

Xan M. Bouzada Fernández*

Financia acerca del origen y genesis de las politicas culturales occidentales: Arqueologías y derivas

RESUMO: El objetivo del presente artículo será el de acercarnos al proceso de génesis y desarrollo de las políticas culturales prestando una particular atención tanto al período fundacional como al momento actual en el cual parecen haberse ido consolidando unas líneas de acción en las cuales se combina un cambio de marco cultural característico de la modernidad tardía, junto con la eclosión de nuevos objetivos instrumentales

Palabras-chave:
Política Cultural;
Globalización;
Modernidad Tardía

El objetivo del presente artículo será el de acercarnos al proceso de génesis y desarrollo de las políticas culturales prestando una particular atención tanto al período fundacional como al momento actual en el cual parecen haberse ido consolidando unas líneas de acción en las cuales se combina un cambio de marco cultural característico de la modernidad tardía, junto con la eclosión de nuevos objetivos instrumentales. Unos objetivos instrumentales o “extrínsecos” que se han visto favorecidos en su desarrollo por los nuevos desafíos impuestos por el proceso de globalización económica y cultural tanto como por las profundas transformaciones sociales y tecnológicas características del cambio de siglo. En este cometido procuraremos también reseñar algunos de los problemas, dilemas y tensiones que desde sus inicios han venido jalonando la relativamente corta vida de las políticas culturales. Aprovechando la oportunidad que nos brinda este mismo análisis, y ya con un carácter más específico, intentaremos aportar alguna

perspectiva innovadora a lo acontecido en Europa durante los momentos fundacionales asumiendo también el desafío de subrayar la hasta ahora tan ignorada como precursora contribución de la Segunda República Española a esos momentos iniciales. Algo que consideramos pertinente, conscientes de que la suya constituye una aportación que por abuso de los expertos ha prácticamente permanecido relegada resaltándose casi de manera exclusiva el carácter pionero de iniciativas tales como la de Inglaterra al crear el Arts Council en el año 1946 o aquella que condujo con Charles De Gaulle, en 1959, a la instauración del ministerio de cultura en Francia.

En virtud de ello, el estudio comparativo de los tres casos analizados nos servirá de apoyo para detectar puntos comunes en lo relativo a cuestiones tales como la de las dinámicas de conformación o los valores y contenidos efectivos que han servido de inspiración y soporte a cada una de las tres experiencias. En paralelo, la secuenciación histórica de los tres casos, dados entre los años 1931 y 1959, nos va a aportar elementos teóricos contrastados para detectar características concordantes y discordantes derivadas de los lógicos cambios estructurales acontecidos durante esas tres décadas.

En la parte final de nuestro artículo pretendemos reflejar tanto las tendencias de análisis político cultural que han enmarcado algunos diagnósticos significativos de carácter macrosociológico, así como aquel punto de llegada en el cual hoy la cultura, la economía y el territorio se dan la mano en unas nuevas propuestas que ha venido a resultar tan fecundas como discutibles (Caust, 2003).

Arqueología de las políticas culturales: acerca del momento fundacional

Las políticas culturales artísticas no son sino el puente susceptible de ser establecido entre las dinámicas de creatividad estética respecto de los estilos colectivos de vida. Su labor ha venido siendo la de ejercer de eje mediador entre una y otra en su condición de guías para una acción sistemática de carácter regulatorio implantada por las instituciones para avanzar en el logro de sus metas. En virtud de ello, lo habitual es que este tipo de políticas aparezcan signadas por un rasgo claro de pragmatismo y burocratismo que con frecuencia interpela y contrasta con el halo sacral que a menudo evocó la idea de arte y cultura. La experiencia enseña que las funciones de las políticas culturales incluyen las exigencias de regular procesos de instrucción, distribución de recursos o financiación; aceptando o rechazando a aquellos actores o actividades que figuran bajo el signo de la obra de arte o de la condición de artistas. Por todo ello, este tipo de políticas suelen marcar la impronta de

unos criterios o unas metas que normalmente aparecían ya predefinidos en las estrategias iniciales desde las cuales fueron inspiradas y promovidas.

Cierto es que podemos entender que el recorrido histórico de las que pueden ser definidas como protoformas de las políticas culturales se ha mostrado tan denso como dilatado. A lo largo de la historia las formas diversas de *mecenazgo* se han mezclado con distintas configuraciones del *evergetismo*. Desde la Ilustración, también el arte ha desempeñado un papel central en la conformación de las identidades tanto como en la legitimación de los estados nacionales. Ya en la etapa de las políticas culturales plenas éstas han servido de soporte a los procesos de expansión de los derechos ciudadanos (Marshall y Bottomore, 1992), a través del doble ciclo de la *democratización cultural* que incentivaba la difusión y el acceso generalizado al disfrute del arte y la cultura, tanto como a través de la *democracia cultural* que sirvió al objetivo de ampliar el espectro de reconocimiento de las formas culturales existentes. En paralelo, la afirmación del mercado ubicuo ha ido a través de flujos y reflujos, marcando unas pautas tan insoslayables como ambiguas a las lógicas de producción, reconocimiento y difusión del arte y la cultura.

Si nos atenemos a los diagnósticos efectuados acerca del nacimiento de las políticas culturales en los países occidentales, puede afirmarse que el período generalmente reconocido como fundacional de aquellas que pueden ser entendidas ya de un modo pleno como políticas culturales sería aquel que se extiende entre la década de los años treinta y los años sesenta del pasado siglo XX. O si se prefiere, el de aquella etapa en la cual se producen iniciativas político culturales de tanto calado como la de la Segunda República Española, la institucionalización del Arts Council, en Inglaterra o la creación del Ministerio de Cultura en Francia.

Hemos de indicar aquí, al respecto de lo dicho, que la secuencia cronológica que marca esas iniciativas sucesivas no resulta totalmente azarosa, en la medida en la que la última de ellas: la creación del ministerio de Cultura en Francia, constituye de entre todas la experiencia más acabada de institucionalización de la cultura. O si se prefiere, representa el caso más claro de un poder político que apuesta por asumir y orientar la gestión efectiva y emocional de los contenidos y actores artísticos. También en el caso francés, el más denso y estudiado de los tres, la nueva política de las artes que se implanta se configura a la contra de las formas decimonónicas de las políticas de Bellas Artes, algo esto en lo que coincide con las otras dos experiencias, sino que también, lo hará sacrificando en parte un legado como el de la Educación Popular, el cual se verá compelido a resurgir tras la crisis del modelo

fundacional acontecida diez años después de su inicial implantación en 1959. A pesar de ello, la experiencia francesa habrá de entenderse también como aquella de entre las tres que de un modo más consciente abordó el dilema electivo entre las formas más clasistas y elitistas del arte y la cultura respecto de la función educativo-popular, intentando para ello idear y adecuar soluciones de compromiso. Frente a ello se situarían en dos extremos distintos, el modelo inglés de corte más elitista o el español, en su condición de apuesta más decidida a favor de una inmersión social del arte.

Arte y política cultural en la Segunda República Española

El período de la Segunda República Española comprendido entre 1931 y 1939, representa un momento tan genuino como excelente de las políticas culturales españolas. Genuino en la medida en que constituye uno de los períodos más creativos y originales por el contenido de sus apuestas así como por el hecho de haber sido uno de los escasos momentos en los que la preponderante influencia del vecino francés en este campo, que había sido tan ostensible durante etapas de gobierno como la del ilustrado Felipe V durante el siglo XVIII, habría de verse relegada ante el empuje y la creatividad de las propias propuestas autóctonas. Excelente también por el carácter denso, novedoso e incluso pionero de las propuestas implantadas.

Cierto es también que el impulso alcanzado por este tipo de políticas en ese momento resulta inseparable de un fenómeno sociopolítico muy específico de España durante los años de transición del siglo XIX al XX. La Institución Libre de Enseñanza se había ido configurando desde 1875 como un foco de regeneración ética e intelectual de las múltiples y viciadas inercias que aquejaban a la cultura española. Inspirada, casi como un pretexto, en algunas líneas del pensamiento filosófico del teórico alemán Karl Krause al tiempo que profundamente influenciado también por las corrientes emergentes de renovación pedagógica, los miembros de la Institución (F. Giner de los Ríos, M.B. Cossío, G. de Azcárate, N. Salmerón, M. Figuerola, los hermanos Machado y otros) se orientaron en la dirección de repensar y recrear el horizonte de una sociedad como la española aquejada de una profunda crisis que la alejaba de los ejes más dinámicos de la Europa de la razón y la modernidad. Profundamente convencidos de las virtudes de un diagnóstico y una acción congruentemente racionales los krausistas e institucionistas se mostraban decididos a abanderar el proceso de regeneración ética y política que la España del momento demandaba.

La Segunda República constituyó el momento privilegiado para que este colectivo expresase su potencial creativo y transformador. Sin embargo a pesar de lo limitado de su duración (entre 1931 y 1936 si se tiene en cuenta el carácter excepcional en que tuvo que trabajar el gobierno republicano durante el período de guerra) el primer bienio 1931-1933, constituyó un momento tan breve como intenso en su compromiso con la política de la cultura y el arte. La política educativo-cultural del primer Bienio (Huertas Vázquez, 1988: 25) se caracterizó por una gran actividad oficial en la doble dirección educativa y de extensión cultural. Su objetivo central fue el de elevar el nivel cívico y cultural del pueblo. Esa actividad estaba prioritariamente orientada hacia la población campesina con el fin de realizar con ella el cometido de igualar las condiciones de comprensión y disfrute de la cultura entre aquellos ciudadanos residentes en el campo y en la ciudad. Durante esta etapa, la acción de culturización del pueblo es concebida como un proceso gradual, nuevo en sí mismo, cuyo impulso debería de provenir del Estado y ese proceso de culturización popular para hacerse efectivo precisaba de una planificación. Para lograrlo la Segunda República potenció o creó instituciones que trabajaron en los niveles más elevados y vanguardistas de la cultura tales como la Junta de Ampliación de Estudios o, de manera particular, la Residencia de Estudiantes, promoviendo una amplia labor de difusión a través de iniciativas tales como las Universidades Populares o las conocidas como Misiones Pedagógicas.

La cultura fue para la Segunda República una seña de identidad como pocas veces lo ha sido para ningún otro régimen político, un aliento utópico que se hallaba orientado hacia la construcción de una ciudadanía inclusiva y progresista (De Madariaga, 1981: 241). Esto acontecía en una España agostada por los repliegues casticistas y la estrechez de miras de unos sectores sociales conservadores atenazados por el miedo al pueblo y al progreso que tomaba conciencia, con la potenciación de la Junta de Ampliación de Estudios, de la creciente necesidad de establecer una arena común de intercambios enriquecedores con el resto de Europa llamados a propiciar el itinerario de un avance científico, cultural y democrático compartido. La Residencia de Estudiantes, por su parte, constituyó un excepcional foco de acción socio-cultural y de promoción de la creatividad innovadora y vanguardista. La actividad de su auditorio, inaugurado en 1933, fue múltiple e intensa: música, danza, teatro y cine. La actividad musical gozó de una particular atención, en el se celebraron conciertos de los mejores músicos del momento como Darius Milhaud, Francis Poulenc, Igor Stravinski, Manuel de Falla o Joaquín Turina. En su seno fraguaron iniciativas tales como la de la creación del primer cineclub español. En el se proyectaban las primicias cinematográficas de los cineastas europeos de vanguardia que a Madrid llegaban traídos de la mano

por Buñuel. En la residencia también dio inicio la que sería una fecunda relación artística y personal entre Buñuel y Dalí. Ejerció esta institución como espacio llamado a propiciar las relaciones entre creadores fomentando proyectos de colaboración artísticos entre músicos, pintores y poetas. Entre las ideas concebidas en la Residencia estuvo el proyecto de animación teatral, La Barraca, que en ese momento fuera promovido por Federico García Lorca.

