Política cultural

Rubén Martínez Moreno

PID_00192838

Universitat Oberta de Catalunya

Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos –excepto que se indique lo contrario– a una licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 España de Creative Commons. Podéis copiarlos, distribuirlos y transmitirlos públicamente siempre que citéis el autor y la fuente (FUOC. Fundación para la Universitat Oberta de Catalunya), no hagáis de ellos un uso comercial y ni obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.es

Índice

Introducción..... 5

Objetivos..... 7

1. ¿Qué es la política cultural?..... 9
1.1. Orígenes de la política cultural 9
1.1.1. George Yúdice y Toby Miller 9
1.1.2. Immanuel Kant 11
1.1.3. Michel Foucault 12
1.2. La esfera pública 13
1.2.1. Jurgen Habermas 14

2. Diferentes modelos..... 16
2.1. Ministerio de cultura 16
2.1.1. André Malraux 17
2.1.2. Kim Eling 17
2.1.3. Marc Fumaroli 18
2.2. Arts Council 21
2.3. Ministerios de cultura y gobiernos autonómicos 23
2.4. El patrocinio privado 24
2.4.1. Bill Ivey 26

3. Debates en torno a la política cultural..... 27
3.1. Excelencia frente a acceso 27
3.1.1. Chris Smith 28
3.2. Arte frente a cultura popular 29
3.3. Diversidad frente a globalización 30
3.4. Identidad frente a multiculturalismo 31
3.4.1. Néstor García Canclini 32

4. La cultura como recurso..... 33
4.1. Economización de la cultura 33
4.2. La cultura como recurso 34

Bibliografía..... 37

Introducción

Texiera Coelho

Texiera Coelho es fundador y coordinador del Observatorio de Políticas Culturales, Brasil.

Tradicionalmente, las **políticas culturales** se entienden como el conjunto de decisiones, ideas y protocolos que asumen las diferentes administraciones públicas para gestionar la cultura, el patrimonio y el desarrollo de las artes en un contexto geográfico o político determinado. Estos organismos son los responsables de las decisiones respecto a las instituciones culturales (museos, espacios de arte públicas), la gestión del patrimonio (monumentos, colecciones), eventos públicos (festivales, fiestas, conciertos), promoción del arte (exposiciones internacionales, instituciones en el extranjero), subvención de la cultura (ayudas, becas, créditos), diseño de programas pedagógicos (promoción de ciertas culturas, programas lingüísticos), gestión de recursos (talleres de teatro, centros de producción) y, en definitiva, de incentivar y promover el desarrollo de programas culturales por todo el territorio. Pero, en una versión más actualizada, esta definición deberá también incluir aquellas prácticas y organizaciones que no forman parte orgánica de las diferentes administraciones públicas. Tal y como señala Texiera Coelho:

> "La Política cultural constituye una ciencia de la organización de las estructuras culturales y generalmente es entendida como un programa de intervenciones realizadas por el Estado, instituciones civiles, entidades privadas o grupos comunitarios con el objeto de satisfacer las necesidades culturales de la población y promover el desarrollo de sus representaciones simbólicas. A partir de estas idea, la política cultural se presenta así como el conjunto de iniciativas tomadas por estos agentes para promover la producción, la distribución y el uso de la cultura, la preservación y la divulgación del patrimonio histórico y el ordenamiento burocrático responsable de ellas. Estas intervenciones asumen la forma de: 1) normas jurídicas, en el caso del Estado, o procedimientos tipificados, en relación con los demás agentes, que rigen las relaciones entre los diversos sujetos y objetos culturales; 2) intervenciones directas de acción cultural en el proceso cultural propiamente dicho (construcción de centros de cultura, apoyo a manifestaciones culturales específicas, etc.)".
>
> Coelho (2009, pág. 241)

La primera definición responde a un análisis de las políticas culturales como elemento que forma parte de un **gobierno centralizado**, donde el estado –como organismo que diseña, gestiona e implementa recursos, infraestructuras y todo el conjunto de decisiones que responden al interés público– gestiona la cultura por medio de los organismos y departamentos creados para ese fin. La segunda definición, donde se incluyen instituciones civiles, entidades privadas y comunidades, es más acorde a un análisis de las políticas culturales como elemento que forma parte de un gobierno más descentralizado, donde el diseño y la toma de decisiones se lleva a cabo mediante **procesos de gobernanza**.

En este módulo, si bien partiremos de reflexiones más próximas a la idea de una gestión centralizada de la cultura a través del estado, veremos cómo paulatinamente nos iremos acercando a procesos caracterizados por la descentralización y externalización de la gestión de la cultura a entornos donde actúan diversos actores. Este proceso (del gobierno a la gobernanza) no es algo específico de las políticas culturales; una serie de transformaciones y variables con diferentes impactos dependiendo del contexto (globalización, reconocimiento de múltiples demandas sociales, diversidad cultural, etc.) han tenido un claro efecto en las maneras de pensar, diseñar y analizar las formas de gestión de lo público.

También es preciso tener en cuenta desde un principio que concebir la cultura como elemento que enaltece el espíritu o que es preciso universalizar para dar acceso a conocimientos que posibiliten un mayor cultivo personal no han sido las únicas vías para justificar la acción de las políticas culturales. Durante las últimas décadas, la cultura ha sido entendida como un **recurso** (Yúdice, 2002) que puede promover cambios estructurales en entornos urbanos, pasando a ser valorada como elemento que favorece el **desarrollo social o económico**. Las diferentes formas de entender y evaluar el efecto que la gestión de la cultura va a tener en el territorio, así como sobre el cuerpo social que lo integra, van a ser objeto de estudio destacado de este módulo.

Lecturas recomendadas

Sobre la necesidad de repensar las formas de gobiernos de lo público a escala europea podéis consultar:

Comisión Europea (2001). *Libro Blanco para la Gobernanza Europea*. Disponible en: http://ec.europa.eu/governance/white_paper/index_en.htm

Una interesante guía para el análisis de esta nueva manera de concebir las políticas públicas es:

J. Subirats; P. Knoepfel; C. Larrue; F. Varone (2008). *Análisis y gestión de políticas públicas*. Barcelona: Ariel.

Objetivos

1. Conocer los orígenes de las políticas culturales, así como las diferentes concepciones bajo las que se han ido diseñando.

2. Desglosar y entender los diferentes modelos de gestión de las políticas culturales.

3. Conocer y analizar el efecto que las políticas culturales tienen sobre el territorio en el que se implementan, así como sobre la ciudadanía que lo conforma.

4. Conocer los debates a los que se han ido enfrentando las diferentes formas de entender las políticas culturales.

5. Aproximarse a elementos teóricos y conceptuales que faciliten un análisis detallado de las políticas culturales.

1. ¿Qué es la política cultural?

1.1. Orígenes de la política cultural

La política cultural ha tenido como uno de sus principales objetivos diseñar estructuras institucionales que conserven y financien la cultura, así como generar tramas estructurales que la sustenten. Pero, además de este papel donde la política cultural actúa como facilitador de diferentes infraestructuras y engranajes que dan acceso a la cultura, es importante entender su acción como regulador de los gustos y las costumbres de los ciudadanos.

Para entender esta doble función inserta en los orígenes de la política cultural, nos adentraremos en las ideas de **George Yúdice** y **Toby Miller**, autores que han analizado de manera detallada tanto la dimensión **política** como **biopolítica** de la política cultural.

Biopolítica es un concepto elaborado por Michel Foucault para definir el área de gobierno que afecta a las disposiciones subjetivas de las personas. La construcción del gusto es un área de la biopolítica en la que interviene la política cultural.

Lectura complementaria

Más información en:
M. Foucault (2009). *Nacimiento de la biopolítica*. Cursos del Collège du France. Madrid: Akal.

1.1.1. George Yúdice y Toby Miller

George Yúdice (1947-) es profesor titular del American Studies Program, director del Centro de Estudios Latinoamericanos y del Caribe y ha trabajado en el análisis de políticas culturales, procesos transnacionales. Yúdice es uno de los autores más referenciados en los estudios culturales sobre América Latina.

