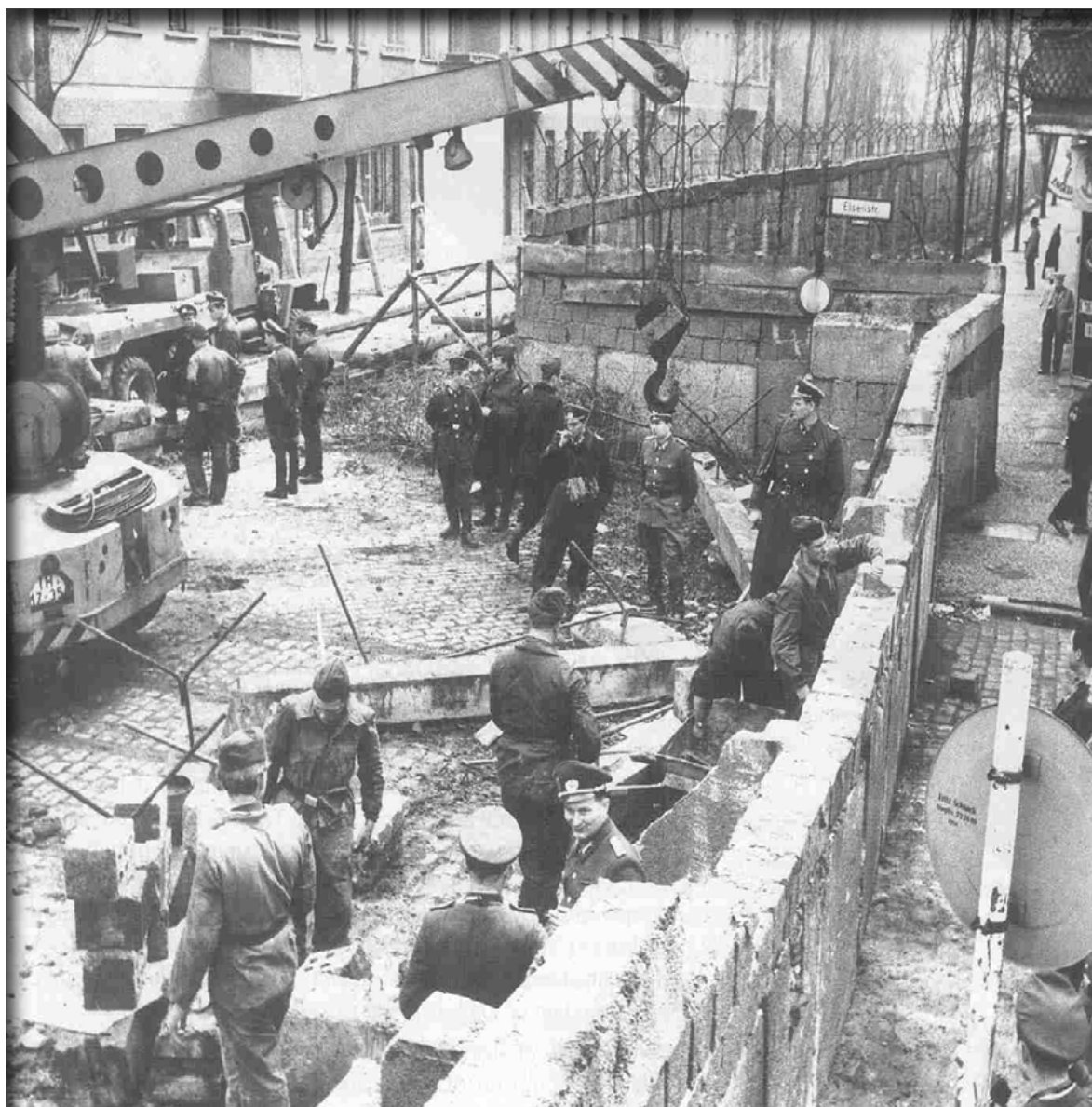
©TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS
POR LOS RESPECTIVOS AUTORES
DE LOS ARTÍCULOS, NOTAS Y FOTOGRAFÍAS.

Publicación fundada el 15 de agosto de 2007.



En este número:

- Entre historiadores: Hobsbawm y Judt se retratan
- Breve semblanza de Tony Judt
- Something is profoundly wrong/ Hay algo profundamente erróneo
- Segmentos de historia de las políticas culturales en Francia y España
- La cultura como aglutinador de Estado

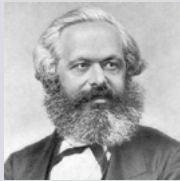


La RDA denominaba al Muro, así como a las fronteras que la separaban de la RFA, "Muros de protección antifascista", protegían a la RDA contra "la inmigración, la infiltración, el espionaje, el sabotaje, el contrabando, las ventas y la agresión de los occidentales".

Hobsbawm y Judt se retratan



por Jesús Silva-Herzog Márquez



A la muerte de Eric Hobsbawm, he vuelto a los retratos que se hicieron, frente a frente, Tony Judt y el gran historiador marxista. Retrato de un historiador por otro, elogio y crítica de un intelectual a otro, esbozo moral de un habitante del siglo XX al otro. Podría verse en ellos a dos gigantes que representan la rica y compleja tradición de la izquierda británica: dos versiones del impulso justiciero que surge del marxismo para apartarse de él o para ser siempre fiel a su fuente. Es Hobsbawm quien

detecta la fibra esencial que los une. "Ambos supimos que el siglo XX sólo puede ser comprendido integralmente por aquellos que se hacen historiadores porque han vivido a través de él; ambos compartimos una pasión básica: la política como clave para nuestras verdades y para nuestros mitos." La historia no fue para ellos una disciplina, fue la pasión en la que se encontraron.

Hobsbawm escribe de Tony Judt al publicarse como libro póstumo, la conversación con Timothy Snyder en la que repasa en conversación el curso de su siglo xx. El libro fue uno de los testamentos que pudo dejar mientras peleaba con una enfermedad brutal. Hobsbawm, desde luego no trafica emocionalmente con su juicio sobre el colega. Es elogioso sin dejar de ser severo. El libro póstumo de Judt simplemente no es un gran libro. No podría serlo por las condiciones en que fue compuesto. Pero es, de cualquier

modo la obra admirable de un historiador de fuste: un modelo para la razón civilizada donde el pensador es capaz de examinar sus certezas y advertir la forma en que su vida ha sido hecha y deshecha por su tiempo. A Hobsbawm no le atraen los primeros trabajos académicos de Judt sobre el socialismo en la provincia francesa. Dedicarse a la cartografía de la izquierda francesa le parece un empeño universitario tal vez erudito pero a fin de cuentas trivial. El comunista no sentirá un interés por Francia tras la Revolución. A ese país crecientemente marginal se le negó un Lenin y lo desposeyeron del Napoleón que tuvo. Francia, desde entonces, se alojó en el reino de Asterix.

Hobsbawm admiró la ambición monumental de Posguerra, el inmenso libro de Judt. Se trataba de una obra de plenitud intelectual que finalmente lo situaba como un historiador reconocido. Pero Judt, más que encontrar el equilibrio del

historiador ponderado, buscaba a toda costa ganar el argumento. El polemista de talento y mecha corta fue alejándose de la academia para encontrar emoción en el debate público. Ahí fue donde Hobsbawm lo vio intoxicarse con las toxinas liberales de Furet o Aron. Su vida pública, concluye Hobsbawm terminó adormilado con los cuentos de hadas de una revolución de terciopelo que fue, más bien, una revolución entre comillas.

Judt había escrito un ensayo extenso sobre Hobsbawm cuando éste publicó sus memorias. La fascinación que Judt sintió por el explorador de las tradiciones inventadas fue inmensa. No solamente lo supo todo, sino que lo sabía decir bien. Hobsbawm fue un maestro de la prosa inglesa. Y sin embargo, una verdad elemental y profundísima se le resistió: la aberración del comunismo. El personaje

seduce a Judt por ser el lado opuesto de los personajes a quienes tanto admiró: aquellos desencantados que reconocieron que su dios había fallado y decidieron remar contra sí mismos.

El Hobsbawm que Judt logra retratar es un enamorado del orden y de la jerarquía. Un mandarín inseguro que no se atrevió a confrontarse. ¿Cómo es que esta inteligencia excepcional no abandonó el barco ante la evidencia del monstruo en el que se convirtió su 1917? El temor a encontrarse en mala compañía no es signo de pureza política, escribió Koestler. Es, más bien, falta de confianza en uno mismo. Ese temor a quedar cerca de los excomunistas a los que aborreció hasta el último de sus días, lo llevó a aferrarse a lo indefendible, dice Judt.

El terco mandarín y el boxeador encandilado.

Fuente: <http://blogjesussilvaherzogm.typepad.com/>

Sobre Tony Judt

Judt se inmiscuyó activamente en la gran mayoría de los debates públicos de la última década, desde la construcción europea al conflicto de Oriente Medio. Sostuvo en varias ocasiones que de no ser por las invitaciones de periódicos y revistas nunca habría escrito más allá de su parcelado ámbito de investigación. Sin embargo es difícil aceptar esta afirmación. Sus trabajos demuestran que no podía entender de otra forma su oficio. En español, el descubrimiento de este autor fue indudablemente tardío a través de su obra maestra *Posguerra* (Taurus, Madrid, 2005). La apuesta era muy osada por el tamaño del trabajo, casi 900 páginas, pero le precedía el aplauso del ámbito editorial anglosajón. Se trataba de un recorrido irreverente por la historia reciente del continente europeo desde el final de la II Guerra Mundial y había surgido en un taxi vienés en 1989. Al escuchar las noticias que llegaban de Rumanía sobre la revuelta contra el dictador Ceausescu, Judt fue consciente del fin de una era y que la caída del Muro alteraba un pasado que había que reescribir e reinterpretar. Tal y como señalaba un chiste soviético, "nuestro problema es el pasado, que siempre está cambiando".

Judt había nacido en el East End londinense en 1948 dentro de una familia judía de tendencias izquierdistas. Descendiente por línea paterna de rabinos lituanos, fue enviado por sus padres a Israel en su adolescencia para engrosar una organización juvenil del sionismo. Durante ese tiempo se convirtió en un ardiente defensor del mismo, llegando a instalarse en un *kibutz* de la Alta Galilea dentro de su ambiente puritano y provinciano, donde no se le permitía ni escuchar música de los Beatles. Su romanticismo también le llevó a convertirse

en voluntario del ejército israelí durante la Guerra de los Seis Días en los Altos del Golán, primero como chófer y después en labores de traductor.

Sin embargo, esta experiencia militar terminó por desengañar políticamente al joven británico. Tras la carrera compaginó sus estudios de posgrado en el King's College de Cambridge con una estancia en la parisina École Normale Supérieure, donde se especializó en el universo político marxista francés. En 1979, Tony Judt publicaba su primer trabajo, *Socialism in Provence 1871-1914*, en el que pretendía desentrañar algunas de las líneas originales de la izquierda francesa. En ese momento, en un artículo hoy olvidado, atacó a gran parte de sus compañeros de profesión porque se encontraban desnudos de ideas y, sobre todo, de cualquier tipo de sutileza interpretativa ante la complejidad del pasado. Desgraciadamente, pese a su ejemplo, no hemos cambiado demasiado.

Durante esos años profundizó en numerosas figuras intelectuales de la izquierda francesa, mientras ejercía de profesor en universidades del nivel de Cambridge, Berkeley y Oxford. En sus viajes por Checoslovaquia o Polonia fue tomando conciencia de un firme compromiso político, a la vez que se iban fraguando algunas de sus principales preocupaciones e intereses. Fueron años de aprendizaje que desembocaron en sus tres principales aportaciones sobre la historia intelectual francesa durante la década de los noventa: *Marxism and the French Left: Studies on Labour and Politics in France 1830-1982* (1990), *Past Imperfect: French Intellectuals, 1944-1956* (1992; en español: *Pasado imperfecto*, Taurus, Madrid, 2007) y *The Burden of Responsibility: Blum, Camus, Aron, and the French Twentieth Century* (1998). Con estas contribuciones se configuraba una voz particular y una original forma de entender la historia. El cuidado estilístico le emparentó con personajes tan dispares como Simon Schama, Ian Buruma, Mark Lilla o Niall Ferguson. Ya que, aunque en ocasiones no lo parezca, el historiador también debe tener su particular poética. Porque, como aseguraba Benedetto Croce, para leer historia primero hay que escribirla.

Fuente: <http://www.fronterad.com/>

Something is profoundly wrong...

By Tony Judt

“Something is profoundly wrong with the way we live today. For thirty years we have made a virtue out of the pursuit of material self-interest: indeed this very pursuit now constitutes whatever remains of our sense of collective purpose. We know what things cost but have no idea what they are worth. We no longer ask of a judicial ruling or a legislative act: Is it good Is it fair Is it just Is it right Will it help bring about a better society or a better world Those used to be the political questions even if they invited no easy answers. We must learn once again to pose them.

The materialistic and selfish quality of contemporary life is not inherent in the human condition. Much of what appears “natural” today dates from the 1980s: the obsession with wealth creation the cult of privatization and the private sector the growing disparities of rich and poor. And above all the rhetoric that accompanies these: uncritical admiration for unfettered markets disdain for the public sector the delusion of endless growth.

We cannot go on living like this. The little crash of 2008 was a reminder that unregulated capitalism is its own worst enemy: sooner or later it must fall prey to its own excesses and turn again to the state for rescue. But if we do no more than pick up the pieces and carry on as before we can look forward to greater upheavals in years to come.”

Hay algo profundamente erróneo...

por Tony Judt

“Hay algo profundamente erróneo en la forma en que vivimos hoy en día. Durante treinta años hemos hecho una virtud de la búsqueda del interés material egoísta: de hecho este mismísimo ejercicio constituye ahora lo que queda de nuestro sentido de propósito colectivo. Nosotros sabemos lo que cuestan las cosas, pero no tenemos idea de lo que valen. Ya no pido una sentencia judicial o un acto legislativo: ¿Es bueno ¿Es justo ¿Es atinado? ¿Es correcto? ¿Ayudará a crear una sociedad y un mundo mejores? Esas solían ser las preguntas sobre temas políticos, aunque no tuvieran fácil respuesta. Tenemos que aprender a hacer de nuevo estas preguntas.

La calidad materialista y egoísta de la vida contemporánea no es inherente a la condición humana. Gran parte de lo que parece “natural” hoy data de la década de 1980: la obsesión por la creación de riqueza y el culto a la privatización y el sector privado crecientes disparidades entre ricos y pobres. Y sobre todo, la retórica que acompaña estas tesis: la admiración acrítica por los mercados sin trabas, desdén por el sector público, la ilusión de un crecimiento sin fin.

No podemos seguir viviendo así. La pequeña crisis de 2008 fue un recordatorio de que el capitalismo no regulado es su propio peor enemigo: tarde o temprano tiene que caer presa de sus propios excesos y vuelve al Estado para el rescate. Pero si no hacemos más que recoger los pedazos y seguir como hasta ahora, podemos avizorar una mayor agitación en los años por venir “.

Segmentos de historia de las políticas culturales en Francia y España

por Emmanuel Négrier

Este trabajo se presenta en un contexto marcado por nuevas tendencias de política cultural que se debaten en Francia. Se refiere, en particular, a la naturaleza del debate sobre una nueva etapa de descentralización, pasando por una nueva distribución de las capacidades de acción cultural entre el Estado y los poderes locales y regionales.

Cómo la cultura se hizo un campo legítimo de la intervención del Estado

Si el debate sobre la idea de definir una política cultural de Estado empezó a finales del siglo XIX, la puesta en marcha de la misma ha debido esperar hasta el inicio de la Quinta República (finales de los años cincuenta), momento de la fundación de un verdadero Ministerio de Cultura. Así, comienzo con el análisis de dicha innovación institucional, y su desarrollo en el curso de cuarenta años de política cultural nacional; para acabar proponiendo unas aproximaciones comparadas con el caso español.