Durante esos breves años si los Ateneos y Universidades Populares tomaron villas y ciudades, Las Misiones Pedagógicas se encargaron de acercar la cultura hacia la España más alejada y marginal. Una España que, aherrojada por las carencias y necesidades, se convertía en pasto abonado para la dependencias clientelares y caciquiles. *Las Misiones Pedagógicas*, representaron un esfuerzo pionero por integrar también en los ideales cívicos y democráticos de la República a las grandes masas de excluidos que a la sazón residían aún en la amplia y olvidada España rural de inicios de siglo.

De hacer viable el proyecto de las Misiones (Otero Urtaza, 1982, Dieste, 1983: 104) se encargaría un equipo de intelectuales próximos a las ideas de la Institución Libre de Enseñanza que ejemplarizaban la vitalidad de los ideales del momento. Pensadores y artistas activistas como Manuel Bartolomé Cossío, Lorenzo Luzuriaga, Antonio Machado, Pedro Salinas, Rafael Dieste, Alejandro Casona, Luis Cernuda, Antonio Sánchez Barbudo, Ramón Gaya, o Urbano LUGRÍS, se encargarían de ir tejiendo una tupida red de entusiasmo, creatividad y espíritu de experimentación pedagógica y cultural que convirtió a la España de esos años en uno de los primeros laboratorios político-culturales llamados a alentar la promoción social del arte y la animación socio-cultural. Por otro lado, los promotores implicados en las misiones tenían claro (“Con todos nuestros respetos para los funcionarios”, Dieste, 1983: 100) que ellos no eran funcionarios más bien se sentían de una rara especie de juglares empeñados en recrear la capacidad de doble comunión con el pueblo de la que habían hecho gala los viejos bardos, la ilusión de transmitirle arte y conocimiento, al tiempo que la pasión de aprender de él.

La metodología de las Misiones consistía en desplazar a un grupo de artistas, intelectuales y promotores culturales hasta los lugares más alejados y marginales de la geografía española para acercarles el aliento de las artes y la cultura. En diálogo con las escuelas, las Misiones tenían una clara conciencia de que ejercían como una semilla y no como un mero divertimento populista coyuntural. De ahí derivaba su esfuerzo por perennizar en la escuela del pueblo todo el impacto positivo de carácter cultural y artístico que las Misiones ejercían.

Múltiples y muy originales en su concepción fueron las realizaciones de las Misiones, pero por su contenido artístico entre ellas podemos subrayar algunas tales como el denominado *Museo del Pueblo* que consistía en una muestra de obras maestras de la pintura española elaborada a partir de reproducciones muy fidedignas de pinturas del Museo del Prado que servían de pretexto para educar, transmitir y sensibilizar acerca del sentido del arte a un auditorio compuesto en una gran parte por personas analfabetas a quienes estos significados a menudo habían resultado tan distantes como inescrutables (Dieste, 1983: 102-103). La difusión de bibliotecas populares¹ como modo de promoción de la literatura en los lugares más recónditos eran entronizadas con lecturas públicas y recitados por parte de escritores y promotores culturales.

El *Teatro del Pueblo* promovido por Alejandro Casona para ser presentado en pueblos y villas o el modesto teatro de guiñol, concebido por Rafael Dieste y Urbano Lugrís para poder llegar también a las poblaciones más pequeñas.

Las proyecciones cinematográficas estaban bajo la responsabilidad de Val del Omar y éstas se llevaban a cabo en plazas al aire libre haciendo con ello posible la presencia del séptimo arte en lugares a los cuales nunca antes había llegado la magia del cine. Junto con las proyecciones, los conciertos de grupos pequeños o las audiciones grabadas de música constituían para muchas comunidades el primer contacto con unas actividades culturales pensadas para sensibilizar y aproximar a los públicos más alejados y discriminados en el acceso al disfrute de las obras artísticas.

La atención específica al ámbito del arte consideramos que tiene una de sus expresiones más acabadas en este período el encargo que efectúa, en el Decreto de 7 de septiembre de 1938, el Ministro de Instrucción Segundo Blanco González a la ponencia de “Las artes”, de realizar una labor previa de “estudiar el valor humanista y formativo de las creaciones artísticas y de sus técnicas, así como la puesta en práctica de aquellas soluciones que se vayan encontrando” y más específicamente a la ponencia se le transmite el encargo de estudiar los siguientes aspectos:

- a) El de la potenciación y primacía de “este nuevo tipo de educación básica especializada a través de las artes”, sobre la tradicional e ineficaz educación artística.
- b) El de la reestructuración de las dispersas enseñanzas de las artes según los criterios de la Escuela Unificada.

¹ Según datos aportados por la exposición *Las Misiones Pedagógicas de la Segunda República* organizada en 2007 por la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, durante el período que duró el proyecto se llevó a cabo la mayor campaña de promoción de la lectura en la historia de España al dotarse 5.522 bibliotecas con una cifra total de 600.000 libros.

c) El de la formación del artista pedagogo en sustitución del pedagogo artista.

d) Y el de la “reincorporación del artista al pueblo, en un plano de e=stricta libertad”, de forma que sus creaciones “puedan desenvolverse de cara al pueblo, teniendo como horizonte inmediato, la sensibilización de su espíritu, disipándose así para siempre la tremenda injusticia que se cometió al creer que el artista podía prescindir y olvidar al pueblo, al manipular el arte por el arte”.

En este planteamiento pueden vislumbrarse algunos principios tales como la defensa de la función social del artista o la subrayada dimensión del carácter social del arte, dentro de un marco de libertad y pluralismo ideológico, los cuales entroncan sin duda tanto con la ideología libertaria del ministro² como con los valores socialistas compartidos con muchos compañeros republicanos e institucionistas.

En paralelo con las políticas de acción cultural y con base en el mandato constitucional (artículo 45), la Segunda República desarrolló, ya desde 1931, un esfuerzo tan urgente como extraordinario orientado a conservar, catalogar y proteger de enajenaciones el Tesoro Artístico Nacional (Huertas Vázquez, 1988:149-155), así como a potenciar el estatuto de los museos existentes promoviendo a su vez la creación de otros nuevos. Habría que decir aquí que el celo mostrado en esta labor por la Segunda República contrastó profundamente con el desinterés general que caracterizó al período franquista, y eso muy a pesar del exceso de gasto en retórica historicista y nacionalista que lo caracterizó.

Probablemente el hecho de que la ideología que orientaba a los promotores de esta política cultural estuviese apoyada en una red muy establecida de intelectuales y artistas miembros y simpatizantes respecto de los valores de la Institución Libre de Enseñanza y de los valores de la izquierda, haya sido determinante para explicar el doble impulso caracterizador del programa cultural de la Segunda República. Estos intelectuales y artistas compartían una doble preocupación respecto del arte y la cultura: la exigencia de **excelencia**³, **vanguardia** y modernización al lado del requerimiento de regeneracionismo cívico y compromiso social que pasaba por una labor intensa de sensibilización y formación cultural que debía ser incrementada en aquellas zonas más relegadas y discriminadas como el ámbito rural. Por otro lado, la preocupación por preservar y proteger el patrimonio cultural histórico y artístico español no era sino la secuela del protagonismo identitario y político

² Este planteamiento no resultaba ajeno a las orientaciones ideológicas tanto del ministro anarquista Segundo Blanco, responsable del ministerio de Instrucción en ese momento, como a las de otros miembros del gobierno en línea con posiciones socialistas.

que la cultura tenía en la idea de España para unos intelectuales que consideraban que un buen trabajo en ese campo constituiría una catarsis para algunos de nuestros males nacionales endémicos derivados del casticismo, el conservadurismo y la mixtificación cultural e histórica (Castro, 1975).

Arte y política cultural en el Reino Unido en la génesis del Arts Council

Del mismo modo que ha sucedido en los casos de España o Francia, el momento de eclosión de las políticas culturales y artísticas en Inglaterra, acontecido hacia mediados del siglo XX, se ha visto precedido de importantes iniciativas precursoras durante los dos siglos anteriores. Por ejemplo, en Inglaterra y tras la aprobación en el cambio del siglo XIX al XX de la política de “Educación para todos”, en la ley de Educación del año 1902, se obligaba a los alumnos de las escuelas a visitar los museos, y en particular los de historia natural, como parte de los requisitos curriculares (Coombes, 1994: 124). Del mismo modo, el South Kensington Museum que fue uno de los ejes sobre los que giró el sistema público de museos desarrollado en el Reino Unido en torno a 1840-1850. En su calidad de museo especializado en el ámbito del arte y el diseño, el cometido gubernamental que le fue asignado consistió en propiciar la autoformación cívica de las personas con apoyo precisamente en sus mismos contenidos de carácter artístico (Purbrick, 1994).

En cualquier caso, el momento fundacional culminante en el ámbito de las políticas culturales en Inglaterra coincidió con la creación del Arts Council. Esta entidad promovida por John Maynard Keynes estuvo en una amplia medida inspirada en los valores e ideas del que se conoce como Grupo de Bloomsbury.

También en el caso inglés la innovación en este campo se apoyó en una estimable medida en toda una corriente de opinión que pretendía entre otras cosas desafiar los valores de la sociedad victoriana al mismo tiempo que cuestionar el rutinario sistema académico hacia el que habían ido degenerando los modelos de gestión del arte. La entronización de la razón como telón de fondo legitimador también habría de servir aquí para lubricar y aportar congruencia a los argumentos. El Grupo de Bloomsbury estaba formado por un colectivo de intelectuales, escritores y artistas (Bell, 1957) entre los que se contaban Virginia y Leonard Wolf, Clive and Vanesa Bell, Roger Fry, Lytton Stracey, E.M. Forster, Desmond MacCarthy o Duncan Grant. Entre ellos, Keynes era uno de sus miembros más influyentes y prestigiosos. Ya en torno a 1910, algunos de los miembros de este grupo empezaron a reunirse en casa de los Wolf en sus famosas tertulias de los jueves por la tarde para comentar

y debatir acerca de sus ideas. Poco a poco el grupo fue adquiriendo prestigio para acabar convirtiéndose en un importante foco de opinión. Entre los valores postulados por el grupo se hallaban los de pacifismo, feminismo, amistad, creatividad, libertad de expresión y, sobre todo, la defensa de la razón. Su postura hacia las convenciones Victorianas era escéptica e irónica no ahorrándose en ningún caso la libertad de criticar todo lo que consideraban oportuno de la sociedad inglesa. Su influencia en la cultura inglesa fue transversal incidiendo algunos de ellos como R. Fry, en el campo de la crítica de arte, otros como Virginia Wolf, en la literatura y J.M. Keynes en el ámbito de la teoría económica. Probablemente los que más influencia han tenido en el desarrollo posterior de la política cultural inglesa hayan sido: R. Fry, C. Bell, E. M. Forster y desde luego también Keynes. Todos ellos se comprometieron en diversos experimentos de apoyo a los artistas tales como la Asociación de Artistas de Londres, la Sociedad de Arte Contemporáneo, los Talleres Omega o Hogarth Press. El sentido de la experimentación y la flexibilidad del Grupo de Bloomsbury, su capacidad para comprometerse en la creación de nuevas instituciones así como su desagrado hacia la burocracia, se encuentran sin duda en el origen de las posteriores iniciativas promovidas por Keynes para crear un nuevo modelo de apoyo estatal a las artes en 1946 (Upchurch, 2007). Las posiciones por ellos defendidas encarnaron en sus propuestas los valores afirmados de la autonomía del sector artístico, el espíritu antiburocrático y antifuncionario, el cuestionamiento del academicismo y la afirmación de las nuevas formas abiertas e innovadoras del arte y, en definitiva, la convicción de exigencia de que eran precisas nuevas instituciones capaces de garantizar la libertad de acción y expresión de los artistas. Entre las críticas emitidas por algunos de sus miembros respecto del papel del Estado en la gestión del arte ocupó un lugar central la idea de que éste podía ejercer como propiciador de la mediocridad a causa de su frecuente tendencia a contentar los gustos de las mayorías, al tiempo que cuestionaron también el riesgo derivado de la frecuente proclividad propagandística en el modo de gestionar lo cultural por parte de los gobiernos. No obstante, tampoco eran ignorantes del peligro que podía representar el hecho de que el arte quedase al exclusivo arbitrio del mercado, reivindicándose por su parte un claro apoyo a los artistas de manera que se les pudiese garantizar a éstos el ejercicio de su libertad de expresión artística (Keynes, 1982). Como corolario se afirma también la necesidad de disponer de una política cultural coherente capaz de contribuir de un modo racional a orientar el gasto público.