George Yúdice

Toby Miller (1958-), profesor de estudios culturales en la Universidad de California, es sociólogo interdisciplinar que ha publicado varios artículos y libros sobre género, trabajo, políticas culturales e industrias culturales.

Toby Miller

En el libro *Política Cultural*, Miller y Yúdice desgranan la historia de la política cultural vertebrándola sobre un doble proceso:

1) su uso como elemento para consolidar la construcción del estado (**político**) y

2) como sistema de construcción de una filosofía del gusto (elemento **biopolítico**).

Según estos autores, en el proceso de consolidación de ambas funciones se construirán 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.

Estos dos analistas conciben la **cultura** como elemento de construcción de estado y articulación de estilos de vida para posteriormente entender su función como un entramado de modos de legislar el gusto y la estética.

En el libro *Política Cultural* 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 centralizante cuya finalidad era normalizarse a sí mismo y normalizar a los otros".
>
> Miller y Yúdice (2004, pág. 14)

Con este objetivo, se empezó a legislar en primer lugar sobre el idioma, un elemento cohesionador capaz de establecer identidades colectivas.

Estados-nación

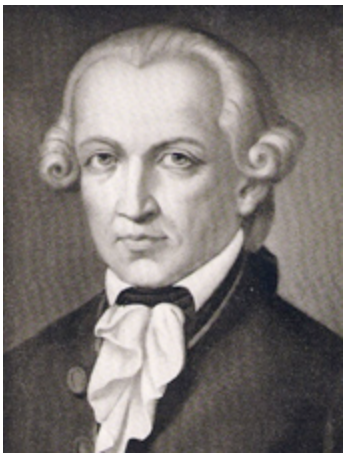
En esta misma línea, son interesantes las aportaciones que ofrece **Benedict Anderson** en su libro *Comunidades Imaginadas*, en el que describe la importancia de la imprenta para la consolidación de los estados-nación. Las bases para la identificación de las comunidades con un estado-nación se sentaron 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. Anderson argumentó que 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'".
>
> Miller y Yúdice (2004, pág. 17)

Según Miller y Yúdice, para entender los orígenes de la política cultural, hemos de 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 estas reflexiones.

1.1.2. Immanuel Kant



Immanuel Kant

Immanuel Kant (1724-1804) fue uno de los filósofos más destacados de la Ilustración y a día de hoy es reconocido como uno de los pensadores más influyentes de la era moderna. En su *Crítica del Juicio*, escrita a finales del siglo XVIII, Kant concibe el **gusto** como "la conformidad con la ley sin la ley". Ello quiere decir que la actividad estética, si se la controla adecuadamente, produce en el sujeto humano un efecto y un saber derivados de "preceptos morales prácticos **universalmente** válidos", independientes de los intereses individuales. Kant verá en la belleza una sustancia metafísica, trascendental y atemporal, y por ende el arte, como su ejecución estética, será el vehículo ideal para que esta 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 con el que comparar sus percepciones con las del resto de la humanidad y 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, pág. 151). En: Miller y Yúdice (2004, pág. 18)

De esta manera nacerá un aparato legislativo que pueda garantizar a los ciudadanos la posibilidad de beneficiarse de los atributos 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".
>
> Kant. En: Miller y Yúdice (2004, pág. 21)

La política destinada a garantizar el goce estético y la formación de las personas por medio de la contemplación de obras artísticas será la forma temprana de la política cultural, pero esta 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,

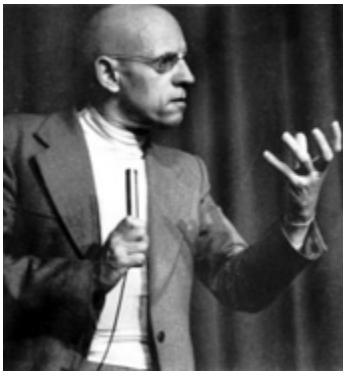
el establecimiento de aranceles o las formas de propiedad, estas políticas se preocuparán de los individuos, de su gusto y se encargarán de que estos puedan desarrollarse plenamente.

Reflexión: Una noción de ciudadanía minoritaria

El pensamiento ilustrado asociará esta belleza con las bellas artes y, pensando en todos los atributos que su contemplación supone, atribuirá al estado la gestión y preservación del arte para que pueda ser disfrutado por toda la ciudadanía. Pero cabe destacar que dentro del estatuto de ciudadanía todavía se contempla a una capa muy específica de la sociedad: la burguesía.

1.1.3. Michel Foucault

Es en este contexto donde resulta interesante introducir el concepto de **gubernamentalidad** de Michel Foucault, un elemento clave para entender las acciones y demandas de los estados occidentales en el dominio cultural, tanto en la actualidad como históricamente.



Michel Foucault

Michel Foucault (1926-1984), filósofo francés de notable impacto en el pensamiento contemporáneo, fue catedrático de Historia de los sistemas de pensamiento en el Collège du France y desarrolló una profunda investigación sobre los modos como el poder actúa sobre el gobierno de los territorios y los sujetos. Foucault usó el término *gubernamentalidad* para explicar de qué modo el estado moderno, durante los siglos XVIII y XIX, comenzó a desarrollar unas nuevas "artes de gobierno", procesos conducidos por distintas instituciones (escuela, familia, prisión) bajo las que el individuo iba a interiorizar formas de **autogobierno**. Haciendo más compleja la noción clásica de poder, Foucault analizó la articulación entre un poder soberano, coercitivo y disciplinar junto a un sistema sutil de órdenes que serán **interiorizadas** por los sujetos (biopolítica). 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".

Miller y Yúdice (2004, pág. 21)

Estos autores no serán los únicos en reflexionar sobre la estrecha vinculación entre los orígenes de la política cultural y la gubernamentalidad, también destacan por haber enfatizado este punto autores como Toni Bennett (1998), Lewis y Miller (2003) o Jim McGuigan (2004). Estos autores han trabajado de manera extensa sobre este proceso donde el poder, más que como dispositivo autoritario, centralizado y vertical, se entiende como un **dispositivo relacional**, que se extiende y reproduce a través de los propios sujetos. Bajo esta concepción del poder el fomento y la gestión de cierta cultura puede entenderse como un **dispositivo biopolítico** que, al integrar una serie de valores predeterminados que el sujeto interioriza, tiene efectos en su manera de relacionarse con los demás y en el modo de comprender su entorno.

Ideas de Foucault

Para conocer mejor las ideas de Foucault y los cambios en las formas de gobierno que empiezan a formularse durante los siglos XVIII y XIX en el estado moderno, resulta interesante acudir a algunos de los autores más destacados de los denominados *governmentality studies* (estudios sobre gubernamentalidad). Una referencia destacada es el libro *Powers of Freedom* (1999) del sociólogo británico Nikolas Rose.

Construcción del gusto

Terry Eagleton, en su libro *La estética como ideología* (2006), explica cómo, 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 ha de ayudar a perfilar al nuevo sujeto moral, su escala de valores y su código ético, permitiendo imaginar un ámbito donde reconciliar idealmente la libertad y la voluntad, el deseo y la ley. En definitiva, Eagleton concibe la estética como un mecanismo de legitimación de un poder no impositivo, ya que, una vez derrocado el absolutismo, los gobiernos necesitan desarrollar maneras de ejercer el poder que no fueran coercitivas.

1.2. La esfera pública

Para facilitar que toda la ciudadanía pudiera contemplar y disfrutar de las obras de arte, el estado debía generar una serie de instituciones y lugares públicos donde poder acceder a ellas. Este será el origen de los grandes museos, pinacotecas y galerías públicas, que pondrán a disposición del público obras de arte que hasta entonces solo estaban al alcance de la corona o la aristocracia.