Cuarenta años de política cultural

De esta innovación (la creación de un ministerio encargado de la cultura), se dice, a menudo, que corresponde a una tradición estatal de marca francesa, y también al hecho gaullista. Según esta tesis, la política

cultural a la francesa se debería a un nuevo voluntarismo de Estado, que se habría traducido en dos aspectos: una ampliación del Estado de bienestar hacia la oferta de bienes y servicios culturales; y la voluntad del régimen de controlar un nuevo sector de la vida social.

El nacimiento

En realidad, aunque esta imagen sea pertinente cuando se comparan diversos países, tenemos que relativizarlo a partir de los elementos siguientes.

En primer lugar, el momento Malraux (es decir: la institucionalización de una política cultural de nivel nacional) es el resultado de un proceso histórico más largo, el cual comprende una triple evolución:

- a) la existencia, desde el inicio del siglo XIX, de una administración para el Patrimonio cultural (monumentos históricos) y para Las Bellas Artes. Esto significa que ya existían elementos de política cultural (Poirrier, 2000).
- b) el hecho de que el Frente Popular haya contribuido a modificar la posición muy hostil de la izquierda francesa a propósito de la idea de una política cultural central. La izquierda era hostil a la misma argumentando que tal política sería una financiación de los pobres para las prácticas sociales de los ricos (Dubois 1999, 1993).
- c) el papel de ciertas dinámicas locales y sociales, al acabar la segunda guerra mundial, para reivindicar y apoyar tal institucionalización: las acciones culturales de nivel comunal; el desarrollo de un movimiento social de Educación popular, de un teatro popular (Poirrier, 1998).

Esto quiere decir que el ministerio no fue creado sobre un vacío, o sobre la única base de la voluntad de el Estado.

En segundo lugar, las condiciones de la creación del ministerio son menos románticas de lo que el “símbolo” Malraux expresa.

André Malraux obtiene este ministerio porque las élites gaullistas le rechazaron para encargarse del Ministerio de Información. Así, el Ministerio de Cultura representa una especie de premio de consolación para Malraux. Este hecho explica la improvisación que define las actuaciones de los primeros años del ministerio (Urfalino, 1996).

Éste no tiene inicialmente varias responsabilidades, como las relaciones culturales internacionales, la lectura pública, el audio-visual, y todo el sector socio-cultural (Poirrier, 2000). Por lo tanto, es un Ministerio débil en relación con otros como el Ministerio de Educación o el de Finanzas en los aspectos políticos, tiene pocos funcionarios y poca capacidad de influencia.

Su gasto es, durante diez años, relativamente débil (0,4% del gasto total del Estado). Esto explica en parte el fracaso del proyecto del Estado de instalar, dentro de cada departamento, una Casa de la Cultura.

Sin embargo, el “momento” Malraux es, sin duda, un paso fundamental de política cultural, que va a permitir una más amplia movilización por parte de varios actores: artistas, poderes locales, funcionarios nacionales y locales.

El Ministerio realizó, en sus diez primeros años, varias acciones relevantes, tales como una modernización de las políticas del patrimonio cultural, para el sustento al cine, una política de desarrollo musical dentro de las veintidós regiones francesas y una política de apoyo a la creación contemporánea.

De este periodo, es importante subrayar que estuvo marcado por la emergencia de un consenso ideológico tanto por la derecha como por la izquierda sobre la necesidad de una política cultural y el paradigma de democratización cultural.

Los años setenta

Después de la marcha del emblemático Malraux, empieza un período de dificultades. La búsqueda de una nueva dinámica, en parte debido a la transformación de las políticas locales en materia de cultura y también a la emergencia de una nueva generación de jóvenes funcionarios dentro del ministerio. Esta nueva dinámica está marcada por la aparición de un nuevo paradigma: el desarrollo cultural, que está más basado en el reconocimiento de la pluralidad de las formas de expresión cultural, es decir, un concepto más horizontal, que en el de democratización, que corresponde a un enfoque más vertical de difusión de la cultura.

Pero esta nueva dinámica habría necesitado más gastos públicos, pero, en realidad, el gasto del ministerio permaneció, hasta finales de los años setenta demasiado débil (cerca de 0.5% del gasto del Estado).

Desde los años ochenta hasta ahora (2003)

Este período se caracteriza por un incremento en el presupuesto del ministerio. En un año, Jack Lang, nuevo ministro emblemático de la Cultura, obtiene la duplicación del gasto cultural. El objetivo político es llegar al 1% del gasto del Estado.

Estos nuevos recursos permiten un crecimiento de todos los sectores culturales, y también desarrollar nuevas relaciones contractuales con las colectividades locales y regionales.

Entre 1982 y 1995 fueron firmados más de 1,700 contratos que representan más de 200 millones de euros; el 70% de ellos se firmaron con las ciudades.

En paralelo, la política cultural se establece sobre un triple paradigma:
a) una política reglamentaria de tipo no liberal, a través, por

ejemplo, del precio único del libro, y una política de grandes obras en equipamientos, sobre todo en París;

b) una política constitutiva, es decir, de creación de nuevas instituciones culturales a través de la creación de Direcciones Regionales del Ministerio de Cultura (las DRAC) dentro de cada región (Bodiguel, 2000);

c) una política que reconoce nuevas prácticas culturales legítimas como, por ejemplo, la moda, el rock, el rap, la gastronomía, etc., y que reconoce también la dimensión económica de la política cultural (Mollard, 1999).

Esta política fue criticada por la *intelligentsia* de la derecha y de la izquierda por varios motivos en relación al concepto de “todo cultural” (Fumaroli, 1991), es decir una ampliación excesiva de la noción de cultura, o de falta de lógica “de izquierda” (Schneider, 1993). Sin embargo, este nuevo modelo fue más o menos asumido hasta ahora por los gobiernos siguientes.

A través de este análisis cronológico, se puede ver cómo se acumulan varias peculiaridades:

a) La política cultural del Estado francés se hizo progresivamente imperativa por cada Gobierno contemporáneo, independientemente de su pertenencia política, aunque la derecha, desde un punto de vista financiero, tiende a reducir los gastos, especialmente entre 1993 y 1997, y también desde hace un año.

b) El actual gobierno acaba de reducir, por primera vez desde hace seis años, la parte del gasto del Estado correspondiente a cultura, a pesar de las promesas del candidato Chirac. Se trata de un decrecimiento de cerca del 5% que podría limitar los márgenes de maniobra del ministerio.

c) Los paradigmas de acción (democratización, desarrollo cultural, dimensión económica de la cultura) son más acumulativos que

alternativos. Esto tiene en consecuencia una ampliación de los objetivos de la política pública que supera el crecimiento de los recursos para alcanzarlos.

-Los sectores de intervención son más numerosos hoy que ayer, pero algunos quedan fuera de la competencia del ministerio, como las relaciones culturales exteriores y la enseñanza artística y cultural.

-El ministerio tiene una influencia importante sobre otros actores públicos y privados de la cultura, pero en lo sucesivo no puede actuar solo. La contratación, el partenariado, el financiamiento cruzado son la regla diaria de su acción.

-A pesar del desarrollo de la desconcentración¹ del ministerio, más del 50% del gasto está todavía concentrado sobre la ciudad de París.

Elementos comparativos

¿Cómo se puede abrir el análisis de las políticas culturales francesas hacia un enfoque comparado y, en particular, con el caso español? Esto sólo se puede hacer al relativizar el peso de las diferencias y al discutir la idea de excepción absoluta. Por un lado, se tiene que indicar que la singularidad de las trayectorias históricas depende del tipo de escala temporal de referencia. Luego se puede comprobar que las diferencias de tipo organizacional son, sobre todo, variaciones dentro de la implementación de un modelo bastante convergente. Finalmente, la legitimidad de la política cultural se mantiene como un reto permanente en ambos países según procesos históricos distintos.

Trayectorias históricas

Las trayectorias históricas son elementos útiles de comparación, aunque los resultados de las mismas sean diversos:



Museo del Louvre, Paris



Una referencia a largo plazo muestra la importancia de la Ilustración en la constitución de un conjunto de valores favorable a la creación artística y a las herramientas de difusión de la cultura clásica (academias, bibliotecas) en los dos países, a través de un modelo según el cual el régimen monárquico tiene a la vez un patronato artístico y una centralización de las instituciones culturales, al mismo tiempo que se produce el declive de la censura eclesiástica (Fernandez Prado, 1991; Poirrier, 2000; Monnier, 1995). Aunque este papel sea considerado fundamental en ambos países, no es percibido tanto como la matriz de todas las evoluciones ulteriores. La historia de las políticas culturales es de hecho concebida como discontinua. Sin embargo, a través del siglo XIX el desarrollo de objetivos propios de política cultural (por ejemplo, para las bibliotecas) es comparativamente más precoz en España que en Francia.

Se puede plantear la hipótesis de que las corrientes liberales y republicanas habían definido el reto cultural de una manera diferente en cada país. Francia privilegia al sector educativo al establecer y difundir el modelo republicano y al luchar contra la influencia de la Iglesia. La cultura queda considerada como el dominio de las pasiones privadas y elitistas. En España, por un lado, la lucha contra el peso de la Iglesia dentro del marco de la educación fue más ardua y, por otro lado, la cultura podría haber jugado un papel más relevante como medio para difundir los valores progresistas. Pero este desarrollo es, desde su origen, muy diferente según las regiones. De este modo, la Mancomunitat de Cataluña (1914-1924) ofrece uno de los ejemplos más precoces en Europa de una política cultural institucionalizada. No tiene ningún equivalente en España. Durante este largo período se podría, sin embargo, comparar la dualidad entre, por un lado, las instituciones culturales y artísticas oficiales y, por otro, los distintos movimientos de promoción de la cultura popular, bajo la República española y el Frente Popular francés (Ory, 1989).

La referencia a los tiempos modernos y, en particular a la historia del siglo XX, enseña la importancia de las diferencias entre regímenes políticos. El establecimiento del franquismo se acompaña de una política cultural centralista, organizada para controlar las expresiones culturales y celebrar los valores tradicionales. Esta política está a menudo marcada, por un lado, por la lucha intestina entre las distintas corrientes que forman parte del régimen y, por otro lado, por la debilidad en términos de recursos financieros, y queda expuesta a las contradicciones entre régimen político y política cultural (Fernández Prado, 1991).

En un contexto muy diferente, la institucionalización de la política cultural francesa tiene, sin embargo, algunos elementos comunes con la española: por ejemplo, la voluntad de difusión de una concepción estética particular de la producción artística y la implementación de instrumentos centralizados de planificación (las casas de cultura). Por lo tanto, aunque existen ciertas formas de imitación (a nivel de los discursos y, menos, de los actos, por ejemplo durante el mandato de Fraga Iribarne), estas importaciones se sitúan en un campo político y social de naturaleza diferente. Por ejemplo, tal política se enfrenta, en Francia, ante un medio social y cultural que, como en España antes del franquismo, tiene raíces profundas en la izquierda política e intelectual (Girard & Gentil, 1996).

Finalmente, nos faltan aquí elementos empíricos para comparar las influencias de dos herencias tan diferentes (el franquismo y el gaullismo) sobre el período más contemporáneo. Sólo se puede constatar que del lado francés, a pesar de las numerosas críticas académicas que sufrió, la referencia a André Malraux sigue siendo considerada como positiva para los actores políticos y administrativos (Donnat, 1999); mientras que, en España, la referencia a tal pasado permanece a la vez negativa y poco explícita en términos de debate público. En el período contemporáneo, es decir, durante el proceso de transición democrática en el cual se definieron los elementos de política cultural, también se podría tener en cuenta que la

mayor parte de las élites político-culturales tuvieran una cultura francesa. La influencia del hecho sobre la elección, al menos en los discursos y en la forma, de un esquema parecido, podría ser una línea futura de estudio, en términos de “policy transfert” (Radaelli, 2000).

Así se puede comprobar que la referencia a la historia ofrece perspectivas de estudio comparado muy diferentes, y que la comparación podría servir para relativizar algunas características percibidas como elementos propios y excepcionales de una realidad nacional, y podría también invitarnos a volver a discutir los modos de análisis de las historias de las políticas culturales nacionales.

La organización de las políticas culturales

Por lo que se refiere a la organización de las políticas culturales contemporáneas, estamos de nuevo ante dos realidades aparentemente totalmente diversas. Por un lado, Francia dispone de una organización centrada alrededor del Estado que, hasta los años recientes, concentra una gran parte de los medios humanos y de la experiencia en el seno de la administración central. Despliega sobre todo el territorio una misma organización “desconcentrada”, a partir del nivel regional. Las relaciones entre el Estado y las colectividades territoriales son numerosas y de tipo contractual, permitiendo al primero difundir entre sus “socios” una buena parte de sus prioridades o valores, y también cofinanciar sus propias lógicas de funcionamiento corporativo (patrimonio, lectura pública, educación artística...). El modelo español, desde la transición democrática, es el de una concurrencia de competencia en cultura, con una definición más modesta del papel del Estado (pero sobre la base de una Constitución que desarrolla más precisamente el reparto de las competencias), numerosas transferencias hacia las Comunidades Autónomas de competencias exclusivas o competidoras en el campo de las políticas

culturales (Bonet, 1999; Prieto de Pedro, 1993).

La diferencia entre ambos países en las lógicas de reparto de las competencias (casi ausencia en el caso francés –fuerte lógica de transferencia en el caso español) no constituye, por lo tanto, una diferencia fundamental sino relativa, por cuatro razones:

a) en ambos casos, la integración de la “cultura” dentro de un solo y mismo ministerio no ha llegado. Por ejemplo, la acción cultural internacional no forma parte (sino de manera marginal) del Ministerio de Cultura, pero sí del de Asuntos Exteriores; igualmente, la educación artística forma parte sólo parcialmente del ministerio francés de Cultura, y permanece débil sobre este campo, cuando comparamos su papel con el del Ministerio de Educación.

b) también en ambos países, las organizaciones centrales disponen de un departamento para gestionar las relaciones con los niveles regionales y locales de poder y administración (cooperación cultural/Délégation au Développement et à l’Action Territoriale). Pero presentan dificultades parecidas al regular el conjunto de políticas “territoriales”, dentro del ministerio, frente a las otras direcciones sectoriales (artes escénicas y patrimonio, por ejemplo). Las relaciones contractuales del Estado con los poderes infranacionales parecen más desarrolladas en el caso francés, aunque a menudo se sobrestima la influencia que el Estado ejercería sobre las dinámicas culturales locales a través de ese proceso. Pero este contraste no puede esconder el hecho de que las colectividades locales y regionales francesas tienen un papel mayor en la financiación de las políticas culturales (ver infra, segunda parte).

c) en ambos casos también, el Ministerio de Cultura es el resultado de la integración, en el seno de una misma administración, de subsectores que tienen historias y lógicas de acción muy diversas: el patrimonio, la

industria del cine, el teatro, o la lectura pública... son buenos ejemplos de sectores cuyos intereses, lógicas de representación colectiva y prácticas de relación con el Estado permanecen muy diferentes. Este hecho permite comprender por qué se hace difícil ubicar y definir objetivos compartidos, que trasciendan tales diferencias para dar, al menos, la ilusión de una política coherente y legítima. Quizás explica también el recurso a finalidades a menudo muy generales, ambiciosas y bastante abstractas, que quedan generalmente lejos de los resultados concretos, cuando son disponibles o producibles (por ejemplo: la democratización cultural).