En relación con lo que venimos de decir, también debemos reseñar aquí el hecho, en apariencia contradictorio con la refractaria posición del Grupo respecto de la burocracia, de que en 1939 en el umbral de la Segunda Guerra

Mundial uno de los miembros más significativos del Grupo, C. Bell, en un artículo en el *New Stateman and Nation* cuyo contenido había sido consensuado con Keynes (Upchurch, 2007: 211), hubiese llegado a reclamar la conveniencia de crear un Ministerio de las Artes en Gran Bretaña con el objetivo perentorio de establecer barreras espirituales y culturales ante la amenaza nazi en una sociedad abierta como la británica.

No es sin embargo menos cierto que este tipo de preocupaciones en las que se centró de manera prioritaria su atención no relegaron totalmente a otras opiniones y valoraciones de diferente calado y origen tales como la de la trascendencia educativo cultural de los museos tan arraigada en la tradición británica o la más actual relativa a la importancia económico industrial creciente que el diseño artístico estaba llamado a desempeñar en la sociedad moderna (Goodwin, 1998: 202, 210). Del mismo modo, no se hallan ausentes tampoco del discurso de los miembros del Grupo afirmaciones tales como aquellas que hacían hincapié en la relevancia del arte en la conformación de la civilización a través del importante papel desempeñado por la “vida imaginativa” como propiciadora simbólica de la vida social (Goodwin, 1998: 77).

Desde 1907, J.M. Keynes, que había preservado una estrecha relación con los intelectuales y artistas del Grupo de Bloomsbury a lo largo de toda su vida, siguió cultivando una proximidad al arte y a los artistas que lo llevaría a poner con frecuencia sus recursos financieros a disposición de iniciativas innovadoras en ese ámbito. Por ejemplo, entre 1925 y 1933 colaboró con el experimento de la London Artists Association, concebida por Keynes como una cooperativa de artistas plásticos. Una de las novedades de este proyecto era el de establecer con el apoyo de diversos mecenas unas garantías mínimas de ingresos para aquellos artistas miembros del colectivo. De igual manera, la cooperativa permitía apoyar a los artistas hasta el momento en que estos estuviesen en condiciones de defenderse por sí mismos en la arena del mercado. Después de apoyar distintas iniciativas en este ámbito, Keynes es convocado en 1942 para dirigir la CEMA (Consejo para la Promoción de la Música y las Artes). Esta entidad, creada en 1939 por filántropos americanos a través de dos fundaciones (Pilgrim y Carnegie) sirvió para apoyar la actividad artística y para garantizar las condiciones de vida de los artistas en el período de guerra (Witts, 1998: 55). Durante la etapa de responsabilidad de Keynes en el CEMA, éste apostó por garantizarle a los grupos de teatro la producción de sus obras en vez de subvencionarle las giras. La reconversión del CEMA en lo que habría de ser el Arts Council se fue gestando a lo largo de varios años acabando por ser aprobado en 1946, algún tiempo después del repentino fallecimiento de Keynes. Su idea relativa a la conveniencia de crear un

organismo más flexible que los restantes departamentos de dependencia gubernamental lo llevó tanto a renunciar a la idea de luchar por un Ministerio de las Artes como a proponer que el *staff* profesional de la institución estuviese compuesto por personal asalariado a tiempo completo, pero que no fuesen funcionarios del Estado. El modelo administrativo implantado por Keynes en el cual encomendaba a varios expertos la coordinación de las áreas de música, teatro y artes plásticas, habría de ser imitado por diversos países del ámbito anglosajón durante las décadas siguientes.

Los principales cometidos hacia los que se iría decantando el funcionamiento del Arts Council sería el compromiso de crear equipamientos de tipo cultural así como el apoyo a los grupos activos manteniendo circuitos de difusión de las obras artísticas de distinto orden aunque renunciando progresivamente a la condición de productor de obra artística. El objetivo declarado sería el de apoyar a los artistas en lugar de competir con ellos. De ese modo el nuevo Arts Council estaba inicialmente orientado a actuar de un modo independiente respecto del poder político y la burocracia para desarrollar una labor dirigida a proporcionarles a los artistas y a las organizaciones artísticas equipamientos, asesoramiento y fondos. No obstante también es preciso indicar que la primera y principal tarea del Arts Council consistió en recuperar el edificio de Covent Garden y restituirlo a sus orígenes como Opera Real. Este énfasis en la alta cultura y la centralización duraría en Inglaterra hasta mediados de los años sesenta momento en el que empezará a tomar cuerpo una política de regionalización de las políticas culturales (Miller y Yúdice, 2004: 39)

En resumen, la propuesta inglesa de política del arte tenía como soportes fundamentales valores tales como el antiburocratismo y la independencia respecto del poder político, el despliegue de recursos garantizadores de la libre expresión y de la capacidad creativa de los artistas, la relevancia otorgada al papel de la alta cultura, así como el apoyo a los creadores para el mejor desempeño de su labor innovadora y fecundadora de la cultura en su múltiple cometido civilizatorio y cultural así como de desarrollo ciudadano y educativo.

⁴ Debemos indicar aquí que nuestro análisis de la experiencia francesa es deudor del excelente y cuidado trabajo de producción investigadora y bibliográfica desarrollado por el el Ministerio de Cultura francés a través de su Comité d'Histoire du Ministère de Culture et des Institutions Culturelles.

La creación del Ministerio de Cultura en Francia⁴

La política de Bellas Artes fue la que durante el siglo XIX estuvo llamada a recoger el testigo del mecenazgo de los príncipes y notables. Para ella, las actividades artísticas formaban parte del decorado de la soberanía. Ejercían como ornamentos del poder y sus allegados. El XIX y los inicios del XX verían como sus fulgores se iban rindiendo accesibles a la fracción cultivada de la población. Sin embargo, la política de Bellas Artes nunca contó entre

sus ambiciones con la de hacer accesibles las artes a la mayoría de la población. Ciertamente que durante las últimas décadas del XIX y las primeras del XX se produjeron algunos intentos de institucionalización de las políticas artísticas todos los cuales tuvieron un carácter bastante efímero. El primero de ellos, promovido por Napoleón III en 1870, duró apenas siete meses. El segundo, tuvo lugar durante el gobierno de Gambetta en 1881 y el tercero de ellos, en 1947, fue encomendado a un joven político procedente de la Resistencia, Pierre Bourdan, el cual no dispuso tampoco del tiempo suficiente para que su obra pudiese ser evaluada (Brichet, 1996: 338-339).

Pocos años antes de que André Malraux asumiese la responsabilidad de darle forma a un Ministerio de Cultura, la cifra de franceses que se hallaban en condiciones de disfrutar de la cultura y las Bellas Artes no excedía apenas la cifra de los dos millones de personas (Laurent, 1955: 35). Por ese motivo la política cultural de Malraux se vio compelida a tomar cuerpo en contra de una política de las Bellas Artes heredada la cual confundía la misión cultural de la colectividad con sus actividades artísticas y veía en ella una especie de complemento bastante accesorio al sistema educativo (Bernard, 1989: 30). En relación con esa constatación, en su propuesta a favor de una política más decidida a favor de las Bellas Artes, Jeanne Laurent, la que fuera subdirectora de los espectáculos y de la música del Secretariado de Estado de las Bellas Artes entre 1946 y 1952, afirmaba que “las propuestas que haremos serán inútiles si las Bellas Artes se siguen sacrificando en el marco de la Instrucción Pública en la cual han estado situadas desde 1871, salvo dos breves interrupciones en 1881 y en 1947”. Con una mirada tan intuitiva como precursora Laurent se preguntará si no habría llegado ya el momento de “construir en las periferias de las ciudades salas en las cuales millones de ciudadanos privados de una vida espiritual en común, puedan descubrir a Molière, Corneille, Shakespeare, escuchar conciertos o ver exposiciones” (Laurent, 1955:167). Un año más tarde, R. Brichet, el que había sido Jefe de servicio de Juventud y de la Educación Popular, en un artículo publicado en *Les Cahiers de la Republique* en 1956 (Brichet, 1996), titulado “Por un ministerio de las Artes” abogaba también por la creación de un departamento ministerial específico para encargarse de ese cometido “La IVª República debe resurgir, devenir una gran República democrática y designar un ministerio responsable de la alta misión de elevar el nivel cultural de la nación” Brichet (1996: 335 y ss.) al mismo tiempo que rechazaba una política cultural dirigista entronizaba objetivos tales como los de elevar el gusto del público, ayudar a los artistas o conservar el legado del pasado o facilitar la difusión del arte construyendo salas de concierto, ayudando a la edición musical y al teatro apostando también por ortorgarle una posición cultural a la provincia.

No obstante, hemos de reconocer que no fueron al cabo las fundadas orientaciones de Laurent o de Bichet las que lograron hacer avanzar el proceso propiciando el advenimiento de Malraux. Mayor protagonismo en ese tránsito parece haber tenido la voluntad de Charles DeGaulle al recomendarle a su primer ministro Michel Debré que le invitase a formar parte de su gobierno: “Le resultará útil contar con Malraux en su gobierno. Arréglele un ministerio, por ejemplo, un agrupamiento de servicios que podría denominarse de Asuntos Culturales, Malraux le dará relieve a su gobierno...”.