Será entonces cuando empezará a concebirse la denominada ***esfera pública***, es decir, un espacio aparentemente neutro en el que las personas puedan encontrarse, intercambiar ideas, reflexionar y aprender con las grandes obras de arte de la historia. Su belleza de carácter trascendente servirá de catalizador del pensamiento a aquellos sujetos que se nutran de ellas sin prejuicios ni ideas preconcebidas, pudiendo así cultivarse a través de su belleza, asumida entonces en un marco universal.

El estado deberá decidir cuántos museos abre, dónde los abre, cuánto dinero concede para su construcción y, la cuestión más importante, qué obras deberán entrar o no en estas colecciones. Así, el estado será concebido como un estamento legitimado para dar acceso a la cultura, pero también como importante regulador del gusto de los espectadores. La ciudadanía delegará la decisión sobre los contenidos de los espacios artísticos a los organismos públicos del estado. En la conformación de estos ideales –donde el papel del estado se entenderá como organismo educador y generador de un gusto muy determinado– encontramos algunos autores que cuestionan los ideales de belleza que se normalizan.

1.2.1. Jurgen Habermas

El filósofo alemán **Jurgen Habermas** (1929-), miembro de la Escuela de Fráncfort, ha analizado críticamente la **neutralidad** que se le suponía a la noción de esfera pública. En libros como *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública* (1962), el filósofo alemán argumenta que la esfera pública siempre fue un espacio políticamente marcado, que favorecía la reflexión de hombres blancos de la burguesía en torno a asuntos particulares. La presunta universalidad del arte se pone en entredicho y argumenta que la esfera pública está compuesta por multitud de diferentes espacios, como cafeterías, salones, medios de comunicación o galerías públicas.

Diferentes movimientos contraculturales y sociales cuestionarán la centralidad del estado como única entidad con potestad para decidir sobre asuntos culturales, sugiriendo que la idea de belleza ilustrada es eurocéntrica, masculina y burguesa.

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.

Jurgen Habermas

Daños realizados por Mary Richardson a la

En 1914, Mary Richardson, militante del movimiento sufragista, entró en la National Gallery de Londres provocando graves daños 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. Esta acción se recuerda como uno de los iconos de la acción directa contra obras de arte y le valió el apodo *Slasher Mary* a su ejecutora.

A la derecha, Mary Richardson. A la izquierda, detalle de una foto publicada en 1914 (después de la tareas de restauración) que muestra los daños realizados por Mary Richardson a la *Venus del Espejo*.

De modo paralelo se pondría en tela de juicio la noción de **buen gusto**, a la que autores centrales en la teoría y crítica cultural como **Raymond Williams** otorgaron un origen burgués. De esta manera se criticará la noción del gusto y se analizarán los discursos que lo sostienen, intentando detectar y situar his-

tóricamente aquellos valores que se naturalizan como universales, pero que pertenecen a sujetos con cualidades sociales, culturales y económicas particulares que no pueden tomarse como modelos estándar o que representen a los diferentes estratos sociales.

En este proceso cabe destacar la obra del sociólogo francés **Pierre Bourdieu**, *La Distinción* (1984), donde analizará detalladamente la **construcción del gusto** como elemento político, destinado a controlar a la ciudadanía y a preservar y reproducir 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 legitimar el gusto o es necesaria una entidad que lo haga?, ¿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 única o definitiva a todas estas problemáticas, dando pie a diferentes maneras de entender tanto la **función** que tienen las políticas culturales como los **modelos** que se deben implementar para gestionarla.

Ved también

En el apartado 2. "Diferentes modelos" de este módulo se desglosan los modelos principales y sus referentes.

Reflexión: La función de la cultura

El estado deberá decidir qué cultura promociona y subvenciona, cómo lo hace y dónde lo hace. Veremos cómo el estado diseña una serie de instituciones destinadas a realizar este tipo de decisiones. Aun así, si pensamos que la belleza ya no es (y nunca ha sido) universal, y por ende no tendrá el mismo efecto enaltecedor que Kant le atribuía para la humanidad, ¿por qué razones debe el estado financiar la cultura?, ¿es necesario que el estado abra museos o centros de arte?, ¿es deseable subvencionar la cultura? El siglo xx será testigo de discusiones cíclicas en torno a la función de la cultura pública, su deseabilidad y su necesidad.

Los diferentes estados la financiarán con objetivos muy diferentes, los partidos nacionalistas verán en la cultura una herramienta de producción identitaria, otros países la utilizarán para mejorar su imagen a nivel mundial, Estados Unidos la utilizaron durante la Segunda Guerra Mundial como estrategia diplomática, la antigua Unión Soviética la utilizó como arma propagandística, ciudades como Berlín la utilizaron durante la guerra fría como imagen de desarrollo y otras como Barcelona la utilizarán como medio para atraer turismo. Aun así, nadie conseguirá demostrar que la cultura o el arte son buenos o deseables por sí mismos, razón por la que el estado debe subvencionarlos. De manera paralela, los y las productores de cultura demandarán un uso no-instrumental de la cultura por parte del estado.

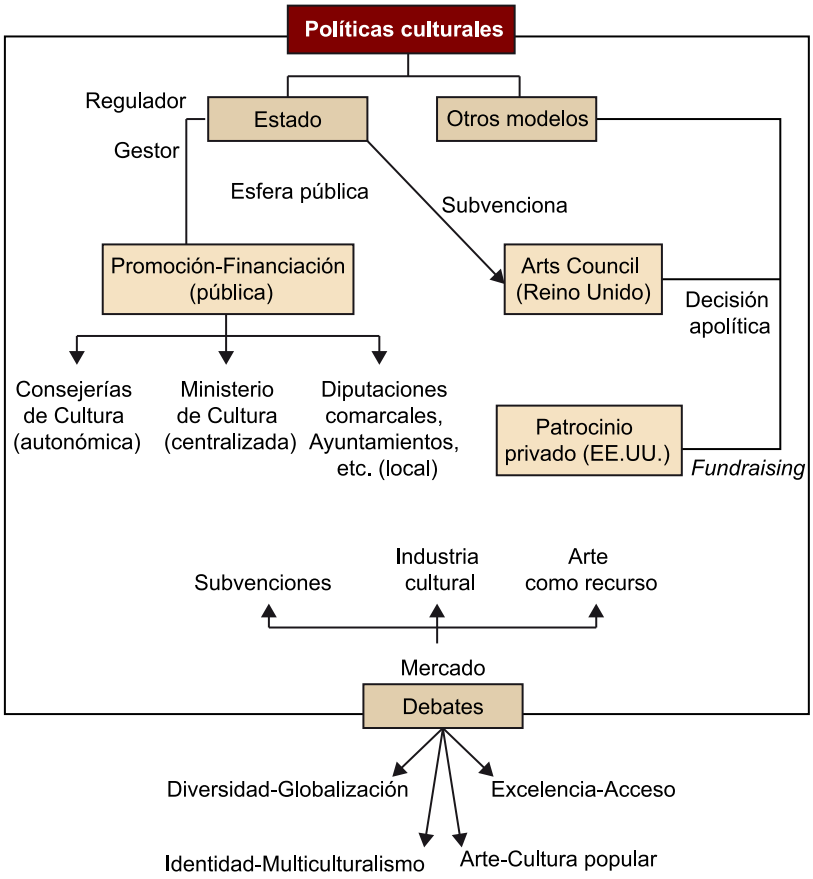
Organizaciones internacionales como la UNESCO, que es la encargada de confeccionar informes y promocionar políticas culturales internacionales, ha defendido la necesidad de entornos culturales fuertes para ayudar al desarrollo y crecimiento económico de países en vías de desarrollo. La cultura, el arte o la música se asocian al bienestar y al progreso de las personas, pero todas estas categorías son abstractas y en ningún caso ayudan a entender qué tipo de manifestaciones artísticas hay que promover o cómo han de ser las instituciones que lo hagan.

Así pues, la política cultural será un espacio de debate vivo y cambiante, sujeto a críticas constantes y a procesos de redefinición.