Finalmente, encontramos en ambos países el recurso a instrumentos de acción comparables, que nacieron durante los años ochenta. Por ejemplo:

- la política del 1% cultural, cuyo objetivo es estimular los pedidos públicos de obras de arte, a la vez que la realización de obras públicas o grandes equipamientos.
- el precio fijo del libro, para luchar contra la dominación de la gran distribución y preservar las condiciones de rentabilidad y de existencia de las librerías, a través de la prohibición de los descuentos.
- una política de apoyo al cine que quiere preservar una industria nacional y sobre todo un espacio para el cine de autores.
- el recurso a la herramienta de la legislación para definir el marco de grandes sectores, o de problemas de acción pública (patrimonio, propiedad intelectual...).

No hay duda que tal convergencia de estos instrumentos va acompañada de divergencias, a veces muy importantes, en su implementación. Por ejemplo, la política del 1% cultural no está bajo el control real del Ministerio de Cultura en España, mientras que su homólogo francés tiene en este campo un papel dominante; la capacidad de las Comunidades Autónomas de hacer leyes cambia la naturaleza del marco institucional, frente a Francia, donde tal capacidad todavía no está

reconocida para las Regiones, etc. Sin embargo, la coexistencia de instrumentos de acción del mismo tipo ya constituye un interesante punto de partida de un enfoque comparado.

Legitimar una política cultural

A propósito de la legitimación de las políticas culturales también encontramos elementos de convergencia dentro de un mismo marco global, que tendremos que profundizar ulteriormente. Estos elementos se refieren a los procesos de legitimación, y luego a las formas de discusión de la política cultural:

Las convergencias pueden ser situadas a tres niveles:

a) la creación del ministerio: más allá de las dificultades que encontró este proceso en España en el marco de la transición, la acción del Estado ha sido bien reconocida, aunque según una temporalidad y recursos diversos.

b) este reconocimiento se estableció a partir de principios relativamente convergentes:

-la intervención cultural del Estado no tiene ninguna prioridad estética, artística, ni tampoco defiende ninguna jerarquía entre culturas.

Se plantea dentro de un marco básicamente liberal y plural.

-dicha intervención persigue, a la vez, objetivos industriales, de desarrollo artístico y de democratización cultural. Se plantea sobre la convicción de que el mercado no puede constituir el único principio de organización de la vida cultural y de sus prácticas sociales. Siendo liberal, la política cultural no es, sin embargo, neoliberal.

c) con el objetivo de dar una legitimidad simbólica a un ministerio relativamente frágil dentro del marco gubernamental, se puede notar el

recurso a personalidades a menudo emblemáticas, cuyos perfiles individuales parecen específicos; por ejemplo Javier Solana, Jorge Semprun en España (Rubio, 2003) ; André Malraux, Jack Lang en Francia (Hunter, 1990). Estos perfiles se basan en "cualidades individuales, como la fama, o bien una conexión directa con el Presidente (del Gobierno, de la República), entre otras.

Las formas de crítica de la legitimidad de la política cultural son parcialmente divergentes.

En el caso de Francia, donde la extensión del dominio de intervención pública cultural ha sido muy fuerte, dicha crítica ha sido dirigida hacia los excesos o a los efectos perversos de este proceso. Se trata de la crítica del "todo cultural", o de la sospecha ante una estética oculta de Estado (Fumaroli, 1991), a través de una tendencia, aquí considerada culturalmente perversa, de institucionalización política. Este tipo de crítica a la legitimidad está menos presente en España, donde el dominio de intervención cultural pública queda más limitado, especialmente por lo que se refiere a las nuevas formas de creación artística². Además, mientras que en Francia la política cultural ha dado lugar a una profusión de debates académicos, a numerosas tesis doctorales en varias disciplinas, y a polémicas públicas en España existe, por el contrario, un cierto vacío, ya sea en términos de formación, ya sea en términos de dinámica de debate político o académico (Rausell Köster, 1999).

En España, la crítica hacia la legitimidad de la política cultural (nacional) tiene su precoz origen en las Comunidades Autónomas "históricas" (especialmente Cataluña y País Vasco), mientras que no fue nunca expresada en términos parecidos en Francia, ni en las Regiones ni en las ciudades. La crítica ha quedado limitada al campo intelectual, y no fue retomada por los partidos políticos, excepto en algún caso de partidos de extrema derecha (Bressat, 1999).

La crítica de fondo sobre el “punto muerto” de la democratización cultural, que permanece de forma estructural en Francia, se acompaña del reconocimiento de un cambio de paradigma de las políticas culturales que se opone en parte a las tesis de Pierre Bourdieu en términos de “distinción”. Esta “crítica de la crítica” se apoya sobre los cuatro fenómenos siguientes (Rodríguez Morato, 2001) :

- a) la diversidad de los objetivos: ya no se trata sólo de la protección de un patrimonio o de la defensa de las artes, sino de diversidad artística, de promoción social y territorial, de globalización.
- b) la ampliación de los espacios de intervención, desde los profesionales tradicionales hasta los sectores comerciales, industriales, pasando por las actividades informales, amateurs, etc. Las cuestiones se extienden también hacia nuevos retos: derecho, fiscalidad, tecnologías, política comercial.
- c) la complejización del mundo cultural en el cual la política interviene. Se trata de varias formas de interpenetración entre mundos artísticos, del ocio, de lo “informal”.
- d) las formas de implementación de las políticas culturales son cada vez más complicadas (diversificación de los instrumentos y programas) y más estratégicas: los poderes públicos deben integrar demandas e intereses que provienen de sectores cada vez más diversos en el campo de cultura (creadores, empresas, intermediarios, fundaciones, asociaciones, etc.).

Estas diversas formas de crítica hacia la política cultural tienen consecuencias bastante diferentes en ambos países. En España, han hecho legítimo el nivel subnacional en la definición y organización de políticas propias, especialmente a nivel de las Comunidades Autónomas.

Han dado también a las fundaciones privadas o semipúblicas un papel importante en la financiación cultural. Este fenómeno, que podría ser

comparado con los casos italiano (Dal Pozzolo, 1999; Alcaud, 2003) o portugués (Coelho, 1999), queda poco desarrollado en Francia.

Finalmente, se puede remarcar que, en ambos países, una misma crítica concierne a un doble fenómeno: la excesiva concentración en la capital del país (Madrid, París) y el peso excesivo de políticas de inversión en grandes equipamientos o manifestaciones (exposiciones prestigiosas, equipamientos de cultura de élite, centros de arte, colecciones, etc.) sobre políticas estructurales hacia las prácticas sociales de la cultura y las artes.

Estas aproximaciones comparativas se han concentrado a nivel nacional. Pero una de las dificultades de dicha comparación parece ser la diferencia de estructuración de las políticas en un enfoque territorial. Se trata, por un lado, de una cierta forma de homogeneidad territorial en términos de políticas públicas, y de estructuras sociales y políticas (aunque precisamente, tal homogeneidad tiene que ser cuestionada) y, por otro lado, de un hecho diferencial a propósito de las mismas variables.

Entonces se podría plantear, para futuras investigaciones, formas asimétricas de comparación (por ejemplo entre Francia y Cataluña), o proyectos comparativos a nivel subestatal. Este segundo aspecto se analiza en el siguiente apartado.

La descentralización cultural

Francia forma parte de los países cuya forma de gestión de las políticas culturales puede ser definida como descentralizada. Es decir, que dentro de un marco unificado, algunas competencias y la mayoría de los medios públicos se gastan a nivel local y regional. Este modelo, que comparten países como Holanda o Portugal, es bastante distinto del modelo federal (Alemania, Suiza), del modelo denominado “regionalizado” (Italia, España), o del modelo de delegación llamado “Arm’s Length” inglés. Después de haber analizado la estructura de las políticas culturales dentro

de un marco descentralizado, desarrollaré unas reflexiones comparativas entre Francia y España.

Entre las funciones más financiadas por las ciudades se encuentran:

- la conservación (patrimonio, museos)
- la formación (educación artística)
- la producción artística (en particular la creación de espectáculos,
- los equipamientos culturales)
- la animación cultural (los centros culturales, comparables en Barcelona a los centros cívicos...)

Cinco aspectos marcan la situación de las políticas culturales urbanas:

-un primer aspecto es la profesionalización de estas políticas, es decir, la influencia de los profesionales sobre la definición y la realización de las políticas.

-El segundo, la despolitización, es decir, se ha pasado de una situación, hace veinte años, en la que era legítimo explicar el gasto cultural de los municipios según su orientación política (los municipios de izquierda tenían, en general, un gasto más elevado que los de la derecha) a una realidad actual en la que este factor político ha perdido importancia. Es decir, los cambios de color político influyen sobre los sectores o modos de invertir en el campo cultural de manera diferenciada.

-El tercer elemento se trata de un problema territorial, en referencia al coste de la centralidad. Es un problema que viven todas las ciudades que financian equipamientos y acciones culturales que utilizan un público más extenso que el de la sola ciudad. El peso de estas cargas de centralidad es actualmente el tema crucial del debate sobre las nuevas instituciones de cooperación urbana.

-El cuarto, un problema sectorial, es decir, la coordinación entre los sectores dominados por lógicas profesionales y el sector asociativo. Se trata de un problema de gestión de la diversidad de actores culturales sobre un territorio.

-Por último, un problema estructural, en el sentido de extensión o de creación del público ante el hecho de que el público cultural queda lejos del ideal de democratización cultural.

El partenariado con el Estado

Desde hace más de dos décadas el Estado ha establecido dentro de cada región una dirección de cultura. Esto es la traducción del concepto francés de “desconcentración”: el hecho de hacer gestionar competencias por niveles territoriales del Estado.

Este proceso se está convirtiendo en un modo normal de ejercicio de las competencias. Las direcciones centrales del ministerio han resistido ante esta pérdida de poder, como también lo han hecho los artistas y los líderes políticos territoriales. Todos temen que un proceso de estas características ponga en peligro sus redes institucionales.

Hoy la transferencia de las capacidades de acción a nivel territorial es una realidad fundamental. Esto se puede comprobar con el índice de desconcentración. Una parte dominante del presupuesto cultural del Estado pasa por gastos regionales.

Se puede decir que la región como espacio se ha hecho el nuevo centro de gravedad funcional de las políticas culturales, aunque la institución política que la representa permanezca relativamente débil (el Consejo regional). Las relaciones contractuales ahora se desarrollan a este nivel. Pero en términos de definición de las políticas públicas, las DRAC permanecen sometidas al Estado. Reproducen su organización en sectores verticales, desarrollan el mismo tipo de acciones y aplican los mismos criterios de elección artística y cultural.

Las relaciones entre las colectividades y el Estado se pueden analizar a nivel regional a partir de dos aspectos distintos. Por un lado, las DRAC saben que dependen de las colectividades y de sus capacidades de financiación para desarrollar las políticas sobre el territorio. Así pues intentan influir sobre los criterios de acción, sobre la elección de actores culturales y de proyectos más cercanos a sus propias prioridades de política pública (creación artística, excelencia, innovación, búsqueda de nuevos públicos).

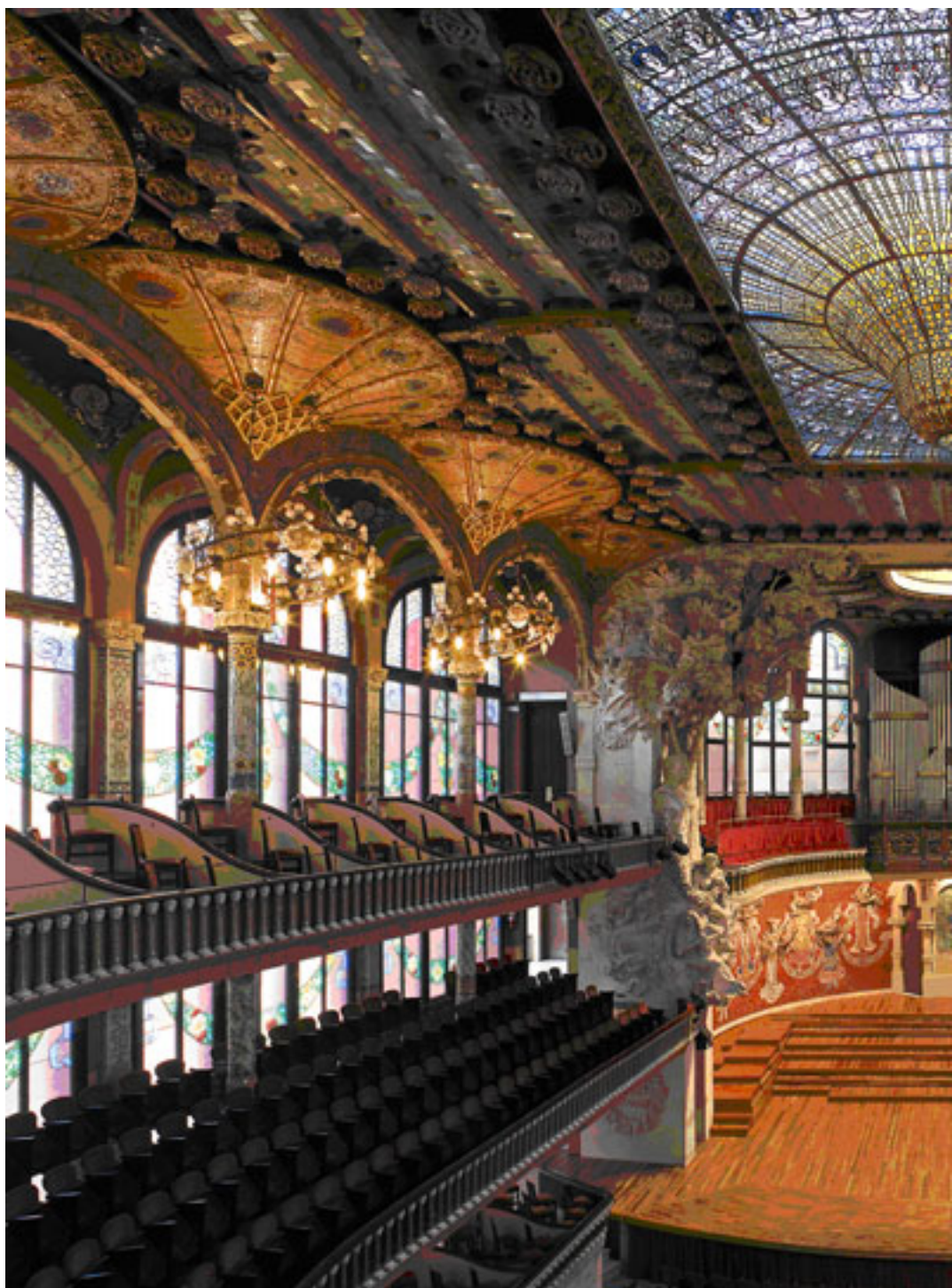
Por otro lado, las colectividades locales necesitan el partenariado de las DRAC para obtener un criterio de calidad de sus acciones y un apoyo financiero, pero intentan resistir la aplicación estricta de los criterios y de las prioridades de las DRAC. Esto es porque tienen otros objetivos de política pública como, por ejemplo, contribuir a la identidad local, utilizar la política cultural como eje de desarrollo económico, o como medio de resplandor político.

En este contexto, el marco de negociación entre ambos actores es diariamente complicado y complejo. Complicado cuando las dificultades conciernen a los instrumentos de acción. Complejo cuando se trata de combinar entre objetivos de política pública que son diferentes y a veces contrarios; por ejemplo: el problema de combinar objetivos intrínsecos y extrínsecos (Bonet & Négrier, 2002).

Aproximaciones comparadas

En este apartado desarrollo algunos aspectos de comparación entre el sistema francés y el español. Se sigue un sentido que va desde los aspectos más específicos hasta los más convergentes, aunque son sólo "aproximaciones".