Más allá del perfil polisémico y multidimensional en base al cual puede ser analizado el modelo político cultural entronizado por Malraux, hemos de reconocer que el recién nombrado ministro accedió a su cargo en un país que se hallaba derrotado y maltrecho en su dignidad en un momento en el cual entre otros requerimientos parecía anhelarse una aportación de elementos de esperanza y dignidad colectiva, algo esto que Malraux aportará al poner en marcha un proceso claro y simple que supo comunicar de un modo razonablemente coherente. Por otro lado, el nuevo ministerio surgió también en un contexto hostil el cual requería su afirmación como un nuevo campo competencial frente al preexistente ministerio de educación, arrogándose una diferencialidad que más que real era posicional ante los retos de la coyuntura. En ese aspecto la apuesta de Malraux va a intentar simultanear el objetivo de la *democratización cultural*, dirigida a hacer accesibles las grandes obras del espíritu a la mayor cantidad posible de franceses, con una renuncia, al menos aparente, al recurso educativo. También sus prejuicios de intelectual, acaso tanto como su afán por distinguirse de algunos rasgos que habían definido el modelo de Educación Popular durante la etapa de Leo Lagrange con el Frente Popular, le habrían llevado también a considerar espúreas aquellas formas de arte y cultura que no estuviesen mediadas por la ambición de la excelencia. No obstante, cuando observamos la concreción de sus ideas podemos comprobar como las matizaciones nos aproximan a la exigencia inexorable de que los objetivos e ideas busquen un pacto con la realidad. Por ejemplo, su proyecto central de las casas de la cultura no era sino una vieja idea que había compartido con amigos intelectuales de los tiempos de la Resistencia como Luis Aragon o con Gaëtan Picon a quien invitaría a compartir responsabilidades en el nuevo ministerio. Más aún, resulta sorprendente comprobar, y esto es algo que no suele aparecer en los libros sobre su experiencia ministerial, el hecho de que la gran importancia otorgada por Malraux a la estrategia de facilitar el acceso del gran público a las grandes obras plásticas de la cultura francesa le había llevado en un breve momento en el que tuvo responsabilidades político-culturales como ministro de información con DeGaulle, entre 1945 y 1946, a diseñar un plan para

reproducir algunas obras maestras del tesoro artístico francés para ser enviadas a distintas prefecturas, departamentos y lugares donde estas pudiesen ser admiradas. Muy probablemente esa idea que evoca en gran medida el proyecto del *Museo del Pueblo*, promovido por las Misiones Pedagógicas en la Segunda República Española, quizás no resultase totalmente ajena a su experiencia previa como luchador antifascista en la Guerra Civil Española. La diferencia entre ambas iniciativas acaso fuese la de que lo que para la Segunda República Española fue de manera pertinente un recurso pedagógico popular dirigido a propiciar un primer conocimiento de esas obras; para la apuesta culturalista de Malraux, convencida de la capacidad sacral y catártica de la obra de arte, el recurrir a unas copias carentes del aura de la originalidad resultaba sin duda un medio de eficiencia mucho más dudosa. Esa **dimensión religiosa**⁵ que el arte, en opinión de Malraux entrañaría, se mostraba como un soporte propicio para reconstruir y re-ligar simbólicamente una comunidad nacional como la francesa aquejada a la sazón de una profunda crisis histórica y política.

Por otro lado, eje fundamental de su propuesta habría de ser también la de apostar decididamente por impulsar la creatividad y el espíritu de vanguardia artística que la añeja política de Bellas Artes había ignorado dejando la innovación al albur de la iniciativa de los propios artistas sin mayor amparo que el de su propia energía. Estas orientaciones se hacían corresponder también con un escrupuloso proceder para evitar todo dirigismo, “Malraux conseguirá demostrar sin embargo que las demandas públicas, las exposiciones nacionales no incluyen obligatoriamente la afirmación de un arte oficial” (Anthonioz, 1996:38).

Todo ello fue presentado por Malraux desde un aura de grandilocuencia la cual se hallaba inscrita no sólo en su propia personalidad y en su experiencia en el arte de la propaganda, adquirida durante su etapa de militancia en el RPF, sino también como una convicción derivada de su filosofía del arte (Urfalino, 1997:57).

Hasta aquí hemos hablado de Malraux sin hacer apenas referencia al hecho de que lo que su persona representa se halla estrechamente vinculado a, al menos, dos círculos de amigos con los que su vida y sobre todo su experiencia en la Resistencia y en el RPF (*Ressemblement du Peuple Français*) promovido por DeGaulle en 1947, le había ido ayudando a fraguar una idea política de la cultura que resultaría determinante para dar forma a su propuesta político cultural. Tampoco habremos de ignorar la tan azarosa como determinante contribución al desarrollo práctico de su política cultural aportada por algunos administrativistas retornados de las colonias francesas como E. Biasini o su amigo Jean Autin, gracias a cuya destreza y flexibilidad en la gestión

⁵ En el discurso de Malraux en 1965 ante la Asamblea Nacional afirmaba que si la ciencia había sustituido a la religión, en nuestro mundo existía algo que la ciencia no podía llenar, “La única fuerza que permite al hombre ser tan poderoso como las potencias de la noche, es un conjunto de obras que tienen en común un carácter a la vez estremecedor y simple, ser obras de arte que han escapado a la muerte...”

burocrática, las *casas de la cultura*, como apuesta central de su política, pudieron acabar por convertirse en una realidad. Con algunos de sus primeros compañeros de viajes como Gaëtan Picon compartía ya desde 1935 (VV.AA. 1996: 39) ideas acerca de cómo habría de ser un ministerio de cultura. Pierre Moinot, consejero técnico de su gabinete y Director General de Artes y Letras, Bernard Anthonioz, Inspector General de la creación artística, era también viejos amigos desde hacía bastantes años, del mismo modo que Georges Loubet o Albert Beuret, compañeros en el RPF, o Marcel Brandin, el viejo amigo desde el Collège Turgot, todos ellos formaban parte de la que era una auténtica fraternidad fundamentada por profundos valores humanistas que se fueron manteniendo a lo largo del tiempo (Foulon, 1990:32). Esa línea de acción humanista y combatiente ayudaba también a entender el sentido y los logros, acaso tanto como las limitaciones, de la experiencia tal como era asumida por el grupo y liderada por Malraux.

André Malraux, a quien se encomienda la gestión del ministerio de cultura para con su inclusión reforzar la imagen de un gobierno para tiempos de crisis y cambio, vio como los objetivos del ministerio recién creado se concretaban en el Decreto de 24 de julio de 1959. Un texto clave que orientará durante diez largos años el quehacer del departamento. En su contenido se subrayaba que “el ministerio de Asuntos Culturales habría de tener como misión el hacer accesibles las obras capitales de la Humanidad, y en primer lugar de Francia, al mayor número posible de franceses, de garantizarle la más vasta difusión a nuestro patrimonio cultural, y de favorecer la creación de las obras de arte y del espíritu que lo enriquecen.” La reivindicación democrática triunfa en virtud de las expectativas de este decreto fundacional y a su lado la noción de *Estado estético* (Urfalino, 1996) va a caracterizar esta filosofía de la acción cultural que pretende asegurar la democratización cultural en base al encuentro entre el público y la obra de arte. Esta reivindicación de un derecho del pueblo a la cultura y la promoción de las vanguardias conducen a una triple ruptura con los ámbitos de la educación nacional, las bellas artes y la educación popular.

El soporte central de su política lo constituyó el proyecto de las *casas de cultura*. Ellas fueron el principal cometido al tiempo que la más clara diana crítica a la que habría de verse sometida su gestión. Para Malraux, que consideraba que el “arte era la herencia de la nobleza del mundo”, las casas de la cultura dirigidas por dramaturgos y artistas debían actuar como la espoleta de una democratización que trascendiendo territorialmente el alcance limitado de la gran metrópolis parisina se abriese para convocar a aquellos ciudadanos sensibles al llamado de la auténtica aristocracia del espíritu. No

obstante, la misma periodización de las etapas que marcan la vida del proyecto nos indica como más allá de los enfáticos enunciados de sus apuestas culturales, el proyecto de las casas de la cultura no empezó a avanzar sino cuando el pragmatismo y la eficiencia de unos gestores avezados, a la cabeza de los cuales se hallaría E. Biasini, lograron a partir de 1961, embridar el discurso y traducir en acciones concretas la grandilocuente voz del ministro intelectual y artista.

En virtud de ello, y tal como nos lo ha recordado Urfalino (1996), hemos de evocar también el hecho de que sin embargo, la que habría de ser la práctica efectiva seguida por los responsables de las casas de cultura no iba a seguir siempre las orientaciones teóricas y espirituales de una propuesta política tan genuina y genérica como la que había venido siendo postulada por André Malraux. Muchos directores de casas hicieron en realidad una política de educación popular, aunque fuese a hurtadillas, preparando a sus públicos y promoviendo actividades de sensibilización artística y cultural. Pese a ello, su idea de *democratización de la cultura* no estará sin embargo exenta de varias ataduras, entre ellas, la de su declarado rechazo de cualquier aroma de didactismo y su convicción de que era preciso relegar el amateurismo de los pintores domingueros y de los eruditos locales, para que el arte pudiese brillar en todo su esplendor. Para ello, mejor que contar con la *culta latiniparla* local o con voluntariosos educadores, su apuesta de partida consistió en encomendar a los auténticos artistas la dirección de las casas de la cultura locales en un momento en el cual la profesión de técnicos o gestores locales no había aún entrado en los contenidos curriculares de la universidad.

En pocos años de funcionamiento las casas empezaron a mostrar sus puntos débiles, siendo criticadas por su elitismo (Djian, 1996:71-72), acaso inexorable en un país como Francia que en 1970 contaba con un 58% de ciudadanos que no practicaba la lectura, un 87% que no acudía nunca al teatro al lado de un 78% que no había asistido jamás a un concierto. El final de la década de los años sesenta iba a marcar una revisión de prioridades y un claro cambio de perspectivas entre la ya importante cifra de técnicos, gestores y animadores que trabajaban en el campo de la cultura. De la centralidad de las obras de arte y su potencial impacto en la sensibilidad de los públicos se retornará al objetivo social y político cultural de elaborar estrategias dirigidas a transformar una situación marcada por una clara asimetría de la población en el acceso y disfrute de las destrezas culturales. De un arte que se miraba en el espejo impactante de su excelencia a un arte que como también había querido la Segunda República Española, habría de cobrar sentido en su plena asunción del desafío social y educativo popular.

En virtud de ello los años setenta van a marcar ya la llegada de los Centros de Acción Cultural como una alternativa latente de carácter educativo popular que la grandilocuencia malrauxiana había mantenido en cuarentena. En ese momento la política de desarrollo cultural va a encargarse de secularizar (Bouzada, 2007) las latencias miméticas de carácter religioso y sacral que hasta ese momento habían estado influyendo en el modelo de André Malraux.

Aún a pesar de las críticas recibidas es de justicia reconocer el papel paradigmático y referencial que las casas de la cultura cumplieron como contenido e insignia de las políticas culturales nacientes. Además de ello, las casas tuvieron un impacto muy positivo en provincias en las que no existían precedentes de equipamientos culturales de ese tipo y donde algunos de los que habían existido (teatros, etc.) habían sido destruidos a causa de la guerra.

Su misma dinámica de funcionamiento fue propiciando el desarrollo de las profesiones culturales al tiempo que fue impulsando una demanda nueva que permitía traer a provincias espectáculos que antes estaban reservados sólo a la gran capital. En paralelo irán también articulándose grupos de presión a favor de la cultura en el ámbito municipal. En conjunto, las casas constituyeron sin duda un factor que contribuyó al progresivo desarrollo de un campo específicamente cultural a través de todo el territorio nacional.

Como corolario también ha de subrayarse el hecho de que desde que B. Anthonioz, pusiese en funcionamiento en 1962 el servicio de creación artística, la posición distante y elitista del Estado hacia los artistas va a tender a irse transformando, según sus propias palabras, en una *amigable camaradería* que propiciará una reubicación estatutaria de la profesión artística.