2. Diferentes modelos

Cada estado ha establecido modelos diferentes con los que gestionar la cultura y desde los que promover políticas culturales. Algunos de ellos siguen asociando el poder de estado con la toma de decisiones culturales, otros han diseñado organismos que puedan mantener cierta autonomía de los partidos políticos y otros han optado por modelos en los que el sector privado tienen un papel muy relevante. En este apartado veremos en qué consiste cada uno de estos modelos de gestión de la cultura y las políticas culturales que desarrollan y las nociones de cultura de las que parten.

Diferentes modelos de gestión de la cultura y debates derivados.



2.1. Ministerio 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 las competencias relativas a los asuntos culturales. Este modelo imperante en Europa encuentra en Francia su máximo exponente. El modelo francés, marcadamente estatalista ha sido un referente para muchos otros países europeos (en los que se incluye el Estado español), y aglutina 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**. Este modelo, que se consolidó a mediados del siglo XX, ha sido criticado por su tendencia a la centralización y por poner la cultura al servicio de intereses políticos.

2.1.1. André Malraux

En el año 1959 el presidente Charles de Gaullé nombró a **André Malraux** (1901-1976) como ministro de Cultura, quien ostentó el cargo hasta 1968.

André Malraux

Malraux diseñó un modelo de ministerio cuyas decisiones debían tomarse a partir de la búsqueda de la **excelencia de las artes** y rechazaba cualquier forma de cultura popular.

Desde este Ministerio, altamente centralizado, se diseñó el plan de las Maisons de Jeunes et de la Culture[1] –del que Malraux fue pionero– ,que se fueron instalando en las diferentes regiones francesas. Este plan de "casas culturales" no llegó a implementarse del todo debido a la falta de recursos económicos. No ha sido hasta bien entrada la década de los ochenta cuando el gobierno francés ha empezado a descentralizar sus competencias estableciendo departamentos de cultura en las diferentes regiones. Otro problema al que Malraux se enfrentaría es el de la distribución de presupuestos, pues si bien es verdad que las Maisons de Jeunes et de la Culture constituía su acción cultural más ambiciosa, estas no debían 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.

(1)Casas culturales

Francia es, sin duda, el país en el que el modelo de gestión de la cultura basado en un Ministerio de Cultura ha tenido más arraigo. Algunos autores esgrimen que, en parte, esto se debe a una tradición histórica a través de la cual la monarquía absolutista centralizó la toma de decisiones sobre la cultura, tomándola como elemento para mostrar su poder.

Ved también

En los subapartados 2.1.2. "Kim Eling" y 2.1.3. "Marc Fumaroli" nos acercaremos a estas y otras reflexiones por medio del trabajo realizado por dos destacados analistas culturales que han investigado de manera exhaustiva el caso francés. Esto nos permitirá conocer mejor el origen de los ministerios de cultura a través del referente que mayor influencia ha tenido en su concepción, diseño e implementación.

2.1.2. Kim Eling

En su libro *The Politics of Cultural Policy in France* (1991), el analista cultural **Kim Eling** (1943-) 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".
>
> Eling (1999, pág. 1)

Uno de los motivos con los que Eling justifica estas ideas es que gran parte de estas políticas y maneras de concebir la cultura son una herencia directa de la monarquía absolutista francesa. Según el autor, hemos de remontarnos a ese momento histórico para encontrar las formas primigenias de concebir la política cultural. Las siguientes, se irán adhiriendo como capas a este marco inicial que determinará parte de su rumbo institucional.

Eling 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, por nombrar algunas de las más significativas. El Estado francés contemporáneo heredará del pensamiento absolutista el carácter centralizador y vertebrador de la cultura. De este modo, 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".
>
> Eling (1999, pág. 1)

Una interpretación posible de las políticas llevadas a cabo por Malraux según Eling es 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".
>
> Eling (1999, pág. 5)

Ese perfil robusto del estado en asuntos culturales ha recibido varias críticas, entre las que podemos destacar la del historiador y ensayista francés Marc Fumaroli.

2.1.3. Marc Fumaroli

Marc Fumaroli (1932-) es catedrático de la Sorbona y del Collège du France y ha dedicado gran parte de su carrera al estudio de la retórica y de la literatura francesa. En su libro *El Estado Cultural* (2007) realiza una historiografía de las políticas culturales francesas, acusando al Estado de convertirse en lo que denomina un *estado cultural*.

Marc Fumaroli

El **estado cultural** se caracteriza "por gozar de un monopolio de hecho sobre la educación y la televisión y que practica además una política cultural" (Fumaroli, 2007, pág. 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".
>
> Fumaroli (2007, pág. 172)

Fumaroli[2] sitúa a Malraux como iniciador de este estado cultural, a quien concibe como un político dirigista, que desarrolló una "ideología cultural de Estado" en Francia y en la administración francesa. 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 esnobismo 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 –conocida y manifestada era su aversión por la *chanson* francesa y otras formas de cultura popular.

(2)Fumaroli (2007, pág. 157)

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 a través de 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".
>
> Fumaroli (2007, pág. 99)

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 edifico cultural malrauxiano. Fumaroli escribirá 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".
>
> Fumaroli (2007, pág. 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 manera, el ministerio que concibió Malraux se irá poniendo en crisis 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 reformular la base que hasta ahora sostenía una visión de la cultura como competencia estatal. 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".
>
> Eling (1999, pág. XIV)

Miterrand nombró a un controvertido y mediático ministro de Cultura, **Jack Lang**, que dejaría una importante huella en el ministerio y lo sometería a una serie de reformas. Estas afectarán tan solo al tipo de cultura que se considera que debe ser mantenida por el ministerio, y en ningún caso se cuestionará su centralidad como órgano de administración de la cultura francesa. Eling continúa 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".
>
> Eling (1999, pág. 8)

De esta manera, Jack 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 las primeras aproximaciones 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".
>
> Eling (1999, pág. 9)

Para reforzar esta idea, Fumaroli se vale de unas significativas 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".
>
> Fumaroli (2007, pág. 180)

Pese a este **giro hacia el mercado**, el modelo de políticas culturales francés permanecerá esencialmente centralista, protegiendo la cultura francesa en muchos casos, como por ejemplo el cine, al obstaculizar 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 de esa intención lo encontramos en el Arts Council británico.

Ved también

En el subapartado 2.2. "Arts Council" de este módulo trataremos en detalle este modelo.

Lecturas complementarias

Para conocer en detalle el caso francés, tanto los orígenes del Ministerio de Cultura como las decisiones que ha ido implementando en busca de un papel menos predominante del Estado, son interesantes los trabajos de Emmanuel Negrier:

E. Negrier (2003). "Las políticas culturales en Francia y España. Una aproximación nacional y local comparada". *Working Papers* (226). Barcelona: Institut de Ciències Polítiques i Socials.

E. Negrier (2005). "El Ministerio de Cultura y la política cultural en Francia: ¿excepción cultural o excepción institucional?". *Periférica: revista para el análisis de la cultura y el territorio* (núm. 6, pág. 23-41).

2.2. 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. Gracias al poder político que en esos momentos tenía el economista John Maynard Keynes, en 1946 se pudo lograr establecer el que sería el primer **Arts Council**, o Consejo de las Artes. De esta manera 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" (*arms lenght*) la una de la otra. Así, 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.

Jim McGuigan

Jim McGuigan es profesor de análisis cultural y director del programa de Sociología en Loughborough University. Es autor de libros como *Cool Capitalism*, donde analiza las complejas articulaciones entre producción cultural, subjetividad y capitalismo. 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, pág. 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".
>
> MacGuican (2004, pág. 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.

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 fue sometido a críticas por parte de los *tories* durante la década de los setenta, 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 noventas cuando el Arts Council recibiría dos ataques que lo dejarían en una situación bien delicada:

1) 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,

2) 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 manera, a finales de los setenta, tanto la derecha como la izquierda parecían estar de acuerdo en pedir nuevas formas de entender el papel del Estado como mediador y administrador de la cultura por medio de un proceso de economización de la cultura.