Palau de la Música. Barcelona





La administración de la cultura sobre el territorio

Por lo que se refiere a la organización territorial de la política cultural, la gran peculiaridad francesa está sin duda ligada a la presencia de las DRAC (Directions Régionales des Affaires Culturelles), es decir, una parte de la administración del Estado. Cerca de 2,000 agentes del ministerio (sobre un total de 22,000) trabajan en las regiones (Négrier, 2003). En España, esta categoría ya no existe, ya que los únicos agentes de Estado establecidos en las distintas Comunidades Autónomas no tienen cargos de administración de las políticas culturales, sino de gestión de un servicio o de un equipamiento que pertenece al Estado. Tal presencia de las DRAC, actualmente (2003) en curso de reforma, cumple una cierta función de homogeneización de las políticas y recursos culturales regionales. Pero esta función es relativa. Por un lado, la desconcentración de los presupuestos del Estado no es igual sobre el territorio, ya que beneficia estructuralmente más a las regiones que disfrutan todavía de importantes medios culturales y artísticos. Por otro lado, la tasa comparada de agentes por habitante muestra variaciones de 1 a 4 entre la región donde la presencia del “Estado cultural” es máxima (el Limousin), y donde es mínima (Rhône-Alpes).

En España, habiendo sido transferida esta administración de la cultura, la coordinación de las políticas a nivel nacional (interautonómico por ejemplo) resulta mucho más delicada. La palabra misma “coordinación” no forma parte del marco constitucional ni para definir el papel del Estado (se habla de comunicación entre culturas), ni tampoco para calificar las relaciones entre Comunidades Autónomas (que quedan muy estrictamente limitadas fuera del paso obligatorio por el Estado).

Establecida tal diferencia, habría que cuestionarse cuáles son las consecuencias para la puesta en marcha de las políticas culturales. En

ambos países, la situación de discrepancias interregionales respecto a la presencia de las industrias culturales (Zofio Prieto, 2001), pone de manifiesto el problema de desarrollo equilibrado del territorio. Las diferencias interregionales en el gasto cultural público impiden comprobar una tendencia “definitivamente” más igualitaria de la organización francesa: frente a la diferencia de 1 a 14 (en euro cultural por habitante) entre la más y la menos activa de las regiones francesas corresponde una diferencia de 1 a 2.5 en España. Tal evaluación debe ser tomada con cuidado, ya que los datos no son exactamente homogéneos.

Además, se debe también tener en cuenta el volumen total del presupuesto, ligado al tamaño de la población, al papel del Estado y al conjunto, en España, de competencias de nivel autonómico y de otros niveles de administración local. La Comunidad Autónoma de Madrid y la ciudad de Madrid tienen un nivel de gasto cultural público muy inferior a la media española (en euro por habitante), por una razón comparable a la situación francesa de París y de la Región Ile-de-France; una gran parte del gasto cultural del Estado ya se concentra sobre estos territorios. En este mismo sentido, la situación del País Vasco, donde la competencia cultural es a la vez muy importante a nivel autonómico y a nivel provincial, podría ser comparada con el caso del Languedoc-Roussillon, donde los gastos regionales, departamentales y municipales son, en cada categoría, uno de los más altos de Francia. Entonces el análisis de la pluralidad de niveles de intervención podría dar, tanto en Francia como en España, variaciones infranacionales (y convergencias) más fuertes que a nivel nacional comparado.

Finalmente, encontramos un factor de diferenciación específico en el caso español. Se trata de la integración de políticas lingüísticas en el marco de la política cultural de algunas Comunidades Autónomas (Argelaguet, 2001), resaltando, a la vez, el dilema de la frontera entre política lingüística y política cultural, y el problema de la distorsión

estadística entre las regiones que han o que no han desarrollado estas políticas específicas.

El peso respectivo de los diversos niveles

Si dejamos de lado el papel jugado por el Estado a nivel territorial, la dinámica contemporánea de las políticas culturales muestra también variaciones, pero relativas, dentro de una serie de tendencias comunes.

Las mayores diferencias están ligadas al hecho de que el nivel "regional" está, en España, mucho más desarrollado que en Francia. La primera descentralización francesa (1982-1986) había transferido competencias solo al nivel departamental. Por el contrario, en España, las Comunidades Autónomas fueron las principales beneficiarias de las transferencias realizadas durante el mismo período (1981-1985). Ellas disfrutaban de la capacidad de votar leyes, poder que ya no existe en Francia, ni siquiera dentro del nuevo proyecto constitucional actual (2003-2004). De hecho, esta organización de las políticas culturales da lugar al establecimiento de servicios culturales más desarrollados a nivel regional en España.

Como consecuencia de estas transferencias, el nivel del gasto cultural del Estado es mucho más bajo en España (0.33% del presupuesto estatal global en el año 2000) que en Francia (1% en el año 2000). Esta diferencia es aún más fuerte si se considera que tanto el Ministerio de Educación como el Ministerio de Asuntos Exteriores franceses cuentan con gastos culturales propios que son tradicionalmente más altos que los de sus homólogos españoles.

Una segunda consecuencia es que mientras en Francia los departamentos conservan un papel dominante sobre las regiones su correspondiente, la provincia, en España, ha seguido el camino contrario. Algunas excepciones de diputaciones que han

conservado un papel importante en política cultural (la diputación de Barcelona y las diputaciones forales vascas, por ejemplo) confirman la regla de un descenso en el nivel provincial.

Sin perjuicio de un análisis, aún prematuro, de los diferentes modelos de política cultural puestos en marcha a escala autonómica, en este campo se podría todavía encontrar un primer tema de reflexión comparada. Se trata del temor expresado en Francia ante una “decadencia” de la política cultural en el caso de que las competencias fueran transferidas hacia las regiones. El ejemplo español nos enseña que todos los tipos de Comunidades han desarrollado sus competencias, las han encuadrado por numerosas leyes, con presupuestos que, en términos de euros por habitante, no son tan divergentes.

La evolución de los retos de política cultural

Varios libros publicados recientemente en España a propósito de la política cultural muestran un estado bastante inacabado de los objetivos oficialmente anunciados por los diferentes poderes. Esto es debido a la insuficiencia de profesionales para gestionar esta política (Font, 2000), la escasez de los recursos (especialmente a nivel de las ciudades), para hacer frente a la modernización de los equipamientos culturales (López de Aguilera, 2000), y la amenaza que pesa sobre sectores culturales a través de cambios políticos. Todos estos fenómenos son conocidos en Francia, aunque el nivel de profesionalización del sector (especialmente público) parece más profundo y numéricamente importante.

Sea cual sea la diversidad de las situaciones actuales y de las tradiciones de acción pública, se podría afirmar que la mayor parte de los objetivos de política cultural convergen hacia los retos siguientes:

-El reconocimiento del reto territorial que juega cada vez un papel más central en el ámbito de las políticas culturales. Este escenario no es

sólo el propio de la situación europea, dado que algunos especialistas norteamericanos indican tal tendencia en los Estados Unidos (Schuster, 2002). La territorialización de los retos culturales se acompaña de la territorialización de la financiación de la cultura. Este es un nivel cada vez más pertinente de análisis.

-La acumulación de objetivos de política cultural que son a la vez intrínsecos (orientados hacia el desarrollo en sí y por sí de la actividad y de la oferta cultural), y extrínsecos (la cultura al servicio del desarrollo económico, cívico, social).

-La primera categoría de objetivos hace frente al hecho de que la política cultural está esencialmente basada en una lógica de la oferta. Sin embargo, la sociología de la demanda (de las prácticas culturales) se mantiene muy crítica en relación a la democratización de hecho, en ambos países. Se está ante una hibridación de las prácticas culturales, desde las formas clásicas hasta la nuevas tendencias de demanda, de prácticas de ocio, de acción sociocultural y artística.

-La segunda categoría de objetivos está ligada a varios fenómenos. Por un lado, los actores públicos son conscientes de que la cultura se ha transformado en un verdadero sector económico capaz, no sólo de crear empleos, sino también de ofrecer oportunidades de atracción territorial. Un reciente estudio comparativo, dentro del cual se analizan Catalunya y Languedoc-Roussillon (entre otros), defiende la idea de que la cultura está ahora en el centro de las nuevas estrategias de identificación política y de desarrollo socioeconómico (Deschouwer, Louchlin & Keating, 2003). El "nuevo regionalismo cultural" asume la hipótesis (discutible) de que, más allá de las diferencias institucionales y sociopolíticas, la comparación interregional conduce hasta una convergencia de estrategias, de herramientas de desarrollo y de

principios de intervención. Tal hipótesis, sin duda al menos prematura si no parcial a nivel de las “regiones”, podría ser más probable a escala urbana, tanto en materia de regeneración urbana como de gestión de la diversidad cultural o de desarrollo económico (Bianchini-Parkinson & Bianchini, 1993; Leonardo, 2001; Lorente, 2000).

-En la mayoría de los casos estudiados, una de las asignaturas pendientes es precisamente la de articular los objetivos intrínsecos y extrínsecos. Esta articulación no está clara. Por ejemplo, las políticas de valorización turística del patrimonio (objetivo extrínseco) están a menudo en conflicto con intereses estrictamente históricos, científicos o artísticos (Négrier, 2002). La organización de festivales durante periodos limitados puede conducir a una dualización de la vida cultural, y a una sensación difusa de frustración de los ciudadanos el resto del año, etc. La coordinación entre objetivos, como entre varios subsectores de política cultural, da lugar a nuevas herramientas de gestión, de debate o de prospectiva, bajo la forma de Libros Blancos (Zallo, 2001; Bonet, 2002), o de cartas y planes estratégicos para las ciudades.

-Finalmente, a escala de las ciudades, se antepone la cuestión crucial de la articulación entre las varias percepciones de la cultura y de las prácticas culturales, desde las formas más académicas hasta las prácticas emergentes, desde los modelos artísticos profesionales hasta las prácticas de aficionados, desde el artísticocultural hasta el sociocultural. Por eso Joan Subirats sitúa el reto cultural no como un nuevo “sector” del gobierno urbano en sí mismo, sino como un objetivo transversal entre el ciudadano, el elegido y el profesional (Subirats, 2001). A este nivel se trata también de la capacidad de las ciudades, desde el interior de sus fronteras políticoadministrativas, para soportar las “cargas de centralidad” (por ejemplo, grandes equipamientos) que utilizan poblaciones cada vez más extendidas a través del proceso de urbanización. Los gobiernos urbanos

de la mayor parte de ciudades europeas ya están buscando herramientas de cooperación para reducir la presión sobre la gestión local, y probar de ajustar el territorio de la oferta con el de la participación ciudadana y fiscal (Baraize & Négrier, 2001; Faure & Négrier, 2001; Négrier, 2003b; Interart's, 2002).

Conclusión

En este artículo se ha planteado la hipótesis de una especificidad francesa en política cultural, tanto a nivel nacional como territorial, y también elementos de comparación para discutir tal "excepción". El interés de la noción de comparación es el de cuestionar la idea de convergencia en términos relativos. Se plantea la cuestión de las similitudes y peculiaridades que pueden permitir volver, de manera más realista, a cada configuración (nacional o regional) de políticas públicas. Soy consciente de que este artículo sólo es un borrador de ese proyecto comparativo, sobre la base de un doble panorama crítico. Para seguir avanzando, hay que mejorar el conocimiento de las variaciones entre políticas autonómicas y urbanas en España, y plantear un marco comparativo propio. Así el proyecto de investigación podría estar basado sobre tres dimensiones:

-La primera, la dimensión de comparación entre regímenes autonómicos de política cultural. Para ello se puede partir de los resultados de programas científicos de comparación intercomunidades, que no han tocado a las políticas culturales sino, por ejemplo, a las políticas de bienestar (Gallego, Gomá & Subirats, 2002). Ellos muestran importantes variaciones entre regímenes, tanto por lo que se refiere a las responsabilidades asumidas por las CCAA, el tipo de modelo de gestión de esas políticas, como también a la naturaleza de las redes de actores.

Estas diferencias varían según el sector de política pública. Después de

haber comprobado esos contrastes dentro de las configuraciones autonómicas de políticas públicas, los autores plantean la cuestión de las variables explicativas de las variaciones observadas, subrayando al menos dos líneas de investigación futura: una, el impacto del color político sobre el estilo de política autonómica; y dos, la relación entre la configuración de política pública y las estructuras sociohistóricas de cada comunidad (especialmente en términos de capital social).

-Este marco analítico parece a la vez muy pertinente para el estudio comparado de políticas culturales, pero también se tienen que subrayar algunas especificidades debidas a la peculiaridad del campo cultural como espacio de políticas públicas. La pertinencia del enfoque comparativo-explicativo está ligado al hecho de combinar variables estructurales (la configuración sociohistórica) y variables “estratégicas” (color político, liderazgo político o sectorial). Esa combinación puede ayudar a dejar un marco decisionista o institucionalista sencillo (generalmente sincrónico y descriptivo) de políticas públicas.

-Las especificidades del dominio cultural (incertidumbre superior sobre las fronteras de lo “cultural”, y también sobre la legitimidad de la intervención pública en sí misma en la cultura; diferencias en el contenido de lo que es “cultura”; variaciones internas según los subsectores (por ejemplo, patrimonio/creación; lectura pública/tradiciones regionales, etc.). Esas peculiaridades conducen a tener en cuenta unos aspectos propios. Se trata, por ejemplo, de la importancia de las percepciones de los actores hacia “cultura”. ¿Cómo se construye la legitimación de tal dominio como espacio de política? Aquí se trata de combinar no sólo variables estructurales y estratégicas, sino también de analizar el grado y los procesos de difusión de la “problematización política”.

-Más allá de la comparación entre políticas autonómicas, se podría

también analizar las relaciones (de competición/de imitación) entre Comunidades Autónomas en su desarrollo de herramientas de acción pública. Dado que las políticas autonómicas fueron “inventadas dentro de un período relativamente corto (los años ochenta), se podría preguntar hasta qué punto y en qué han sido relaciones de importación de fórmulas institucionales y de objetivos entre CCAA. En este sentido, se podrían utilizar herramientas analíticas como “policy transfer” o “isomorfismo institucional” (Powell & Di Maggio, 1991; Scott, 1995). Además, la investigación podría extenderse no sólo hasta la dimensión comparada entre modelos nacionales (Francia y España, por ejemplo), sino también a nivel europeo.



-El nivel europeo de comparación podría ser útil al preguntarse si existe un “modelo” sureuropeo de política cultural. De hecho, numerosas similitudes parecen marcar la manera por la cual los países de Europa del Sur, después de la caída de los regímenes autoritarios, se han encargado de la política cultural. A pesar de la experiencia de un Ministerio de Cultura autoritario (el Minculpop en Italia por ejemplo), se generalizó el recurso a

un Ministerio de Cultura en cada país. El sector del patrimonio ocupa un espacio sin duda más central, especialmente por la importancia de la herencia antigua y religiosa. Además, por todas partes, la política cultural permanece dominada por una lógica de oferta pública, la construcción de equipamientos, la gestión directa, todo esto distinguiéndola del modelo anglosajón. Sin embargo, los últimos años han dado lugar, en varias áreas, a imitaciones más o menos importadas desde fuera. Por el lado anglosajón, se puede mencionar la gestión delegada a agencias autónomas, el recurso a la lotería nacional para financiar la creación artística o el patrimonio, y el papel de las fundaciones (especialmente de origen bancario). Por el lado francés se puede subrayar la política de precio fijo del libro, el apoyo directo al cine, el uso del 1% cultural. Así, a pesar de ser un espacio totalmente homogéneo, la Europa del Sur puede ser considerada como un “laboratorio”, un espacio de aprendizaje y de transferencia de herramientas de acción pública. En este sentido, se merece cada vez más un enfoque comparado.

