

Capítulo 2. La política cultural y la economía de la cultura

“ninguna cultura se ha creado por el pueblo, toda cultura ha sido creada para él”
(Gaëtan Picon, 1979)

Si bien en el capítulo anterior hemos visto cómo la noción de cultura ha ido mutando a medida que estrechaba lazos con la esfera de la economía, este capítulo lo vamos a dedicar a comprender la función del Estado como elemento mediador de este conjunto de relaciones. Con este fin, nos haremos eco de un largo debate en torno a la función de la política cultural, del Estado como ente regulador del gusto y de los límites entre las competencias públicas y privadas a la hora de gestionar la cultura. Realizando esta genealogía estaremos en mejor disposición para entender los discursos neoliberales en torno a la función del mercado como garante de acceso a la cultura y como motor para su democratización.

La cultura como aglutinador de Estado

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 desgranán 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 cómo 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 centralizante 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 en los que 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 división de España en autonomías. 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 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” (2004:118). 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: 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 en el que 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". Foucault usa el término para explicar "de que modo el Estado moderno comenzó a preocuparse por el individuo" (2004:13). Vemos como 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 como muchos otros autores y autoras han enfatizado este punto como Toni Bennett (1992, 1998), Lewis y Miller (2003) o Jim McGuigan (2004), que han trabajado de forma extensa sobre esta realidad. Éste último 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) 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.

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 como el mercado ha venido a sustituir al Estado y ha asumido parte de sus competencias en materia cultural. Retomando a Kant, vemos cómo 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 este ideal de esfera pública es un ideal completamente burgués, y que los valores de belleza universales que ésta 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, una filosofía del gusto, ha servido también para excluir muchas otras manifestaciones culturales que no encajaban en el ideal clásico 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 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 legitimar el gusto? ¿a qué manifestaciones culturales se ha de garantizar el acceso?, pero de forma más importante, 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 estatalista 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 este 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 las 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, éste considera que con el advenimiento de la V República, este hecho 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 de 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 *chanson* 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 absorbería 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). Este, según Fumaroli, 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 ésta se siga produciendo, pero de forma paralela, se preocupará de educar a la sociedad para que ésta 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 en cuando éstos sepan acercarse a estos objetos con sensatez y la 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 Malrasiano. 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, que 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 términos de los medios económicos que se pusieron a su disposición” (1999:XiV). Éste nombraría 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. Estas afectarán tan sólo al tipo de cultura que se considera debe ser mantenida por el Ministerio, y en ningún caso se cuestionará la centralidad del mismo 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 aceptara 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 de esta manera 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. De esta manera, 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 en las que otras formas de cultura vinculados 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 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 en el caso del cine, obstaculizando la distribución de cine 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 de la cultura. Un claro ejemplo de esto lo encontramos en el Arts Council británico, 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, esta necesidad se había reforzado debido al uso instrumental de la cultura durante la segunda guerra mundial y fue gracias al poder político que en esos momentos tenía el economista John Maynard Keynes que 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” 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 a 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 de 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 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 que 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 la noción misma de ‘excelencia’ 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 sigue operando bajo una lógica vertical y tener acceso a la toma de decisiones en temas culturales por parte de comunidades subordinadas sigue 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’¹” (2004:10). En esta nueva era en el que 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 tiene 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

¹ En original ‘enterprise culture’.

eufemismo), la que decida en los asuntos de toma de decisión cultural. Posiciones más moderadas defenderán que el Estado debe de 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 competición, 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 como la crítica marxista a la industrialización de la cultura y su producción serializada (obviamente me refiero 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 de 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 como “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 GLC² cuando en 1985 aun 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 suscritas por las administraciones laboristas a partir de 1980 cuyo objetivo era el de 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 la cultura pueda reportar. La privatización de la cultura se presentó como un proceso inevitable, y bajo pretexto de generar instituciones

² Greater London Council

culturales más eficientes, se introdujo una lógica comercial en gran parte de las mismas. McGuigan comprobará como 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, esta 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 Nuevo 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 la de 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’ y posteriormente por Davies en solitario en su artículo ‘Instinto Básico: Trauma y Re-trincheramiento 2000-2004’, implicó una compleja trama institucional en la que por primera vez instituciones públicas se aliaron con el sector privado para diseñar políticas públicas. Vemos como 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 de 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 NEA³, 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 desgrana la progresiva erosión de la cultura estadounidense debido a su sumisión a los intereses privados.

³ National Endowment for the Arts, órgano de gobierno que vendría a sustituir el Arts Council británico.

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 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 estatista, 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 ICAC, nacido 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 Conserjería de Cultura. De forma paralela la Conserjería de Innovación promueve iniciativas como el Proyecto Lunar, que tiene como objetivo orientar y ayudar a las iniciativas culturales que quieran operar bajo una óptica empresarial. Extremadura introdujo el Gabinete de Iniciativa Joven 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 como organismo como Lan Ekinza⁴, una sociedad pública del ayuntamiento de Bilbao que promueve el emprendizaje, ha lanzado iniciativas como la revista 'Idea Dekot' (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 sido 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 relacionadas⁵".

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 ésta 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

⁴ <http://www.bilbao.net/lanekintza/>

⁵ http://www.mcu.es/gabineteprensa/mostrarDetalleGabinetePrensaAction.do?prev_layout=notas&layout=notas&html=13972008nota.txt&language=es&cache=init

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 veremos cómo todas las transformaciones descritas a lo largo de estas páginas van a conducir a un replanteamiento del papel de la cultura y de sus beneficios. Veremos qué consecuencias tiene valorar toda la cultura bajo una óptica estrictamente económica y cómo ciertas luchas sociales han favorecido que se aprecien una multitud de nuevos valores que emergen de la cultura.