Ved también

En el subapartado 4.1. "Economización de la cultura" de este módulo se profundiza sobre dicho tema.

2.3. Ministerios de cultura y gobiernos autonómicos

El Estado español tiene un modelo inspirando en el modelo francés, con un Ministerio de Cultura que hasta la llegada de la democracia centralizaba gran parte de las decisiones relacionadas a la cultura. Con el advenimiento de las comunidades autónomas, la toma de decisiones empezó a descentralizarse.

En el Estado español el máximo órgano de gobierno en asuntos culturales es el **Ministerio de Cultura**. Pese a que tiene gran parte de las competencias estatales en asuntos relacionados con el arte y la cultura desde el advenimiento de la democracia, ha perdido parte de sus competencias, que ahora son gestionadas directamente por las diferentes **administraciones regionales**. De esta manera, tenemos un **modelo menos centralizado** que el modelo francés, que atestigua la importancia de la división por comunidades autónomas del Estado español. Los gobiernos regionales tienen consejerías de cultura, que tienen competencias culturales circunscritas a la comunidad en las que operan. Estas consejerías financiarán y serán responsables de la red de museos y centros de arte, que en parte son el centro de atención de la política cultural regional, como pueden ser el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), el Centro Galego de Arte Contemporáneo (CEGAC) en Galicia o el MUSAC en Castilla y León.

Competencias estatales

El Ministerio de Cultura es responsable del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del Museo del Prado, los Institutos Cervantes, etc.

Jorge Luís Marzo

Jorge Luís Marzo (1964-), es analista cultural, comisario y escritor y ha analizado con notable detalle las políticas culturales del Estado español. En uno de sus estudios, elaborado junto a la también analista cultural Teresa Badía, Marzo reflexiona sobre el desarrollo de un **modelo mixto**:

1) Por un lado, se diseña la gestión de la cultura tomando los preceptos del modelo francés.

2) Por otro lado, la cultura ha de producir **rentabilitad**, entendida como **recurso que tiene un impacto sobre el modelo económico del territorio**.

En conjunto, el modelo padece de un excesivo control de los resultados cuantitativos que la cultura ha de generar, dejando al margen el tejido cultural que la genera. Esta forma de operar genera críticas que se asemejan a las que desglosábamos en el apartado dedicado al ministerio de cultura. Según los autores:

> "las políticas culturales desarrolladas en los diversos ámbitos oficiales del estado español entre 1985 y 2005 comparten unas marcadas tendencias que son: el continuismo de una forma de pensamiento político centrado en estrategias ilustradas, que desde arriba hacia abajo, promueven imaginarios de los círculos elitistas que nutren las diversas administraciones; la consideración de que la cultura debe ser garantizada por el estado, y por tanto, tutelada por éste, de forma que ese control directo de los recursos culturales ha conllevado una flagrante fiscalización de los propios programas culturales en detrimento de una profesionalización independiente y autónoma del tejido cultural; la comprensión de la cultura como "valor añadido" y como elemento de mercadotecnia con el único fin de promover la economía turística; la apuesta por una política cultural promocional y no de apoyo real a la producción, abandonando ésta última a los esfuerzos y las voluntades de individuos y colectivos; y, por último, una lectura de la cultura y de sus infraestructuras en clave de "visualidad" icónica al servicio de la "imagen", alejada de una interpretación sociológica de la misma".
>
> Marzo y Badia (2006)

2.4. El patrocinio privado

El modelo de política cultural que se ha seguido en Estados Unidos es bastante diferente a los que hemos visto anteriormente. A diferencia de lo que sucede Europa, los museos americanos no subsisten económicamente con ayuda pública, sino que dependen del **mecenazgo privado**. Los mecenas o benefactores destinarán fondos a los museos o centros de arte que consideren más interesantes, lo que les reportará importantes deducciones en los impuestos que tengan que pagar posteriormente al Estado. 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.

Los centros culturales o artísticos introducen **tareas de *fundraising*** en sus departamentos, es decir, tareas para la captación de fondos económicos de mecenas privados que les permitirán seguir operando. Esto sigue la lógica de cierta **democracia directa** en la que el público decide qué formas artísticas debe apoyar y cuáles no. La propia ciudadanía donará a aquellas instituciones

culturales que representen sus intereses; de esta modo, el Estado no deberá subvencionar manifestaciones culturales con las que la comunidad de usuarios no esté de acuerdo.

Esto se complementa con un organismo de carácter federal denominado **NEA (National Endowment for the Arts)** que destina ayudas y subvenciones a artistas, músicos, actores, etc. y cuya estructura es similar al modelo Arts Council británico.

Ved también

En el subapartado 2.2. "Arts Council" de este módulo se trata dicho modelo.

NEA, centro de controversias

Durante la década de los noventa, el NEA fue centro de controversias, puesto que grupos de la extrema derecha cristiana estadounidense criticaron que se destinaran fondos públicos a financiar proyectos de artistas como Andrés Serrano o Mappelthorpe. Consideraban que este tipo de trabajos son moralmente perniciosos y no deberían costearse con dinero público. Esto obligó a retirar ciertos fondos destinados a la cultura, que se tuvieron que compensar con el patrocinio privado.

Piss Christ, imagen de una de las polémicas obras del artista Andrés Serrano.

2.4.1. Bill Ivey

Bill Ivey fue designado director del National Endowment for the Arts por Bill Clinton entre mayo de 1998 y septiembre del 2001. Él mismo elaboró una de las críticas más recientes a este modelo, que se encuentran englobadas en el libro *Arts, Inc. How Greed and Neglect Have Destroyed Our Cultural Rights* (Ibey, 2008). 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 bajo *copyright* o la valoración de la cultura en términos estrictamente económicos, el libro desgrana el desgaste de la cultura estadounidense debido a una excesiva dependencia y medición por indicadores determinados por intereses privados.

Bill Ivey

Como hemos ido viendo en cada uno de los modelos, todos proponen diferentes modos de gestionar la cultura otorgando un papel u otro al conjunto de actores sociales e institucionales (estado, mercado, sociedad civil), que, dependiendo del caso, podrán actuar con mayor o menor protagonismo. Como hemos ido señalando, todos estos modelos han padecido críticas y han ido reformulando con mayor o menor suerte sus preceptos. Tanto la manera de concebir la cultura, las obras o prácticas a las que se debe facilitar el acceso, las capas sociales que pueden disfrutar de dicho acceso, así como los indicadores que deben medir el efecto de la cultura, han sido elementos que han creado controversia y tensiones entre los defensores de uno u otro modelo.

Ved también

Para aproximarnos un poco más a algunos de estos debates, los desglosaremos con mayor detalle y veremos de manera sintética las diferentes posturas que los conforman en el apartado 3. "Debates en torno a la política cultural" de este módulo.

3. Debates en torno a la política cultural

3.1. Excelencia frente a acceso

La política cultural siempre ha sido un espacio de debate que ha dado pie a numerosos enfrentamientos ideológicos. Las diferentes épocas han marcado objetivos distintos y han puesto el énfasis en ciertas concepciones de cultura en detrimento de muchas otras.

Como hemos visto anteriormente, uno de los conceptos más recurrentes en la historia de la política cultural es la noción de **excelencia**. Este concepto que, no tiene un significado unívoco, siempre se ha relacionado con una visión de la cultura bastante clásica, en la que existen manifestaciones culturales que, por sus cualidades, están por encima de toda discusión y deben ser preservadas para asegurar su disfrute al conjunto de la ciudadanía. La excelencia ha sido comúnmente identificada en las obras clásicas, como cuadros de pintores como Velázquez o Tiziano, en las formas de la arquitectura clásica o el trabajo de reconocidos compositores, como Wagner o Mozart.

El legislador ha de identificar las obras "excelentes" de la historia del arte contemporáneo y preservarlas en museos o grandes instituciones, ideadas para realzar su belleza. Bajo esta noción, era el gobierno quien debía saber qué era bueno para la ciudadanía y mostrárselo.