Fuentes: CNRS, CEPEL,
Universidad de Montpellier
WP núm. 226
Institut de Ciències Polítiques i Socials
Barcelona, 2003

La cultura como aglutinador de Estado

Capítulo extraído de la investigación *‘Nuevas Economías de la Cultura’*

Es oportuno empezar entendiendo la doble función que Miller y Yúdice le otorgan a las políticas culturales en su muy completo libro *Política Cultural* (Miller y Yúdice, 2004). A lo largo de sus páginas los autores desgranar la historia de la política cultural vertebrándola sobre un doble proceso: su uso como elemento para consolidar la construcción del Estado (como elemento político) y como sistema de construcción de una filosofía del gusto (es decir, como elemento bio-político). Para llevar a cabo tales fines se erigirán toda una serie de instituciones, se plantearán políticas, y se promoverán organizaciones cuyo objetivo será “canalizar tanto la creatividad estética como los estilos colectivos de vida” creando de esta manera “un puente entre dos registros” (2004:11).

Veamos primero de qué manera estos dos analistas conciben la cultura como elemento de construcción de Estado y articulación de estilos de vida para luego entender su función como un entramado de formas de legislar el gusto y la estética. En su libro se remontan hasta el siglo XV y ven en la génesis de los primeros Estados nación europeos los incipientes signos de una política cultural. Argumentan que “el Estado surgió, como una tendencia centralizadora cuya finalidad era normalizarse a sí mismo y normalizar a los otros” (2004:14), con este objetivo, se empezó a legislar en primer lugar sobre el idioma, un elemento cohesionador capaz de establecer identidades colectivas. En esta misma línea es interesante también analizar las ideas de Benedict Anderson, que en su libro *Comunidades Imaginadas*, describe la importancia de la imprenta para la consolidación de los Estados nación. Las bases para la identificación de las comunidades con un Estado nación se sentaron al identificar estas comunidades de hablantes con un mismo idioma (y poder verlo escrito por primera vez fuera de ámbitos estrictamente seculares), y este idioma a su vez, con un límite administrativo marcado por el Estado. Por esta razón muchos Estados emergentes comenzaron a definir los usos de su idioma y se preocuparon por su difusión y su enseñanza.

En este proceso, Miller y Yúdice ven parte de los orígenes de la política cultural tal y como la entendemos hoy en día. Los Estados tienen que construirse a sí mismos pero también las identidades de sus habitantes; en este sentido escriben que “cuando se reunificó Italia en 1870, Massimo d’Azeglio comentó, auspiciando la política de la lengua, que ‘hemos hecho Italia, ahora tenemos que hacer los italianos’” (2004:17). Este uso del idioma como elemento de construcción de Estado sigue estando plenamente vigente, especialmente en países con gobiernos nacionalistas, regiones en proceso de descolonización o en Comunidades Autónomas como Cataluña o Euskadi donde la construcción de la identidad nacional a través de políticas culturales que fomentan y refuerzan el uso del idioma autonómico ha sido una constante desde 1978, cuando se estableció la organización del Estado español a través del sistema autonómico. Vemos pues que “la cultura es capaz de producir la consolidación nacional, garantizada por las instituciones estatales” (2004:21), tan sólo es necesario establecer los marcos político-culturales adecuados para garantizar que estos procesos se puedan llevar a cabo y erigir instituciones adecuadas para garantizar el éxito de estos programas. De esta forma el Estado se construye a sí mismo a través de la cultura, que a su vez constituye un recurso para el propio Estado.

El gobierno y el gusto

Como hemos introducido más arriba, según Miller y Yúdice, para entender los orígenes de la política cultural, tenemos que estudiar la producción y legislación del gusto y remontarnos a los ideales ilustrados y a la figura del filósofo francés Immanuel Kant, quien dedicará uno de sus más importantes libros a este asunto. Leemos que “en su ‘Crítica del Juicio’, escrita en el siglo XVIII, el filósofo Immanuel Kant concibe el gusto como ‘la conformidad con la ley sin la ley’ (1994:86). Ello quiere decir que la actividad estética, si se controla adecuadamente (...) produce en el sujeto humano un efecto y un saber derivados de ‘preceptos morales prácticos universalmente válidos’, independientes de los intereses individuales” (2004:118). Kant verá en la belleza una cualidad metafísica, trascendental y atemporal, y el arte como su ejecución estética, será el vehículo ideal para que dicha sustancia aparezca y pueda ser disfrutada por la sociedad. Las personas, frente a la belleza, estarán libres de prejuicios, y encontrarán en este espacio de contemplación un lugar donde comparar sus percepciones con las del resto de la humanidad gestándose un sentido de comunidad y de libertad. “Kant identifica el gusto como un tipo de *sensus communis* o “sentido público, es decir, una facultad crítica que en su acto reflexivo toma en cuenta el modo de representación de los demás, a fin de... comparar su juicio con la razón colectiva de la humanidad” (Kant, 1994: 151)” (2004:18).

De esta forma nacerá un aparato legislativo que garantiza a los ciudadanos la posibilidad de beneficiarse de las bondades de la belleza, construir un juicio crítico y poder compararlo con el resto de las personas, en este sentido “Kant afirma que el desarrollo del juicio universal constituye el ‘eslabón en la cadena de las facultades humanas a priori al cual debe supeditarse toda legislación’ (2004:21). La política destinada a garantizar el deleite estético y la formación de las personas a través de la contemplación de obras artísticas será sin duda alguna una política cultural, pero ésta vendrá marcada por una serie de peculiaridades que es importante tener en cuenta ya que la harán diferente de otras formas de política ya existentes. Estas políticas no legislarán el uso de los puertos, el establecimiento de aranceles o las formas de propiedad, estas políticas se preocuparán de los individuos, de su gusto y se encargarán de que éstos puedan desarrollarse plenamente. Es en este contexto donde se introducirá “el concepto de gubernamentalidad de Michel Foucault” que “es clave para entender las acciones y demandas de los Estados occidentales en el dominio cultural, tanto históricamente como en la actualidad” (2004:13). Foucault usa el término para explicar “de qué modo el Estado moderno comenzó a preocuparse por el individuo” (2004:13). Vemos de qué manera la política cultural emerge como una forma de gobierno del Yo, que no actúa de forma coercitiva sino como un sistema sutil de órdenes que serán interiorizadas por los sujetos. Miller y Yúdice inciden sobre este punto argumentando que “de acuerdo con el proyecto de gubernamentalidad, la aparición de una filosofía del gusto en el siglo XVIII desplazó la autoridad social afincada en la religión y el Estado teocrático, asignándola a lo social en cuanto terreno privilegiado donde se regularía el comportamiento en la edad moderna. Analizando la situación desde esta perspectiva, cabe considerar que la pedagogía y el ejercicio del gusto se basan en la autoridad de una función fiscalizadora que el sujeto internaliza a través de la cultura” (2004:21). Estos autores no serán los únicos en reflexionar sobre la estrecha vinculación entre la política cultural y la gubernamentalidad, vemos cómo muchos otros autores y autoras han enfatizado este punto como Toni Bennett (1992, 1998), Lewis y Miller (2003), Jim McGuigan (2004) o Terry Eagleton (2006) quienes han trabajado de forma extensa sobre esta realidad. McGuigan argumenta que “un discurso que apareció adoptando diferentes manifestaciones y se construyó en torno a la idea de que los Estados nación modernos debían de controlar la sociedad, regular la economía y cultivar individuos adecuados, idea que hasta recientemente estaba muy difundida y que para nada era exclusiva de imaginarios socialistas o comunistas” (McGuigan, 2004:36). Por su parte Terry Eagleton en su fabuloso libro *La estética como ideología* (2006) concibe la Estética como un mecanismo de legitimación de un poder no impositivo. Una vez derrocado el absolutismo, los gobiernos necesitan desarrollar maneras de ejercer el poder no

coercitivas. A partir de la Ilustración, la construcción del gusto a través de la Estética se concibe como un complemento necesario a la razón, funcionando como mediador entre lo particular y lo universal. De esta manera la experiencia estética debe ayudar a perfilar al nuevo sujeto moral, su escala de valores y su código ético, construyendo un ámbito donde reconciliar idealmente la libertad con la voluntad y el deseo con la ley.

La esfera pública y sus descontentos (¡rájala Mary!)

La producción de sujetos a través de políticas que en principio se pensaron para gestionar la cultura es un dato muy importante a tener en cuenta, especialmente cuando más adelante veamos cómo el mercado ha venido a sustituir al Estado y ha asumido parte de sus competencias en materia cultural. Retomando a Kant, vemos que el autor concibe la cultura como un bien universal capaz de producir conocimiento y de ofrecer sus bondades a todos los seres humanos, puesto que éstos ya están armados de razón, y la belleza, al ser un elemento trascendente, tiene la capacidad de conmover a todos por igual. Sobre esta idea se erigirá posteriormente la noción de esfera pública, es decir, un espacio público no contaminado de ideologías en el que los ciudadanos pueden juntarse y disfrutar de la cultura y su capacidad transformadora. Habermas (1962) criticará esta noción argumentando que ese ideal de esfera pública es completamente burgués, y que los valores de belleza universales que suscribe no pueden darse por sentados. Yúdice y Miller ampliarán esta crítica escribiendo que “el ciudadano de buen gusto nunca ha sido universal en la práctica. En la historia de la estética se descubre un sentimiento, una figura (¿tal vez masculina?) sensual y romántica que puede morar y deleitarse en el resplandor de un objeto bello” (2004:24). Vemos pues que el ideal de belleza kantiano pese a que ha servido para preservar ciertas obras de arte apreciadas por la burguesía, generar una filosofía del gusto, ha servido también para excluir muchas otras manifestaciones culturales que no encajaban en el ideal clásico [o sea occidental: N. del Editor] de belleza.

Si bien el Estado era el encargado de preservar estas obras, de garantizar que la esfera pública pudiera seguir existiendo y que los ciudadanos pudieran disfrutar de las virtudes de la cultura, el siglo XX será testigo de una serie de críticas dirigidas a los ideales de belleza y a las manifestaciones culturales que las encarnaban. En 1914 Mary Richardson (adecuadamente apodada Slasher Mary) atacaría a la ‘Venus del Espejo’ de Velázquez, en una de las primeras manifestaciones feministas en contra del canon universal de belleza que tenía al desnudo femenino como uno de sus referentes. De forma paralela se pondría en tela de juicio la noción de “buen gusto” y se pondría de manifiesto su origen burgués. Autores como Raymond Williams aplicarán a la cultura “el concepto de hegemonía de

Gramsci: (...) se asegura la hegemonía cuando la cultura dominante utiliza la educación, la filosofía, la religión, la publicidad y el arte para lograr que su predominio les parezca natural a los grupos heterogéneos que constituyen la sociedad” (2004:19). De esta forma se criticará la noción del gusto y se analizarán los discursos que lo sostienen, este proceso culminará en la maravillosa obra *La Distinción* del sociólogo francés Pierre Bourdieu, quien no dejará sombra de duda en torno a la construcción del gusto como un elemento político, destinado a controlar a la ciudadanía y a mantener un cierto orden social. Frente a estas críticas, el Estado deberá redefinir su rol y repensará el papel de las políticas culturales. Puesto que si no existe un ideal de belleza, ¿Qué obras deberá de preservar? ¿Quién debe o es necesaria una entidad que legitime el gusto? ¿A qué manifestaciones culturales se ha de garantizar el acceso?, y si la cultura tal y como se concebía ya era un elemento politizado, ¿es posible establecer una política cultural que no responda a fines partidistas? Estos debates se repetirán a lo largo del siglo XX y nos acompañarán durante el siglo XXI sin que se haya encontrado una solución definitiva a todas estas problemáticas. Aun así, veremos cómo se han ido construyendo diferentes modelos para intentar solventar algunas de estas inquietudes.

Ministerios de Cultura

Uno de los principales órganos de regulación y administración de la cultura han sido los Ministerios de Cultura, entidades estatales que tradicionalmente han centralizado todas las competencias en lo referente a los asuntos culturales. Este modelo imperante en Europa encuentra en Francia su máximo exponente. El modelo francés, marcadamente estatista ha sido un referente para muchos otros países europeos (en los que se incluye el Estado Español), y viene a epitomizar toda una serie de formas de concebir la política cultural en las que el Estado es el máximo garante del acceso a la cultura, el encargado de financiarla con el objetivo de democratizarla. En su libro *The Politics of Cultural Policy in France* el analista cultural Kim Eling (1991) subraya el importante papel que asumirá el Estado en términos de cultura en Francia. Como él mismo escribe “en pocas democracias liberales tienen las políticas culturales gubernamentales un papel tan destacado en el discurso político, o tiene una implicación tan importante el gobierno en la vida cultural de una nación, como en el caso de la Francia contemporánea” (1999:1). En parte, uno de los motivos que Eling esgrime para justificar que esto sea así es que gran parte de estas políticas y formas de concebir la cultura son una herencia directa de la monarquía absolutista francesa. Según el autor tenemos que remontarnos a ese momento histórico para encontrar las primeras etapas de una forma de concebir la política cultural que se irá

solidificando a medida que pase el tiempo y nuevas formas de concebir la política cultural se vayan adhiriendo como capas a este origen primigenio. El autor ve en las grandes obras absolutistas el germen de lo que luego serán las grandes obras culturales o “grands travaux” que cada dirigente erigirá para mostrar el importante papel que tiene el Estado en la cultura como son la Pirámide del Louvre, la Ópera de la Bastilla, la Cité de la Musique o la Très Grande Bibliothèque, para nombrar algunas de las más significativas.