Para una caracterización político cultural del momento fundacional

El momento en el que nacen las políticas culturales y artísticas, tal y como ya apuntamos, va a coincidir con un momento histórico de marcada relevancia en la sociedad occidental. Entre los años treinta y sesenta del siglo pasado se produce un tránsito de particular trascendencia delimitado entre la crisis del 29 y el nacimiento del fordismo, el desarrollo del modelo de sociedad del bienestar y la eclosión de la sociedad de consumo. Ese significativo período coincidió además con una etapa sumamente fecunda en el desarrollo de los derechos económicos, sociales y culturales de los ciudadanos.

Si nos detenemos a observar las características de cada una de las tres experiencias reseñadas, y aún estimando las distancias temporales bastante determinantes que separan a unas y otras: años treinta, en el caso español, década de los cuarenta en Inglaterra y finales de la década de los cincuenta en Francia, podemos comprobar como existen estimables coincidencias entre las tres experiencias, tanto como significativos matices diferenciales entre ellas.

Una de las primeras semejanzas contextuales que pueden ser resaltadas es la del papel jugado por grupos de opinión o corrientes de pensamiento de carácter humanista y culturalista en los tres casos analizados. Si en la experiencia española la línea de pensamiento encuadrable en los entornos de la Institución Libre de Enseñanza, en particular y en las ideas de carácter progresista de un modo más general, marcaron una pauta determinante; en el caso inglés este papel iba a ser desempeñado por el activo grupo de Bloomsbury apoyado en la influyente personalidad de J.M.Keynes. En el caso francés, por su parte, esa responsabilidad recaería en el grupo de próximos a André Malraux, quien habría de recabar apoyos entre sus antiguos compañeros del RPF y de la época de la Resistencia así como entre sus viejos amigos intelectuales y artistas.

La importancia del arte como guía y espoleta del proceso de civilización. Además, el énfasis en la idea de libertad y el derecho a la libre expresión de los artistas fue en la doble procura de disolver el obsoleto papel controlador y formalista de las academias tanto como en la de defender las formas artísticas más innovadoras y vanguardistas. Objetivo éste que figuraba en el eje de las preocupaciones centrales de Keynes y los miembros del grupo de Bloomsbury. Respecto de lo acontecido en la experiencia francesa, ya hemos hecho hincapié en la extraordinaria importancia que el arte estuvo llamado a desempeñar en el modo de entender su política cultural. Podríamos añadir incluso que en el caso francés el arte como revelación o si se prefiere, como comunicación, pareció llamado a desempeñar un papel central. El impacto de las grandes obras de la cultura se presentaba como la garantía vertebradora de la nación al tiempo que como resorte de desarrollo de la civilización. Todo ello, además fue presentado de un modo bastante genuino al hacerse con apoyo en fórmulas de manifiesta grandilocuencia.

Otro de los ejes que nace con las políticas del arte y la cultura a mediados del siglo XX diferenciándolas de las precedentes pioneras del dieciocho y el diecinueve, será el énfasis compartido en la exigencia de ampliar públicos recurriendo a los equipamientos y a un primer impulso inicial de vocación descentralizadora. Si en España, su atraso cultural en la década de los años treinta obligó a priorizar aún la creación de equipamiento escolar, y en virtud

de ello, a maximizar este tipo de dotaciones utilizándolas también para cometidos culturales, ya en las posteriores experiencias inglesa y francesa, los equipamientos específicamente culturales pasaron a ostentar un claro y novedoso protagonismo. Justo resulta subrayar aquí la circunstancia lógica de que los equipamientos culturales que marcan una tendencia más renovadora en este aspecto van a ser aquellos de más reciente implantación. Las *casas de la cultura* francesas reflejaron una política de transición al tiempo que representaron un modelo de equipamiento concebido desde el centro para la periferia, capaz de transmitir una acción cultural elevada que desconcentrase el peso del centro sin llegar en ese momento a plantearse aún la posibilidad efectiva de una auténtica descentralización de políticas y equipamientos.

Algunos otros de los rasgos prevalentes discernibles nos muestran sin embargo una cierta convergencia al tiempo que elementos de diferencialidad. En ese sentido, podemos evocar aquí el hecho de que tanto en la experiencia inglesa como en la francesa no estuvo ausente un marcado *sesgo elitista* encarnado en gran medida en la apuesta por la centralidad y la excelencia artística. Si en el caso inglés se ejemplifica en la relevancia del cometido de la recuperación del Covent Garden y la Ópera de Londres, en el caso francés se subraya en el modo de entender las Casas de la Cultura como plataformas de distribución de la cultura del centro hacia la periferia más que como potenciales afirmadoras de los logros culturales de las provincias. Justo resulta aquí reconocer que respecto de este sesgo, la política cultural de las artes de la Segunda República se mantuvo tan discreta como ajena.

En una estimable congruencia con lo que venimos de decir, podemos argüir también que la relación entre arte, política cultural, identidad y ciudadanía presenta asimismo matices diferenciales estimables. Si en el caso español, resultó de gran trascendencia la voluntad regeneracionista y la lucha contra el sistema caciquil como estímulo al desarrollo cultural de un país enraizado aún en los estrechos límites de la ruralidad tanto como la muy consciente apuesta por preservar y dignificar el legado artístico y patrimonial heredado; en el caso inglés la afirmación identitaria y ciudadana se jugó tanto en la apuesta de modernización de sus élites como en la de la resistencia a la embestida propagandística caracterizadora del régimen nazi, la cual despertó las alarmas de los valores y la cultura nacional inglesa. En el caso francés, por su parte, la apuesta vertebradora se sustentaba en la exigencia de recuperar el orgullo y la identidad herida de un gran país desarbolado tras la Guerra que se veía compelido a acudir a una *religio* laica para recuperar sus vínculos y el impulso patriótico y ciudadano de la república.

En congruencia con lo dicho, podríamos añadir aquí que mientras el modelo español de la Segunda República enfatizaba la responsabilidad social y educativo popular de los artistas e intelectuales, el inglés, desde una mirada de talante pequeño-burgués, propendía a hacer hincapié en la libertad creativa de los artistas mientras que, por su parte, el francés tuvo como preocupación central la del papel del arte como referente catártico y simbólico de la legitimidad e identidad nacional, asignando al artista un rol ejecutor privilegiado.

Itinerarios y derivas en el desarrollo de las políticas culturales

Tal y como ya hemos indicado más arriba, los inicios de la década de los años sesenta del pasado siglo, será el momento en el que de modo paulatino empiece a desarrollarse y a hacerse cada vez más complejo el ámbito de las políticas culturales, el cual tras haber frecuentemente ejercido en la crítica del Estado, acabará siendo asumido por éste (Dubois, 1999). En este campo se van a jugar unas relaciones indisolubles de tipo práctico y simbólico entre instituciones, grupos y espacios sociales diversos. Entre artistas y agentes del Estado, entre intelectuales y clases populares, entre detentadores de la legitimidad cultural y personal político, entre mediadores y funcionarios. Por todo ello, la política cultural habrá de ser considerada como el registro y la simbolización del estado de esas relaciones múltiples dentro de un campo específico en cada uno de los momentos de su propia historia.

En virtud de ello la relación entre cultura y política va a dar una nueva vuelta al torno en el sentido de que la aparición de ese ámbito irá fraguando a través de un encadenamiento de iniciativas y propuestas que en todo caso se harán eco de objetivos y metas sociales y políticas diversas, las cuales van a alcanzar niveles de concreción bastante irregulares y heterogéneos.

Entre estas, tal como hemos visto la de la democratización de las grandes obras del arte y la cultura, ha ocupado un espacio central como tal cometido orientador. De cualquier manera, y si bien el desarrollo de las políticas culturales no logró extender de un modo excesivamente significativo el acceso de todos los ciudadanos a los bienes más excelentes de la cultura, lo que al menos habría conseguido sería inscribir esa aspiración en el orden de lo pensable y lo posible (Dubois, 1999:304). Por otro lado, ese mismo ideal de democratización cultural se inscribió en los países occidentales en una lógica de potenciación de la alta cultura que pese a sus riesgos elitistas se suponía permitiría resistir por la vía de la educación popular al envite de aquel que se consideraba el

auténtico enemigo: el poder laminador de la gran industria de la comunicación. En virtud de ello, y en algunos momentos y circunstancias, las ideas de democratización y excelencia cultural no dejaron de ir de la misma mano.

En todo caso, ese ideal siempre renovado de difusión y democratización del acceso a la cultura, tal como subraya Néstor García Canelini (1987: 17-18), precisa y reclama la existencia de políticas culturales, de la misma manera que un diseño eficiente de éstas requiere a su vez de un recurso al análisis y al estudio que permita elaborar mapas orientativos que resulten útiles para una toma de decisiones. Ese mismo objetivo democratizador habría de dirigirse también a dinamizar las situaciones y a desbloquear los procesos (Stanbridge, 2002) para evitar que éstas se congelen con el mantenimiento de los «status quo» existentes.

En relación con ello, el papel de organismos como la Unesco (junto a otros tales como el Consejo de Europa en su momento o la Unión Europea, en la actualidad) han ejercido una necesaria función catalizadora al llamar la atención sobre la relevancia del diseño e implantación de políticas culturales adecuadas y sensibles a unas circunstancias definidas por su variabilidad (Unesco, 1996).

Por otro lado, el rápido proceso de cambio y transformación que afecta hoy a las dinámicas que establecen las políticas culturales y los hechos culturales, exigen una atención ágil a un contexto que se ha venido evidenciando como extraordinariamente móvil (Bennett, 1997:67).

Entre nosotros, ha sido el profesor Vidal Beneyto uno de los escasos autores que se interesaron tempranamente por este tipo de problemáticas. En un artículo, publicado en la R.E.I.S. ya en el año 1981, el profesor Beneyto definía las políticas culturales «Como el conjunto de medios movilizados y de acciones orientadas a la consecución de fines, determinados éstos y ejercidas aquéllas por las instancias de la comunidad -personas, grupos e instituciones- que por su posición dominante tienen una especial capacidad de intervención en la vida cultural de la misma». Su artículo pretendía establecer algunos conceptos de referencia útiles para introducir criterios de rigor en las metodologías de análisis de las políticas culturales. Términos tales como *Identidad, Patrimonio, Comunicación/Participación -y- Creatividad como Expresión y como Creación*, resultarían auxiliares útiles en la construcción teórica del campo. Además de ello, nos propondrá también una taxonomía de etapas que ayudarían a entender los diferentes momentos de la acción político cultural: 1) mecenazgo, 2) democratización cultural y 3) democracia cultural y desarrollo cultural. Su propuesta aparece muy impregnada por las que han sido las tendencias establecidas desde las experiencias convergentes de la Unesco, el Consejo de Europa y el Ministerio de Cultura francés durante los años sesenta y setenta.

Las dos últimas etapas: democratización cultural y democracia cultural, remitirían al que ha venido siendo probablemente el dilema central sobre cuyo eje, como ya sabemos, han girado los análisis críticos tanto como las lógicas de gestión de la cultura durante las últimas décadas: la polarización de la acción cultural entre una función ilustradora emanada desde la autoridad establecida para la difusión de la excelencia cultural frente a la posibilidad distinta (aunque no contradictoria) del reconocimiento y dignificación de las «otras culturas» y la diversidad cultural.