Este término cayó en desuso en la década de los sesenta, cuando toda una serie de colectivos (feministas, minorías étnicas, comunidades subalternas, etc.) cuestionaron la supuesta belleza y excelencia de las grandes obras de arte europeas, realizadas siempre por hombres blancos y admiradas por las clases burguesas. Los gobiernos socialistas empezaron a cambiar su discurso para enfocarlo en torno a la noción de **acceso**, es decir, facilitar que representantes de todo el estrato social pudieran ver sus trabajos en instituciones públicas y que estas se abrieran a todo tipo de públicos.

De esta manera, la **excelencia** pasó a ser sinónimo de *clasicismo*, mientras que **acceso** se asimilará más como parte del proceso de democratización de la cultura.

3.1.1. Chris Smith

En la década de los noventa, entre 1997 y el 2001, bajo el mandato del Primer Ministro Británico Tony Blair, **Chris Smith** (1951-) fue ministro de Cultura. Smith volvió a recuperar el término *excelencia* para aplicarlo en un plan integral de recuperación de la cultura en el Reino Unido. Chris Smith propuso un giro a esa dicotomía entre excelencia y acceso.

Chris Smith

La excelencia sería el baremo con el que se medirían las obras que incorporar en las colecciones, pero estas debían abrirse a todo tipo de públicos e incorporar programas educativos.

Smith apostó por no cobrar entrada y dar acceso libre al público visitante, medida muy popular que incentivó la afluencia masiva a museos como la Tate o galerías como la Whitechapel.

Young British Artists

Durante el mandato de Chris Smith se estimuló un proceso de popularización de los denominados Young British Artists (YBA), proceso que en parte consiguió borrar la asociación del arte contemporáneo con un gusto minoritario. Uno de los momentos culminantes de este periodo fue la exposición *Sensation*, organizada por el publicista Charles Saatchi en la Royal Academy of Art. En esta exposición participaron muchos de los artistas reconocidos bajo la marca YBA, como Tracey Emin, Damien Hirst, Gillian Wearing, Gary Hume o Sarah Lucas. Esta provocadora exhibición se convirtió en un fenómeno social y mediático en el Reino Unido y fue mostrada en otros contextos, como Nueva York o Australia.

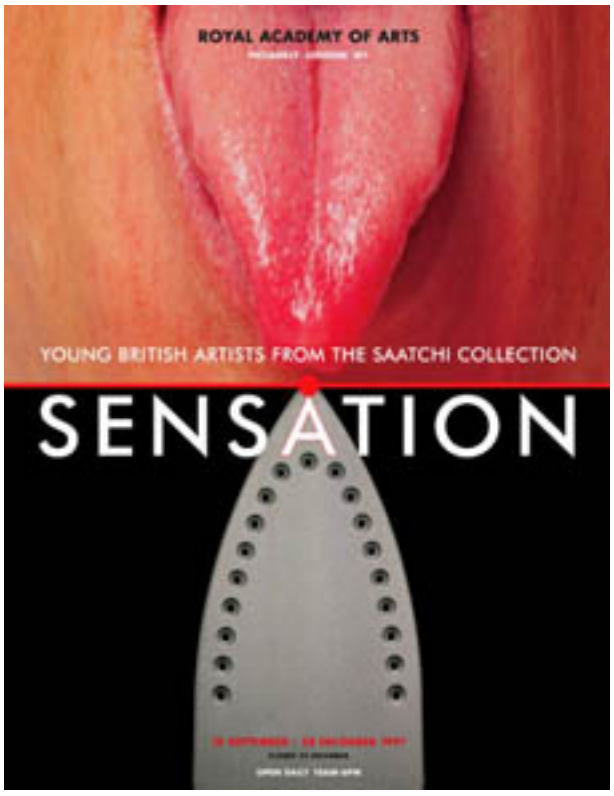


Imagen del libro de la exposición Sensation

3.2. Arte frente a cultura popular

De manera paralela al debate en torno a la excelencia o el acceso, emergió otro que ha tenido apariciones recurrentes y que respondía a un nuevo dilema: **el arte o la cultura popular** (***high or low art***). Si bien las políticas culturales siempre se habían preocupado por el Arte en mayúsculas, desde la década de los años sesenta, un gran número de prácticas originalmente subculturales empezaron a reclamar su espacio en las instituciones y espacios públicos. El mundo del cómic, el vídeo o, más adelante, el grafiti, iban a generar toda una serie de objetos e intervenciones culturales que cuestionarían la división Arte-cultura popular que había servido a los museos para decidir sobre qué debía ser coleccionado/expuesto y qué no.

La década de los noventa sería testigo de una hibridación de muchas de estas prácticas, que gracias a fenómenos artísticos como el **Pop Art** habían empezado a ser reconocidos por ciertas instituciones.

Ejemplo de la hibridación de los noventa

Vemos artistas, como Raymond Pettibon, que compaginan la realización de cómics con las exposiciones de arte contemporáneo o cómo el vídeo de guerrilla se introduciría en el mundo del arte a través de artistas como Martha Rosler o Antoni Muntadas. De manera paulatina, las instituciones artísticas dejarán paso a manifestaciones culturales nacidas en contextos alternativos o subculturales, pese a que muchas figuras críticas se opondrán a este tipo de convergencias.

Imagen de la Portada del LP *Goo* del grupo Sonic Youth realizada por Raimond Pettibon. Claro ejemplo de la mezcla entre cultura popular y arte contemporáneo.

Exposición de grafiti

En el 2009, la Galería Tate Modern de Londres realizó una exposición de grafiti contemporáneo dejando que algunos artistas, entre los que se encontraban Sixeart y Nunca de Barcelona o Os Gemeos de Sao Paulo, realizaran murales en los muros exteriores de la galería. En la Bienal de Sao Paulo que tuvo lugar en otoño del 2008, un grupo de grafite-

ros invadieron el espacio expositivo que Ivo Mesquita, director de la Bienal, había dejado vacío. Como acto de protesta grafitearon todas las paredes hasta que fueron detenidos. De nuevo se volvió a manifestar la tensión entre el Arte y la cultura popular.

Imagen de la entrada a la Tate durante la exposición

3.3. Diversidad frente a globalización

Una de las discusiones más recientes que conciernen a la política cultural es la que enfrenta la **globalización** con la idea de **diversidad cultural**.

En el año 2001, la UNESCO lanzó su *Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural*, en la que proclamaba que la diversidad es una fuente de riqueza cultural y que por ello debía de ser preservada. Esta declaración nacía al calor de los debates en torno a la globalización y cómo esta ponía en riesgo la diversidad cultural de los diferentes países del mundo. Las grandes capitales de producción cultural, Hollywood y el cine, Londres y el arte contemporáneo, Berlín y la música tecno, etc., gracias a las tecnologías digitales y a la facilidad para la comunicación, consiguen acceder a rincones del mundo que hasta ahora habían logrado preservar su diferencia cultural.

La globalización de la cultura parece conducir a su **homogeneización** y eso va en detrimento de la diversidad y la riqueza.

El Estado francés decidió a mediados del año 1993 desafiar al GATT (Acuerdo General sobre Comercio y Aranceles) proclamando lo que denominaron ***excepción cultural*** respecto a la economía. Con ello defendían el derecho a proteger su producción cultural del libre comercio y poner restricciones al número de películas extranjeras que se pasarían en el país. El gobierno francés argumentó que la cultura no es una mercancía como las demás, es excepcional, puesto que ayuda a generar una identidad francesa, razón por la que debe protegerse de un mercado liberal.

Los países en vías de desarrollo han acogido con gran interés esta noción de **excepción cultural**, puesto que consideran que sus culturas están amenazadas por los mercados internacionales de bienes culturales. Pero habría que preguntarse, ¿existe un arte verdaderamente autóctono? ¿deben los museos poner cuotas al número de artistas extranjeros que exhiben?, ¿son las diferencias lingüísticas motivo de diversidad cultural en el Estado español? Todo esto nos ayudará a pensar sobre si verdaderamente la globalización supone o no una amenaza para el arte contemporáneo.