El Estado francés contemporáneo heredará del pensamiento absolutista la idea de su centralidad como elemento vertebrador de la cultura. De esta forma asumirá “dos papeles complementarios: el de mecenas, ofreciendo apoyo directo a los artistas y a las instituciones culturales, pero también el de censor, imponiendo controles estrictos a la producción y distribución de obras de arte” (1999:1). Esta centralidad del Estado en asuntos culturales no ha pasado impune a las críticas, una de cuyas voces más significativas y corrosivas es sin duda la del historiador y ensayista francés Marc Fumaroli, que en su libro *El Estado Cultural*, (Fumaroli, 2007) realiza una historiografía de las políticas culturales francesas, acusando al Estado de convertirse en lo que el autor denomina un Estado cultural. En su libro empieza diciendo que “en Francia, al ser la esfera cultural en su conjunto responsabilidad del Estado, hay que vérselas con un Estado cultural que goza de un monopolio de hecho sobre la educación y la televisión y que practica además una política cultural” (2007:24). Si bien Fumaroli acepta que la centralidad del Estado en temas de cultura ha sido una constante en Francia, considera que con el advenimiento de la V República, este hecho todavía se acució más. En sus propias palabras “la V República socialista se ha pretendido enteramente cultural. Ningún otro Estado democrático ha rematado un edificio tan compacto con mirar a la cultura; ninguno tiene, como Francia, un jefe de Estado cultural, ninguno se ha aferrado con tal tenacidad a mantener el control de la televisión” (2007:172). Un elemento clave para poder entender este fortalecimiento del Estado en competencias culturales, es sin duda alguno el nombramiento del escritor André Malraux como ministro de cultura en 1959 por parte de Charles de Gaulle. Éste definió un modelo de Ministerio de Cultura muy específico, marcando unos objetivos muy claros e imponiendo un modelo de cultura muy particular. Como argumenta Fumaroli “Malraux aclimató, y era el único que podía hacerlo, una ideología cultural de Estado en Francia y en la administración francesa” (2007:157). Esta ideología que critica Fumaroli es una combinación de varias concepciones basada en un posicionamiento de izquierdas, una voluntad de ‘democratizar’ o facilitar el acceso a la cultura y cierto snobismo respecto a lo que debería considerarse cultura y qué manifestaciones culturales populares no deberían ser apoyadas por el Estado. Malraux, amante de la literatura, la poesía y la pintura, tendrá grandes problemas para aceptar manifestaciones culturales cuya ‘excelencia’ pone en

entredicho, manifiesta es su aversión por la chansón francesa y otras formas de cultura popular. Tal y como suscribe Eling “podemos interpretar las políticas desarrolladas por Malraux como un intento de combinar el objetivo de la democratización cultural con el concepto tradicional de excelencia artística, es decir, la política cultural se concibió como el proceso de acercar la ‘alta cultura’ a la gente” (1999:5). La piedra angular de su modelo estaría constituido por las denominadas “maisons de la culture”, una red de “casas de la cultura” que Malraux planificaba erigir en cada ciudad o pueblo, en los que la gente pudiera acercarse a la cultura y disfrutar de todas las bondades que ésta era capaz de ofrecer. Pese a ser su medida más publicitada, la falta de presupuestos fue culpable de que muchas de éstas no llegaran a construirse, y las pocas que sí se llegaron a inaugurar no podían cubrir las necesidades culturales de un país creciente y cada vez más poblado. Otro problema al que Malraux se enfrentaría es el de la distribución de presupuestos, pues si bien es verdad que las “maisons de la culture” constituía su plan más ambicioso, éstas no debían de restar fondos a las formas de cultura ya instauradas, como los grandes museos o la Casa de la Ópera, que absorberían gran parte del presupuesto total destinado a sufragar la cultura. Fumaroli, ve en la figura de Malraux el primer eslabón de un tortuoso camino que conduciría hacia la consolidación del Estado cultural. Él mismo se encarga de dejar clara su posición respecto a Malraux cuando escribe que “nunca se insistirá lo bastante en el error cometido en 1959, en la nueva distribución de competencias que conllevó a la invención de un ministerio creado a medida para Malraux” (2007:103). Según Fumaroli, el ministerio de cultura diseñado por Malraux es parte de un entramado político de izquierdas que tiene como objeto último politizar a la sociedad e inocularles una ideología muy determinada. Por este motivo Fumaroli no duda en trazar analogías entre Malraux y Lenin o Stalin, argumentando que “es verdad que los ‘intelectuales antifascistas’ a los que pertenecía Malraux (...) tenían sus mítines en las Casas de la Cultura. El dirigismo cultural de Stalin les parecía un modelo, y la mejor respuesta posible al dirigismo de Hitler y Mussolini. Su problema era atraer al pueblo a su causa, y Malraux no era el único en pensar que las artes podían ser eficaces amantes” (2007:99). De esta manera el Ministerio de Cultura sería una suerte de centro ideológico, y las Casas de la Cultura sus tentáculos y lugares en los que nuevos adeptos podían ser reclutados para el partido.

El Ministerio de Cultura será el encargado de financiar la cultura, preservar el patrimonio y promover que se siga produciendo, pero de forma paralela, se preocupará de educar a la sociedad para que pueda apreciar la cultura y acceder a sus manifestaciones más excelsas. Por esta razón tenderá a entender la cultura como una amalgama de objetos o ‘cosas’, como una colección de artefactos cuya indiscutible luz, puede llegar a iluminar a

todos los miembros de la sociedad, siempre y cuando sepa acercarse a estos objetos con sensatez y suficiente sensibilidad. Una línea muy clara demarcará la Cultura y la separará de las culturas populares; las consumidas por las masas o las producidas industrialmente que no tendrán lugar en el edificio cultural Malrauxiano. Fumaroli se deleita escribiendo que Malraux “en 1968 conoció un primer y amargo fracaso. Por haber ‘cosificado’ la cultura, éste tuvo que descubrir que los beneficiarios de esas cosas, le reclamaban otros objetos culturales de primera necesidad, los artefactos y placeres del mercado de tiempo libre” (2007:164). La sociedad le exigía al Estado el poder disfrutar de otras manifestaciones culturales, no aceptaba la excelencia como única forma de validación. De esta forma, el Ministerio que concibió Malraux se irá deteriorando y sus sucesores buscarán una vía intermedia entre la excelencia y la democratización de la cultura. No será hasta el año 1981, cuando el presidente François Mitterrand asuma el poder, cuando una serie de profundos cambios empiecen a sacudir los cimientos que hasta ahora sostenían una visión de la cultura tan firme.



Como bien nos indica Eling acerca de Mitterrand “bajo ningún otro presidente ocupó el Ministerio de Cultura un lugar tan importante, tanto en términos de prestigio y reconocimiento social como en los medios económicos que se pusieron a su disposición” (1999:XiV). Mitterrand nombró a un controvertido y mediático ministro de cultura, Jack Lang, que dejaría una profunda huella en el Ministerio y lo sometería a una serie de reformas. Éstas afectarán tan sólo al tipo de cultura que se considera debe ser mantenida por el Ministerio, y en ningún caso se cuestionará su centralidad como órgano de administración de la cultura francesa. Eling continua argumentando que si bien “Malraux y sus sucesores expresaron de forma abierta su desdén por formas tradicionales de cultura como puede ser la *chanson*, (...) Lang, al contrario, no tan sólo aceptará que la cultura popular no es inferior a otras formas culturales, sino que trabajará de forma activa para expandir las funciones de su Ministerio para

poder incorporar otras manifestaciones artísticas” (1999:8). De esta manera Lang empezará a reconocer que es necesario conciliar la Cultura con mayúsculas con otras manifestaciones que tengan un perfil más marcadamente económico o popular. Con esto, por primera vez en la V República, el Ministerio de Cultura comenzará a subvencionar formas de arte menor, manifestaciones de cultura popular y realizará los primeros guiños a las industrias culturales.

Para Eling esto “representará un importante cambio de orientación de las políticas culturales establecidas por Malraux, en las que garantizar el acceso a la cultura se percibía como un servicio público y donde otras formas de cultura vinculadas a la economía de mercado se verán como simples formas de entretenimiento” (1999:9). Para reforzar esta idea Fumaroli se vale de unas declaraciones que Jack Lang realizó para la revista *Playboy* en 1981 ““-Me gustaría que se viera la cultura como placer, goce y no como deber, pedantería, privilegio de casta u obligación mundana”. Él (Jack Lang) ha conseguido identificarse mucho tiempo con esa definición de music hall” (2007:180). Pese a este giro hacia el mercado, el modelo de políticas culturales francés permanecerá esencialmente centralista, protegiendo la cultura francesa en muchos casos y como por ejemplo el cine,



obstaculizando la distribución estadounidense en el país. Esta noción del Estado como protector pero también como controlador de la cultura será ampliamente debatida, y en muchos casos, otros países experimentarán con diferentes organismos institucionales con el objetivo de divorciar la política de Estado con la cultura. Un claro ejemplo lo encontramos en el Arts Council británico, modelo al que prestaremos atención a continuación.

Arts Council

El Reino Unido fue uno de los primeros países en intentar desvincular la cultura de los intereses políticos directos, necesidad que se había reforzado debido al uso instrumental de la cultura durante la segunda guerra mundial. Fue gracias al poder político que en esos momentos tenía el economista John Maynard Keynes cuando en 1946 se pudo lograr establecer el que sería el primer Arts Council, o consejo de las artes. De esta forma se rompería una larga tradición en la administración de la cultura que en el Reino Unido ya no estaría controlada por un Ministerio de Cultura sino por un órgano independiente que debía garantizar que la política y la cultura se mantuvieran a “un brazo de distancia”¹ el uno del otro. De esta manera el Estado debía continuar subvencionando la cultura, garantizando su acceso y administrando el patrimonio, pero las decisiones no se tomarían directamente por el gobierno, sino por un organismo apolítico que mediaría entre la esfera política y la cultural. El Estado no dejará de responsabilizarse por la cultura, pero se procurará una cierta independencia en la toma de decisiones respecto a temas culturales.

El analista cultural Jim McGuigan nos recuerda que a principios del siglo XX “el Estado intervenía en la esfera cultural para subvencionar las artes, y esto lo hacía para conseguir diferentes fines de carácter nacionalista, propagandístico, redistributivo y en definitiva, regulando la producción y circulación de formas simbólicas” (McGuigan, 2004:15). Con el objetivo de romper esta tendencia en el Reino Unido se establecieron diferentes organismos institucionales destinados a promover la cultura pero al mismo tiempo dotarla de autonomía política, entre ellos se encuentran la “BBC, el Arts Council o English Heritage (...) que debían de operar siguiendo el principio de ‘arms length’, en el que los gobiernos controlaban la distribución general de recursos para dichas organizaciones pero no tenían potestad sobre sus decisiones u operaciones diarias. Este principio se estableció para garantizar la neutralidad política y la imparcialidad de las partes interesadas” (2004:38). Estos organismos debían preservar los valores de la cultura y mostrar su importancia a la nación. El valor público de la cultura estaba garantizado por instituciones que no se moverían al vaivén electoral y que estaban al margen de los dictados electorales.

¹ Arms Lenght en el original.

Este modelo tuvo muy buena recepción y sirvió de catalizador cultural durante toda la posguerra y rápidamente otros países optaron por erigir organismos parecidos como son los casos de Canadá, Finlandia o Irlanda. Aun así, el ideal de mantener un organismo de política cultural completamente despolitizado se ha ido poniendo en crisis por diferentes razones. El Arts Council del Reino Unido sufrió el ataque de los Tories durante la década de los 70, puesto que veían en el Council un lugar de cultura elitista y políticamente comprometido con los intereses de la izquierda. Muchos colectivos de culturas minoritarias atacaron a su vez un modelo de gestión de la cultura centralizado y que parecía defender los intereses culturales de unos pocos. Pero no sería hasta bien entrada la década de los noventa cuando el Arts Council recibiría dos ataques que lo dejarían en una situación bien delicada, por un lado su desarticulación en consejos regionales (pasando a ser el Arts Council of England, Scottish Arts Council y el Arts Council of Wales) en 1994, y por otro, sería testigo de una pérdida de competencias, cuando el mismo año el recién elegido gobierno Nuevo Laborista estableció el Creative Industries Task Force, un grupo de trabajo destinado a dinamizar las denominadas Industrias Creativas, un modelo económico-cultural que habría de sustituir a formas pretéritas de entender la gestión pública de la cultura.

Pese a poder funcionar con cierta independencia, el Arts Council seguirá basando gran parte de sus decisiones sobre la idea de 'excelencia' de la cultura, sin embargo esta noción será puesta en crisis debido a varios factores como la creciente diversificación étnica que experimentará el Reino Unido, la consolidación de discursos feministas, la proliferación de movimientos subculturales y la expansión de los mercados de consumo de objetos o servicios culturales. El Arts Council seguirá operando bajo una lógica vertical y tener acceso a la toma de decisiones en temas culturales por parte de comunidades subordinadas seguirá siendo imposible. De esta forma, a finales de los 70 tanto la derecha como la izquierda parecían estar de acuerdo en pedir nuevas formas de entender el rol del Estado como mediador y administrador de la cultura. La respuesta a este problema vino de la mano de un nuevo pensamiento que sacudiría el Reino Unido, el neoliberalismo.

El mercado como regulador

A finales de la década de los 70 una corriente económico-ideológica sacudiría los pilares del pensamiento político estadounidense y europeo. El antiguo liberalismo económico encontró en los sistemas comunistas el revulsivo ideológico necesario para justificar las dinámicas de libre mercado como la única fórmula de garantizar tanto la libertad como la prosperidad económica de sus afiliados. Con la victoria del partido conservador británico y

la subida al poder de Margaret Thatcher en 1979 y el triunfo republicano con Ronald Reagan a la cabeza en Estados Unidos en 1980, Occidente experimentará grandes cambios en su cultura política y económica. Los Estados nación tendrán que disputarse parte de sus competencias con el mercado cuyas leyes no escritas y su mano invisible, se presentarán como el más eficiente (y democrático) sistema de organización socio-política. En el edificio del Estado el pensamiento neoliberal no dejará piedra sin remover, departamento por cuestionar ni funcionario sin criticar, de esta manera las políticas financieras serán demolidas y el Estado del bienestar defenestrado. Las políticas culturales no se salvarán de esta quema, puesto que todo lo que remotamente pueda sonar a keynesiano se verá cuestionado. Jim McGuigan explica que en el Reino Unido “el thatcherismo hizo lo posible por terminar con la democracia social británica con la intención de crear una cultura y una sociedad esencialmente americanizada, impulsada por los imperativos del libre mercado, creando la realidad objetiva y subjetiva de lo que podemos denominar como ‘cultura de lo empresarial’” (2004:10). En esta nueva era donde todo lo que no tenga un claro perfil económico será cuestionado, la cultura, ese conjunto de manifestaciones apoyadas por el Estado tendrán que justificar su papel, su función y sin duda, su rentabilidad como una inversión de Estado. Miller y Yúdice, argumentan que este periodo supuso un momento de impasse muy complicado para las políticas culturales, puesto que la idea de excelencia, como justificación última de la existencia de la cultura, no tendrá cabida dentro de esta nueva ideología. Por esta razón parece que los defensores de la cultura tal como la entendían Kant o Malraux se tendrán que enfrentar a los abogados del libre mercado como regulador cultural, esto hace que en “los países de cultura capitalista de Occidente se suelen tomar dos posiciones respecto a la política cultural. Según la primera, el mercado es el sistema que permite identificar y distribuir las preferencias públicas relativas a la cultura, y se le niega al Estado otro rol que no sea el de un funcionario policial que patrulla los límites de la propiedad y decide quién es dueño de qué y cómo deben intercambiarse los objetos. La segunda identifica ciertos artefactos como portadores trascendentales de valor, pero vulnerables frente a la incapacidad pública de seguir siendo trascendental en sus gustos. Esta última postura promueve el rol dirigista de Estado, el cual parece coaccionar al público para estetizarse, y al que ciertos críticos sistemáticamente acusan de ‘magistratura cultural’” (2004:29). Aquellas personas que sostienen la primera postura creen realmente que la única vía de verdadera democratización de la cultura y de garantizar el acceso de la gente a la cultura que realmente quieren es ponerla en manos del mercado, y que sea la ley de la oferta y la demanda (ese gran eufemismo), la que decida en los asuntos de toma de decisión cultural.

2 En el original ‘enterprise culture’.

Posiciones más moderadas defenderán que el Estado debe seguir teniendo un rol a jugar, seguramente como guardián del patrimonio y de aquellos bienes culturales cuya supervivencia no se pueda garantizar en manos del sector privado.

De esta forma todas aquellas críticas al papel del Estado como regulador y administrador de la cultura se verán acalladas por esta decisión salomónica: que sea el mercado el que decida, aunando las opiniones y las voces de todos los consumidores y posteriormente emitiendo su veredicto. Según McGuigan, este efecto se verá magnificado por la imposible comunicación entre la nueva derecha y la izquierda tradicional en temas concernientes a la cultura, cuyas posturas se verán completamente enfrentadas. Como indica “la nueva derecha argumenta a favor de la soberanía del consumidor, la vieja izquierda busca proteger al público de sí mismo corrigiendo los gustos de los consumidores. La solución de la derecha, la libre competencia, es el problema fundamental de la izquierda. El problema de la derecha, el corporativismo, es la solución de la izquierda. En estas circunstancias, no extraña que el debate haya terminado siendo un diálogo de besugos” (2004:18). La década de los ochenta verá cómo la crítica marxista a la industrialización de la cultura y su producción serializada (obviamente nos referimos a lo que Adorno y Horkheimer tildaron de la ‘industria cultural’), será visto por la derecha como el modelo a seguir y la solución a todos los problemas suscitados por la política cultural de Estado. La ideología neoliberal buscará por todos los medios recortar las subvenciones concedidas a la cultura e impulsará todos aquellos proyectos culturales susceptibles de generar beneficios, cambiando radicalmente la relación del Estado con la cultura. McGuigan se hace eco de las declaraciones que en 1982 hiciera el entonces Oficial Superior del Arts Council del Reino Unido, Anthony Field “el Arts Council debe aferrarse a sus mejores apuestas, todo lo demás sobrevivirá (o no) sin subvenciones públicas, esto incluye el peor teatro, el arte mediocre, la cultura emergente o la que ya está decayendo” de esta manera vemos cómo “todo el valor de la cultura se reduce a valor de cambio, el discurso de mercado se introducirá en la política cultural como en todos los demás ámbitos” (2004:42).