Podríamos añadir, en este aspecto, que tal polarización no se ha visto resuelta permaneciendo y manteniéndose en gran medida como una tensión problematizadora que ha seguido inspirando y alimentando las dinámicas sociales de producción y reproducción de las políticas culturales. Más aún, cabe afirmar que los conceptos de *democratización cultural* y *democracia cultural*, tradicionalmente secuenciados y contrapuestos en el discurso de la rutina teórica de las políticas culturales, no nos confronta sino a dos tipos de procesos que en una estimable medida se producen superponiéndose. Ello se entiende cuando consideramos la posibilidad de que la democratización del acceso al arte y la cultura acontezca al precio de reducir la tensión sobre la exigencia de excelencia o cuando se abre el campo de lo cultural y artístico a manifestaciones que aún no estando necesariamente exentas de relevancia se definen más por su accesibilidad que por su tensión de excelencia creativa o cultural. En virtud de ello, podríamos afirmar también que el objetivo de democratización es internamente portador del riesgo de oscilar entre el fomento del acceso a las formas más nobles del arte y la cultura, o su contrario, la posible entronización y potenciación de formas de arte y cultura impregnadas de trivialidad cuando el criterio publicista y demagógico tiende a suplir unos claros objetivos de promoción y educación popular. A pesar de ello, consideramos con Ph. Urfalino (1996: 236) que de las sucesivas crisis del concepto y aún del ideal de democratización cultural se haya de derivar la inanidad de las políticas culturales, tal y como apuntaban Bourdieu y Darbel en su *L'amour de l'art* en los años sesenta al negarle a las estrategias de acción cultural cualquier capacidad para contribuir de algún modo a una posible transformación de la situación existente.

En este aspecto, los grandes debates sobre la pertinencia y el alcance de las políticas culturales no han dejado de remitir de un modo u otro a este tipo, u otros afines, de polarizaciones. Aunque debemos constatar asimismo el hecho de que los últimos años han sido fecundos en todo lo relativo a la ampliación de los horizontes mismos de las políticas culturales, al apreciarse un creciente desarrollo de manifestaciones culturales vinculadas con la reinención de

formas de vida cotidiana. Siendo esto algo que ha acontecido en paralelo con una fuerte inflexión que reubica y redefine la posición que había venido ocupando hasta ahora la alta cultura (Craik et alii, 2003: 28). Esto estaría aconteciendo en un contexto en el cual las clases medias redefinen su concepto y sus preferencias de carácter cultural. Una serie de nuevos símbolos y de nuevos objetos culturales diferentes de aquellos apetecidos por la antigua clase media pasarían a ser entronizados y aceptados por los nuevos segmentos productores y consumidores de cultura (Lash, 1997: 20)

La discusión acerca de los objetivos de las políticas culturales en términos de orientaciones *intrínsecas* o *extrínsecas*, no hace sino levantar acta de la permanencia en la actualidad de este debate actualizado por el extraordinario auge que han venido teniendo los objetivos *extrínsecos* en las políticas culturales y afines (ejemplo claro sería en este caso el del auge de aquellas políticas culturales concebidas y justificadas como potencialmente activadoras del desarrollo económico y social de territorios y comunidades frente a aquellas otras fieles a los objetivos originarios de democratización de *la cultura*). En este aspecto cuando Gripsrud (2000: 197) se pregunta cuáles son hoy las metas fundamentales de las políticas culturales lo hace para afirmar a continuación que «hoy el apoyo a las artes y la cultura debe legitimarse en base a metas generales», y se suele plantear este tipo de problemas desde la conciencia de que uno de los efectos, en principio, no deseados de las políticas culturales ha sido en general el denominado por R.K. Merton como *Efecto Mateo*, que habría provocado una discriminación en el acceso a los bienes culturales favoreciendo su difusión y disponibilidad en mayor medida a aquellos que ya poseían una base cultural superior a la media de los ciudadanos.

Llegados a este punto, hemos de llamar la atención sobre el hecho de que la polarización a la que hemos estado aludiendo, la cual en una estimable medida recubre los dos conceptos de cultura básicos: el socioantropológico y el especializado con su paradigma en la excelencia cultural, no han sido en absoluto los únicos polos y dilemas que han venido ocupando a los responsables en pensar y decidir las orientaciones de este tipo de políticas.

Para Gripsrud (2000:206 y ss.) estos dilemas han de hacerse extensivos a decisiones tales como la de si se ha de apoyar la cultura en general o únicamente el ámbito específico de las Artes. Si se ha de privilegiar la promoción de las formas más dinámicas y creativas del arte o bien el de las formas más institucionalizadas. En todo caso, en su propuesta este autor, opta al cabo por una alternativa centrada en las promoción de un concepto de cultura en la línea doble e integradora de las distintas perspectivas de la

democracia cultural y el *desarrollo cultural* al afirmar que es preciso asumir el desafío de la apertura multicultural postulando su convicción de que hoy más que nunca es necesaria una visión antropológica de la cultura que recupere el papel del animador cultural como agente de intervención a nivel local.

Desde la asunción del dilema de optar entre la monocultura y la diversidad, la autora danesa D. Skot-Hansen (2002), tras estudiar distintas opciones posibles tales como el «revival étnico», el interculturalismo o la hibridación, opta por encaminar la acción social en cultura hacia una política cultural basada en la diversidad cultural. Su propuesta, sensible a la postura de Featherstone (1995) en su análisis de la globalización cultural, le lleva a sugerir que «Es preciso desarrollar una política cultural enteramente nueva basada en la diversidad cultural, donde el aspecto étnico ha de estar asumido al lado de otros, donde lo totalmente nuevo, las formas artísticas y culturales híbridas emerjan y donde la diferencia cultural sea concebida como un recurso y no como un problema».

Por su parte, Johanson y Rentschler (2002) en un trabajo reciente planteaban como la política cultural del Consejo de las Artes de Australia había estado determinado por las tensiones existentes entre una concepción social de la promoción de la cultura frente a otra más orientada hacia logros económicos. En paralelo ese dilema ha ido acompañado también por la exigencia de optar entre una orientación hacia la potenciación de la calidad y la excelencia de ciertas formas artísticas particulares o la búsqueda de un acceso generalizado del público a las experiencias culturales.

En la década de los ochenta Friedberg y Urfalino (1984) habían elaborado su trabajo titulado “Le jeu du catalogue” en el cual llevaron a cabo un ensayo de interpretación de las claves que orientaban en ese momento las políticas culturales urbanas en tres ciudades medias francesas (Amiens, Montpellier y Rennes). Su diagnóstico establecía el hecho de que con frecuencia los dilemas electivos eran relegados prefiriéndose tomar las decisiones político culturales en base a criterios pragmáticos en base a la mera adición de iniciativas. El catálogo de las actividades solía sustituir a una posible apuesta por un diseño integrado y orientado de la política cultural. Asimismo su análisis al aprehender los sistemas de acción cultural locales comprobaba en sintonía con la tradición de la sociología organizacional (Selznick) como las lógicas actoriales que guiaban este tipo de políticas no dejaban de responder a dinámicas de interés tanto como a la constitución de redes articuladas para el manejo de los privilegios y ventajas derivables de una mayor o menor capacidad de influencia sobre la distribución de los fondos municipales asignados a la actividad

cultural. El interés por evaluar, y eventualmente promover, las virtualidades de una integración efectiva de las estrategias municipales de acción cultural (frente a la mera adición de iniciativas) ha sido objeto de atención temprana para J.P. Callède y M Felonneau (1982, 1983) en sus investigaciones llevadas a cabo en la ciudad de Burdeos y en la villa de Bergerac.

En todo caso, los autores que más se han esforzado en realizar una sistematización de los dilemas orientadores de las políticas culturales han sido sin duda Matarasso y Landry (1999), cuyo esfuerzo ha consistido en agrupar aquellos factores tensionadores que desde sus inicios han polarizado el diseño de este tipo de políticas al lado de aquéllos otros más recientes que con intensidad variable han venido irrumpiendo en los diferentes países occidentales durante los últimos años. La propuesta de Matarasso y Landry, añade a algunos de los dilemas clásicos de las políticas culturales, a los que de modo incipiente hemos aludido más arriba, otros más recientes y actuales como aquellos que remiten a la polarización Público/Privado, Nacional-Local/Internacional, Diversidad cultural /Monocultura, Tradición/Contemporaneidad, Imagen externa/Vertebración socio-cultural interna; o aún otros vinculados de una manera más directa al modo de entender la gestión cultural tales como la tensión entre Centralización y Descentralización de servicios y equipamientos o la posibilidad alternativa de dirigir la atención político cultural hacia los creadores o hacia los gestores de la cultura.

El objetivo reconocido por Matarasso y Landry para establecer estas polarizaciones ha emanado del interés que reviste poder identificar unos extremos que nos ayuden a reconocer mejor cual es nuestra propia posición respecto de ellos. Al establecer una dicotomía entre dos extremos, reconocen ambos autores, nosotros no le pedimos a los políticos y técnicos responsables que hagan una simple elección entre esas dos opciones sino que les animamos también a reflexionar sobre el lugar en el que se produce su política concreta respecto de ellos (1999: 8). Hemos de subrayar aquí también el hecho de que inspirándonos en su propuesta hemos realizado un añadido a una reciente encuesta efectuada a las delegaciones municipales de cultura de las siete principales ciudades gallegas, dado que su propuesta metodológica nos pareció apropiada para detectar tipologías sobre los *estilos* de políticas culturales urbanas existentes en la actualidad entre nosotros. En este aspecto, en nuestra encuesta anterior a las delegaciones de cultura de los ayuntamientos gallegos (Bouzada, 1991) habíamos comprobado como en la mayoría de ellos se priorizaba una política cultural con una clara orientación hacia las actividades socio-culturales y la cultura popular tradicional en el seno de la cual las actividades asociativo-musicales, folklóricas, gastronómicas y festivas,

pensadas desde y para los propios públicos locales, primaban de un modo claro. La evolución experimentada por este sector durante la última década nos inclina a pensar que la situación se ha transformado en varios sentidos relacionados con la aparición de cambios en la manera como son resueltos los dilemas estratégicos por parte de los responsables políticos locales. En efecto, y tal como damos cuenta en (Bouzada, Fernández y Valverde, 2007), durante los últimos quince años las políticas culturales municipales han resuelto sus viejos dilemas centrados en la tensión entre las formas de cultura tradicional respecto de las modernas, sustituyéndolas por una apuesta progresiva, de carácter abierto y pragmático, sensible tanto a las formas de expresión cultural más modernas y cosmopolitas como a las utilidades económicas, de imagen corporativa urbana y turísticas derivables de una utilización intencional de la política cultural. También en ese reciente trabajo al que hacemos alusión hemos comprobado la pertinencia de aquella apreciación (Crack et alii, 2003: 31) que aludía al hecho de que para muchos cargos electos responsables de cultura, con frecuencia, resulta mucho más conveniente y asumible incorporar nuevas metas y objetivos culturales a los ya existentes, en base a una estrategia de adición, en lugar de optar por la apuesta más arriesgada de tener que efectuar una elección entre varias opciones posibles.

De este tipo puede ser considerada la opción territorial a la que haremos referencia en el último apartado de este artículo.