Lectura recomendada

UNESCO (2001). *Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural*. Disponible en: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

3.4. Identidad frente a multiculturalismo

Como hemos visto anteriormente, la batalla entre el Arte y la cultura popular introdujo en el panorama de las políticas culturales a toda una nueva serie de actores que hasta aquel momento habían sido excluidos de la toma de decisión respecto a asuntos culturales. La década de los noventa vería cómo aquellas personas que tienen una procedencia étnica reclamaban su espacio de representación dentro de las instituciones culturales. Si bien es verdad, como hemos visto antes, que la cultura es un instrumento que los estados pueden utilizar para producir una identidad de estado, ahora muchos grupos subalternos comenzarán a exigir que sus respectivas identidades se vean reflejadas en los espacios institucionales.

Durante los noventa, las comunidades de afroamericanos, latinos, nativos, etc. se coordinaron para exigir al gobierno estadounidense el lugar que consideraban que debía ocupar su arte y su cultura en las instituciones, ya que, hasta ese momento, habían tenido vetada la entrada. Este movimiento se conocerá como **multiculturalismo** y sin duda ha supuesto un verdadero problema para los agentes que se dedican a la toma de decisiones político-culturales.

La **identidad nacional** ya no se verá como un todo homogéneo sino que se configurará como un **mosaico** con numerosas teselas que responden a diferentes tradiciones e historias culturales.

En el Reino Unido se erigieron instituciones como el INIVA (International Institute of Visual Arts), que ha promovido el arte de artistas como Chris Ofili, Yinka Shonibare o Isaac Julien. De manera paralela se han promovido festivales multiculturales, en los que prima la diversidad y la diferencia de orígenes étnicos de los participantes, pero también han generado polémicas, como la aceptación de signos religiosos como el burka, o costumbres culturales que para ciertas comunidades autóctonas pueden ser censurables (como el derecho al maltrato a la mujer). Así pues, vemos que aún no ha sido resuelto el debate en torno a una identidad cultural colectiva o un estado multiétnico que asimile diferentes identidades culturales.

3.4.1. Néstor García Canclini

El antropólogo argentino **Néstor García Canclini** (1939-) ha analizado los efectos de la globalización –que, para romper su ambigüedad, denomina ***transnacionalización económica***– en la producción cultural y artística de entornos locales. En textos como *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización* (1994) sitúa cómo la radio y la televisión, que se usaron como medios para construir identidades culturales en países como México o Argentina, fueron perdiendo dicha capacidad a partir de los ochenta. Tal y como indica Canclini:

Néstor García Canclini

> "La radio y el cine contribuyeron en la primera mitad de este siglo a organizar los relatos de la identidad y el sentido ciudadano en las sociedades nacionales. Agregaron a las epopeyas de los héroes y los grandes acontecimientos colectivos, la crónica de las peripecias cotidianas: los hábitos y los gustos comunes, los modos de hablar y vestir, que diferenciaban a unos pueblos de otros. La comunicación por radio ayudó a que los grupos de diversas regiones de un mismo país, antes lejanos y desconectados, se reconocieran como parte de una totalidad [...] Todo esto se fue desvaneciendo en los años ochenta. La apertura de la economía de cada país a los mercados globales y a procesos de integración regional fue reduciendo el papel de las culturas nacionales. La transnacionalización de las tecnologías y de la comercialización de bienes culturales disminuyó la importancia de los referentes tradicionales de identidad. En las redes globalizadas de producción y circulación simbólica se establecen las tendencias y los estilos de las artes, las líneas editoriales, la publicidad y la moda".
>
> Canclini (1994, pág. 1)

Canclini no entiende este proceso como una abolición de las identidades locales, sino como un **proceso de hibiridación y multicontextual**:

> "Estudiar cómo se están produciendo las relaciones de continuidad, ruptura e hibridación entre sistemas locales y globales, tradicionales y ultramodernos, de desarrollo cultural es hoy uno de los mayores desafíos para repensar la identidad y la ciudadanía. No sólo hay coproducción, sino conflictos por la coexistencia de etnias y nacionalidades en los escenarios laborales y de consumo, por lo cual siguen siendo útiles las categorías de hegemonía y resistencia. Pero la complejidad y los matices de estas interacciones requieren también estudiar las identidades como procesos de negociación, en tanto son híbridas, dúctiles y multiculturales. Al tener en cuenta los conflictos sociales que acompañan la globalización y los cambios multiculturales, es claro que lo que ocurre con las industrias es bastante más que lo que vemos en los espectáculos de los medios. Parece necesario, entonces, precisar nuestra afirmación del comienzo: la identidad es una construcción, pero el relato artístico, folclórico y comunicacional que la constituye se realiza y se transforma en relación con condiciones sociohistóricas no reductibles a la puesta en escena. **La identidad es teatro y es política, es actuación y acción**".
>
> Canclini (1994, pág. 6)

Reflexión

¿Hay una pérdida de identidad local en este tipo de procesos o es una forma de adaptarse a la realidad global?

Procesos de hibridación

Un ejemplo de los procesos de hibridación y de la articulación o tensión entre identidad, globalización y multiculturalismo lo podemos ver reflejado en las piñatas mexicanas, donde personajes popularizados a través de canales de comunicación y difusión masificados forman parte de los productos que ofrecen los piñeteros. Esta mezcla entre cultura local y el imaginario generado por la globalización no solo crea debates en torno a la adaptación o dispersión de las identidades locales, sino también sobre el uso indebido o fraudulento de productos bajo derechos de propiedad intelectual.

Piñata de Buzz Lightyear, personaje de la película *Toy Story*

4. La cultura como recurso

4.1. Economización de la cultura

Hasta ahora hemos visto los diferentes papeles que toma el estado en los diferentes modelos de gestión de la cultura. Las formas de justificar tanto el diseño de esos modelos como la acción cultural son heterogéneas: por razones ideológicas, para diseñar o fomentar una imagen o identidad cultural concreta, pensando en fomentar la cohesión social, por considerar que la cultura genera valores y dota de conocimientos que son buenos en sí mismos, etc. Como hemos visto a lo largo de este módulo, se han cuestionado la manera de entender qué es y qué no es cultura por parte de las diferentes políticas culturales, la manera de entender la identidad cultural en los diferentes modelos y el papel que han de tener los diferentes actores y organismos en dichos procesos de gestión.

Con la victoria del partido conservador británico, que supuso 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 seguirán un proceso complejo de relación con el mercado, que durante una larga época se pensará como un espacio para la creación de oportunidades; como un sistema más igualitario y democrático de organización sociopolítica. Esta planificación de carácter neoliberal tendrá un claro efecto en la manera de entender el papel de la cultura y en el modo de formular las políticas culturales. Como señala Jim McGuigan:

> "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, se ha visto largamente superada por una lógica estrictamente económica".
>
> McGuigan (2004, pág. 1)

A partir de los ochenta en el Reino Unido, la gestión de la cultura y los diferentes sectores que la conforman se verán envueltos en un profundo **proceso de economización**. Este proceso se irá extendiendo en diferentes contextos europeos a través del discurso de las denominadas ***industrias culturales*** y las ***industrias creativas***, que será replicado en otros contextos europeos y latinoamericanos. Este proceso de economización de la cultura ha sido analizado en un marco más amplio desde el que reflexionar sobre este cambio de estatuto de la cultura y de las políticas culturales. Los usos y valores que la cultura había

tenido tradicionalmente se van transformando a mediados de los ochenta y durante la década de los noventa bajo lo que se ha señalado como un cambio de paradigma en su conceptualización y gestión: la **cultura como recurso**.