Sería equivocado pensar que este proceso de paulatina privatización de la cultura y el apoyo a una cultura de mercado es un movimiento tan sólo suscrito por las derechas, ya hemos visto antes que Jack Lang comenzó un tímido viraje en esa dirección mientras ocupaba su cargo de Ministro de Cultura bajo el mandato socialista. Encontramos otros documentos políticos como el denominado ‘The Cultural Industries’ diseñado para reforzar las estrategias industriales en Londres impulsadas por el GLC³ cuando en 1985 aún estaba en manos del partido laborista. McGuigan incide en este punto y sostiene que “un gran número de políticas culturales y de inversión en cultura inspiradas por el GLC fueron

3 Greater London Council

suscritas por las administraciones laboristas a partir de 1980 cuyo objetivo era regenerar y promover la sustitución urbana” (2004:43). De esta manera se potencia un uso mucho más instrumental de la cultura, y ya no se valorarán sus contribuciones a la sociedad en términos culturales sino en los posibles beneficios económicos que pueda reportar. La privatización de la cultura se presentó como un proceso inevitable, y bajo pretexto de generar instituciones culturales más eficientes, se introdujo una lógica comercial en gran parte de las mismas. McGuigan comprobará cómo todo este proceso va a afectar a la política cultural, puesto que como bien dice, “en el pasado el papel de la política cultural se justificó de varias maneras, entre las que se incluía la necesidad de cubrir posibles fallos de mercado de aquellas prácticas que se considerase tenían un valor cultural no reducible al valor económico. Pese a que esta idea aún perdura de forma residual, ésta se ha visto largamente superada por una lógica estrictamente económica” (2004:1).

Durante todo este periodo fueron numerosos los documentos producidos por el gobierno británico en los que se incitaba a pensar la cultura desde una óptica mucho más económica. Todo esto facilitó que en el año 1996, cuando el partido Neo Laborista llegó al poder con Tony Blair al frente, de forma inmediata se constituyera el denominado ‘Creative Industries Task Force’, un grupo de trabajo dentro del Ministerio de Cultura, Medios y Deporte cuya finalidad era apoyar desde el gobierno la instauración de lo que en ese momento denominaron las ‘Industrias Creativas’. Todo este proceso, que ha sido magníficamente registrado por Anthony Davies y Simon Ford en su texto ‘Culture Clubs’ (2000) y posteriormente por Davies en solitario en su artículo ‘Instinto Básico: Trauma y Re-atrincheramiento 2000-2004’ (Davies, 2007), implicó una compleja trama institucional donde por primera vez instituciones públicas se aliaron con el sector privado para diseñar políticas públicas. Vemos cómo de esta manera el papel del Estado se verá alterado y su función como administrador de la cultura será asumida por el mercado, que en teoría es el verdadero regulador imparcial de la cultura.

En los EE.UU, se seguirá una doctrina extremadamente parecida, pero si por algo destaca el modelo estadounidense es por conceder más competencias al mercado y poner las instituciones culturales en manos de los donantes privados. Esto se realizará en parte gracias a leyes de patrocinio y mecenazgo de la cultura, que facilitan que empresas y donantes privados puedan recibir exenciones fiscales por sus aportaciones. Este modelo será posteriormente exportado a muchos otros países como por ejemplo Brasil, caso que estudiaremos más adelante. Estas medidas se justificarán bajo una retórica en la que se apela a la democracia directa, las personas donarán a las instituciones culturales que representen sus verdaderos intereses, de esta forma el Estado no deberá subvencionar manifestaciones culturales con las que la comunidad de usuarios no esté de acuerdo. Una

de las críticas más recientes (y sorprendentes por quien las suscribe) a este modelo se encuentran englobadas en el libro "Arts, Inc." firmado por el que hasta hace poco fuera director de NEA⁴, Bill Ivey. En el libro se describen todos los problemas levantados por una extrema economización de la cultura y por su privatización. Desde la paulatina pérdida de patrimonio (por no ser rentable su gestión), el problema al acceso a material copyrightado o la valoración de la cultura en términos estrictamente económicos, el libro desgana la progresiva erosión de la cultura estadounidense debido a su sumisión a los intereses privados.

El Estado español

Frente a este panorama, el Estado español se debate entre las dos tendencias descritas anteriormente, heredero por cercanía (física e ideológica) del modelo francés, de forma tímida ha ido introduciendo la lógica de mercado en sus instituciones culturales que se resisten a adoptar plenamente la doctrina neoliberal. La clara división de las competencias culturales entre el Ministerio de Asuntos Exteriores y el Ministerio de Cultura (que ha sido ampliamente debatido por investigadores culturales como Jorge Luís Marzo), crea una clara división respecto a cómo concibe el Estado el papel de la cultura y cómo debe de realizarse su administración. Las comunidades autónomas, que también asumen competencias de cultura marcarán agendas culturales dependiendo de la orientación política de sus respectivos gobiernos, por lo que es complicado argumentar que en el Estado español existe una única política cultural o que haya una dirección unívoca. Bien podría argumentarse que se sigue operando bajo una óptica estatalista, que en lugares concretos, comparte posturas con políticas anglosajonas en cuanto a la relación entre la cultura y el mercado. Cataluña ha sido pionera en instaurar un Instituto de las Industrias Culturales que en parte se tuvo que compensar con otra entidad, el ICAC⁵, nacida para subvencionar aquellas manifestaciones culturales sin una clara orientación mercantil. En Andalucía se está trabajando para inaugurar un Instituto de Industrias Culturales, auspiciado por la Consejería de Cultura. De forma paralela la Consejería de Innovación promueve iniciativas como el Proyecto Lunar⁶, que tiene como objetivo orientar y ayudar a las iniciativas culturales que quieran operar bajo una óptica empresarial. Extremadura

4 National Endowment for the Arts, órgano de gobierno que vendría a sustituir el Arts Council británico.

5 Este organismo nunca llegó a realizarse, en su lugar opera la EADC, cumpliendo gran parte de las funciones que se la habían asignado al ICAC.

6 <http://www.proyectolunar.com/>

introdujo el Gabinete de Iniciativa Joven⁷ con el objetivo de crear una sociedad más emprendedora e incentivar a los jóvenes a que inicien proyectos culturales con una vocación más económica. En Euskadi vemos organismos como Lan Ekinza⁸, una sociedad pública del ayuntamiento de Bilbao que promueve el emprendizaje, que ha lanzado iniciativas como la revista 'Ideia Dekot'⁹ (diseñada por Amasté), en la que se habla sobre las virtudes del emprendizaje en cultura. El Gobierno central por su parte, también está trabajando en la línea de promoción de las industrias culturales, el Ministerio de Cultura ha inaugurado recientemente la nueva Dirección General de Política e Industrias Culturales, un órgano "que dota al Departamento de una estructura administrativa específica para todas aquellas cuestiones relacionadas con la promoción de las industrias culturales. Esta Dirección General incluye en su ámbito de actuación las cuestiones relativas a la protección de la propiedad intelectual y su conexión con el desarrollo de las industrias culturales y tecnológicas relacionadas¹⁰".

De esta manera, vemos cómo paulatinamente se va introduciendo este discurso de origen neoliberal en las diferentes administraciones del Estado y en sus respectivas comunidades modificando concepciones sobre la cultura y el papel que debe jugar en la sociedad española. Lo paradigmático de esta situación es que como bien hemos visto, se introdujo el mercado como regulador cultural para combatir la ideologización de la cultura y su sumisión a la voluntad política. Cabría preguntarse si es verdad que el mercado es verdaderamente transparente y completamente libre de connotaciones ideológicas. Siguiendo las ideas introducidas al principio de este capítulo, si el mercado es el nuevo regulador y ha sido llamado a sustituir las políticas culturales, habría que realizar el ejercicio foucaultiano de intentar entender qué formas de sujeción y de gobierno se hallan inscritas en la ideología de libre mercado, y qué formas de gubernamentalidad emergen fruto de esta nueva tesitura. Esto implicará no tan sólo un cambio en el modelo de gestión de la cultura sino un giro radical en su concepción como elemento normativizador. En el siguiente capítulo discutiremos como en Brasil una ley diseñada para promover el mecenazgo de la cultura por parte de las empresas privadas ha terminado por ser un aparato de gestión cultural, funcionando como una política cultural, un caso extremo del mercado como regulador de la cultura.

7 <http://www.iniciativajoven.org/>

8 <http://www.bilbao.net/lanekintza/>

9 Disponible de forma íntegra online, en formato PDF

10 http://www.mcu.es/gabineteprensa/mostrarDetalleGabinetePrensaAction.do?prev_layout=notas&layout=notas&html=13972008nota.txt&language=es&cache=init

Bibliografía

- Adorno y Horkheimer (2007) *Dialéctica de la Ilustración*. Akal, Madrid.
- Apffel-Marglin, F (1998) *The Spirit of Regeneration: Andean Culture Confrontin Western Notions of Development*. Zed Books.
- Barbrook, R (2007) *The Class of the New*. Mute Publishing, London
- Bennett, T. (1998) *Culture: A Reformer's Science*, Sydney. Sage, London and New York.
- Boltanski y Chiapello (2002) *El Nuevo Espíritu del Capitalismo*. Akal, Madrid.
- Deleuze y Guattari (1988) *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. Pre-Textos, Valencia.
- Du Gay & Pryke eds. 2002. *Cultural Economy*. London: Sage.
- Du Gay, P. (1996). Organización de la Identidad: gobierno empresarial y gestión pública, in Hall & du Gay eds. *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu, Buenos Aires.
- Eagleton, T (2006) *La Estética como Ideología*. Editorial Trotta, Madrid.
- Eling, K (1991) *The Politics of Cultural Policy in France*. Macmillan, Basingstoke
- Florida, R (2002) *The Rise of the Creative Class*. Basic Books, Nueva York.
- Friedman, M (1962) *Capitalism and Freedom*. University of Chicago, Chicago.
- Fumaroli, M (2007) *El Estado Cultural*, El Acantilado, Barcelona.
- Fonseca Reis, A (2008) *Economía Creativa Como Estrategia de Desarrollo: una visión de los países en desarrollo*. Itaú Cultural, Sao Paulo.
- Galbraith, J.K. 1989. *Historia de la Economía*. Ariel: Barcelona.
- Garcia Olivieri, C (2004) *Cultura Neoliberal*. Instituto Pensarte. São Paulo.
- Gill, R (2007) *Technobohemians or the new Cybertariat?* New media work in Amsterdam a decade after the web. Network Notebooks 01, Institute of Network Cultures, Amsterdam
- Graeber, D. 2001. *Toward an Anthropological Theory of Value: the false coin of our own dreams*. Palgrave: New York
- Hall y DuGay Eds. (2003) *Cuestiones de Identidad Cultural*. Amorrortu, Buenos Aires.
- Harvey, D (2007) *Breve Historia del Neoliberalismo*. Akal, Madrid
- Hayek, F.A (2006) *Camino de Servidumbre*. Alianza Editorial, Madrid.
- Hesmondhalgh, D, (2007) *The Cultural Industries*, SAGE Publications, London.
- Ivey, B (2008) *Arts, Inc.* University of California Press, California.
- Knippers Black, J (1999) *Development in Theory and Practice*. Westview Press

- Landry, C (2000) *The Creative City*. Earthscan, London.
- Leadbeater & Oakley, (1999). *The Independents, Britain's new cultural entrepreneur*. Demos, London.
- Leadbeater, C (2000) *Living on Thin Air*. Penguin Books, Londres.
- Lewis y Miller (2003) *Critical Cultural Policy Studies*. Blackwell, Londres.
- Jim McGuigan (2004) *Rethinking Cultural Policy*. Open University Press, Milton Keynes.
- Mercer, C (2002) *Towards Cultural Citizenship: Tools for Cultural Policy and Development*. Gidlung.
- Miller y Yúdice (2004) *Política Cultural*. Gedisa, Barcelona.
- Nartozky, S. 2004 *Antropología Económica*. Nuevas Tendencias. Barcelona: Melusina.
- Negri, T (2001) *Marx más allá de Marx*. Akal, Madrid.
- Rifkin, J (2002) *La Era del Acceso*. Paidós, Barcelona
- Schumpeter, J A.(2003). *Ciclos Económicos*. Prensa Universitaria de Zaragoza, Zaragoza.
- Schumpeter, J A. (1989) *Capitalismo, Socialismo y Democracia*. Ediciones Folio. Barcelona.
- Sen, A (2001) *Development as Freedom*. Oxford University Press, Oxford.
- Sennett, R (2000) *La Corrosión del Carácter*. Anagrama, Barcelona.
- Standing, G. (2002). *Beyond the New Paternalism*. London: Verso.
- Stiglitz, J (2003) *Globalization and its Discontents*. Penguin Press, London.
- Teixeira Coelho, J (1997) *Dicionário Crítico de Política Cultural*. FAPESP/Illuminuras. São Paulo.
- Yúdice, G (2002) *El Recurso de la Cultura*. Gedisa, Barcelona.
- Wallinger y Warnock, eds (2000) *Art for All?: Their Policies and Our Culture*, Peer, London.

Artículos e informes:

- AAVC (2007) "La Dimensión Económica de las Artes Visuales en España" 1 http://www.aavc.net/aavc_net/html/documents/deave/deave-all.pdf
- Banks and Milestone (2009) Individualization, Gender and Cultural Work (inédito).
- Corsani, A (2007) 'La Fábrica de Espectáculos del Empleo Discontinuo' en YProductions Eds. Producta50: Una Introducción a Algunas de las Relaciones entre

la Cultura y la Economía. Barcelona, Departament de Cultura y Mitjans de Comunicació.

http://www.ypsite.net/recursos/secciones_proyectos/documentos/producta50castellano.pdf

- Creative Nation: Commonwealth Cultural Policy'

<http://www.nla.gov.au/creative.nation/contents.html>

- Davies, A. (2007) 'Instinto Básico: Trauma y Re-atrincheramiento 2000-2004' en YProductions Eds. Producta50: Una Introducción a Algunas de las Relaciones entre la Cultura y la Economía. Barcelona, Departament de Cultura y Mitjans de Comunicació

- DEMOS (2004) "The value of culture cannot be expressed Only with statistics. Audience numbers give us a poor picture of how culture enrich us"

- Djankov, Qian, Roland y Zhuravskaya (2008) 'What Makes an Entrepreneur?' http://www.doingbusiness.org/documents/What_Makes_an_Entrepreneur.pdf

- Donzelot, J (1991)'Pleasure in Work' en Burchell, Gordon y Miller eds. (1999) The Foucault Effect. University of Chicago Press, Chicago.

- Dyer-Whiteford, N (2003) 'Sim Capital: General Intellect, World Market, Species Being, and the Video Game'.

<http://www.electronicbookreview.com/thread/technocapitalism/marxinalia>

- Ford S. (2003) 'The Third System'. www.infopool.org.uk

- Ford S & Davies (1997) 'Art Capital' Arts Monthly n: 213.