La deriva territorial en la implementación de las nuevas políticas culturales: Cultura, territorio y desarrollo en las políticas culturales del cambio de siglo

El contexto general que enmarca las políticas culturales actuales plantea una doble orientación de sus referencias la cual parece estar actuando a modo de condicionante. Por un lado, la irrupción creciente de la sociedad de la cultura y la información así como su convergencia con las nuevas dimensiones económicas de la cultura, entendida ésta como un factor que añade valor al territorio y que posibilita nuevas dinámicas socio económicas y turísticas y/o de desarrollo local y territorial. Y por otro, el hecho concurrente del auge de la cultura del consumo así como la progresiva incorporación de nuevas generaciones de ciudadanos más educados y proclives a las nuevas demandas de tipo cultural y social.

Como nos recordaba el profesor G. Améndola (1995) de la Universidad de Bari, los años ochenta en Europa han dejado tras de sí varias transformaciones en el campo de las políticas culturales, a saber: la afirmación de la cultura de la

imagen que ha acentuado la vinculación entre política y espectáculo cultural (vía eventos tanto como vía macro-equipamientos), la implantación de políticas de empleo dirigidas a los jóvenes recurriendo al filón emergente de la cultura y, en fin, el *crecimiento continuo*, tanto cuantitativo como cualitativo de la *demanda cultural*.

A tenor de las evaluaciones realizadas en 1988 (Conseil de l'Europe) por el Programa Europeo de Evaluación se podría concluir que los efectos directos de las políticas culturales sobre la creación de nuevos públicos han sido en general modestos (p. 335 y ss.). Por otro lado, si seguimos la argumentación optimista de T. Cowen (1998), las artes y la cultura habrían experimentado una clara eclosión en las sociedades de tipo occidental al amparo de una orden capitalista que le proporcionaría los dos ingredientes precisos para su desarrollo: recursos materiales y libertad. Su análisis no sólo nos aleja de los riesgos de *pesimismo* al subrayar el logro durante las últimas décadas del requerimiento de una economía fuerte y una sociedad abierta capaz de servir de soporte a su despliegue, sino que también lo que nos permite es cambiar nuestro eje de atención desde el nivel micro de los públicos concretos de la cultura clásica y sus hábitos institucionalizados hacia el nivel macro social en el cual durante los últimos años han acontecido profundos cambios estructurales que están afectando al trasfondo de nuestras sociedades. Entre estos cambios, por ejemplo, resulta relevante constatar el auge de una tendencia que la tradición más *culturalista* de las políticas culturales había relegado por su falta de nobleza. Nos referimos al fuerte incremento reconocido por todos que han experimentado las prácticas artísticas y culturales de tipo *amateur* (Poirrier, 1998: 93; Dubois, 1999: 304). Pero no sólo el auge de este tipo de prácticas puede ejemplificar los cambios actualmente en proceso. De manera particular el nuevo marco de eclosión del consumo lo que ha propiciado ha sido un escenario en el cual lo económico y lo cultural se aproximan de un modo creciente tanto en la dimensión macro global, con la conformación de los grandes conglomerados informativos internacionales, como a nivel local y regional con la creciente sensibilidad político cultural existente acerca de su capacidad como sector para generar empleo y favorecer las dinámicas de desarrollo territorial local y regional.

En este último aspecto algunos autores (Street, 2000: 145) han venido subrayando el hecho de que la nueva industria cultural vinculada a las empresas en ámbitos como el de la música *pop* continúan dependiendo de las regiones como fuente de talentos y como forma de elaborar la significación cultural que tiene su producción y consumo. Quizás por constataciones como esta no sólo las regiones sino también muchos ayuntamientos y ciudades (Bianchini y Parkinson, 1993) se han ido haciendo más receptivos a nuevas

empresas culturales y en particular a aquellas que parecían garantizar mejor el desarrollo de su propio territorio. En virtud de ello (Street, 2000) toda una incipiente ingeniería socio cultural y de promoción del territorio ha ido concibiendo y diseñando estructuras diversas de apoyo a este sector emergente tales como el *Centro Europeo de Artes Visuales* en Ipswich-U.K., el *Centro integrado ZKM*⁶ en Karlsruhe en el land de Baden-Württemberg o las estructuras de apoyo a la industria audiovisual local promovidas por el ayuntamiento de Glasgow que aparecen descritas en la obra ya citada de Bianchini y Parkinson de 1993. Función semejante, pero en este caso de apoyo a la creación musical, fue el proyecto *Red Tape*, un complejo de grabación y ensayo, que el ayuntamiento de Sheffield ayudó a financiar y que permitiría a los músicos formarse y crear redes para la creación musical. En esta dirección se sitúan por lo tanto aquéllas posturas de expertos que entre nosotros han venido reclamando la conveniencia de que las políticas culturales regulen y promuevan de manera estratégica sectores con tanta potencialidad como el de la industria audiovisual (Bustamante 2001; Zallo, 1997, 2001). En todo caso la exigencia de plantear aperturas a la experimentación y a la innovación en las industrias culturales emergentes no deja también de plantear problemas habida cuenta del riesgo que en muchos casos caracteriza a este tipo de iniciativas (Bilton, 1999) ubicadas en un sector tan novedoso como vulnerable. En ese trabajo Bilton constata como la posibilidad de que micro empresas creativas e independientes resulten viables está cada vez más limitada por el peso aplastante de organizaciones grandes y eficientes. De todos modos, no deja de reconocer también el hecho de que su impulso innovador apoyado en la idea «ficticia» de la existencia de una posible audiencia para sus intuiciones les permite tomar decisiones intuitivas capaces de sorprender a sus clientes. Y este elemento de sorpresa e impredecibilidad se convierte en un activo importante en un mercado tan uniforme como el de la cultura del ocio. Según Bilton, la tensión entre esas dos líneas de acción puede estar empezando a surgir como una tema relevante para susceptible de ser investigado.

En un trabajo bastante reciente, J. O´Connors (2001) el director del Instituto de Cultura Popular de Manchester, establece en un breve sumario aquéllos que en su opinión son hoy los desafíos más ostensibles de las políticas culturales locales. Siguiendo su propuesta que en sustancia sintoniza con las que han sido planteadas entre nosotros por Zallo (1997 y 2001), estos serían básicamente los siguientes:

- Promover el reconocimiento de la energía y creatividad de los *cluster* locales de cine, tv, música, etc.

⁶ El ZKM, situado en la ciudad alemana de Karlsruhe es un concepto de equipamiento novedoso nacido de la combinación entre museos e institutos de investigación. El centro vincula exhibición y producción artística desde una perspectiva abierta a la experimentación con los nuevos medios y recursos comunicacionales. Su sistema de financiación público-privado resulta asimismo original y novedoso.

- Promover una formación especializada, pero abierta y flexible en este ámbito.
- Los sectores y las dinámicas de consumo cultural innovador deben ser apoyadas pues desde ellas suele surgir también la producción de iniciativas innovadoras.
- Las infraestructuras de apoyo a los sectores objeto de promoción deben estar orientadas en función de sus demandas.
- Es precisa una atención preferente a las nuevas oportunidades derivadas de las tecnologías de la información y la comunicación más novedosas.
- La integración del capital intelectual y cultural como una *base de activos* para las urbes y regiones debe ser una cuestión central para los encargados de planificar las estrategias culturales de la próxima década.
- En la próxima década el tema central de las estrategias locales y regionales será una búsqueda de los caminos para vincular las industrias de la cultura con el mercado buscando la creatividad, el riesgo, la innovación y el rol central de la información, el conocimiento y la cultura dentro de la sociedad global.

Un aspecto que debe ser subrayado aquí es el de que las políticas culturales de alcance municipal y las de tipo regional se hallan muy estrechamente relacionadas tanto a nivel cualitativo, en la semejanza y alcance de los desafíos abordados, como sobre todo por la estrecha interrelación existente entre unas y otras que hace que políticas culturales urbanas, municipales y regionales conformen una red cada vez más visible de mutuas complementariedades.

A modo de conclusion

El momento en el que nacen las políticas culturales y artísticas, tal y como ya apuntamos, va a coincidir con un momento histórico de marcada relevancia en la sociedad occidental. Entre los años treinta y sesenta del siglo pasado se produce un tránsito de particular trascendencia delimitado entre la crisis del 29 y el nacimiento del fordismo, el desarrollo del modelo de sociedad del bienestar y la eclosión de la sociedad de consumo. Ese significativo período coincidió además con una etapa sumamente fecunda en el desarrollo de los derechos económicos, sociales y culturales de los ciudadanos.

Si nos detenemos a observar las características de cada una de las tres experiencias reseñadas, y aún estimando las distancias temporales bastante determinantes que separan a unas y otras: años treinta, en el caso español, década de los cuarenta en Inglaterra y finales de la década de los cincuenta en Francia, podemos comprobar como existen estimables coincidencias entre las tres experiencias, tanto como significativos matices diferenciales entre ellas. Entre las primeras, podríamos señalar el papel estratégico desempeñado por la presencia de grupos de opinión o corrientes de pensamiento de carácter humanista y culturalista, tales como la ILE, el grupo de Bloomsbury o el círculo de amigos y afines a André Malraux.

La importancia del arte como guía y espoleta del proceso de civilización. Además, el énfasis en la idea de libertad y el derecho a la libre expresión de los artistas fue en la doble procura de disolver el obsoleto papel controlador y formalista de las academias tanto como en la de defender las formas artísticas más innovadoras y vanguardistas. Objetivo éste que figuraba en el eje de las preocupaciones centrales de Keynes y los miembros del grupo de Bloomsbury. Respecto de lo acontecido en la experiencia francesa, ya hemos hecho hincapié en la extraordinaria importancia que el arte estuvo llamado a desempeñar en el modo de entender su política cultural. El impacto de las grandes obras de la cultura se presentaba como la garantía vertebradora de la nación al tiempo que como resorte de desarrollo de la civilización.

Otro de los ejes que nace con las políticas del arte y la cultura a mediados del siglo XX diferenciándolas de las precedentes pioneras del dieciocho y el diecinueve, será el énfasis compartido en la exigencia de ampliar públicos recurriendo a los equipamientos y a un primer impulso inicial de vocación descentralizadora.

Algunos otros de los rasgos prevalentes discernibles nos muestran sin embargo una cierta convergencia al tiempo que elementos de diferencialidad. En ese sentido, podemos evocar aquí el hecho de que tanto en la experiencia inglesa como en la francesa no estuvo ausente un marcado *sesgo elitista* encarnado en gran medida en la apuesta por la centralidad y la excelencia artística. Si en el caso inglés se ejemplifica en la relevancia del cometido de la recuperación del Covent Garden y la Opera de Londres, en el caso francés se subraya en el modo de entender las Casas de la Cultura como plataformas de distribución de la cultura del centro hacia la periferia más que como potenciales afirmadoras de los logros culturales de las provincias. Justo resulta aquí reconocer que respecto de este sesgo, la política cultural de las artes de la Segunda República se mantuvo tan discreta como ajena.

Respecto de las derivas en las que se van a concretar los itinerarios de las políticas culturales a partir de los años sesenta y setenta, nos hemos detenido tanto a subrayar algunos aspectos relativos relacionados las polémicas en torno a la democratización cultural como respecto del tipo de dilemas que han enmarcado las tomas de decisiones político-culturales en este ámbito durante las últimas décadas. Para concluir, hemos recurrido al ejemplo territorial con la voluntad de constatar como en este ámbito las políticas culturales se han desarrollado en base a una estimable y permanente dosis de voluntarismo y pragmatismo que parece haber propiciado en este campo de acción una estimable convergencia actorial fundamentada en base a afinidades electivas que estaría llamada a concretarse entre otros aspectos en el protagonismo alcanzado por la prevalencia de estrategias pragmáticas de *adición* acaso concebidas para eludir los riesgos de elecciones *dilématicas* siempre vulnerables y susceptibles de ser cuestionadas por el entorno político y social.