Industrias creativas frente a industrias culturales

Industrias creativas es una denominación que busca aglutinar el conjunto de creadores que trabajan en sectores como la moda, la publicidad, la música, el arte contemporáneo, el desarrollo de software, etc. Este discurso se aleja de las **industrial culturales**, que designaba prácticas económicas de una escala diferente, como grandes sellos discográficos y grandes estudios cinematográficos. El Gobierno del Reino Unido realizó acciones de apoyo y fomento de las industrias creativas alegando que podían ser un motor productivo mucho más acorde a la realidad británica, donde no existían grandes compañías de producción y distribución cultural, sino un tejido de creativos que trabajaban para ellas. El discurso y la base empírica de esta economía creativa fue desarrollada por organismos como NESTA (National Endownment for Science, Technologies and Art).

Creating Innovation (2008), uno de los informes del NESTA sobre industrias creativas.

4.2. La cultura como recurso

En uno de los textos de análisis cultural más referenciados durante la última década, *El Recurso de la Cultura. Usos de la cultura en la era global* (2002), George Yúdice argumenta que la cultura ya no se mide por sus efectos intrínsecos, sino por lo que a través de ella se puede lograr.

La **cultura** se considera así como un pretexto, como una potente herramienta que puede fomentar la cohesión social, puede resolver conflictos, puede promover el desarrollo económico, ayudar a combatir la exclusión, ayudar a la integración, promover el turismo, crear identidades metropolitanas o servir como herramienta pedagógica.

Según Yúdice, ya no se invertirá en cultura por sus cualidades espirituales o estéticas, sino por sus capacidades extrínsecas; la cultura no será pensada como algo en lo que es necesario invertir, sino como pretexto para fomentar soluciones a problemas sociales, económico o políticos.

> "La expansión del papel desempeñado por la cultura se debe, parcialmente, a la reducción de la subvención directa de todos los servicios sociales por parte del Estado, incluida la cultura, lo cual requería una nueva estrategia de legitimación en Estados Unidos de la era posfordista y posterior a los derechos civiles [...] Si bien durante mucho tiempo se aplicaron programas de terapia por el arte a enfermos mentales y prisioneros, generalmente no se consideró que la cultura fuese una terapia adecuada para tratar disfunciones sociales como el racismo o el genocidio. Tampoco se la consideró, históricamente, un incentivo para el crecimiento económico".
>
> Yúdice (2002, pág. 25)

Esto supondrá cambios a la hora de medir el impacto social de la cultura o justificar la inversión pública o privada. Tal y como señala Yúdice:

> "cuando poderosas instituciones como la Unión Europea, el Banco Mundial (BM), el Banco Interamericano de Desarrollo y las principales fundaciones internacionales comenzaron a percibir que la cultura constituía una esfera crucial para la inversión, se la trató cada vez más como cualquier otro recurso".
>
> Yúdice (2002, pág. 27)

La cultura como recurso de regeneración

En Barcelona, la cultura se ha planificado como recurso para fomentar el turismo y crear una "marca" que la reconozca internacionalmente como ciudad creativa.

Un buen ejemplo de ello es el barrio del Raval. En este barrio cercano al centro de la ciudad se han instalado toda una serie de infraestructuras culturales que han reconfigurado tanto las formas de consumo como los estilos de vida que habitaban la zona. La inauguración del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) o el Centro de Cultura Contemporánea (CCCB) durante los noventa y el actual traslado de la Filmoteca de Catalunya a la Rambla del Raval han fomentando una percepción diferente del barrio. Los efectos producidos por estas infraestructuras se incrementan con Festivales de música como el Sónar o campañas institucionales para atraer a artistas y creativos a la zona. La cultura actúa así como recurso para **regenerar** el territorio, atrayendo turismo y creando procesos de recalificación urbana. Estas acciones fomentan procesos de gentrificación (sustitución social), uno de los impactos negativos que pueden suponer dichas estrategias.

Grupos de *skaters* frente al MACBA de Barcelona

Bajo este escenario, se aplicarán cambios metodológicos en el desarrollo de indicadores para la cultura, puesto que:

> "el concepto se construye según **indicadores económicos** que permiten a los analistas determinar la salud de la economía y predecir el tipo de intervenciones que habrían de fortalecerla".
>
> Yúdice (2000, pág. 30)

En esta nueva visión de la cultura veremos la estandarización del:

> "uso de la alta cultura (museos u otros centros culturales) para beneficio del desarrollo urbano, la promoción de culturas nativas y patrimonios nacionales para el consumo turístico, lugares históricos convertidos en parques temáticos tipo Disneylandia, la creación de industrias culturales transnacionales que complementan la integración supranacional, etc.".
>
> Yúdice (2000, pág. 41)

Banco Mundial

Los dos hitos que sitúan definitivamente la cultura como factor de desarrollo social y económico tienen como principal protagonista al Banco Mundial. Por un lado, encontramos la conferencia sobre cultura y desarrollo celebrada en África en 1992 y, por otro, el que se considera punto de inflexión en este cambio de concepción de la cultura, la conferencia que el Banco Mundial celebró en 1999 en Florencia junto al Gobierno de Italia y la UNESCO bajo el sugerente título *Culture Counts*.

Bibliografía

Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Balibrea, M. P. (2002). *Barcelona: del modelo a la marca*. Proyecto Desacuerdos.

Belfiore, E. (2006). "The social impacts of the arts, myth or reality?". En: M. Mirza (ed.). *Culture Vultures: Is UK arts policy damaging the arts?, Policy Exchange*. Londres.

Bennett, T. (1998). *Culture: A Reformer's Science*. Londres/Nueva York: Sydney/Sage.

Bourdieu, P. (1984). *La distinción*. Madrid: Taurus.

Bourdieu, P. (1997). *Razones Prácticas*. Barcelona: Anagrama.

Coelho, T. (2009). *Diccionario crítico de política cultural*. Barcelona: Gedisa, Serie Cultural.

Eagleton, T. (2000). *La Idea de cultura: una mirada política sobre los conflictos culturales*. Barcelona: Paidós.

Eling, K. (1991). *The Politics of Cultural Policy in France*. Londres: Palgrave Macmillan.

Foucault, M. (2009). *Nacimiento de la biopolítica*. Cursos del Collège du france. Madrid: Akal.

Fumaroli, M. (2007). *El Estado Cultural*. Madrid: Acantilado.

García Canclini, N. (1994). *Consumidores y Ciudadanos Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.

Habermas, J. (1962). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili.

Ivey, B. (2008). *Arts, Inc.: How Greed and Neglect Have Destroyed Our Cultural Rights*. California: University of California Press.

Kant, I. (2005). *Crítica del juicio*. Buenos Aires: Losada.

Lewis; Miller (eds.) (2003). *Critical Cultural Policy Studies: A Reader*. Londres: Blackwell.

Marzo, J.; Badia, T. (2006). *Las políticas culturales en el Estado español*. Disponible en: www.soymenos.net/politica_espanya.pdf

McGuigan, J. (2004). *Rethinking Cultural Policy*. Maidenhead: Open University Press, Milton Keynnes.

Miller, T.; Yúdice, G. (2004). *Política Cultural*. Barcelona: Gedisa.

Négrier, E. (2003). "Las políticas culturales en Francia y España. Una aproximación nacional y local comparada". *Working Papers* (226). Barcelona: Institut de Ciències Polítiques i Socials.

Négrier, E. (2005). "El Ministerio de Cultura y la política cultural en Francia: ¿excepción cultural o excepción institucional?". *Periférica: revista para el análisis de la cultura y el territorio* (núm. 6, pág. 23-41).

Rose, Ni. (1999). *Powers of Freedom. Reframing political thought*. Cambridge University Press.

Subirats, J.; Knoepfel, P.; Larrue, C.; Varone, F. (2008). *Análisis y gestión de políticas públicas*. Barcelona: Ariel, Ciencia política.

UNESCO (2001). *Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural*. Disponible en: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

WU, C. T. (2007). *Privatizar la cultura*. Madrid: Akal.

Yúdice, G. (2002). *El Recurso de la Cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

YProductions (2009). *Nuevas economías de la cultura*. Disponible en: http://www.ypsite.net/recursos/investigaciones/documentos/nuevas_economias_cultura_yproductions.pdf