- Ford S & Davies (1999) 'Art Futures'. Arts Monthly n: 223.

- Ford S & Davies (2000) 'Culture Clubs' <http://infopool.org.uk/cclubs.htm>

- Freeman, A. (2007) 'London's Creative Sector: 2007 Update'. Working Paper 22, Greater London Authority, London

- Gill, R (2002) 'Cool, Creative and Egalitarian? Exploring gender in project-based new media work in Europe' Information, Communication & Society5:1 2002 70–89

- Grau y Gonzaga de Melo, Brasil y el círculo corrupto. Artículo aparecido en Nueva Sociedad 145, septiembre-octubre 1996.

- Grillo Fernandez, E (1998) 'Development or Cultural Affirmation in the Andes' en Apffel-Marglin, F (1998) The Spirit of Regeneration: Andean Culture Confrontin Western Notions of Development. Zed Books.

- Harvey, D (2005) 'El arte de la Renta: la globalización y la mercantilización de la cultura' en Harvey y Smith (2005) Capital Financiero, Propiedad Inmobiliario y Cultura. Ediciones Macba, Barcelona.

- Junta de Andalucía (2007) Industrias Culturales Andaluzas. Consejería de Cultura, Sevilla

- Jowell, Tessa. British Culture Secretary, United Kingdom, May 2004 "Government and the Value of Culture"
<http://www.ifacca.org/publications/2004/05/31/government-and-the-value-of-culture/>
- KEA (2006) "The economy of culture in europe"
<http://www.keanet.eu/Enculture/Study%20new.pdf>
- Kelly, Mulgan & Muers (2002) Creating Public Value.
www.bbcgovernors.co.uk/annreport/report05/BBC_54-57.pdf
- McRobbie, A (2003) 'Everyone is Creative. Artists as Pioneers of the New Economy?' http://www.k3000.ch/becreative/texts/text_5.html
- McRobbie, A. (2002) 'From Holloway to Hollywood: happiness at work in the new cultural economy' en Du Gay & Pryke eds. (2002). Cultural Economy. London: Sage.
- McRobbie, A (2007) 'La losangelización' de Londres: tres breves olas de microeconomía juvenil de la cultura y la creatividad en Gran Bretaña' en <http://transform.eipcp.net/transversal/0207/mcrobbe/es>
- MinC (2004) Cultura Viva. Programa Nacional de Arte Educação, Cidadania e Economia Solidaria. 3ª Edição
- Ministerio de Cultura (2006) "El valor económico de la cultura"
<http://www.mcu.es/estadisticas/MC/VecE/Presentacion.html>
- Mollona, M (2005) 'Gifts of Labour' en Critique of Anthropology. N 25 (2) 177-198. London, Sage.
- Oakley, K. (2004) 'Not so cool Britannia: the role of the creative industries' en economic development. International Journal of Cultural Studies 7, 67-77
- Oakley, K (2006) 'Include Us OutEconomic Development and Social Policy in the Creative Industries' Cultural Trends Vol.15, No.4, December2006, pp.255-273.
- Peck J (2008) 'Remaking laissez-faire'. Progress in Human Geography 32(1) 3-43
- Ross, A (2007) 'Nice Job if You can Get It' en Lovink & Rossiter eds. (2007) MyCreativity Reader. Institute of Network Cultures, Amsterdam.
- Ruido, M y Rowan, J.(2006) 'In the Mood for Work' en YProductions Eds. Producta50: Una Introducción a Algunas de las Relaciones entre la Cultura y la Economía. Barcelona, Departament de Cultura y Mitjans de Comunicació.
http://www.ypsite.net/recursos/secciones_proyectos/documentos/producta50castellano.pdf
- Sader, E. (1999) "Brasil: una historia de pactos entre elites". En: Tiempos violentos; Neoliberalismo, globalización y desigualdad en América Latina. Comp. Boron, Atilio A.; Gambina, Julio; Minsburg, Naum. Colección CLACSO - EUDEBA, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad de Buenos Aires,

Argentina. Abril 1999. 109-119. ISBN Obra: 950-9231-43-6. Disponible en:

<http://168.96.200.17/ar/libros/tiempos/sader.rtf>

- SIDA, (2006) "Towards cultural citizenship: Tools for cultural policy and developement"

- Souza, M (2000). "Fascínio ou repulsa" in Cadernos do Nosso Tempo Nova Série.

Rio de Janeiro, 2000, 1a edición. Edições Fundo Nacional de Cultura MinC

- Vishmidt, M (2005) 'Precarizados en Apuros'

http://www.ypsite.net/recursos/biblioteca/documentos/Precarizados_en_Apuros.pdf

- YProductions (2008) 'Innovación y creatividad social: sobre los beneficios económicos de la creatividad de masas (un nuevo marco de explotación)' en

http://www.ypsite.net/recursos/biblioteca/documentos/innovacionSocial_YP.pdf

Reconocimiento-Compartir bajo la misma licencia 3.0 España

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/deed.es>

YProductions 2009 www.ypsite.net



El fusilamiento de Maximiliano, Edouard Manet, 1868-1869

Programa de Formación en Políticas Culturales y Gestión

Especialización y Diplomado

La gestión de proyectos culturales es uno de los campos profesionales más dinámicos de nuestros días. El siglo XXI está lleno de retos y el futuro de los países iberoamericanos está íntimamente ligado al de las políticas culturales y la gestión de la cultura, por lo tanto es imprescindible que todos los agentes involucrados en este campo cuenten con espacios de formación y especialización que contribuyan a su crecimiento y desarrollo profesional, que a su vez permitan la conformación de redes para el intercambio de experiencias, el diálogo y apoyo para la realización de proyectos.

Reconociendo la carencia de dichos espacios y desde una iniciativa impulsada en México, a partir del año 2003 el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Centro Nacional de las Artes, la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, y la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, unen esfuerzos para crear un Programa de Formación en Políticas Culturales y Gestión Cultural que beneficie a quienes en Iberoamérica se desempeñan en el ámbito de la promoción y gestión cultural.

En este marco de colaboración se diseñó el programa académico del Posgrado Virtual en Políticas Culturales y Gestión Cultural. Con el apoyo de un destacado grupo de académicos y especialistas de Argentina, Uruguay, Brasil, Colombia, España, Estados Unidos y México, se desarrollaron contenidos de talla internacional con una perspectiva iberoamericana.

El Posgrado se desarrolla bajo un modelo de educación a distancia que utiliza las nuevas Tecnologías de Información y Comunicación, como la Internet, para crear una comunidad de aprendizaje en un entorno virtual, por lo tanto, ofrece a los profesionales de la gestión cultural, diseñadores de políticas culturales, promotores culturales, artistas y empresarios de la cultura en Iberoamérica, que cuenten con título de licenciatura y/o con una amplia experiencia en el campo, la posibilidad de acceder a un espacio de formación de la más alta calidad sin importar el país en el que residan.

Del 2003 a la fecha, se han abierto siete ediciones de manera ininterrumpida que han incidido en la formación y profesionalización de aproximadamente 400 personas que radican en países como Argentina, Bolivia, Brasil, Bulgaria, Colombia, Chile, Cuba, Ecuador, El Salvador, Ecuador, España, Francia, Guatemala, Honduras, Italia, México, Mozambique, Perú y Venezuela.

El Posgrado Virtual se ofrece en la modalidad a distancia por medio de la Internet, por lo que el alumno puede acceder al Aula Virtual desde cualquier parte del mundo.

Características del Programa

Utiliza como insumo básico la experiencia personal. Los materiales elaborados expresamente para este programa proponen información y análisis teórico que deben ser empleados para reflexionar en casos prácticos a partir de las experiencias de los participantes.

Suplir la disciplina del aula por la disciplina personal. La formación a través de Internet es distinta a la formación presencial, pero ello no exime del trabajo constante y ordenado. El aula se traslada a la casa o al trabajo por medio de una conexión a la red y utiliza herramientas virtuales que permiten organizar los tiempos de trabajo de manera personal.

Construcción de un nuevo estilo de trabajo personal. El Posgrado en Políticas Culturales y Gestión Cultural responde a un modelo de educación a distancia que funciona de manera virtual a través de la Internet. No es un programa de educación abierta, por lo que los participantes deberán cumplir con los plazos establecidos para cada etapa del programa académico. Para lo anterior te invitamos considerar las siguientes recomendaciones:

1. Considerar un tiempo mínimo de trabajo diario. Las Unidades de Enseñanza Aprendizaje (UEA) están divididas en temas, los cuales implican un tiempo determinado de trabajo. Puedes usar el calendario del Aula Virtual para organizar tu actividad.
2. Debes concluir un tema para pasar al siguiente. Con tu clave personal puedes acceder al Aula Virtual desde cualquier computadora conectada a la red de Internet y continuar el trabajo en el nivel que lo dejó la última vez en que se conectó.
3. Contar con una carpeta en el ordenador en la que pueda guardar sus observaciones personales, casos relevantes de reflexión, comentarios de prensa o información adicional a los cursos, ya que le serán útiles para elaborar su proyecto final así como para evaluar su propio desarrollo y el del programa. Se puede elegir cómo trabajar los materiales de las UEA's, sea

directamente desde el Aula Virtual, descargándolos a su computadora, sea una PC o una Mac, o imprimiéndolos.

4. La participación en los foros es indispensable, ya que es parte de la acreditación de cada UEA, y contribuye a que todos los participantes en el programa profundicen en la reflexión iniciada con los materiales elaborados por los especialistas. También es una herramienta de apoyo para observar los progresos individuales, generar debates y confrontar puntos de vista con los participantes del posgrado. Cada foro tiene una duración de una semana (la calendarización de los foros se indica en las Agendas de Trabajo de las unidades) y puedes ingresar a la hora que desees para leer las participaciones de tus compañeros y escribir tus comentarios y opiniones.

Actividad permanente de tutoría. Los tutores son asesores que orientan el trabajo fungiendo como intermediarios entre el texto y el alumno, cada participante puede consultarlo por medio del correo electrónico o los mensajes en la Plataforma y de esta manera canalizar y resolver cualquier tipo de dificultades académicas a lo largo del programa.

Trabajo en red. Puedes tener contacto con compañeros de programa a través de los foros que son moderados por el tutor o tutora. Estos foros son puntos de encuentro en los que en algún momento será posible realizar actividades en grupo. También cuentas con el Blog del Posgrado Virtual, considéralo un área de recreo y un espacio abierto a las opiniones de la comunidad académica y estudiantil.

Opera mediante un aula virtual que ofrece a los alumnos:

- Los contenidos teóricos y prácticos que debe conocer en cada unidad.

- Las lecturas básicas que se recomiendan para apoyar cada unidad.

- Foros de análisis y discusión temáticos que permiten la retroalimentación y la discusión.

- Asesorías permanentes en línea, a través de tutores que apoyan al estudiante.

- Las evaluaciones de cada unidad.

- Asesoría para el desarrollo de proyectos.

- Asesoría técnica que requiera el alumno para la resolución de sus dudas en el manejo de las herramientas que integran el aula virtual, a través de manuales de ayuda en línea, así como asesoría personalizada.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (México)

Entre los órganos que forman parte del Consejo destacan:

Biblioteca Vasconcelos
Centro Cultural Helénico
Centro de la Imagen
Centro Nacional de las Artes (CNA)
Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca)
Programa Cultural Tierra Adentro
Coordinación Nacional de Desarrollo Cultural Infantil
Sistema de Información Cultural
Coordinación Nacional de Patrimonio Cultural y Turístico
Coordinación del Sistema Nacional de Fomento Musical
Dirección General de Asuntos Internacionales
Dirección General de Bibliotecas
Dirección General de Culturas Populares
Dirección General de Publicaciones
Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural
Dirección General de Vinculación Cultural
Red Nacional para el Arte y la Restauración del Patrimonio en AIDO - REDART
(Parque Tecnológico de Valencia)
Fonoteca Nacional
Dirección General Adjunta de Proyectos Históricos

Instituciones culturales

Canal 22

Centro Cultural Tijuana

Centro de Capacitación Cinematográfica

Cineteca Nacional

Educal, Libros y Arte

Red Nacional para el Arte y la Restauración del Patrimonio en AIDO - REDART
(Parque Tecnológico de Valencia)

Estudios Churubusco Azteca

Festival Internacional Cervantino

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Instituto Mexicano de Cinematografía

Radio Educación

Museos

Museo Nacional de Culturas Populares

Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos

Museos del Instituto Nacional de Bellas Artes

Museo del Palacio de Bellas Artes

Museo Nacional de Arquitectura

Museo Nacional de Arte

Museo Nacional de San Carlos

Museo de Arte Moderno de México

Museo Tamayo Arte Contemporáneo

Museo de Arte Carrillo Gil

Museo Nacional de la Estampa

Museo Estudio Diego Rivera

Museo Mural Diego Rivera

Museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia

Museo Nacional de Antropología
Museo Nacional de Historia
Museo Nacional de las Culturas
Museo Nacional de las Intervenciones
Museo Nacional del Virreinato
Museo de El Carmen
Galería de Historia - Museo del Caracol
Museos regionales
Museos locales
museos de sitio
Centros comunitarios
Museos del Sistema de Información Cultural
Red Nacional para el Arte y la Restauración del Patrimonio en AIDO - REDART
(Parque Tecnológico de Valencia)

Bibliotecas

Biblioteca de las Artes
Biblioteca de México
Red Nacional de Bibliotecas

Publicaciones

Colección de Periodismo Cultural
Fondo Editorial Tierra Adentro
Revista Luna Córnea

Educación e investigación

Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH)
Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía
«Manuel Castillo Negrete»

Escuela de Conservación y Restauración de Occidente
Escuelas de Iniciación Artística
Centros de Educación Artística
Escuela de Artesanías
Academia de la Danza Mexicana
Escuela Nacional de Danza Folklórica
Escuela Nacional de Danza «Nellie y Gloria Campobello»
Escuela de Diseño
Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado «La Esmeralda»
Conservatorio Nacional de Música
Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey
Escuela de Laudería
Escuela Superior de Música
Escuela Nacional de Arte Teatral
Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea
Centro de Investigación Coreográfica
Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral
«Rodolfo Usigli»
Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical
«Carlos Chávez»
Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza
«José Limón»
Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes
Plásticas
Centro de Capacitación Cinematográfica



Visite nuestra página web:

<http://www.correodelasculturas.org>



Cartas al Director de la revista:
correodelasculturas@gmail.com



INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

DIRECTOR GENERAL

ALFONSO DE MARIA Y CAMPOS CASTELLÓ

SECRETARIO TÉCNICO

MIGUEL ÁNGEL ECHEGARAY

SECRETARIO ADMINISTRATIVO

EUGENIO REZA SOSA

COORDINADOR NACIONAL DE MUSEOS Y EXPOSICIONES

ARTURO CORTÉS

COORDINACIÓN NACIONAL DE DIFUSIÓN

BENITO ADOLFO TAIBO MAHOJO

DIRECTORA DEL MUSEO NACIONAL DE LAS CULTURAS

GABRIELA E. LÓPEZ TORRES

DIRECTOR DEL CORREO DE LAS CULTURAS DEL MUNDO

LEONEL DURÁN SOLÍS

EDITOR

MARIANO FLORES CASTRO

correodelasculturas@gmail.com

ÉSTA ES UNA PUBLICACIÓN DEL
CENTRO DE ESTUDIOS SOBRE LA DIVERSIDAD CULTURAL (CEDICULT)
DEL MUSEO NACIONAL DE LAS CULTURAS

©TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS POR LOS RESPECTIVOS AUTORES
DE LOS ARTÍCULOS, NOTAS, GRÁFICOS Y FOTOGRAFÍAS.

MÉXICO, D.F., 1º DE NOVIEMBRE DE 2012.