Palavras-chave:
Política Cultural;
Globalização;
Modernidade
Tardia

RESUMO: O objetivo deste artigo será o de abordarmos o processo de gênese e desenvolvimento das políticas culturais, dando uma atenção especial tanto ao período fundacional como ao momento atual, no qual parecem ter se consolidado umas linhas de ação nas quais se combina uma mudança de marco cultural característico da modernidade tardia, junto com a eclosão de novos objetivos instrumentais.

Referências

ABBING, H *Why are artist poor? The exceptional economy of the arts.* Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004.

AMENDOLA, G. La evolución de las políticas culturales europeas. *Apuntes para el diálogo cultural*, Valencia: Diputación de Valencia, ps 19-31, 1995.

ABIRACHED, R, *Le théâtre et le prince. II: Un système fatigüe, 1993-2004.* Arles, Actes du Sud, 2005.

AILLAGON, J. *Présentation du plan gouvernemental sur le mécénat et les fondations*, en G. Gentil y Ph. Poirrier, *La politique culturelle en débat. Anthologie, 1955-2005*, 2006, p. 163-167

ANTHONIOZ, B. Le pari de la récréation contemporaine. En, *Les Affaires au temps d'André Malraux, 1959-1969.* Paris, Comité d'histoire du Ministère de la Culture, 1996, ps. 35-47

ARNOL, M. *Culture and Anarchy.* New Cork, Smith Elder, 1875.

BELL, C. *Civilization*. Chicago, Chicago University Press, 1928.

_____. *Old Friends: Personal Recollections*. New York, Harcourt Brace, 1957.

BENNET, T. Cultural policy, Cultural Pessimism and Postmodernity, *Cultural Policy*, vol 4, 1, 1997, ps. 67-84.

_____. *Culture: A Reformer Science*. Londres, SAGE, 1998.

BERNARD, A. *Le ministère des Affaires culturelles et la misión culturelle de la collectivité*. Paris, La Documentation Française, 1989.

_____. Réflexion sur la politique culturelle. *Les Affaires Culturelles au temps d'André Malraux 1959-1969*. París, Comité d'histoire du Ministère de la Culture, 1996. ps. 423-447

BIANCHINI, F.; PARKINSON (eds.) *Cultural Policy and Urban Regeneration*. Manchester: Manchester University Press, 1993.

BILTON, CH. Risky Business, *Cultural Policy*, vol. 6, 1, 1999. ps. 17-39.

BOURDIEU, P. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.

BOUZADA, X. Acerca de algunos cambios recientes en los escenarios de la cultura: secularización y globalización en Arturo Rodríguez Morató, *La sociedad de la cultura*, Barcelona, Ariel, 2007. ps 123-153.

BOUZADA, X.; FERNÁNDEZ, M. y VALVERDE, M. *As políticas culturais nas sete principias cidades galegas*. Santiago de Compostela. Consello da Cultura Galega. (El texto se halla disponible en la web del consellodacultura), 2007.

BRICHET, R. VV AA *Les Affaires Culturelles au temps d'André Malraux 1956-1969*, Comité d'histoire du Ministère de la Culture, París, 1996. ps. 329-342.

BUSTAMANTE, E. (dir.) *Comunicación y cultura en la era digital. Industrias, mercados y diversidad en España*. Madrid: Gedisa, 2001.

CALLEDE, J.P., FELONNEAU, M. *Le phénomène culturel à Bordeaux*. Burdeos: Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1982.

CASTRO, A *De la España que aún no conocía*.(2 tomos), México: Finisterre, 1975.

CAUST, J. Putting the 'Art' back into arts policy making: How arts policy has been 'captured' by the economists and the marketers, *The International Journal of Cultural Policy*, vol 9 (1), 2003. pp. 51-63.

CHATEAU, D. *L'art comme fait social total*. Paris: L'Harmattan, 1998.

COOMBES, A. *Reinventing Africa: Museums, material Culture and Popular Imagination in Late Victorian and Edwardian England*. New Haven: Yale University Press, 1994.

DE MADARIAGA, S. *Españoles de mi tiempo*. Barcelona, Planeta, 1981.

CONSEIL DE L'EUROPE Programme européen d'évaluation. *La politique culturelle de la France*. Paris: La Documentation Française, 1998.

COWEN, T. *In Praise of Commercial Culture*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1998.

CRAIK, J; McALLISTER, I; DAVIS, G. Paradoxes and Contradictions in Government Approches to Contemporary Cultural Policy: An Australian Perspective, *The International Journal of Cultural Policy*, 2003, vol 9(1), pp. 17-33.

DESHAYES, S. ; LE MARREC, J. "Évaluation, marketing et museologie" *Publics et musées*, n° 11-1, 1997.

DIESTE, R. *Testimonios y homenajes*. Barcelona, Laia-B, 1983.

DJIAN, J.M. *La politique culturelle*. Paris, Le Monde Ed, 1996.

DRUON, M. Extraits du discours budgétaire Á l'Assemblée nationale, le 9 novembre 1973, en Genevieve Gentil e Philippe Poirrier (comps.) *La politique culturelle en débat, Anthologie, 1955-2005*, 2006. ps. 72-77

DUBOIS, Vincent, *La politique culturelle: genèse d'une catégorie d'intervention publique*. París, Belin, 1999.

FARCHY, J.; SAGOT – DUVAROUX, D. Plaidoyer pour un soutien public à la création artistique, *Esprit*, n° 195, octobre 1993.

FOULON, C. Des Beaux Arts aux affaires culturelles (1959-1969), *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 28, número 28, 1990. ps. 29-40.

FEATHERSTONE, M. *Undoing Culture: Globalisation, Postmodernism and Identity*. Londres: Sage, 1995.

FRIEDBERG, E., URFALINO, Ph. *Le Jeu du Catalogue. Les contraintes de l'action culturelle dans les villes*. Paris: La Documentation Française, 1984.

FUMAROLI, M. *L'Etat cultural. Essai sur une religion moderne*. Paris, Editions de Fallois, 1991.

GARCÍA CANCLINI, N. (Ed) *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo, 1987.

GENTIL, G.; POIRRIER, P. *La politique culturelle en débat Anthologie, 1995-2005*. Paris, Comité d'histoire du Ministère de la Culture / La documentation française, 2006.

GOODWIN, C. *Art and the market: Roger Fry on commerce in Art*. Ann Arbor M. I., University of Michigan Pres, 1998.

GRIPSRUD, J. Learning from Experience: Cultural policies and Cultural Democracy in the 20th Century, *Cultural Policy*, vol. 7, 2, 2000. ps. 197-209.

HEINICH, N. *Le Triple jeu de l'art contemporain*. Paris, Minuit, 1998.

_____. *La sociologie de l'art*. Paris, La Découverte, 2001.

HENNION, A. *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris: Métailié, 1993.

HESMONDHALGH, D.; PRATT, A. Cultural Industries and Cultural Policy, *The International Journal of Cultural Policy*, vol. 11, n° 1, 2005.

HOLGUIN, S. *República de ciudadanos. Cultura e identidad nacional en la España republicana*. Barcelona. Crítica, 2003.

HUERTAS VÁZQUEZ, E. *La política cultural de la Segunda República Española*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1998.

JOHANSON, K., RENTSCHLER, R. The new arts leader: The Australia Council and cultural policy change., *The International Journal of Cultural Policy*, vol. 8 (2), 2002, ps. 167-80.

- KEYNES, J. M. *The Collected Writings of John Maynard Keynes, vol. 28*
Londres, Macmillan Press, 1982.
- LASH, S. *Sociología del postmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu, 1997.
- LASH, S.; MYLES, J. De la acumulación a la circulación: el Joven Arte Británico y la sociedad de la cultura en A. Rodríguez Morató, *La Sociedad de la cultura*, Barcelona, 2007.
- LAURENT, J. *La République et les Beaux-Arts*. París, Julliard, 1955.
- MARSHALL, T.H ; BOTTOMORE, T. *Ciudadanía y clase social*. Madrid: Alianza, 1992
- MATARASSO, F., Landryandry, Ch. *Balancing act: 21 strategic dilemmas in cultural policy*. Estrasburgo: Consejo de Europa, 1999.
- MILLER, T. y YÚDICE, G. *Política Cultural*. Barcelona, Gedisa, 2004
- MULCAHY, K. V. The Abused Patron of Culture. *Public Culture and Cultural Patronage in the United States*, *Boekmanhier* 12 (44), 2000 pp. 169-81
- O´CONNOR, J. A definición das industrias da cultura, en *Grial*, 151, T. XXXIX, 2001, ps. 385-404.
- O´HAGAN *The State and the Arts. An Analysis of Key Economic Policy Issues in Euripe and the United States*. Cheltenham, Edward Elgar, 1988.
- OTERO URTAZA, E. *Las Misiones Pedagógicas: una experiencia de educación popular*. Sada, O Castro. 1982
- POIRRIER, Ph. *Société et culture en France depuis 1945*. Paris, Seuil, 1998.
- PURBRICK, Louise "The South Kensington Museum", in Marcia Pointon (ed.) *Art Apart: Art Institutions and Ideology in England and North America*. Manchester, Manchester University Press, 1994, ps. 69-86.
- RASSE, Paul *Les Musées à la lumière de l'espace public*. París, L'Harmattan, 1999.
- ROCHE CARCEL, J.A. (Ed) *Espacios y tiempos inciertos de la cultura*. Barcelona: Anthropos, 2007.

RODRIGUEZ MORATO, A. (ed.) *La sociedad de la cultura*. Barcelona: Ariel, 2007

SAEZ, J. Les politiques culturelles au tournant, *L'Observatoire*, n° 25, 2003-2004

SKOT-HANSEN, D. Danish cultural policy. From monoculture towards cultural diversity” *International Journal of Cultural Policy*, vol 8 (2), 2002, ps. 197-210.

STREET, J. *Política y cultura popular*. Madrid: Alianza, 2002.

STANBRIDGE, A. Detour or dead-end? Contemporary cultural theory and the search for new cultural policy models, *The International Journal of Cultural Policy*, vol 8 (2), 2002, ps. 121-134.

TREBOUL, R; CHAMPARNAUD, L. *Le public des musées, Analyse socio-économique de la demande muséale*. París, L'Harmattan, 1999.

UPCHURCH, A. Jonh Maynard Keynes, the Bloomsbury Group and the origins of the Arts Council Movement, *International Journal of Cultural Policy*, vol. 10, n° 2, 2004 ps. 203-217

URFALINO, P. Quelles missions pour le ministère de la culture?, *Esprit*, n° 228, Janvier 1997, ps. 38-60.

VV.AA. *Les Affaires Culturelles en temps d' André Malraux 1959-1969*. Paris, La Documentation Française, 1996.

WITTS, R. *Artist Unknown: An Alternative History of the Arts Council*. Londres, Little, Brown and Co, 1998.

ZALLO, R. Políticas culturales territoriales: una experiencia rica, pero insuficiente, en E. Bustamante (coord.) *Comunicación y cultura en la era digital. Industrias, mercados y diversidad en España*. Barcelona: Gedisa, 2001.

_____. Estrategias culturales: el caso vasco. *Voces y culturas*, 11-12, 1997.